

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO METODOLOGIA DO ENSINO E EDUCAÇÃO COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA DA EDUCAÇÃO**

Priscila Fernanda de Brito

**“Foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez”? – Artes nos Parques
Infantis através das fotografias de Benedito Junqueira Duarte**

**São Paulo
2016**

PRISCILA FERNANDA DE BRITO

**“Foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez”? – Artes nos Parques
Infantis através das fotografias de Benedito Junqueira Duarte.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Sociologia da Educação

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Aparecida Gobbi

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

37.09 Brito, Priscila Fernanda de

B862f “Foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez”? – Artes nos Parques Infantis através das fotografias de Benedito Junqueira Duarte / Priscila Fernanda de Brito; orientação Márcia Aparecida Gobbi. São Paulo: s. n., 2016.

162 p. ils.; tabs.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação).

Área de Concentração: Sociologia da Educação) - - Faculdade de

Educação da Universidade de São Paulo.

1. Infância 2. Parques infantis 3. Fotografia 4. Artes 5. Duarte,
Benedito Junqueira 6. Andrade, Mário de I. Gobbi, Márcia Aparecida,
orientação

BRITO, P. F. **“Foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez”?** – Artes nos Parques Infantis através das fotografias de Benedito Junqueira Duarte. Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em _____

Banca Examinadora

Profª. Dra. (Faculdade de Educação da USP) Márcia Aparecida Gobbi

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Dra. (Faculdade de Educação da Unicamp) Ana Lúcia Goulart de Faria

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Dra. (Faculdade de Educação da USP) Mônica Appezzato Pinazza

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Meu avô, seu Zé Bentinho, mineiro de Ferros, não teve a oportunidade de ir à faculdade. Ele sabia que a vida dele não era na roça, então, decidiu ir para o Rio de Janeiro. Lá virou mecânico do exército, conheceu minha avó, casou-se e teve seis filhos. Essa dissertação é dedicada a ele, que além de ter me passado o “gene” da teimosia, sempre me incentivou a estudar e a ir atrás dos meus objetivos.

Para dona Judith, meu primeiro exemplo de mulher empoderada, forte e independente. Que me contava as histórias de sua infância e me fazia ver, através dos seus olhos, a menina que ganhou do “próprio Getúlio Vargas” uma boneca de pano. Além dos tantos “causos”, minha avó tem a melhor receita de bolo de abacaxi do mundo e o melhor cafuné.

Ao meu pai, Wanderlei, que sempre esteve ao meu lado, mesmo quando não podia estar. A presença que me fortalece e acalma, o abraço que sempre está aberto à minha espera.

À minha mãe, Maria Isabel, por todo amor que mil palavras não dão conta de explicar.

Para meus irmãos, Thiago e Mayara, companheiros de vida e das grandes aventuras da infância.

À minha tia-madrinha-mãe, Tânia, pela companhia, pelos conselhos mais sabidos, pelo incentivo de uma vida toda e por ter me dado meu primeiro livro de mitologia grega. Iniciando, assim, minha paixão por ler.

Ao Bruno, o “alguma coisa como” meu companheiro, por ser meu equilíbrio, a tranquilidade no meio das minhas tempestades. Obrigada por estar sempre ao meu lado e por ser meu melhor lugar no mundo.

À Nathália e Amanda, minhas primas que são irmãs, pelos abraços mais apertados, por fazerem parte das minhas lembranças mais bonitas.

Ao Diogo e Adriele, amigos mais que queridos, por estarem sempre por perto, pelas conversas intermináveis, pelas risadas altas, pelos ouvidos pacientes nos momentos de angústia.

À Gabi, Marta e Débora, amigas e parceiras que levo para a vida.

Minha orientadora de tantos anos, professora Márcia Gobbi, agradeço imensamente pelas orientações, pelo olhar sensível e cuidadoso, pela generosidade, por sempre estar “por aqui” mostrando que “há braços”.

Agradeço às professoras Ana Lúcia Goulart de Faria e Mônica Appezzato Pinazza, pelas valiosas contribuições a este trabalho e por terem aceitado fazerem parte da banca examinadora.

Aos funcionários e funcionárias da Biblioteca da Faculdade de Educação da USP. À Daniela Piantola, do Instituto de Estudos Brasileiros, pela ajuda durante minhas pesquisas no acervo de Mário de Andrade.

Ao Museu da Cidade de São Paulo – Casa da Imagem por ter cedido as fotografias de Benedito Junqueira Duarte.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos.

Que goiabada nem mané goiabada! eu estava era pensando nas minhas estrelas, doido por enxergá-las. E nem bem o almoço se acabou, até disfarcei bem, e fui correndo ver as estrelas-do-mar.

Eram três, uma menorzinha e duas grandonas. Uma das grandonas tinha as pernas um bocado tortas para o meu gosto, mas assim mesmo era muito mais bonita que a pequetitinha, que trazia um defeito imenso numa das pernas, faltava a ponta. Essa decerto não dava boa-sorte não, as outras é que davam: e agora eu havia de ser sempre feliz, não havia de crescer, minha madrinha gostosa se rindo sempre, mamãe completamente sarada me dando brinquedos, com papai não se amolando por causa dos gastos. Não! a estrela pequenina dava boa-sorte também, nunca que eu largasse de uma delas!

Mário de Andrade, “Tempo de camisolinha”

RESUMO

Esta pesquisa busca, através das fotografias de Benedito Junqueira Duarte, observar as manifestações artísticas das crianças frequentadoras dos Parques Infantis, entre os anos de 1937 e 1938, período em que Mário de Andrade dirigia o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Este departamento fez parte de um projeto organizado por um grupo de intelectuais paulistas e dialoga com as grandes mudanças que ocorreram na capital paulista no decênio de 1930, tendo como objetivo a formação de uma identidade nacional através do fomento às culturas populares brasileiras e de sua democratização por todos os segmentos sociais através de ações organizadas pelo Departamento de Cultura.

Os Parques Infantis, uma das seções do Departamento de Cultura, foram espaços voltados para o atendimento da infância das camadas populares, onde meninas e meninos receberiam assistência médica e também teriam contato com a arte e cultura através das danças populares, teatro, desenho, marcenaria, bordado e modelagem. Assim, dialogando com estudos acerca do contexto histórico, imagem fotográfica e infância, analisamos as imagens que nos revelam estas crianças manifestando-se artisticamente, conhecendo e se apropriando das culturas brasileiras.

Palavras-chave: infância, Parque Infantil, fotografia, arte, Benedito Junqueira Duarte, Mário de Andrade.

ABSTRACT

Through Benedito Junqueira Duarte's photographs, this research aims to observe the artistic expressions of the children that went frequently to the *Parques Infantis*¹, between 1937 and 1938, when Mário de Andrade was Director of the Department of Culture of São Paulo. This department was part of a project idealized by a group of intellectuals of São Paulo which dialogues with great transformations that happened in the city in the 1930's and which had as a goal to create a national identity through fomenting of the Brazilian popular cultures and its democratization across all the social groups with actions realized by the Department of Culture.

The *Parques Infantis*, a section of de Culture Department, were places where poor children received medical care and also were in touch with art and culture through popular dances, theatre, drawings, marquetry, embroidery and modelling. Dialoging with studies of historical context, photography and childhood, we analysed the images that revealed us that the children expressed themselves artistically, knowing and gathering the Brazilian cultures.

Keywords: childhood, *Parque Infantil*, photography, arts, Benedito Junqueira Duarte, Mário de Andrade.

¹ The term *Parque Infantil* refers to a place located in a historical context with educational practices and very specific objectives of the period in which it is inserted, as we will see in the course of this research. Therefore, I chose to keep the original term in Portuguese.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1. Teatrinho, Parque Infantil da Lapa, 1937.....	112
Fotografia 2. Teatrinho - Parque Infantil da Lapa, 1937.....	113
Fotografia 3. Teatrinho, Plateia. Parque Infantil da Lapa, 1937.....	113
Fotografia 4. "Marujos ao mar", Parque Infantil Pedro II, 1937.....	116
Fotografia 5. "Marujos ao Mar", Parque Infantil Pedro II, 1937.....	116
Fotografia 6. Nau Catarineta "Remos de ouro, forquetas de prata" Parque Infantil Pedro II, 1937.....	118
Fotografia 7. Nau Catarineta "Ouçam, meus senhores", Parque Infantil Pedro II, 1937.....	118
Fotografia 8. Nau Catarineta "Olha pra estrela do norte", Parque Infantil Pedro II, 1937....	120
Fotografia 9. Nau Catarineta "Vamos dar a despedida", Parque Infantil Pedro II, 1937.....	120
Fotografia 10. Nau Catarineta "Vamos dar a despedida".....	121
Fotografia 11. Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Ceci e Peri. Santo Amaro, 1938.....	123
Fotografia 12. Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Ceci e Peri. Santo Amaro, 1938.....	124
Fotografia 13. Dança Indígena, Parque Infantil Pedro II, 1937.....	125
Fotografia 14. Dança Indígena, Parque Pedro II, 1937.....	126

Fotografia 15. Dança Indígena, Parque Infantil Pedro II, 1937.....	127
Fotografia 16. Cateretê, Festa de Inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Santo Amaro, 1938.....	128
Fotografia 17. Festa de Inauguração do Parque Infantil Santo Amaro, Crianças componentes da quadrilha caipira, Santo Amaro, 1938.....	129
Fotografia 18. Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Fox, Santo Amaro, 1938.....	131
Fotografia 19. Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Fox, Santo Amaro, 1938.....	132
Fotografia 20. Desenho, Parque Infantil Pedro II, 1937.....	134
Fotografia 21. Desenho, Parque Infantil Pedro II, 1937.....	135
Fotografia 22. Desenho, Parque Infantil Pedro II, 1937.....	136
Fotografia 23. Marcenaria, Parque Infantil do Ipiranga, 1937.....	137
Fotografia 24. Marcenaria, Parque Infantil do Ipiranga, 1937.....	137
Fotografia 25. Modelagem, Parque Infantil Ipiranga, 1937.....	139
Fotografia 26. Modelagem, Parque Infantil Pedro II, 1937.....	139
Fotografia 27. Trabalhos Manuais, Parque Infantil da Lapa, 1937.....	141
Fotografia 28. Trabalhos Manuais, Parque Infantil da Lapa, 1937.....	142
Fotografia 29. Trabalhos Manuais, Parque Infantil da Lapa, 1937.....	143

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Parque Infantil D. Pedro II, 1937.....	31
Tabela 2 – Parque Infantil Ipiranga, 1937.....	31
Tabela 3 – Parque Infantil da Lapa, 1937.....	32
Tabela 4 – Parque Infantil D. Pedro II, 1938.....	32
Tabela 5 – Parque Infantil Santo Amaro, 1938.....	32
Tabela 6 – Parque Infantil Dom Pedro II, 1939.....	33
Tabela 7 – Parque Infantil Dom Pedro II, 1940.....	33
Tabela 8 – Parque Infantil Barra Funda, 1947.....	33

SUMÁRIO

Atravessando os portões dos Parques Infantis (ou a Introdução).....	14
Metodologia: caminhos da pesquisa.....	21
1. São Paulo: breve trajetória a passos paulistanos.....	35
1.1 Um grupo intelectual distinto: a intelligentsia paulistana e sua atuação política.....	41
1.2 “É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil” – O Departamento de Cultura.....	50
2. “Florí de-la-pá/gêni – trans – féli guidi – nus pigórdi/ gêni”: a infância paulistana nos anos 1930 e os Parques Infantis.....	63
2.1 Os Parques Infantis.....	74
3. “Um dia tudo será memória”.....	82
3.1 Benedito Junqueira Duarte: fotógrafo de uma cidade que se modernizava.....	84
3.2 As Fotografias: aspectos analíticos e metodológicos.....	88
4. Mário de Andrade: intelectual público.....	94
4.1. O Parque Infantil de Mário de Andrade como lugar de viver.....	99
5. As artes nos Parques Infantis pelas lentes de Benedito Junqueira Duarte.....	110
5.1 Fotografias de apresentação.....	112
5.2 Fotografias do cotidiano.....	133
6. “Tem mais não” (ou Considerações finais).....	145
Referências bibliográficas.....	153



“– Pri, você sabe o que é rock? Eu descobri!

– Quero saber, Gui, me conta.

– Eu descobri que rock é assim, ó: (as mãos e os pés acompanhavam o ritmo) Tum tum pá! Tum tum pá! Tum tum pá!”

(Gui, 04 anos. Meus cadernos de professora. Agosto de 2012)

“– Olha, eu fiz um desenho dos contos de fada! Eles estão em uma balada!

Havia os três porquinhos e a Chapeuzinho dançando sob um globo espelhado. Notas musicais representavam a música que tocava. No centro do desenho havia o título: ‘Todos os contos de fada (na balada)’.

Então, ela ficou ao meu lado, olhando para o desenho, pegou das minhas mãos, olhou mais um pouco, analisando e disse: - Huum... Tá incompleto.

No outro dia ela levou o desenho para que eu o visse. Mais personagens se juntaram à festa. Bruxas, princesas, sereias e mais notas musicais enchem o ambiente... ‘é que precisou aumentar o som’, ela disse e completou:

– Chegou mais gente, você viu? Esse eu não vou poder te dar, tá? Como eu vou fazer se quiser chegar mais gente?”

(Olívia, 07 anos. Meus cadernos de professora. 25 de novembro de 2013)

“Na preparação para a Semana Literária, entre textos, poemas e músicas, as crianças do 1º ano escolheram a música ‘Lavar as mãos’, do autor a ser estudado, Arnaldo Antunes. Criaram danças, cantavam pela sala. A música foi repetida muitas e muitas vezes. Virou uma grande brincadeira. Todos eles juntos formaram uma roda e cada um fazia um movimento que era imitado e complementado pelos outros. Quando a Bubu deu uma ideia:

– E se a gente pegar aqueles pozinhos (se referia aos pós coloridos do Holly Festival que iríamos aprender a fazer no ateliê) e cada criança tem uma cor, aí a gente faz tipo uma adoleta e quando bater na mão do outro as cores se misturam. E a gente faz no parque e pinta todo o parque!”

(Bubu, 06 anos. Meus cadernos de professora. 04 de Maio de 2014)

“Um dia tudo será memória”, escreve Antonio Brasileiro. O poema ganha corpo e voz ao ser declamado por Antônio Abujamra² e durante a declamação provocativa a poesia entra pelos ouvidos e pelos olhos. Toca fundo e faz sentido, porque puxa os fios de nossas lembranças e experiências, a essência do que somos feitos e que influencia nossos caminhos. Faz lembrar as paisagens pelas quais passamos, as pessoas que cruzaram nossos caminhos, nosso melhor amigo de escola, a mãe, o pai, o cheiro de bolo de abacaxi, a viagem de carro com a família, o primeiro dia no primeiro emprego, “o fim de todas as coisas memoráveis”.

A memória vive e é revivida cotidianamente nos pensamentos, nos corpos, nos papéis, nas imagens, nos sons e nos cheiros; constituindo-se, desta forma, como registro corporal, mental e afetivo.

Essa dissertação de mestrado traz parte de meu percurso para que os caminhos pelos quais esta pesquisa se desenvolveu sejam compreendidos. Este movimento de conhecer os lugares e os sujeitos, ou seja, a contextualização é fundamental para este estudo. Os porquês de esta pesquisadora escolher este tema e desenvolvê-lo de um determinado modo é algo que se alinha à sua vivência.

Desta forma, para dar início à escrita, comecei a lembrar de algumas cenas que marcaram minha trajetória como professora. Revisitei na memória as pinturas utilizando folhas da mangueira como pincel, a descoberta das sombras e de como elas era “imitonas”³, as crianças descobrindo as possibilidades de movimentos de seus corpos (“duvido que a sombra faz essa!” Fez!), “coloca música?”, “vamos fazer um show?”, as descobertas proporcionadas pela mistura de cores no papel, nas paredes, colorir o chão do parque com giz molhado...

É um breve exercício que permite compreender aspectos de minha trajetória até chegar a esta pesquisa e que a influencia diretamente. Escrever do outro, a pesquisa e pesquisados, é escrever de si. Escrevo de mim no outro e o outro se inscreve em mim ao pesquisá-lo, constituindo-se como um exercício desafiador. Os caminhos pelos quais a pesquisa se constrói perpassam pelas memórias e experiências de quem a escreve, além disso, o desafio se constitui também em fazer com que o leitor ou leitora entendam o pequeno excerto no qual a dissertação inscreve-se historicamente e que este se encontra recortado de um grande contexto.

A dissertação por mim escrita foi construída por várias mãos. Aqui, destaquei as mãos pequenas, que mesmo distantes do espaço e do tempo desta pesquisa, encontram-se em mim

² Em seu programa “Provocações”, exibido pela TV Cultura em 07/04/2015, Antônio Abujamra declama este belíssimo poema de Antônio Brasileiro. O vídeo pode ser encontrado pelo link <<https://www.youtube.com/watch?v=eIAqPpTVpYE>>. Acesso em Maio de 2015.

³ Trago falas das meninas e dos meninos com os quais convivi.

na maneira como leio os textos e contextos e procuro escrevê-los. Agora, como parte importante de minha pesquisa, gostaria de deixar um breve memorial.

Iniciei minha trajetória acadêmica em 2007 na Universidade Estadual Paulista, no campus de Franca, cursando Serviço Social. Ao ingressar, fiz parte de um grupo de extensão envolvido com um assentamento do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra da região de Ribeirão Preto. O contato com o coletivo das crianças fez com que meu modo de compreender a infância e a escola mudasse: as histórias daquelas meninas e meninos que muitas vezes eram obrigadas pela escola a voltarem para casa por terem os sapatos sujos de barro e ao mesmo tempo a cultura pulsante dentro deste assentamento me fizeram repensar as relações escolares e as relações entre crianças e adultos e das crianças entre si. Aliado a estas várias inquietações, o descontentamento com o curso me fez mudar de caminhos e em 2008 ingressei no curso de Pedagogia da Universidade de São Paulo.

Ao longo do curso de Pedagogia sempre busquei disciplinas que se relacionassem à sociologia e à infância, por querer compreender as relações estabelecidas das meninas e meninos nos espaços sociais, nas escolas e a construção de culturas infantis. Movida por este interesse, iniciei pesquisa de iniciação científica com a professora Márcia Gobbi, em 2009; o intuito era aprofundar os estudos sobre as culturas infantis e, ao conversar com a professora para construirmos juntas um projeto de pesquisa, esta me sugeriu olhar para as fotografias dos Parques Infantis na década de 1930, as fotos, as ações empreendidas pelo Departamento de Cultura, dirigido por Mário de Andrade, e o significado dos parques para uma fração da infância paulistana. Minha primeira pesquisa tem como título *As crianças na cidade pelas lentes do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte*. Assim, passei a estudar o tema e a interessar-me cada vez mais por ele e pelo que esta obra cultural de Mário de Andrade representava.

Em 2010 continuamos pesquisando as fotografias dos Parques Infantis. Em *Meninos e meninas na cidade nos anos 1930: as fotografias e B. J. Duarte*, passamos a focar questões de gênero que as imagens suscitavam.

Ao ingressar no programa de pós-graduação da Faculdade de Educação da USP em 2013, as imagens de Benedito Junqueira Duarte foram multiplicando em mim no desejo de conhecê-las mais. A isso se somava outro desejo: o de conhecer mais a fundo Mário de Andrade, os Parques Infantis e as crianças fotografadas.

Embora tratemos de um mesmo objeto, as infâncias retratadas e o projeto dos Parques Infantis inspiram diversos olhares e recortes: as relações entre a infância e a cidade de São Paulo na década de 1930, as ações educacionais e culturais voltadas para este grupo, as relações de gênero expostas nas fotografias onde se vê meninas bordando e meninos lutando

ou construindo peças de marcenaria; como há também a possibilidade de olhar para estas mesmas imagens e indagar-se sobre as manifestações artísticas que ocorriam nos parques e que podem estar vinculadas a um projeto cultural idealizado por um grupo de intelectuais.

As falas que abrem esta pesquisa fazem parte dos fios da teia da memória, de minhas vivências como mulher-professora-aluna-pesquisadora e que me influenciam de forma bastante significativa, ressoando em mim. Demonstram as criações das meninas e meninos e que as expressões artísticas, culturais e brincantes são impulsos primeiros próprios das infâncias, afinal, como disse Mário de Andrade “a criança é um ser sensível à procura de expressão” (ANDRADE, 1976, p.129). São manifestações que se esparramam por todo corpo sem restrições: a descoberta musical que dita o ritmo dos pés e mãos; o desenho que reconta e resignifica os contos de fadas, dando-lhes uma nova roupagem; desenho que não tem fim, afinal, sempre podem chegar mais personagens para a festa e quem, senão a criança autora do desenho, que poderia deixar que outros entrassem? É também a música que se alia à dança, fazendo com que o som dite os movimentos corporais; e por que não colorir música e movimento? As batidas de mãos criariam novas cores, pintariam as pessoas ao redor e o parque, transformando a escola em obra de arte viva.

Os processos artísticos destas meninas e destes meninos são importantes para demonstrar a importância da arte e da cultura nas experiências individuais e sociais. Falando como sujeito inscrito em um contexto e que produz uma pesquisa no campo da Educação no ano de 2016, sinto que devo localizar este estudo. Em se tratando de uma dissertação de mestrado que busca perscrutar, através de imagens, as manifestações artísticas vividas por meninos e meninas em um espaço construído para eles e onde a arte e cultura faziam parte do cotidiano e que, em um plano maior, um Departamento de Cultura foi criado para promover a democratização cultural acreditando que, a partir disso, aconteceria uma mudança social no país.

Desta forma, como mulher-pesquisadora-aluna-professora que está neste contexto e que constrói vivências através dele, faço a defesa de um dos aspectos da cultura brasileira vinculados ao Ministério da Cultura, que sofreu um duro golpe neste ano de 2016. O ataque a um ministério que organizava e geria as manifestações culturais brasileiras sendo, em um primeiro momento, transformada em uma secretaria agregada ao Ministério da Educação é preocupante. Esta fusão afeta as conquistas humanas de uma sociedade e demonstra que a cultura ainda é assunto periférico quando tratada no campo político, principalmente por sujeitos ignorantes – e, conseqüentemente políticos, como escreve Mário de Andrade em *O*

Banquete (1977, p. 47) – acerca dos direitos fundamentais⁴ de acesso à cultura nacional que inspira um sentimento de pertencer, de se reconhecer enquanto sujeito social. Desta forma, a pouca – ou nenhuma – importância dada à cultura demonstra um projeto de governo que não se volta ao humano, que revela o cerceamento aos direitos básicos dos cidadãos e cidadãs ao limitar os incentivos e, conseqüentemente, o acesso liberdades de manifestações e expressões culturais e artísticas.

O ataque à cultura fere as possibilidades de manifestações artísticas, que têm como essência a livre expressão, porque a cultura acontece através da imaginação, do corpo, da inventividade e da criação de símbolos que visam construir uma identidade social de um povo e, portanto, um sentimento de pertencimento. Transcrevo aqui, brevemente, a fala de Marilena Chauí em ato contra o fim do Ministério da Cultura - um dos muitos movimentos de resistência organizados por artistas, estudantes e professores - promovida pelo Teatro Oficina em no dia 17 de maio 2016, para dialogar sobre a importância da cultura para um povo:

A cultura é a capacidade humana de se relacionar com o ausente através do trabalho que cria e que não existia antes, através da linguagem que torna presente aqueles que estão ausentes, através da memória que torna presente o passado, através do sentimento de esperança que torna presente um futuro que ainda não está aqui.

A cultura é a capacidade simbólica da relação com o que está ausente, é por isso que a cultura define a maneira como nós definimos o espaço, o tempo, a natureza, o sagrado, o profano, o bem, o mal, o justo, o injusto, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio.

A cultura é o trabalho das mãos, é o trabalho do pensamento, é o trabalho da imaginação na criação das obras de arte, das obras de pensamento e das obras de vida (...). A cultura somos nós enquanto seres humanos (...). Não se destrói a essência do ser humano que é a cultura e que, portanto, somos todos nós.

A importância da cultura se dá pela sua capacidade criadora, agregadora e libertadora. Das relações dos corpos com as danças, com a música, com a pintura, com o teatro, com artesanatos ou textos escritos, as pessoas se constituem em uma relação dialógica e democrática como produtores e consumidores de cultura, inserindo-se no mundo a partir destas expressões. Portanto, a defesa da cultura é a defesa de um direito humano.

O fechamento do Ministério da Cultura faz parte da agenda de um governo não eleito democraticamente e que visa desmontar a golpes doloridos o pouco de direitos que a sociedade brasileira tem. A consequência deste golpe na cultura reverberou entre estudantes, professores, artistas e intelectuais que se levantaram contra o mais este ataque, ocupando

⁴ No artigo 215 da Constituição Brasileira de 1988, é declarado que é dever do Estado garantir o pleno exercício e acesso à cultura nacional e deverá incentivar a valorização e propagação das expressões culturais e artísticas brasileiras (BRASIL, 2012, p. 124).

espaços em diversas cidades do país. Escolas, a Funarte e o Teatro Oficina, onde Marilena Chauí discursou, foram alguns dos centros desta resistência que culminou com o governo voltando atrás e restabelecendo o MinC. Devemos, contudo, estar atentos para os caminhos pelos quais seguirão os fomentos à cultura, porque mais do que ser uma luta contra seu desmembramento é também uma luta constante pela democracia brasileira.

O caso do Ministério da Cultura pode ser relacionado às duas instituições que o precederam: o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, fundado na década de 1930 pelo prefeito Fábio Prado, e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), fundado nos anos 1950. Lançando um olhar sobre a história, sem buscar tecer comparações que nos levem ao anacronismo, notamos que quando houve a instituição de governos que fugiram ao processo democrático, como o caso o do governo de Getúlio Vargas e da Ditadura Militar, os primeiros órgãos a estarem na mira eram os que trabalhavam com a cultura brasileira. O Departamento de Cultura teve seu diretor exonerado e perdeu a essência que lhe caracterizava e o ISEB foi fechado pelos militares.

A cultura, compreendida como um espaço dentro de um Ministério, tem a capacidade de mobilização, de colocar lado a lado a pluralidade de manifestações artísticas, educando e formando os sujeitos para a multidão, para o diferente. A cultura se constitui, portanto, como espaço de mobilização e de formação de uma consciência social e plural. Desta forma, a cultura não pode existir sem o outro, pois ele é necessário para fazer com que haja a propagação, permanência e a transformação, inspirando o sentimento de pertencer e de ser, sinalizando o viver coletivo e libertador através de diversas linguagens e manifestações.

Esta pesquisa trata de manifestações artísticas infantis que são momentos imortalizados pelas fotografias de Benedito Junqueira Duarte, portanto, esta breve defesa da cultura brasileira é necessária, pois falo do passado no presente, e este presente impõe em desalento a cada golpe sofrido e em diferentes áreas, desalento que pode transforma-se em luta, ainda que na forma de texto escrito. Afinal, veremos que o Departamento de Cultura e os Parques Infantis são instituições onde as culturas do país são colocadas ao alcance de todos, meninas, meninos, mulheres e homens, visando à construção tanto do indivíduo quanto da sociedade brasileira. Ao dialogarmos com a memória que as imagens suscitam, os parques revivem nos dias de hoje mostrando uma educação pensada para a infância.

Esta pesquisa inicia-se com os portões dos Parques Infantis abertos como modo de nos convidar a uma caminhada, primeiro olhando ao redor e conhecendo aos poucos o contexto no qual estavam inseridos. Depois, quanto mais nossos passos se afastarem da entrada, vamos observar através das imagens as crianças e suas manifestações expressivas que faziam com

que cultura se esparramasse através dos sons das músicas, dos passos das danças, dos traçados dos lápis, dos ruídos das vozes, dos barulhos dos serrotes, dos trajetos de agulhas, inundando estes espaços, pretendendo ultrapassar os muros que delimitavam os espaços dos parques e esparramar-se pela cidade.

Metodologia: caminhos da pesquisa

Antes de atravessarmos os portões dos Parques Infantis é necessário olharmos ao redor e perceber a cidade que os cerca e que está visceralmente ligada a eles. Estudar a cidade de São Paulo nos anos 1930 e o contexto de mudanças que se operavam é um importante elemento para localizarmos a infância da camada proletária paulistana, os parques e as manifestações artísticas que ocorriam em seus espaços. O crescimento pelo qual a cidade passa no decênio de trinta personifica um desejo de mudanças sociais, culturais, econômicas e na educação de meninos e meninas.

O período histórico onde o objeto desta pesquisa se localiza caracteriza-se por profundas mudanças econômicas (a crise do café, a expansão das indústrias e a crise de 1929), político (o fim do domínio político das oligarquias, a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República, a revolta paulista contra a exclusão política imposta pelo presidente, o tenentismo), urbano (o surto industrial que alça São Paulo à categoria de centro urbano e econômico do país) e cultural (a criação da Universidade de São Paulo, da Escola de Sociologia e Política, a inauguração do Departamento de Cultura através de uma política cultural e social encabeçada por intelectuais provenientes do movimento modernista de 1922 e a reorganização e ampliação dos Parques Infantis, espaços de educação não formal voltados para as filhas e filhos do operariado paulistano).

É nos Parques Infantis (que foram criados na gestão anterior a do prefeito Fábio Prado, mas que foram reestruturados e ampliados a partir de 1934) que vemos surgir um tipo de educação voltada para a ludicidade, a pesquisa e as manifestações culturais brasileiras. Nestes espaços onde buscava-se o conhecer e vivenciar as culturas existiam, concomitantemente, práticas assistencialistas e higienistas direcionadas para infância pobre da cidade de São Paulo.

Fazendo um recorte metodológico, voltamos nosso olhar para as manifestações artísticas que aconteciam nos Parques Infantis. Para tanto quem nos levará por estes caminhos, apresentando-nos estas meninas e meninos em momentos de arte é Benedito

Junqueira Duarte, fotógrafo contratado pelo Departamento de Cultura que durante as décadas de 1930 e 1940 registrou o cotidiano parqueano.

As imagens de Benedito Junqueira Duarte, se analisar todo seu acervo, podem refletir duas concepções de infância antagônicas, mas que demonstram estarem presentes nestes espaços: há a visão de Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura, que se dedicou a estudar desde os anos 1920 as culturas brasileiras e a concepção de Nicanor Miranda, chefe da Divisão de Educação e Recreios, uma seção do Departamento de Cultura que organizava e cuidava dos Parques Infantis e dos campos de atletismo.

Enquanto o diretor do Departamento de Cultura, devido à sua construção como intelectual e artista com nítidas influências do movimento modernista brasileiro, pensava na educação (não escolar), como algo indissociável da cultura e que os Parques Infantis seriam espaços onde a cultura brasileira faria parte do cotidiano, esparramando-se pelos tanques de vadar até os palcos montados para as apresentações de danças e teatro.

A proposta dos Parques Infantis buscava tirar as meninas e meninos do trabalho das fábricas e da disciplina escolar, fazendo com que através das brincadeiras as culturas brasileiras sejam conhecidas pelas crianças, mas, ao mesmo tempo, considerando-os informantes da cultura nacional e responsáveis pela sua perpetuação (Elizabeth ABDANUR, 1992, p. 81)⁵.

Nos Parques Infantis, o lúdico não era separado do cuidado médico e assistencial dispensado às meninas e meninos. Enquanto o lúdico apresentava-se como meio pelo qual as crianças parqueanas se apropriariam da cultura e exerceriam seu direito à infância; os cuidados voltados para seus corpos, a saber, os atendimentos médicos, dentários e a prática de jogos, visavam à educação corporal e à disciplinarização. Desta forma, ao estudarmos os Parques Infantis, percebemos a coexistência destas duas concepções, sendo as imagens de Benedito Junqueira Duarte testemunhas destas duas percepções de infância e educação que existiam nos parques. No entanto, para esta pesquisa, trabalharemos com as fotografias que remetem às meninas e meninos vivenciando momentos de artes.

Se durante minhas iniciações científicas estudei as imagens de Benedito Junqueira Duarte pelo livro *B. J. Duarte – O caçador de Imagens*, as fotografias que são o objeto de pesquisa desta dissertação encontram-se totalmente digitalizadas, isto suscitou algumas reflexões acerca das diferentes materialidades que as imagens podem assumir. Quando em

⁵ Ao apresentar autoras e autores que contribuem para a construção desta pesquisa pela primeira vez, optei junto com minha orientadora por citar seus nomes e sobrenomes como modo de assegurar o gênero fazendo deste trabalho também um espaço pela visibilidade das autoras mulheres.

papel, a foto está ao alcance das mãos, podendo ser manuseada sem intermediários, além de possibilitar que o corpo do observador se posicione de diversas maneiras, criando, assim, outras tantas possibilidades de interação: pode-se colocar as fotos sobre a mesa ou espalhá-las sobre o chão; o corpo pode assumir posições outras, ora sentado, ora em pé, ora deitado. A materialidade da fotografia em papel pode, portanto, estabelecer uma relação mais viva e real com aquele que a observa e constrói uma relação com história que a imagem fotográfica conta. Ao passo que a fotografia digitalizada assume também outras possibilidades de interação: as ferramentas do aplicativo de visualização de arquivos de imagens permitem que através do computador, *tablet* ou telefone celular se possa dimensionar a fotografia, aproximando ou afastando, contrastando as luzes, a temperatura ou a saturação para observar detalhes, tornar visíveis outros ângulos e recortes. Enfim, as possibilidades do uso das tecnologias para observar as imagens são muitas, mas diferente da impressa em papel, há sempre uma tela entre o observador e a foto.

Após esta breve reflexão acerca das materialidades da imagem fotográfica, passemos ao acervo estudado. A pesquisa iniciou-se com um levantamento iconográfico na Casa da Imagem, uma das doze edificações que compõem o Museu da Cidade de São Paulo e sede do acervo fotográfico da prefeitura localizado à Rua Roberto Simonsen, nº 136B.

O acervo de Benedito Junqueira Duarte encontra-se em sua maioria digitalizado, sendo-me possível o acesso via internet. composto por 549⁶ fotografias digitalizadas, a coleção com as imagens que Benedito Junqueira Duarte fez dos Parques Infantis compreende o período de 1937 a 1947. Para a delimitação de época a ser estudada, escolhemos os anos de 1937 e 1938, pois foi o período em que Mário de Andrade encontrava-se no cargo de diretor do Departamento de Cultura e também por verificarmos que neste espaço de tempo há mais fotos de manifestações artísticas das crianças dos Parques Infantis, permitindo enxergar as infâncias interagindo de forma mais total do que nas imagens que mostram crianças sendo examinadas por médicos e educadores sanitários. Ao delimitar este período, vislumbramos um pouco da cultura brasileira que era cotidianizada nos parques e que, portanto, atendia a um ideal de educação e cultura defendido pelos intelectuais que integravam o Departamento de Cultura.

Passando as questões norteadoras e o recorte escolhido para esta pesquisa, suscitados pela observação do acervo de imagens de Benedito Junqueira Duarte, é necessário organizar a estrutura textual e a bibliografia de modo a responder acerca da influência de Mário de

⁶ Este número corresponde às fotografias dos Parques Infantis.

Andrade nestes momentos de arte que ocorriam no cotidiano dos Parques Infantis e se podemos encontrar um projeto voltado para as artes e culturas que possa ser revelado através das fotografias, este movimento se dá pelo fato de considerarmos a fotografia também como construção cultural e, com isso, ela recebe e devolve influências do contexto em que está inserida.

Iniciamos com a análise do contexto histórico, social e cultural no qual essas meninas e meninos viviam, pois compreendemos que localizar o cenário onde a pesquisa se desenvolve dará a possibilidade de responder mais adequadamente às questões norteadoras deste estudo. Assim, entender esta infância e as políticas sociais voltadas para ela passa pela compreensão acerca das mudanças ocorridas na cidade de São Paulo e que possibilitaram a criação do Departamento de Cultura e a organização de políticas.

A década de 1930 sinaliza mudanças também no contexto nacional: Getúlio Vargas assume a presidência da República e põe fim, junto com seus tenentes, ao período conhecido como República das Oligarquias, representadas pelos latifundiários produtores de café e leite. Além das transformações políticas, o decênio de trinta aponta para o crescimento das ideologias de extrema direita e das esquerdas; enquanto o movimento dos camisas verdes inspiravam-se no fascismo italiano, os ideais socialistas, comunistas e anarquistas espalhavam-se pelas fábricas, onde operários e operárias lutavam contra as condições abusivas de trabalho. Além disso, a economia industrial faz nascer uma nova classe representada pela burguesia urbana que se organizará para derrotar a hegemonia dos latifundiários e, com isso, assumir a liderança política. No cenário urbano, e aqui nos referimos à cidade de São Paulo, para além das disputas entre classes e ideologias, a terra batida dá lugar ao asfalto, as carroças abrem espaço aos automóveis e o pode-se ver nos degraus do Theatro Municipal de São Paulo Mário de Andrade declamar poesias e expressar um novo modo de pensar a cultura brasileira: o movimento modernista de 1922 surgia para mudar as concepções de ver e de produzir arte, buscando também construir uma identidade cultural brasileira.

As articulações operadas na capital do estado de São Paulo refletem a busca constante pela modernidade não somente para o espaço urbano, mas também voltada para as ações políticas, sociais, culturais e educacionais. Em São Paulo, em 1934, o Partido Constitucionalista (antigo Partido Democrático), liderado por Armado de Salles Oliveira, formou um novo governo (estadual e municipal) composto por intelectuais que passaram a organizar instituições de educação e cultura, buscando formar as elites e também educar o

povo; assim, neste contexto são criadas a Universidade de São Paulo, a Escola Livre de Sociologia e Política e o Departamento de Cultura.

Essas instituições fazem parte de uma luta da intelligentsia paulista que passa a transitar pelo campo político, constituindo-se como um grupo de intelectuais que vai além de seu campo de origem. As ações deste grupo visam ao restabelecimento paulista no contexto político brasileiro, após a derrota em 1932, assim, o plano destes intelectuais é fazer com que São Paulo volte a destacar-se politicamente através de uma política educacional e cultural que mais tarde se estenderia para todo o Brasil.

A criação do Departamento Municipal de Cultura é um dos desdobramentos do projeto político do governo de Armando de Salles Oliveira, cuja expressão máxima foi a criação da Universidade de São Paulo em janeiro de 1934. Já em maio de 1933, as elites paulistas se uniram em torno de um projeto cultural então idealizado como principal estratégia política e fundaram a Escola Livre de Sociologia e Política. À Escola caberia formar os técnicos e administradores públicos para o aperfeiçoamento do governo paulista. À nova Universidade caberia formar as “elites intelectuais” – para usar as palavras do jornalista Júlio de Mesquita Filho – encarregadas de organizar o sistema educacional e orientar as elites dirigentes. Ao Departamento Municipal de Cultura caberia basicamente promover o aprimoramento cultural do povo. Assim, as funções das três instituições se complementariam para o alcance do objetivo maior das elites paulistas. Para elas, a questão fundamental era recuperar a força e o prestígio político de São Paulo através de um governo capaz de controlar com maior eficiência os problemas sociais e ao mesmo tempo combater o comunismo. (ABDANUR, 1994, p. 265-266)

Ao que toca nossa pesquisa, após a contextualização feita a passos paulistanos, mas que pensamos ser importante por localizar o objeto de nosso estudo em um contexto, o olhar volta-se para o Departamento de Cultura e sua organização como instituto que buscava organizar e promover a cultura brasileira pela cidade de São Paulo através da implementação de bibliotecas públicas fixas e circulantes, de cinemas, de concursos de mobília e de canto, a abertura do Theatro Municipal a um público para o qual este espaço não era receptivo. Assim, uma das funções do Departamento de Cultura era fazer da cultura rotina.

Isto revela um projeto que confere à cultura e a educação um peso político e social na busca por solucionar conflitos sociais “e também o esforço dos responsáveis pelas realizações dos projetos do Departamento no sentido de promover o aperfeiçoamento cultural do paulistano a partir de um determinado projeto de desenvolvimento da ‘cultura nacional’” (ABDANUR, 1992, p. 158). Os projetos voltados à classe operária atingem também suas filhas e filhos: a criação dos campos de esporte, praças de jogos e dos Parques Infantis buscam educar crianças e jovens para que desde cedo tenham contato não somente com a cultura e o lazer, mas também tenham seus corpos cuidados, configurando uma faceta assistencialista das práticas voltadas a eles.

Além da clara intenção de agir pedagogicamente junto ao operário, difundindo valores contrários à “rebeldia” política e social, estes projetos revelaram a crença dos “ilustrados” de que cultura e lazer contribuem efetivamente para a melhoria das condições de vida dos trabalhadores na cidade e, conseqüentemente, são “armas” eficazes para a “paz social”. Era a “caridade de espírito” defendida por Fábio Prado, preocupado em alertar os “homens ricos” de São Paulo para sua necessidade ao lado da “caridade física”. (ABDANUR, op. cit., p.159)

Os Parques Infantis caracterizavam-se como uma instituição extraescolar que atendia meninas e meninos de 03 a 12 anos de famílias operárias. O atendimento a estas crianças era gratuito e feito em períodos opostos ao horário das escolas de educação formal (no caso daqueles que já estavam em ano escolar).

Vários fatores contribuíram e determinaram a instalação dos parques, de acordo com as intenções políticas da época. O processo de urbanização intenso e crescente fez com que a classe proletária aumentasse, sem que houvesse um planejamento de moradia e condições básicas sanitárias aceitáveis para essa população. (...) Somada a essa questão social, havia a defesa, durante os anos 1930, de uma educação física e higiênica, que pudesse ensinar hábitos saudáveis às crianças, promover seu desenvolvimento físico e psicológico e, desse modo, reduzir as taxas de mortalidade infantil. (Beatriz ABUCHAIM, 2015, p. 256)

A proposta dos parques divide-se entre a experiência da cultura através do lúdico e do cuidado médico; pois além das concepções de formação do sujeito brasileiro através da arte e da cultura, o assistencialismo e o médico-higienismo inserem-se e dialogam com um contexto histórico de mudanças políticas, urbanas e sociais. A modernização da cidade, o crescimento da economia industrial e a imigração têm como consequência o surgimento de uma classe operária que passou a se organizar contra as péssimas condições de trabalho impostas pelos patrões, exigindo também políticas públicas que contemplassem suas necessidades cotidianas, como, por exemplo, o atendimento à suas filhas e filhos.

Estudos sobre a classe operária e seu cotidiano foram realizados entre os anos 1920 e 1930 para compreender e estabelecer quais eram os padrões de vida destes operários e operárias. Porém, as ações organizadas a partir destes estudos não foram criadas necessariamente para atender às demandas reais desta população, segundo Maria Auxiliadora Guzzo Decca (1987, p. 53-55), às elites não era interessante conhecer o cotidiano operário e o que se seguiu foram políticas feitas de cima para baixo, sem conhecer-se de fato a realidade destas famílias. A ordem “natural” era manter as desigualdades sociais e a solução para os problemas desta classe foram entendidos como falta de higiene e cuidados, assim, as ações dos governos baseavam-se em intervenções com vistas a sanar as “degenerações” morais e físicas dos trabalhadores, trabalhadoras e seus filhos.

As ações médicas que nascem destes estudos transformam as soluções de problemas estruturais em resoluções técnicas e científicas baseadas na assistência à saúde. O fato de a classe operária ser mal alimentada e doente, segundo o governo, era pela ignorância que a assolava (DECCA, op. cit., p. 53). Assim, médicos iam às casas e às fábricas ensinar noções de higiene e alimentação para homens e mulheres, buscando seu saneamento físico.

Dentro deste contexto, a assistência à infância passa a ser pensada e organizada por médicos, juristas e educadores. Também ocorre o desenrolar de um processo de mudança de concepção da infância que foi iniciado após a Revolução Industrial, onde as crianças passam a serem vistas como um grupo que necessita de cuidados voltados pensados para elas.

As políticas voltadas para esta infância atende aos interesses econômicos, moralistas e políticos que se desenvolveram na modernidade (Jens QVORTRUP, 2015, p. 16), a preocupação com as meninas e meninos surgiu porque se percebeu que as altas taxas de mortalidade infantil poderiam afetar futuramente a produção industrial, uma vez que estas crianças – quando mais velhas - integrariam a classe operária. Era necessário, portanto, cuidar desta infância física e moralmente criando não somente políticas e leis de proteção, mas também instituições que as educariam.

A preocupação com as gerações futuras de trabalhadores também se colocava, uma vez “doentes e raquíticos” constituiriam como adultos “maus operários e maus elementos e conseqüentemente revoltados e indolentes”. Os ideais eugênicos ligados aos ideais de produtividade e trabalho justificaram, de resto, os inúmeros estudos realizados e soluções propostas para a proteção da infância pobre e operária nas décadas de 20 e 30. (DECCA, op. cit., p.64)

A educação e assistência à infância operária serviriam, portanto, aos interesses do capital como forma de cuidar as futuras gerações de operários, estas políticas tiveram duas conseqüências para o cotidiano das meninas e meninos: a primeira delas foi a tutela da infância pelo governo; pois, se residia nas crianças o futuro elas deveriam ser cuidadas e protegidas por políticas públicas e por leis, o que faz com que não “pertencam” mais a suas mães e pais, mas à toda a sociedade (QVORTRUP, op. cit., p.17). A segunda conseqüência influencia na presença das crianças ocupando os espaços da cidade; ora, se zelar pela infância através dos cuidados com sua saúde física e moral significava afastá-las de ambientes nocivos, era necessário tirar as crianças das ruas.

A exatidão calculista que passou a organizar a cidade devido à sua modernização afetou os cotidianos de adultos e crianças ao racionalizar o lazer e criar espaços onde meninas e meninos estariam longe dos espaços de socialização e onde exercitariam suas autonomias e

o “sentido de nós” como as ruas. A cidade não lhes pertencia ainda, porque elas eram o outro, o estranho que não estava formado e que só estaria pronto ao alcançar a maturidade biológica.

Desta forma, os Parques Infantis correspondem aos espaços de assistência e educação destas meninas e meninos dentro de uma perspectiva de educação sanitarista e assistencialista, mas que também trazem em seu cotidiano as brincadeiras, os jogos e as culturas tradicionais brasileiras.

Ana Lúcia Goulart de Faria (1993, 1999, 2002) convidará, em diálogo com tantas outras pesquisas, a olhar os Parques Infantis sob outro viés: mostrará que os parques foram muito mais que espaços voltados apenas para assistir e conformar corpos, racionalizando o cotidiano destes meninos e meninas. O PI⁷ se configurará como uma experiência educacional inovadora, que quebra com a “pedagogia minúscula dos grupos escolares” (FARIA, 1999, p. 65) e que também pode ser definido como um lugar onde o direito a uma infância de corpo inteiro é assegurado.

Demonstra, portanto, a ambiguidade existente nos Parques Infantis, pois, ao mesmo tempo em que exerce o controle sobre os corpos, legitima-se “como espaço público onde a criança de família operária, tendo a oportunidade de não trabalhar, de ser criança, de brincar, de criar com seu grupo a cultura infantil” (FARIA, 2002, p. 76) é compreendida como sujeito de direitos e detentor de saberes e culturas. Além disso, ao tomarem contato com as culturas brasileiras através de danças, músicas e outras tantas artes presentes no cotidiano dos parques, meninas e meninos tornam-se aqueles que farão com que estas manifestações tradicionais transbordem dos parques, inundando a cidade e o país, dialogando com o projeto de se construir uma sociedade brasileira através da arte e da cultura.

Após a contextualização necessária para compreender o entorno dos parques e as concepções que inspiraram sua organização como espaço de educação não formal direcionado a um grupo infantil específico, passaremos a um recorte ainda mais preciso: observaremos os Parques Infantis sob a perspectiva de lugar onde as artes e as culturas estavam esparramadas no cotidiano, materializando o discurso dos intelectuais paulistas acerca da democratização da cultura brasileira para formação de uma identidade nacional.

Povo, primitivo, criança de alguma forma estão identificados no pensamento de MA, que os vê como *outro*⁸ produtor/possuidor de cultura. O conjunto das diferentes culturas compõe a cultura nacional; concepção diversa de outros folcloristas que querem a transformação destes *outros*⁹ em “cidadãos brasileiros” (como se fossem duas coisas distintas: os primeiros deixam de ser o que são para tornarem-se

⁷ Parque Infantil.

⁸ Grifo da autora.

⁹ Grifo da autora.

brasileiros...). O DC e o PI pretendiam interessar as crianças e o povo pela tradição popular, além de pô-los em contato com outras manifestações artísticas, aquelas das elites (ditas “cultas”), às quais geralmente eles não têm acesso (e quando têm, muitas vezes é apenas como forma de domesticação), objetivando, portanto, uma troca beneficiando a todos. (FARIA, 2002, p. 151)

Este olhar sobre os Parques Infantis como espaço ligado a um projeto de cultura tem nas expressões artísticas das meninas e meninos um meio por onde a formação social do sujeito brasileiro ocorreria. Para isso, nos voltaremos para Mário de Andrade, como diretor do Departamento de Cultura, intelectual, escritor, professor e organizador de uma cultura que se pretende esparramada pela cidade de São Paulo. Podemos observar a importância que Mário dá para a democratização da cultura através de seus contos, crônicas, entrevistas e nas cartas trocadas com amigos.

Segundo Márcia Gobbi (2011, p. 20), embora Mário de Andrade não tenha escrito sobre a infância no campo acadêmico¹⁰, ele a apresenta em seus contos, mostrando seu olhar de artista observador que se interessa e busca compreender as crianças. Temos um indício de sua compreensão sobre a infância quando ele escreve que a criança “é um ser sensível” (ANDRADE, 1976, p.129) que se expressa de corpo inteiro: as meninas e meninos dos Parques Infantis tinham nestes espaços amplas possibilidades de vivenciarem as múltiplas possibilidades lúdicas e artísticas; além disso, através destas experiências, meninas e meninos não deixariam que as culturas populares se perdessem.

Perscrutar o cotidiano dos Parques Infantis através das fotografias de Benedito Junqueira Duarte requer um refinamento de olhar construído através dos referenciais teóricos. As imagens fotográficas retratam mudanças operadas no real, mas de um modo particular: o olhar do fotógrafo e sua subjetividade conferem singularidade às fotografias. Ao analisar uma imagem, necessitamos conhecer o contexto no qual ela foi tirada, o fotógrafo, as motivações que levaram àquele registro. Os estudos sobre sociologia da imagem apontam que a fotografia não é neutra, encerrando em si aspectos ideológicos, sociais e culturais de um período. Assim, analisar as transformações históricas auxiliam a perceber que os registros fotográficos são pontes que interligam as representações do passado ao presente.

A reconstrução dos processos complexos que originaram uma imagem fotográfica é feita a partir da análise do contexto e dos elementos que contribuem para a constituição dela através de análises iconográficas e técnicas. A primeira busca informações que não estão visíveis aos olhos do observador, assim, há a necessidade de se conhecer o contexto histórico

¹⁰ Mário, contudo, irá falar sobre os desenhos infantis em uma de suas aulas na Universidade do Distrito Federal In: ANDRADE, Mário. ¿El niño és artista?. Revista Digital de la Asociación de Maestros Rosa Sensat, n. 14, 2015.

e os usos sociais da fotografia no período estudado. Importante também o estudo das técnicas empregadas, o que auxilia a determinar o período histórico, padrões e o estilo do fotógrafo.

Enquanto a análise técnica é o diálogo da imagem fotográfica com outras ciências, como a história e a sociologia, a análise iconográfica busca organizar os elementos próprios que formam a imagem a fim de contextualizá-la, o olhar centra-se no registro fotográfico e naquilo que o compõe.

A análise iconográfica tem o intuito de detalhar sistematicamente e inventariar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos; o aspecto literal e descritivo prevalece, o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado. (KOSSOY, 2012, p. 107)

A fotografia como um código de linguagem não verbal evidencia a formação de uma sociedade que precisa do visual para se comunicar e se afirmar como unidade social, por isso, muitas vezes as análises técnicas são deixadas de lado, pois as fotografias inspiram um sentimento de pertencimento ao reviverem na memória o que já se passou.

Ao delinear que os objetos de pesquisa seriam as imagens das meninas e meninos nos Parques Infantis, busquei ter acesso a um número maior de fotografias. Sabendo onde os registros se encontravam, fui à Casa da Imagem procurando conhecer mais profundamente o acervo de Benedito Junqueira Duarte.

Durante a primeira ida à Casa da Imagem recomendaram-me, devido a uma reestruturação no espaço, o acesso às fotografias através do site da instituição. O acervo online¹¹ das fotografias dos Parques Infantis é composto por mais de quinhentas imagens que contam com fotos do início dos parques, ou seja, B. J. Duarte registrou a construção dos novos parques em 1936.

Somente em 1937 que as primeiras imagens de crianças ocupando os Parques Infantis aparecerão. Para iniciar os estudos, separamos as fotografias por ano e por parque. No ano de 1937 há fotografias dos Parques Infantis D. Pedro II, Lapa e Ipiranga; em 1938 as fotos são dos Parques Infantis de Santo Amaro e D. Pedro II; nos anos de 1939 e 1940 há imagens somente do Parque Infantil D. Pedro II e há salto no tempo e vamos encontrar somente fotografias datadas de 1947 dos Parques Infantis da Vila Romana, Barra Funda, Dom Pedro II e Santo Amaro.

Após a separação das imagens por ano e por localização, fiz uma nova divisão, abordando agora ano, Parque Infantil e o assunto das fotos, para fazer esta distinção atentei-me às legendas dadas por Benedito Junqueira Duarte.

¹¹ Para a finalização desta pesquisa, a equipe da Casa da Imagem me enviou as fotografias que seriam utilizadas neste estudo em melhor resolução.

Parque Infantil D. Pedro II, 1937

Assunto	Número de fotos
Aplicação de testes	5
Assistência Médica	5
Brincadeiras	21
Apresentações de dança	6
Reunião da diretoria do clube	1
Tipos de frequentadores dos parques	2
Ginástica	19
Leitura	2
Desenho	3
Recorte	1
Distribuição de frutas	1
Lanche	1
Plateia	1

Parque Infantil Ipiranga, 1937

Assunto	Número de fotos
Ginástica	8
Biblioteca/Leitura	2
Banho de sol	2
Festa ao ar livre	1
Dominó	1
Distribuição de leite	1
Jardinagem	2
Jogos de construção	5
Jogos tranquilos	1
Marcenaria/Modelagem	4
Natal	1
Tipo de frequentadores dos Parques	3

Parque Infantil da Lapa, 1937

Assunto	Número de fotos
Distribuição de leite	2
Eleição/Votação	4
Ginástica	1
Crianças	1
Exposição dos trabalhos	1
Jogos	6
Lanche	3
Tanque de areia	3
Teatrinho	4
Trabalhos Manuais	3
Valsa/Ginástica Olímpica	3

Parque Infantil D. Pedro II, 1938

Assunto	Número de fotos
Jogos	3
Brincadeiras	17
Ginástica/Escada Horizontal	2

Parque Infantil Santo Amaro, 1938

Assunto	Número de fotos
Apresentações artísticas	8
Apresentações de brincadeiras ¹²	2
Hasteamento da bandeira	1

¹² Apresentações de brincadeiras ocorriam durante as festas de inauguração dos Parques Infantis.

Parque Infantil Dom Pedro II, 1939

Assunto	Número de fotos
Apresentações artísticas/Danças/Ginástica	9
Higiene	1
Crianças	5

Parque Infantil Dom Pedro II, 1940

Assunto	Número de fotos
Jogos dirigidos	09
Luta	02
Crianças	02

Parque Infantil Barra Funda, 1947

Assunto	Número de fotos
Atividade dramática	3
Banho de Luz/Assistência Médica	2
Centro de moças operárias	2
Higiene	1
Piscina	1

As legendas que Benedito Junqueira colocou nas suas fotografias permitiram separar as imagens desta maneira, configurando-se em metodologia que guiou o olhar para os temas com maior incidência e em quais períodos apareciam. Sermos guiados pelas legendas das fotografias caracterizou-se como um movimento interessante: ao passo que informam acerca de acontecimentos com os quais não estamos familiarizados como, por exemplo, as fotografias intituladas “Banho de luz”, ou até mesmo as que explicam os diversos momentos do bailado da Nau Catarineta; podem também influenciar o olhar, guiando-o e, de certa forma, conformando-o através daquilo que o fotógrafo escreveu sobre a imagem. Citamos como exemplo uma fotografia onde meninas e meninos aparecem em fila atrás da educadora seguindo algum caminho por ela determinado, a fotografia compõe-se de maneira belíssima com árvores a luz do sol ao fundo e o ângulo escolhido (o fotógrafo encontra-se um pouco mais à frente da fila e tira o retrato diagonalmente, o que permite captar todas as crianças, suas sombras e a paisagem ao fundo) demonstra o olhar sensível e poético do fotógrafo, mas

que sem a legenda seria uma imagem de crianças em fila sendo guiadas pela educadora. Para onde estariam indo? Segundo Benedito Junqueira Duarte, as crianças fotografadas em algum dia do ano de 1937 no Parque Infantil Dom Pedro II estavam indo “Rumo ao Sol”. Percebe-se, portanto, como a legenda guia nossas percepções acerca da imagem.

A análise da imagem coloca as fotografias como testemunhas de um tempo e de sujeitos que não fazem mais parte do presente. Assim, não podemos interagir, ouvir as vozes das crianças, ver os movimentos de seus gestos, estar junto, isso demandou assumir um papel de observadora. Esta observação não consistiu apenas em olhar imagens, exigiu leituras sobre o contexto, sobre os sujeitos que dele fizeram parte, perscrutando as fotos e dialogando com a bibliografia. Construiu-se, desta forma, uma relação de corpo inteiro, só possível através do diálogo entre as imagens e o estudo teórico que foram as bases para a construção de um olhar que não apenas observa, mas que procura ler as imagens, descortinando-lhes os segredos (Fraya FREHSE, 2005a, p. 136). Portanto, buscando conhecer esta relação entre artes e infâncias, pretendemos observar as experiências de arte e infâncias que ocorriam nos Parques Infantis.

As fotografias de Benedito Junqueira Duarte, como informantes deste tempo, farão reviver os parques nos dias atuais e em diálogo com o olhar de Mário de Andrade sobre arte, cultura e a infância que aparece em alguns de seus contos, acabam por nos mostrar as inesgotáveis possibilidades de um projeto de educação que respeitava a inteireza da infância e que pretendia ultrapassar os muros que demarcam seu espaço, invadindo seu redor e para mais além, fazendo com que cultura e educação sejam bens comuns, ao alcance de todas e todos.

1. São Paulo: breve trajetória a passos paulistanos

*Ninguém ignora a inquietação do clima paulistano...
 Pois tivemos hoje uma arraiada fresca de neblina*

*Depois do calorão numa noite maldita, sem sono,
 Uma neblina leviana desprende das nuvens lisas
 E pousou um momentinho sobre o corpo da cidade.
 Ôh como era boa, e o carinho que teve pousando!
 Não espantou, não bateu asa, não fez nenhuma bulha,
 Veio, que nem beijo de minha mãe se estou enfezado
 Vem mansinho, sem medo de mim, e pousa em minha testa.
 Assim neblina fez, e o sopro dela acalmou as penas
 Desta cidade histórica, desta cidade completa,
 Cheia de passado e presente, berço nobre onde nasci.
 Os beijos de minha mãe são tal-e-qual a neblina madrugada...
 Meu pensamento é tal-e-qual São Paulo, é histórico e completo,
 É presente e passado e dele nasce meu ser verdadeiro...
 Vem, neblina, vem! Beija-me, sossega-me o meu pensamento!*¹³

Ao caminhar pelas ruas e avenidas desta cidade no ano de 2016, é surpreendente saber que há cinco séculos esta era uma região economicamente secundária aos olhos da coroa portuguesa.

A recuperação dos aspectos históricos da cidade de São Paulo, que contribuem para a formação de uma identidade paulistana, é necessária para compreender o período do qual esta pesquisa trata. Feito a passos rápidos, mas ao mesmo tempo indispensável, este exercício de contextualização permite situar os acontecimentos de forma que não fiquem soltos na linha do tempo da história.

A cidade, que começou como uma missão jesuíta no século XVI e tornou-se um dos mais importantes polos econômicos e culturais do país no século XX, passou por diversos momentos que delinearão não somente seu espaço urbano, mas também a sociedade paulistana. No século XVII as atividades econômicas de São Paulo, alçada à condição de vila em 1561, limitavam-se à agricultura de subsistência e às bandeiras.

¹³ ANDRADE, Mário de. Momento. In: LOPEZ; FIGUEIREDO. (Org.). 2012. p. 48. Publicado originalmente em *Remate de Males*, 1930.

Como se sabe, desde o início da colonização, o governo português estimulava progressivamente a exploração de produtos agrícolas (açúcar, pau-brasil, fumo) ao longo do litoral.

O interior ficou mais vinculado à iniciativa particular, pessoal, que se desenvolveu por meio de incursões de longa duração, efetuadas por um tipo de mestiços que eram chamados *mamelucos, paulistas ou bandeirantes*¹⁴. Esse modo de vida, de hábitos e de mentalidade plasmou uma civilização essencialmente rural, com índios sendo reduzidos ao cativoiro. (Carlos Guilherme da MOTA, 2003, p. 244)

A ocupação da vila de São Paulo deu-se de forma “policêntrica”, ou seja, os agricultores espalhavam-se em diversos aglomerados, recorrendo à vila central apenas para festejos ou atividades da igreja. Um dos motivos que influenciou este modo de povoamento foi o relevo diverso, formado por encostas e riachos. Diferente das capitanias que se espalhavam pelo litoral do país, o núcleo urbano de São Paulo constituiu-se de forma muito singular, tendo um caráter marcadamente localista e com fortes influências indígenas (MOTA, op. cit., p. 244).

A distância geográfica dos centros mais dinâmicos isolava a vila de São Paulo e as atividades de agricultura e pecuária se voltavam para o consumo local. Assim, no início do século XVII, as primeiras bandeiras começaram a ser organizadas. Estas expedições partiam em direção ao interior inexplorado em busca de metais preciosos e do apresamento de indígenas. Em pouco tempo, estas expedições ampliaram os limites geográficos da colônia, incorporando ao Brasil muitos territórios que, pelo Tratado de Tordesilhas, pertenciam ao governo espanhol.

O mito do bandeirante é bastante discutível e o próprio termo parece mesmo não ter existido antes do século XVIII. Esses predadores chamados “mamelucos” ou “gente de São Paulo”, ou “portugueses de São Paulo”, como que já distinguindo um tipo diverso do litorâneo, mais afeito às coisas e aos hábitos do sertão, como a rede e a farinha “de pau”. (MOTA, op. cit., p. 245)

Das relações entre indígenas e portugueses nasceu um povo mestiço. Diferente das populações de outras capitanias hereditárias, as matriarcas paulistanas eram as mulheres indígenas. Era notado também que os filhos dessas mulheres com os portugueses inseriam-se nas bandeiras junto aos europeus; em muitas expedições, o número de indígenas e mamelucos superava o de portugueses, desta forma, diferentemente dos mulatos¹⁵, que como suas mães continuavam escravos, os mamelucos tornavam-se caçadores da raça de sua própria mãe (MOTA, op. cit., p. 245).

¹⁴ Grifo do autor.

¹⁵ Termo utilizado pelo autor. Atualmente há muitas discussões acerca da utilização desta palavra e o peso histórico que carrega. A palavra “mulato” deriva de “mula”, animal nascido do cruzamento entre cavalo e jumento. Durante o período escravista no Brasil, este termo era usado para se referir pejorativamente aos filhos e filhas de negros/negras com brancos/brancas. Fonte: <<http://blogueirasnegras.org/2013/06/26/palavra-mulata/>> Acesso em 20/01/2016.

Uma sociedade que se forma a partir do contato entre indígenas, portugueses e cristãos-novos, com costumes tão próprios e oriundos de uma vida pobre e essencialmente rural, o clima temperado e o relevo desafiador: todos estes fatores moldaram o espírito paulistano, assim, "surgia uma diversa civilidade paulistana que se deixava empolgar por uma nova razão-de-ser e só dela cuidava" (ANDRADE, 1936, p. 272).

As atividades decorrentes da mineração intensificaram-se a partir do século XVII. O ouro era explorado principalmente nas futuras Minas Gerais e a concorrência pela extração de minérios entre paulistas e portugueses deflagrou a Guerra dos Emboabas, chamando a atenção da coroa portuguesa para São Paulo e para os bandeirantes, que exploravam a colônia através dos rios e abrindo estradas para pontos distantes. Em 1711, São Paulo é elevada à posição de cidade, substituindo São Vicente como sede administrativa da capitania, porém as correntes de povoamento para o interior esvaziavam a cidade, fazendo retornar o ciclo de pobreza.

A crise estabelecida em São Paulo após o enfraquecimento das atividades mineradoras e da separação das Minas Gerais dá abertura para uma nova atividade econômica local: o açúcar. O plantio da cana-de-açúcar estimula a instalação de fábricas e a ligação direta com o porto de Santos faz com que São Paulo se firme como grande produtor açucareiro. Os capitais gerados por esta nova economia são investidos em indústrias e também em um novo e promissor empreendimento: o café.

No princípio da vida paulistana, os caminhos que subiam a serra partiam de São Vicente e chegavam a Piratininga. Nesse princípio os caminhos apenas chegavam. Em breve porém, para oeste, para o norte e para o sul, delinear-se caminhos novos, e estes partiam, buscando índios, ouro e sertão. Várias vezes porém estes mesmos caminhos mudaram de movimento. No surto do café eram os caminhos de serra acima que chegavam trazendo o grão seco, ao passo que os caminhos de leste desciam buscando o mar do mundo. Um desequilíbrio improvisado no presente, tornava assim os caminhos desprovidos da sua mais humana finalidade, o intercâmbio, a troca, a generosidade do ir e vir. (ANDRADE, op. cit., p. 272)

Concomitantemente a este desenvolvimento econômico, o espaço urbano começa a se expandir, estimulado também pela vinda da coroa portuguesa para o Brasil e a Abertura dos Portos às Nações Amigas. Por encontrar-se na rota de escoamento da produção de açúcar, a cidade de São Paulo atraiu maior fluxo de capitais e de pessoas. O ritmo de vida antes tranquilo foi aos poucos deixado de lado e a cidade inaugurou uma Casa de Ópera, um Jardim Botânico, a Biblioteca Pública Oficial de São Paulo e a Faculdade de Direito do Largo São Francisco. A inauguração da faculdade de direito, o berço da elite intelectual paulistana, atraiu para a cidade estudantes e professores, aumentando a demanda por pensões, hotéis e

restaurantes; conseqüentemente, estes ares de mudança que chegaram à cidade inspiraram também modificações no cenário cultural e artístico.

A economia cafeeira transformou a paisagem da capital paulista: o ápice do café resultou em um grande fluxo imigratório e a conseqüente alteração no cenário urbano com a construção de moradias e o estabelecimento de comércios. Assim, a expansão desordenada da cidade começava a desenhar a metrópole que São Paulo seria.

Mas foi o crescimento da economia cafeeira que propiciou a construção de estradas de ferro nas frentes de expansão dos investimentos e, em menor escala, de estradas de rodagem. O eixo São Paulo – Santos logo seria expandido para os polos Santos – Jundiaí, abrindo um leque ferroviário para o interior da província, alterando profundamente o mapa colonial. A vida socioeconômica dessas cidades e vilas organizava-se agora segundo as linhas de investimento nacionais e estrangeiros, acelerada, sobretudo com imigração em massa de contingentes italianos, espanhóis, mais tarde japoneses, e outros que, ao lado do ininterrupto fluxo de portugueses, daria a marca de novo tempo. (MOTA, op. cit., p. 254)

Os carros e trens que rodavam pelas ruas da capital do estado na década de 1930, o calor refletido pelo asfalto, a troca dos lampiões de querosene pela iluminação a gás, a verticalização decorrente da transformação da paisagem urbana, a devo(ra)ção pelas modas francesas regadas a bebericadas em chás quentes às cinco da tarde, tanto no calor quanto no frio. Estes fatos são decorrentes das décadas anteriores e suas intensas mudanças sociais, econômicas e políticas que influem diretamente na cidade que se materializa nos primeiros trinta anos do século XX.

Mundialmente o cenário é desenhado por guerras, revoluções, crises econômicas e o surgimento de sistemas totalitários. Nas artes, o clima é de ruptura com os padrões artísticos vigentes: a arte moderna busca desvencilhar-se da estética dominante.

Por exemplo, o impressionismo, retratando as impressões sensoriais dos artistas, pintando formas e as cores que se enxergavam e não o que havia aprendido sobre elas; o fauvismo com o uso das cores vivas, ressaltando a espontaneidade na criação; e o cubismo, estabelecendo novos parâmetros de representação da realidade, afastando-se definitivamente da visão clássica da beleza. (Maria Walburga SANTOS, 2005, p. 25)

Cada um dos movimentos artísticos, com suas singularidades, reflete uma série de provocações à ordem social estabelecida, ordem esta representada pela classe social e econômica dominante. O início do século XX no Brasil é marcado pelo desejo de uma nova ordem, não somente no plano da cultura, mas também no econômico, político e social, buscando um ponto que unisse a sociedade, uma identidade própria (SANTOS, op. cit., p. 25).

Uma das características econômicas mais relevantes dos anos 1920 caracteriza-se especialmente pela crise do café¹⁶ (Richard MORSE, 1958, p. 207) e pela expansão das indústrias, intensificada durante o período da primeira guerra mundial. O crescimento industrial ocorre pela impossibilidade de importação, visto que após 1918 a economia dos países europeus havia entrado em crise.

Os trabalhadores e trabalhadoras dessas novas indústrias se estabeleceram ao redor do centro da cidade, fazendo nascer novos bairros. Desta forma, a industrialização e a urbanização inspiraram mudanças nos costumes e mentalidades: as recém-asfaltadas avenidas tornam-se palcos de desfiles de carros, os finais de semana no jôquei, a valorização da educação física e de esportes; na moda, as moças encurtaram saias, cabelos e escureceram os tons de batom. Enfim, ser moderno e o frenesi que a vida na cidade inspira "é a consagração máxima" (Nicolau SEVCENKO, 1992, p. 34). Além disso, as influências da crise econômica internacional podiam ser sentidas não somente nas transformações de asfalto e concreto, mas nas ideologias políticas, que pendiam para os extremos da direita e da esquerda.

Tanto a forma histórica da metrópole, quanto as moderníssimas tecnologias, se abateram como uma circunstância imprevista para os contingentes engolfado na metropolização de São Paulo. Todas essas condições se impuseram mais rápido do que eles pudessem assimilar, sob uma irresistível pressão internacional, tão vasta para ser compreendida, quanto mínima fora a possibilidade de transmissão de novas atitudes no curto espaço de cerca de duas gerações. (SEVCENKO, op. cit., p. 40)

A industrialização trouxe à vida paulistana a presença de novas classes sociais que buscavam romper de vez com a cultura que vinha dos latifúndios. Enquanto banqueiros e empresários constroem seus palacetes ao redor das grandes alamedas, a classe média e o proletariado fixam moradia em bairros próximos ao centro e ao redor das indústrias. Na tela que é a paisagem urbana, começa a se desenhar as discrepâncias sociais que serão o foco das lutas entre trabalhadores e seus patrões.

A organização da classe operária em sindicatos recebeu influências socialistas e anarquistas. De atuação intensa, o movimento não raramente entrava em conflito com a burguesia, tendo ocorrido de 1917 a 1919 greves dos operários por melhorias nas condições de trabalho e de vida.

¹⁶ A crise do café tem suas origens em 1906 quando ocorre a queda nos preços internacionais do produto. Na tentativa de salvarem-se dos prejuízos iminentes, os produtores paulistas, mineiros e cariocas convocam o Convênio de Taubaté. Nesta política protecionista, o Estado ficaria responsável pela compra dos produtos excedentes por um preço mínimo, garantindo o lucro dos produtores e o controle do fluxo de exportação. Porém, as consequências deste acordo foram desastrosas quando houve uma queda substancial nos preços do café em 1929, um dos efeitos do Crack da Bolsa de Nova York, onde o café era cotado, ocasionando a impossibilidade de manter os preços do café em um nível atraente para a exportação. Dessa forma, com tamanho prejuízo dos cafeicultores há a perda de sua influência política, o que culmina no fim da República das Oligarquias e a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República em 1930.

Era necessário, pois, atender as demandas desta classe, uma delas dizia respeito à assistência de seus filhos e filhas. Visando muito mais a um controle do que necessariamente seu bem estar, o governo federal consolidou leis trabalhistas e na cidade de São Paulo foram criados espaços que visavam ao lazer de adultos, jovens e crianças como as bibliotecas fixas e circulantes, campos de esportes, praças de jogos, cinemas, concursos culturais que atendiam não somente ao direito à cultura e ao descanso da classe operária, mas também faziam parte de um projeto construído por um grupo de intelectuais que fazia parte do novo governo instituído a partir de 1934.

Além de serem pensadas ações que atingissem ao público já citado, foram criados espaços voltados ao atendimento das crianças filhas e filhos dos trabalhadores: os Parques Infantis. As políticas públicas organizadas pelas elites para os pobres evidenciam uma tentativa de controlá-los em sua vida pública e também privada, um exemplo é a escolha das obras literárias que integrariam os acervos que deveriam ser previamente escolhidas pela divisão de bibliotecas.

As obras seriam em língua portuguesa e na língua materna dos imigrantes. Para conhecer e mapear os bairros onde havia maiores concentrações de imigrantes, o Departamento de Cultura organizou um estudo que seria utilizado também para que o acervo das bibliotecas circulantes atraíssem estas pessoas. Assim, por exemplo, em bairros com maiores concentrações de italianos, haveria obras em língua italiana, em bairros com maior incidência de turcos, obras em turco (Ana Carolina FILIZZOLA, 2002, p. 94). Isto se configurava como uma forma de controle, pois ao atrair esta população e integrá-la à cidade era um meio de acabar com os recintos associativos que eram organizados pelas populações de imigrantes, já que havia o temor de que nestes espaços ocorressem reuniões políticas das operárias e operários e possíveis estratégias de enfrentamento aos patrões.

O controle pretendido insere-se em um contexto de conflitos sociais e a busca por uma unidade nacional baseando-se na racionalização e na adequação do cotidiano operário através da criação de instituições e dialogamos com Filizzola:

Qual seria a relação entre as reivindicações operárias e o movimento em prol da racionalização da fábrica, do cotidiano dos operários, das escolas e até de seu lazer? Entendemos que esta relação pode ser estabelecida em função da introdução do taylorismo, do fordismo, e da racionalização como estratégias políticas de combate aos movimentos operários e também como maneira de se aumentar a produtividade industrial. (FILIZZOLA, 2002, op. cit., p. 13)

As estratégias pensadas pelos governos estaduais e municipais paulistas enquadravam-se neste projeto de construção de uma sociedade moderna e este projeto passou, de um modo

ambíguo, pelo acesso ao lazer, cultura e educação que seriam coordenados por institutos culturais e que alcançariam adultos, jovens e crianças.

1.1. Um grupo intelectual distinto: a intelligentsia paulistana e sua atuação política

Os primeiros trinta anos do século XX caracterizam-se por mudanças importantes no Brasil e na cidade de São Paulo. No contexto nacional, as transformações se dão pelas tentativas de estabilizar a frágil e cambaleante república instaurada em 1889 que ora era governada por marechais, ora por coronéis; a cultura cafeeira sofre grandes oscilações, o ciclo da borracha abre ferrovias e inicia um período de exploração da região do norte do país. Além disso, a atividade industrial começa a se estabelecer de forma tímida e concentrada em apenas algumas regiões, neste período, porém, o Brasil ainda se mantinha como um país rural com sua economia voltada essencialmente para a exportação.

Atentando o olhar para São Paulo, observamos que as mudanças que ocorrem são notáveis: se nos períodos que compreendem os séculos XVI e XVIII a economia paulistana ainda é oscilante e voltada para consumo familiar, a partir do século XIX, a cidade se estabelece como um importante centro econômico para o país, atraindo imigrantes e transformando a paisagem urbana e cultural com a fundação da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. No século XX, como vimos anteriormente, as indústrias e os movimentos culturais que advém deste crescente de modernidade continuam a transformar e influenciar nos espaços urbanos e seus habitantes.

As décadas de 1920, 1930 e 1940 assinalam transformações decisivas nos planos econômico (crise do setor agrícola voltado para a exportação, aceleração dos processos de industrialização, crescente intervenção do Estado em setores-chaves da economia, etc.), social (consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado etc), político (revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado etc.) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições públicas, surto editorial etc.). (Sérgio MICELI, 2001, p. 77)

Após situarmos as transformações pelas quais a cidade de São Paulo passou, façamos o recorte norteador deste estudo: a década de 1930 inicia-se com as repercussões econômicas e sociais que a crise da bolsa de valores de Nova York ainda impõem aos países capitalistas. É durante este período também que crescem os descontentamentos e os questionamentos acerca da legitimidade da República das Oligarquias, insuflando os descontentes a enfrentarem o governo.

As mudanças que acontecem no plano cultural gravitam em torno das proporções que o movimento que depôs Washington Luis em 24 de outubro de 1930 tomou, afinal, ao tencionar ser um movimento que se opõe à República Velha e a uma sociedade rural e estratificada, os opositores ao governo colocam-se como uma alternativa aos valores antigos e herdeiros de um modelo social e político que necessitava ser ultrapassado; assim, os revolucionários de 1930 traziam consigo as promessas de uma sociedade moderna, industrial e racional (Boris FAUSTO, 1975, p.10-12).

A Revolução de 1930 põe fim à hegemonia da burguesia do café, desenlace inscrito na própria forma de inserção do Brasil, no sistema capitalista internacional. Sem ser um produto mecânico da dependência externa, o episódio revolucionário expressa a necessidade de reajustar a estrutura do país, cujo funcionamento, voltado essencialmente para um único gênero de exportação, se torna cada vez mais precário. (Fausto, op. cit., p. 112)

Tendo como objetivo superar a crise econômica e política decorrente do monopólio da cultura do café e do revezamento dos coronéis no Palácio do Catete, há a criação de

uma frente difusa, em março/outubro de 1930, que traduz a ambiguidade da resposta à dominação da classe hegemônica: em equilíbrio instável, contando com o apoio das classes médias de todos os centros urbanos, reúnem-se o setor militar, agora ampliado com alguns quadros superiores, e as classes dominantes regionais. (FAUSTO, op. cit., p. 113)

Os participantes do movimento que alçou Getúlio Vargas à presidência da república tinham origens diversas, eram industriais, militares, alguns latifundiários e intelectuais. Este último grupo é composto por sujeitos oriundos de camadas altas e médias que se formaram nas faculdades de direito e nos movimentos artísticos e culturais. No contexto paulistano (que nos permitirá entender e discorrer sobre as ações de Mário de Andrade dentro do Departamento de Cultura), estes intelectuais compõem um grupo que ganha força e modifica seus meios de atuação social a partir da crise política iniciada após a deposição de Washington Luis (MICELI, op. cit., p. 77).

A formação e as ações deste grupo de intelectuais se dão de maneiras muito distintas das gerações que os antecederam. Formados no Movimento Modernista e no Largo do São Francisco, esta intelligentsia paulistana transitava pelo campo intelectual e cultural desde a década de 1920 buscando romper com normas e padrões estéticos e ideológicos denominados por eles de passadistas. Para compreender suas ações faz-se necessário uma breve discussão acerca do termo intelligentsia e campo.

Segundo Pierre Bourdieu, o campo é um espaço simbólico que pode ser definido como uma rede de relações em que os sujeitos estão dispostos de maneira hierárquica, disputando

entre si uma posição relevante e influente neste espaço. A origem do campo pode ser explicada pela necessidade de situar em um mesmo local sujeitos que compartilham de um mesmo “habitus”.

O conceito de “habitus” é necessário para entender as afinidades dos indivíduos que dividem uma mesma estrutura social, um mesmo campo. Desta forma, o “habitus” é composto por normas e códigos que são compartilhados por estes sujeitos e que são apreendidos ao longo de suas experiências sociais e culturais.

Habitus é um instrumento conceptual que auxilia a apreender uma certa homogeneidade nas disposições, nos gostos e preferências de grupos e/ou indivíduos produtos de uma mesma trajetória social. Assim, o conceito consegue apreender o princípio de parte das disposições práticas normalmente vistas de maneira difusa. (Maria da Graça J. SETTON, 2002, p. 63)

O campo é definido, portanto, como um espaço social simbólico onde sujeitos com interesses em comum e com bagagens culturais e sociais adquiridas atuam hierarquicamente podendo competir entre si pelo poder simbólico, ou seja, é um espaço de disputa entre dominantes e dominados, entre os que possuem maior e menor capital cultural e, conseqüentemente, mais ou menos influência. Os indivíduos que possuem maior capital cultural determinam as regras de um campo e empregam estratégias diversas para a conservação deste poder simbólico. Já aqueles que são dominados buscam maneiras de subverterem as regras e abandonarem esta posição submissa. Assim, a estrutura do campo é baseada em relações de poder e de força estabelecidas entre os que possuem maior e menor capital cultural.

O campo intelectual, assim, como outros campos, possui regras e saberes específicos, configurando-se como um espaço de códigos e valores que apenas fazem sentido dentro do contexto do campo onde estão inseridos os sujeitos que partilham de um habitus em comum. A característica dos intelectuais dos anos 1920 e 1930 é o domínio de um capital que vai além do campo literário, os intelectuais deste período voltam suas atuações para o campo político, contribuindo para a produção de novos bens simbólicos que serão compartilhados socialmente constituindo com um “habitus” muito específico deste grupo (BOURDIEU, 2002, p. 08-09).

A especificidade desta geração dos anos 1920 e 1930 está nas ações empreendidas em outros campos. Para além de suas produções individuais, este grupo caracteriza-se por transitar em um espaço onde intervirão nas políticas culturais e sociais na cidade de São Paulo.

Uma reflexão sobre as relações entre os intelectuais e a política exige a discussão preliminar da noção de intelligentsia, pois como se sabe, o termo originalmente

denota e, posteriormente, em geral, conota a existência de grupos intelectuais que se caracterizam – e se distinguem de seus pares – por um certo número de atributos, entre os quais o principal refere-se à natureza particular de suas relações com a política. (MARTINS, 1987, p. 01)

Como se compreende do excerto de Luciano Martins, a condição do intelectual não está atrelada necessariamente ao seu campo de origem, porém, esta característica fica mais evidente neste grupo específico de intelectuais que está inserido em um contexto marcado por grandes mudanças. O que torna este grupo singular são seus empreendimentos na política, não significando propriamente o conhecimento e identificação com as reais demandas da população. Os desejos sociais deste grupo podem ser explicados pela aspiração de reconhecimento de sua posição intelectual, claro que este não é sua principal motivação, mas é um traço em comum que move estes sujeitos que tomam para si a missão de transformar a sociedade brasileira.

Para além de qualquer consideração sobre os móveis de sua ação, é o que pensa uma intelligentsia que a torna não-conforme com o estado de coisas, que a aliena da sociedade em que vive.

E o que pensa uma intelligentsia insere-se num sistema de valores do qual faz parte uma certa deontologia de ofício de intelectual que em geral assume a forma de um espírito de descoberta e de invenção, isto é, de um questionamento permanente de tudo que se encontra instituído. É esta atitude intelectual, aliás, que distinguiria aqueles que Lipset chama os “intelectuais criativos”, dos quais proviria a intelligentsia (...). A questão que se põe é a de saber inicialmente por que esse não-conformismo (o que se pode manifestar em planos tão diversos como o da ciência, da literatura, da arte ou dos valores) toma forma política de uma rejeição da organização da sociedade e das formas de governo e, em seguida, por que a deontologia do ofício de intelectual é interpretada pela intelligentsia como um “dever” de intervenção política. Ora, é justamente a investigação desta questão que a ideia de “alienação objetiva”, no sentido de uma discriminação social, tende a restringir a uma via demasiado estreita e simplificadora: a da redução dos valores e interesses. O conceito gramsciano de intelectual é apenas uma variante meio sofisticada desse enfoque. (Martins, op. cit., p. 03)

Pensando sobre os intelectuais que atuaram no campo político e cultural nos anos 1930, nos deparamos com outros pontos que lhes são comuns. As crises políticas e econômicas que acontecem na primeira metade dessa década formam as mentalidades destes sujeitos e os meios que utilizarão tanto para produzir suas obras como para realizar seus ideais de salvação nacional.

Em 1932 esta intelligentsia esteve engajada contra a política de Vargas de nomear um interventor de fora do Estado de São Paulo. Muitos intelectuais, como Paulo Duarte, pegaram em armas contra o governo federal, já outros se engajaram escrevendo seus artigos dentro do jornal da família Mesquita.

É neste contexto de embates políticos que vários intelectuais acabam se aproximando de partidos políticos. Alguns aderem ao Partido Republicano Paulista (PRP), um partido

conservador e representante dos senhores do café, outros encontram-se contemplados pelo programa apresentado pelo Partido Democrático Paulista (PD¹⁷), opositor direto do PRP.

Para compreendermos quais os ideais representados pelo Partido Democrático é necessário fazer um breve retrospecto de sua história: fundado em 1926, o PD representa o descontentamento de burgueses e alguns fazendeiros frente à concentração de poder nas mãos dos latifundiários que pertenciam ao PRP.

A ata de fundação do Partido Democrático conclamava os paulistas a unirem-se contra os desmandos do partido dominante, justificando que as ações perrepistas impediam o desenvolvimento de São Paulo e do Brasil. Os fundadores do PD traziam em seus discursos a defesa de uma política econômica liberal, opondo-se à forma de governo do Partido Republicano.

Além de ser a favor do liberalismo, a criação do Partido Democrático questionava a representatividade do voto; para os democratas, a democracia consistia no pluripartidarismo e no debate entre ideias diversas. Desta forma, os fundadores do partido acreditavam que a missão do PD era salvar o país, protegendo a sociedade da opressão e retrocesso, causados pela política arcaica representada pelas oligarquias cafeeiras, acreditando que o Partido Democrático seria aquele que remodelaria os costumes políticos do Brasil (Maria Lígia Coelho PRADO, 1986, p. 10).

O manifesto de fundação do PD permite visualizar melhor as intenções políticas do partido e seus principais objetivos:

- 1º. Defender os princípios liberais consagrados na constituição, tornando uma realidade o governo do povo e opondo-se a qualquer revisão constitucional que implique restrição às garantias e liberdades individuais.
- 2º. Pugnar pela reforma da lei eleitoral, no sentido de garantir a verdade do voto, reclamando, para isso, o voto secreto e medidas asseguradoras do alistamento, do escrutínio da apuração e do reconhecimento.
- 3º. Vindicar a lavoura, para o comércio e para a indústria a influência a que tem direito, por sua importância na direção dos negócios.
- 4º. Suscitar e defender todas as medidas que interessam à questão social.
- 5º. Pugnar pela independência econômica da magistratura nacional e pelo estabelecimento de uma organização judiciária em que a nomeação dos juizes e a composição dos tribunais independam completamente de qualquer outro poder público.
- 6º. Pugnar pela independência econômica do magistério público e pela criação de um organismo integral de instrução, abrangendo o ensino primário e secundário, profissional e superior. (“Manifesto do Partido Democrático”. In: PRADO, op. cit., p. 10-11)

O manifesto oferece material para compreender as diretrizes políticas do partido. Os dois primeiros itens versam sobre as reformas políticas propostas na tentativa de implantar um

¹⁷ Ao longo do texto utilizarei as siglas para me referir aos partidos.

sistema político democrático baseado no voto secreto e o encerramento do monopartidarismo que impede um governo escolhido popularmente. Porém, quando se observa o significado de “povo”, inferimos que esta palavra não se refere às camadas mais pobres da população, o PD investe-se desta aura democrática, mas em sua composição encontramos membros das camadas alta e média, o proletariado não estava presente no quadro de políticos do partido.

Nos itens 3 e 4, que tocam na questão social, vê-se que o manifesto direciona para os segmentos que compõem a burguesia paulista da época: lavoura, indústria e comércio. Estes, portanto, teriam influência maior nas questões políticas devido à relevância econômica. Mais uma vez percebemos que “povo” não se refere aos trabalhadores e trabalhadoras e, portanto, a mudança política a que se refere o partido seria apenas uma passagem de bastão da aristocracia rural para a burguesia.

Os últimos dois tópicos relacionam-se à magistratura e a um plano educacional pretendido pelos membros do Partido Democrático. O último item, em especial, que se refere à educação, traz uma discussão entre os intelectuais ligados ao partido: o sentimento de missão incorporado pela intelligentsia paulista faz com que se pense em uma reformulação do ensino. Para isso são criadas instituições de ensino que terão objetivos distintos: enquanto o ensino primário e fundamental visava à educação das camadas mais populares, o ensino secundário e o superior propunham-se a formar aqueles que educariam e chefiariam a classe operária.

A adesão dos intelectuais ao Partido Democrático ocorre, portanto, em um clima de acirramento de debates políticos resultante da queda do regime comandado pelos latifundiários. A ascensão de Getúlio Vargas inspira nos democratas a possibilidade de alcançar o poder, aliado a essa esperança, o período entre as duas guerras mundiais tornam as discussões mais exaltadas e ferrenhas ideologicamente, essa abertura de espaço de discussões de ideias contribuiu para a aproximação dos intelectuais. O jovem PD acabou por atraí-los por serem suscetíveis a este cenário e pela identificação com as propostas do partido, que tinha como porta voz o jornal O Estado de São Paulo, onde muitos intelectuais trabalhavam (MICELI, op. cit., p. 94).

Nessas condições, a adesão ao Partido Democrático tomou sentido de uma alternativa viável de fazer carreira fora do situacionismo dominante, que, por força das tradições de militância, reservava o direito de uma participação política direta aos seus quadros mais antigos. No caso da nova agremiação, carente de pessoal, esses jovens intelectuais têm o desejo de se infiltrar por todos os escalões partidários. Estão presentes no diretório central, no conselho consultivo, no serviço de imprensa, nas equipes engajadas na mobilização eleitoral, nas escaramuças com os perrepietas, nos tratos de vida e de morte. (MICELI, op. cit., p. 94)

O Partido Democrático revestiu de esperanças este grupo de intelectuais que se originavam de um movimento artístico e intelectual que aspirava à quebra com os padrões e costumes que remetiam aos tempos dos senhores de café, dos grandes latifundiários. Estes intelectuais almejavam um novo tempo de modernidade, para além dos cafezais, dos domínios dos senhores de terra, a modernidade seria atingida com a indústria, com a expansão do espaço urbano, com o resgate e difusão da cultura brasileira.

Desta forma, este grupo via no movimento iniciado pelo PD um meio de tornar real aquilo que habitava o mundo das ideias ou em conversas cheias de sonhos em um apartamento localizado na Avenida São João (Paulo DUARTE, 1985).

Mas a memória daquele apartamento havia de ficar pelos sonhos que ali se sonharam. Foi lá que germinou o Departamento de Cultura. Éramos um grupo pequeno: Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Tácito de Almeida, Sérgio Milliet, Antônio Carlos Couto de Barros, Henrique da Rocha Lima, Randolpho Homem de Melo, todos já mortos, Rubens Borba de Moraes e Nino Gallo. Havia mais um punhado que aparecia duas ou três vezes por semana (...). Em torno de uma grande mesa de granito, fria como uma mesa de necrotério, dizia Couto de Barros, mas que se esquentava com vinhos bons, vindos do Buksky ou do Terminus, discutíamos e construíamos coisas, algumas que mais tarde haviam de existir mesmo, como o Departamento de Cultura. (DUARTE, 1985, p. 49)

O engajamento desta intelligentsia no campo político se deu de duas formas: além da filiação ao partido dos democratas, muitos compunham a equipe de articulistas e cronistas de jornais, como, por exemplo, O Estado de São Paulo. Posteriormente alguns membros deste grupo de intelectuais assumiram cargos na administração pública, como foi o caso de Paulo Duarte, Mário de Andrade. Vicente Raó, Rubens Borba de Moraes e Sérgio Milliet.

A entrada dos intelectuais no campo político, como se viu, insere-se no contexto de mudanças políticas e culturais que caracterizam os anos trinta. Porém, no caso deste grupo, esta adesão ocorre com maior entusiasmo após o governo provisório de Getúlio Vargas minar a participação paulista no cenário político e não convocar novas eleições para presidente, deixando claro suas pretensões políticas centralizadoras que serão concretizadas em 1937.

Ao nomear interventores estranhos aos interesses de São Paulo, Vargas buscava acabar com a hegemonia paulista no quadro político nacional. Estes interventores - geralmente jovens tenentes que faziam parte do grupo que depôs Washington Luis - substituíram os governadores dos estados para concretizar a política centralizadora do presidente. Em São Paulo, as políticas sociais impetradas pelos interventores pouco se relacionavam às necessidades da população, demonstrando um desconhecimento e desinteresse pela realidade, além disso, não havia um diálogo estabelecido com os partidos que atuavam em São Paulo (Richard MORSE, 1958, p. 246 e MICELI, 2001, p. 101).

O governo de São Paulo, entretanto, foi entregue a um interventor “tenentista”, João Alberto Lins e Barros. Chamados a compor com este governo, os “democráticos” ficaram numa posição subalterna em relação ao interventor e, em abril de 1931, rompem oficialmente com ele. (...) Esta atitude do Partido deu início à reaproximação entre os “democráticos” e seus antigos adversários políticos do PRP numa ação conjunta contra o governo de Getúlio Vargas. “Democráticos” e “perrepistas”, com grande apoio d’O Estado de São Paulo e a adesão de amplos setores da classe média paulista, desencadearam um movimento de defesa dos “interesses de São Paulo” que resultou na luta armada dos “paulistas” contra o governo federal de 1932. (ABDANUR, 1992, p. 13)

Em 09 de julho de 1932 o PRP e o PD, juntos, revoltam-se contra o governo provisório de Vargas. Porém, a união dos partidos com o apoio das indústrias não foi suficiente para deter os avanços das tropas varguistas, soma-se a isto o isolamento no qual os revoltosos se encontravam e a escassez de alimentos. Logo, a Revolução Constitucionalista foi abafada.

Sob múltiplos aspectos a Revolução de 1932 constitui um marco para o movimento revolucionário do pós-trinta. Simbolicamente, podemos situá-la como acontecimento que inaugura o processo de reconstitucionalização do país e que pôs fim ao regime de força característico dos dois primeiros anos da década. Apesar de derrotada militarmente, essa revolução consegue impor o objetivos a que se propunha: a imediata e completa reconstitucionalização através da convocação da Constituinte. (FAUSTO, 1981, p. 19)

Politicamente, portanto, a convocação de uma Constituinte é vista como uma vitória para os paulistas, que se organizaram em uma frente única partidária (democratas e “perrepistas”) que sai vitoriosa das eleições de maio de 1933 (MICELI, 2001, p. 101), conseguindo eleger Armando de Salles Oliveira como governador de São Paulo e “quase toda a bancada paulista na Assembleia. Com esta demonstração de força política, os ‘paulistas’ firmaram um acordo com o governo de Getúlio Vargas em troca da preservação de seus principais interesses” (ABDANUR, op. cit., p.14).

Os paulistas que se revoltaram contra o governo em 1932 justificavam sua derrota com o argumento de que as instituições culturais e políticas careciam de investimentos. Assim, passam a planejar a criação de espaços voltados para a educação das camadas populares e instituições que educassem a elite que um dia estaria no governo.

São herdeiros das antigas dissidências – em especial Armando de Sales Oliveira, genro do velho Mesquita e principal responsável pela reunificação das forças políticas oligárquicas – que tomam a dianteira da frente única paulista e patrocinam vários empreendimentos culturais na década de 1930. Em vez de se dar conta da emergência de demandas sociais que haviam sido represadas por falta de canais de expressão e participação, os dirigentes da oligarquia paulista atribuem as derrotas sofridas em 1930 e 1932 à carência de quadros especializados para o trabalho político e cultural e, escorados nesse diagnóstico, passam a condicionar suas pretensões de mando no plano federal à criação de inesperados instrumentos de luta:

a Escola de Sociologia e Política, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no contexto da nova Universidade de São Paulo, e o Departamento Municipal de Cultura são iniciativas que se inscrevem nesse projeto. (MICELI, 2001, p. 101)

A criação da Escola de Sociologia e Política, em maio de 1933, fundamenta-se no projeto de formação e articulação das classes intelectuais e políticas. Segundo Abdanur (1992), sua fundação tinha como objetivo formar uma elite capaz de governar e administrar, ou seja, era na Escola de Sociologia e Política que “governantes que realmente representassem os interesses das ‘elites paulistas’” (ABDANUR, op. cit., 17) seriam educados sob um modelo inspirado nos padrões estadunidenses (MICELI, op. cit., 102).

A Universidade de São Paulo fundada em 1934, durante o governo de Armando de Salles Oliveira, orientava seus métodos de ensino segundo as escolas europeias, principalmente a francesa, prova disso é a vinda de professores estrangeiros para ministrarem aulas na Universidade.

Segundo Júlio de Mesquita Filho e Fernando de Azevedo, formuladores do projeto inicial de fundação da Universidade de São Paulo, a criação de universidades seria um ponto de partida para acabar com as crises sociais do país, já que identificavam como cerne dessa crise a deficiência da educação da população das camadas mais baixas. Para sanar esta crise, era necessário, portanto, formar uma elite que eduque (e controle) os mais pobres.

Um ano depois da criação da Escola Livre de Sociologia e Política e já com Armando de Salles Oliveira no governo do estado, os “ilustrados” investiram na fundação da Universidade de São Paulo, cujo projeto fora inicialmente formulado pelo jornalista Júlio de Mesquita Filho e pelo educador Fernando de Azevedo quando procuravam soluções para o problema da “democracia” no Brasil. No artigo “A Crise Nacional” de 1915, Júlio de Mesquita Filho havia apontado como uma das soluções para esta “crise” resolver o “problema educacional” do povo brasileiro. Para isto, era preciso criar universidades para a formação de nossas elites intelectuais que se responsabilizariam então pela manutenção do ensino secundário destinado às “camadas médias” da população e do ensino primário para as “massas”. O ensino assim organizado restabeleceria a “disciplina na mentalidade do povo”, acalmado os conflitos na sociedade. Além disso, as “elites intelectuais” atuariam junto aos governos aperfeiçoando o “nosso aparelhamento político-administrativo” que se encontrava nas mãos de homens públicos que, como o “povo”, também sofriam de “insuficiência cultural”. (ABDANUR, op. cit., p. 18)

Neste rearranjo político que se deu na primeira metade dos anos 1930, o grupo dos intelectuais cingiu-se para a direita e para a esquerda. O grupo que esteve junto ao partido democrático planejou e participou das iniciativas educacionais e culturais que aconteceram até a primeira metade de 1938. É interessante notar que dentro do próprio grupo do PD havia discordâncias: de um lado os representantes da burguesia que buscavam a manutenção do poder ignorando as necessidades sociais e, ao lado oposto, uma ala que poderia ser qualificada como “esquerda” do partido, grande parte dos intelectuais que compunham este grupo vinham

do movimento modernista e se preocupava com o acesso das camadas populares à cultura e educação, em uma tentativa de reintegrar e resignificar elementos da cultura nacional que pareciam dispersos.

A busca por uma unidade nacional através da cultura torna-se uma característica desta geração de intelectuais atuantes na política, pois há “o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças” (Antonio CANDIDO, 1984, p. 27), um dos instrumentos que possibilitariam a materialização dos sonhos destes intelectuais está na criação do Departamento de Cultura do município de São Paulo.

1.2. “É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil”¹⁸ – O Departamento de Cultura

Após a Revolução Constitucionalista de 1932, o estado de São Paulo volta a ter um governador paulista. Armando de Salles Oliveira é um representante da ideologia defendida pelo Partido Democrático (que em 1934 passará a ser Partido Constitucionalista) e do grupo da família Mesquita. O novo governador nomeia Fábio Prado como prefeito da capital do estado, também um homem formado pelo PD, carregando os mesmos ideais de quebra com os costumes passadistas representados pela aristocracia cafeeira.

O prefeito nomeia, então, como chefe de seu gabinete, Paulo Duarte. Advogado, formado pela Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, combateu pelos paulistas durante a Revolução de 1932, ou seja, assim como o governador e o prefeito, carregava consigo as aspirações do Partido Democrático, com um diferencial: Paulo Duarte estabeleceu diversas relações com políticos e com intelectuais, era uma espécie de ponte entre estes dois campos, onde ele transitava livremente.

Pois foi nessa sala, em torno da mesa fria de granito, que um de nós – quem poderá saber qual de nós? Falou na perpetuação daquela roda numa organização brasileira de estudos de coisas brasileiras. Mas cadê dinheiro? O nosso capital eram sonhos, mocidade e coragem. Havia quem conhecesse uns homens ricos de São Paulo. Mas homem rico não dá dinheiro para essas loucuras. Quando muito deixa para a Santa Casa. Caridade espiritual, jamais. Que testamento pinchou legado para uma universidade ou para uma biblioteca? A nossa gente ainda está no paleolítico da caridade física. À vista de tantos argumentos ficou decidido que um dia seríamos governo. (DUARTE, 1985, p. 50)

¹⁸ Andrade, Mário de. In: ANDRADE, Carlos Drummond. **A lição do amigo – cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Record, 1988. p. 31.

É a partir de 1934 que Paulo Duarte e seu grupo começam a constituir um governo, buscando realizar, como vimos em Duarte (1985), os sonhos sonhados e bebidos em torno da mesa fria de granito do apartamento da Avenida São João. Em 30 de maio de 1935, por meio do Ato 861, o prefeito Fábio Prado cria o Departamento de Cultura e Recreação do município de São Paulo.

São Paulo já era metrópole, um importante polo econômico e industrial, além de abrigar importantes artistas e intelectuais. Mesmo sendo grande, a cidade continuava a crescer freneticamente, seu tempo já não era mais o tempo da São Paulo do início do século, acelerava-se tanto que as vinte e quatro horas do dia abrigavam as quatro estações de um ano. O tempo já não se afinava mais com o compasso das carroças, mas seguia o ritmo ligeiro e rouco dos carros.

A cidade e o tempo seguiam nesta cadência irrefletida, um influenciando o outro e consequentemente constituindo os sujeitos que habitavam o espaço urbano. A formação dos habitantes de uma metrópole acontece de forma distinta daqueles que habitam cidades menores ou zonas rurais. A cidade grande, moderna, centro industrial exige dos indivíduos que transitam por seu espaço uma conformação a ele e ao seu tempo: é o tempo do relógio da praça central ou o apito do trem que ditam o ritmo dos passos ou o descanso, é a economia que exige uma maior individualização.

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida. A luta que o homem primitivo tem de travar com a natureza pela sua existência física alcança sob esta forma moderna sua transformação mais recente. O século XVIII conclamou o homem a que se libertasse de todas as dependências históricas quanto ao Estado e à religião, à moral e à economia. A natureza do homem originalmente boa e comum a todos, devia se desenvolver sem peias. Juntamente com maior liberdade, o século XVIII exigiu a especialização funcional do homem e seu trabalho. Especialização torna um indivíduo incomparável a outro e cada um deles indispensável na medida mais alta do possível. Entretanto, esta mesma especialização torna cada homem proporcionalmente mais dependente de forma direta das atividades suplementares de todos os outros. (Georg SIMMEL, 1973, p. 11)

Os inúmeros estímulos externos acabam por conformar os comportamentos dos habitantes da metrópole. Há um ritmo diferente, uma busca constante por individualizar-se frente ao grande movimento de massificação que a cidade impõe, são as filas ou até mesmo a distância de um ponto a outro que fazem com que os sujeitos se estabeleçam em espaços muito próprios, criando relações com aqueles que também ocupam estes lugares.

A economia que se desenvolve na cidade também influencia os sujeitos urbanos. Segundo Simmel (Ibid., p. 13), o desenvolvimento econômico atua na formação da racionalidade dos indivíduos, havendo uma redução da qualidade dos relacionamentos sociais (não os afetivos, de um círculo mais familiar), que se restringem a números e valores.

Todas as relações emocionais íntimas entre pessoas são fundadas em sua individualidade, ao passo que, nas relações racionais, trabalha-se com o homem como com o número, como um elemento que é em si mesmo indiferente. Apenas a realização objetiva, mensurável, é de interesse. (Ibid., p. 13)

A metrópole funciona, portanto, para a produção, para a indústria, para urbanizar-se mais, para alcançar o que há de mais moderno. São Paulo nos anos 1930 era assim: a busca pela modernidade que se configurava no crescimento industrial, na expansão urbana com influências arquitetônicas europeias, construção de teatros, bibliotecas, escolas, universidades, arquivo municipal, ou seja, a partir de 1934 a cidade passa a modernizar-se ainda mais, concretizando o projeto de um grupo político.

Mário de Andrade no discurso que faz para as comemorações do aniversário de São Paulo expõe que o projeto pensado para a cidade ganhava corpo e que já se viam mudanças: ela estava mais moderna, já não era uma província rural com pouca importância econômica e que através do Departamento de Cultura haveria também uma expansão cultural, a cultura brasileira chegaria a todos e todas. Afinal, o centro do projeto do Departamento de Cultura era a expansão cultural já que “nas sociedades de extrema desigualdade, os esforços dos governos esclarecidos e dos homens de boa vontade tenta remediar na medida do possível a falta de oportunidades culturais” (CANDIDO, 2011, p.190).

Hoje, aniversariante, com os ouvidos do Brasil à escuta da sua voz, São Paulo escolhe o mais jovem dos seus organismos culturais para anunciar à sua terra natal que esse desequilíbrio está acabando e que isso se dará pelo complemento de cultura do espírito. Agora São Paulo não é mais um mercado comercial predominante como foi um dia, não é mais reduto de independências nacionais com noutros avatares de seu destino, não é mais uma fonte de advogados apenas, nem um parque industrial apenas, nem muito menos dormita saudosistamente embevecida pela função histórica das bandeiras do passado. São Paulo é sempre uma fonte sim, porém livre de especializações de emergência, fonte, fonte grande apenas, fonte total que pretende ser uma fonte das reservas mais totalizadas do país. (ANDRADE, 1936, p. 272-273)

A criação do Departamento de Cultura na gestão de Fábio Prado pretendia transformar a cidade de São Paulo pela cultura e pela educação. Como disse Mário de Andrade, a cidade não era mais apenas um parque industrial, queria-se mais: que a cultura ocupasse o espaço urbano e que fosse acessível à população, ou seja, buscava-se “não apenas a rotinização da cultura, mas a tentativa consciente de arrancá-la dos grupos privilegiados para transformá-la

em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas” (CANDIDO, 1985, p. XIV).

Há na busca de “rotinização da cultura” um projeto para a cidade de São Paulo construído pelos intelectuais que se formaram nos movimentos artísticos iniciado nos anos 1920 e que em 1930 passam a compor as bases do governo municipal.

Curioso notar que a política cultural dos intelectuais paulistanos abrisse um espaço de fruição cultural jamais realizado anteriormente. Não é difícil reconhecer, por meio de suas atividades, a dimensão democrática desse plano de ação. Nas propostas de popularização da cultura residia um intenso anseio de solapar por completo o aspecto excludente da cultura brasileira. (Roberto BARBATO, 2004, p. 192)

Candido (1985, p. XIII) afirma que a geração formada nos anos 1920 e 1930 foi a “mais decisiva para o desenvolvimento do Brasil”, marcada por um contexto histórico e cultural singular, esta geração de intelectuais manteve uma relação importante com a política e cultura brasileira. A partir do momento que os antigos democratas alcançaram o poder na cidade de São Paulo, é clara sua missão de trazer novamente os paulistas a uma posição de importância no cenário nacional. O meio para atingir este objetivo se deu pelo aprimoramento cultural e intelectual do “povo”, além de propor um projeto de higienizar e modernizar a cidade, além de controlar eventuais greves e movimentos operários. Aos intelectuais, especificamente, coube a tarefa de planejar “instituições culturais que auxiliassem diretamente no processo de reconstrução” paulista (Carolina Costa e SILVA, 2008, p. 38).

Os esforços dos intelectuais que faziam parte do governo de Fábio Prado concentravam-se na construção de uma identidade nacional por meio da cultura. A criação do Departamento de Cultura buscava um meio de articular as questões sociais às culturais, tomando para si a missão de transformar a sociedade através da cultura. Desta forma, o Departamento de Cultura atingia às aspirações políticas da intelligentsia paulista, completando, após a inauguração da Escola de Sociologia e Política e da Universidade de São Paulo, o quadro de iniciativas culturais deste grupo (ABDANUR, 1992, p. 54).

O Departamento traz consigo uma agravante de origem: a premeditação. Era uma ideia que não podia deixar de ser bem recebida no São Paulo novo, no São Paulo pós-revolução, onde as iniciativas culturais se desenvolvem com o vigor das lavras na terra roxa. A Universidade recém-criada, aí estava florescente dando-nos um ambiente ensolarado de cultura. A velha Faculdade de Direito não mais iria permanecer só, no seu largo de São Francisco, isolada, envolta na garoa de uma tradição de mais de um século. Transportado seu espírito para o Sumaré, o espírito mental de São Paulo iria revigorar-se aos novos ares das colinas amplas sentineladas pelo vulto protetor do Jaraguá, velho guardião de Piratininga.

Os professores das grandes universidades europeias principiariam de chegar, transfundindo para as veias bandeirantes o sangue novo da cultura europeia. Em tudo se sentia ânsia do estudo e do livro. Ora, ante esta palpitação geral incentivada mais pelo carinho com que o Estado ampara as realizações culturais, outros poderes

públicos, de forma alguma, podiam conservar-se indiferentes. Por isso que já trazíamos bem premeditada qualquer coisa parecida com o Departamento de Cultura. (Paulo PRADO. In: Carlos Augusto CALIL; Flávio Rodrigo PENTEADO, 2015, p. 66)

Tida como uma “organização brasileira de estudos brasileiros” (DUARTE, 1985, p. 50), o Departamento de Cultura carregava consigo inspirações modernistas de busca por uma cultura que unificaria o país. Os intelectuais, que a partir de 1934 imergiram na empreitada do serviço público, deixaram de lado suas obras individuais para dedicarem-se a conhecer e estudar as culturas brasileiras, buscando a partir destas pesquisas a (re) construção de uma identidade nacional.

Quando nos referimos ao movimento deste grupo de dedicar-se a um projeto voltado a uma reconstrução do país através da cultura, temos que lembrar que não o fazem exclusivamente por abnegação ao país e ao povo. Muitos intelectuais veem no serviço público e burocrático um meio de, como Miceli (op.cit., p. 94) cita, escapar “do situacionismo dominante”. Entende-se disso que alguns intelectuais que tinham na escrita de suas obras seu principal meio de subsistência, que, à época, encontrava-se ameaçada pelas oscilações no mercado editorial, fruto da crise econômica. Assim, como meio de sobrevivência, muitos escritores e artistas enveredavam para o funcionalismo público ao mesmo tempo em que produziam suas obras (BARBATO, op. cit., p. 120).

Entende-se, portanto, que o que movia estes intelectuais era o sentimento de que a eles pertencia a tarefa de reconstruir o país por meio de uma revolução cultural e educacional e também, por causa incipiência do mercado de livros, a busca por um trabalho fora do seu campo de origem, mas que, ao mesmo tempo, não fosse tão discrepante de suas competências e que suprisse suas necessidades financeiras, dando-lhes mais estabilidade.

Se voltarmos nosso olhar para os intelectuais que integraram o Departamento de Cultura, perceberemos que há, apesar da burocracia que a rotina nas repartições públicas exige, uma consonância entre as ideias que orientavam suas produções intelectuais e artísticas e o trabalho no funcionalismo público. Tanto em suas pesquisas e textos quanto nos objetivos traçados pelo Departamento de Cultura encontramos como diretrizes norteadoras a valorização e resgate da cultura brasileira. Princípios que encontramos no movimento modernista brasileiro, onde muitos destes intelectuais iniciaram ou consolidaram suas carreiras.

A nova visão do Brasil expressa pelo modernismo rompeu com o processo de idealização dos elementos latino-americanos constitutivos da “cultura brasileira”. A partir de 1924, os modernistas se preocuparão com “a defesa da nacionalização das fontes de inspiração di artista brasileiro”, pois ele apresenta “o moderno como

necessariamente nacional”. O que procuram é, na “ordem universal” da modernidade, definir o lugar do Brasil. (...) Assim, o primitivismo modernista atribuiu novo estatuto ao índio, ao negro e ao mestiço tomando suas manifestações culturais como “fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura¹⁹”. Esses elementos foram mesmo considerados expressões vivas e autênticas da cultura brasileira. (ABDANUR, op. cit., p. 59)

Criado o Departamento e tendo definidos seus campos de atuação e projetos, um dos primeiros passos seria organizar-se em seções para dar conta melhor das propostas contidas no projeto do Departamento de Cultura. Portanto, foram organizadas quatro divisões: Expansão Cultural (chefiada por Mário de Andrade, que acumulou junto com esta função a direção do Departamento), Educação e Recreio (chefiada por Nicanor Miranda), Documentação Histórica e Social (entregue a Sérgio Milliet), Bibliotecas (que ficou aos cuidados de Eurico de Góes). Em 1935 foi criada a divisão de Turismo e Divertimentos Públicos que foi entregue a Nino Gallo (PENTEADO, 2015, p. 19).

Da estrutura do Departamento

Art. 1 – O Departamento de Cultura é órgão destinado a criar, desenvolver e proteger quaisquer manifestações que interessam à cultura no Município de São Paulo.

Art. 2 – O Departamento de Cultura além de sua Diretoria, unidade de serviço representativa e centralizadora que estuda os problemas gerais, constitui-se²⁰ das seguintes divisões especializadas:

- a) – Divisão de Expansão Cultural, unidade que trata da música e das artes plásticas, e da divulgação da cultura coletiva pelo palco, pela tela, pelo rádio e pelo disco;
- b) – Divisão de Bibliotecas, unidade que trata da divulgação da cultura coletiva ou individual, oriunda da palavra escrita;
- c) – Divisão de Educação e Recreio, unidade que trata da educação e cultura da infância proletária e sua assistência, bem como da educação física em geral;
- d) – Divisão de Documentação Histórica e Social e Estatísticas Municipais, unidade que trata do conhecimento histórico, social e estatístico da entidade paulistana;
- e) – Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos, unidade que trata da divulgação do Município, instituição de festejos municipais e fiscalização de divertimentos públicos em geral. (Regulamento do Departamento de Cultura. In: CALIL; PENTEADO, 2015, p. 34)

A partir dessa organização, o Departamento inicia suas atividades com um estudo sobre São Paulo, juntando informações acerca do espaço urbano e pesquisas sociais etnográficas que mostrassem as necessidades da população com relação à educação, lazer, moradia, higiene, alimentação (PENTEADO, 2015, p. 19). Configura-se, portanto, um movimento do Departamento de Cultura de buscar conhecer as realidades sociais que se configuravam na cidade.

¹⁹ Aqui, a autora cita CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional. 7ª edição. p. 119-120.

²⁰ Os textos que se encontrarem em seus originais com a grafia própria do período serão mantidos em sua originalidade.

Conhecer a realidade social constitui-se como uma nova maneira que os intelectuais do DC²¹ jeito de compreender o social e a cultura. É deixar a escrivaninha e sair a campo, configurando-se como uma pesquisa etnográfica, mas também como um ato político destes intelectuais.

Mário de Andrade critica a não participação dos intelectuais na vida pública e de não abandonarem suas clausuras de ideias por compreender que é papel do intelectual contribuir para o desenvolvimento da sociedade.

O não conformismo implica apenas a reação, mas a ação. E é nesta ação que está a responsabilidade pública do intelectual. A arte é exatamente como a cátedra uma forma de ensinar, uma proposição de verdades, o anseio agente de uma vida melhor. O artista pode não ser político enquanto homem, mas a obra de arte é sempre política enquanto ensinamento e lição; e quando não serve a uma ideologia ser a outra, quando não serve a um partido serve ao seu contrário. (ANDRADE, 1983, p. 108)

Buscar conhecer as manifestações culturais, populares e eruditas, demonstra outra faceta do Departamento: a valorização das culturas que transbordavam para além dos gostos da burguesia e da aristocracia. As culturas populares brasileiras eram reconhecidas como elementos que faziam parte da formação do sujeito brasileiro, de todas as camadas sociais. Podemos verificar este ponto quando voltamos nosso olhar para as produções literárias do Modernismo brasileiro onde se encontram uma variedade de experimentações linguísticas que enfrentam as convenções impostas por uma colonização não só da língua, mas da cultura (João Luiz LAFETÁ, 2000, p.20).

Quando o grupo dos modernistas confronta os meios de expressões artísticas e linguísticas tidas por eles como passadistas, coloca-se também contra o modo como a sociedade está estruturada. É uma luta contra os costumes, é a busca pelo moderno, luta esta que encontra ressonâncias no Departamento de Cultura dirigido por Mário de Andrade.

O Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. (LAFETÁ, op. cit., p. 21-22)

O rompimento com a “linguagem bacharelesca” pode ser encontrada nas obras de Mário de Andrade, pois se observarmos em Macunaíma nota-se a “incorporação do popular e do primitivo” (LAFETÁ, op. cit., p. 26). Toda a rapsódia é escrita em linguagem popular, exceto o capítulo Carta para Icamíabas (ANDRADE, 2013, p. 95) que é uma sátira que o

²¹ Departamento de Cultura.

escritor faz à escrita rebuscada dos passadistas. Portanto, Mário faz da rapsódia do “herói sem nenhum caráter” a defesa do falar e das manifestações do povo brasileiro.

A defesa e a valorização das manifestações populares iniciadas nos anos 1920 caracterizam-se como um movimento de renovação estética da linguagem, que traz à luz o falar brasileiro. Nos anos 1930, quando a estética modernista já estava consolidada, é iniciado, com o Departamento de Cultura, um movimento político e cultural de valorização da cultura popular brasileira, caracterizando, como diz Lafetá, uma ideologia da arte.

O projeto estético que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade), investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, op. cit., p. 20)

O investimento contra o ser desse tempo, contra os valores sociais passadistas ocorre de fato a partir de 1934, onde as ações políticas almejam alcançar a modernidade defendida nos anos vinte através de obras artísticas passam a ser realizadas através dos empreendimentos do Departamento de Cultura. O moderno não se restringe ao nascimento de novas tecnologias, mas, no caso dos objetivos do DC, na construção de uma cultura que valorizasse seu caráter nacional e popular. O enaltecimento das culturas populares pelos intelectuais encontra-se no movimento de desconstrução do caráter decorativo e elitista da cultura, Procurou-se, então, rechaçar este monopólio cultural com a pesquisa das culturas populares e o projeto de democratização cultural. Estes aspectos ligam-se fortemente ao objetivo do Departamento de Cultura de construção de uma brasilidade.

Assim, a criação do Departamento de Cultura possibilitaria a aproximação com a cultura e o falar popular. A ideia de um espaço como este era, segundo Paulo Duarte, “atividade de formigueiro” (DUARTE, 1985, p. 33). Nos anos seguintes seria fundada a Sociedade de Etnologia e Folclore, além do Congresso de Língua Nacional Cantada, com o objetivo de estabelecer uma pronúncia padrão para a interpretação e canto.

O Departamento de Cultura é sem dúvida uma das criações mais admiráveis do prefeito Fábio Prado. Inspirado nos dispositivos constitucionais que legislam sobre a proteção dos municípios aos sistemas educativos, o governador da cidade criou um organismo que reflete as exigências culturais da capital. Nisso principalmente a criação do Departamento de Cultura é admirável. Não se trata de um sonho de grandeza lançado otimismo no papel e muito menos de uma obediência monótona às Constituições. O Departamento de Cultura é um organismo realista criado diretamente das necessidades e das possibilidades da nossa capital, bem como do papel social que ela exerce no Estado e no país. O Departamento de Cultura reflete imediatamente a nossa capital, bem como do papel social que ela exerce no Estado e no país. O Departamento de Cultura reflete imediatamente a nossa capital.

Algumas de suas seções, como a de documentação Histórica, derivada exclusivamente da riqueza do Arquivo Municipal, seriam inaplicáveis até ao Rio de Janeiro. Por outro lado, capital de um Estado de primeira grandeza, São Paulo deu com o Departamento um exemplo que já vem criando imitações salutares no Estado e mesmo fora dele. Haja vista a criação dos parques infantis que já se propagou a várias cidades do interior. Esse foi o efeito moral da criação do atual prefeito, que incitou toda uma série de iniciativas culturais. (ANDRADE, 2015, p. 56-57)

Atentemo-nos a este trecho: “O Departamento de Cultura é um organismo realista criado diretamente das necessidades e das possibilidades da nossa capital, bem como do papel social que ela exerce no Estado e no país”. Mário de Andrade, em sua entrevista ao repórter do jornal O Estado de São Paulo, resume a ação e a missão do DC no contexto da cidade de São Paulo: conhecer as culturas populares, quebrando com o monopólio da cultura erudita, trazer à luz a cultura popular brasileira. A forte característica popular e nacional do Departamento está aí, fruto dos desdobramentos artísticos e culturais ocorridos a partir de 1922.

É nas ações empreendidas pelo Departamento de Cultura que São Paulo experimenta uma política voltada para a cultura. Segundo Mário de Andrade, durante a mesma entrevista citada anteriormente, no Brasil pouco era feito no plano da cultura, cuidava-se mais da educação formal (ANDRADE, op. cit., p. 57) e havia algumas manifestações culturais e artísticas espaçadamente. Mas foi com o DC que as ações culturais intensificaram-se, fazendo com que as manifestações artísticas estivessem diluídas no cotidiano paulistano, nos teatros, nos cinemas, nas bibliotecas que circulavam e nos Parques Infantis.

Em carta a Paulo Duarte, Mário de Andrade explicita suas ideias sobre a necessidade de políticas culturais que tivessem como objetivo a democratização da cultura, das artes. Para além das palmas da aristocracia, a cultura deveria chegar ao povo e a cultura do povo também tenha visibilidade, seja conhecida e aplaudida.

Quero aplaudir sem reservas o trabalho de defesa do nosso patrimônio cultural a que agora você está se dando com tanta atividade. Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade cotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade de erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos. (ANDRADE, M. In: DUARTE, 1985, p. 152-153)

A carta de Mário de Andrade traz a ideia que o autor carrega acerca das questões culturais e o papel do governo neste empreendimento. Tornar a cultura mais acessível a todos e todas é uma preocupação do diretor do Departamento de Cultura, tanto que a missiva

corroborar a ação de Paulo Duarte de restaurar o edifício e os documentos do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e foi apoiado pelo DC. A carta de 1937 mostra um Mário-político-diretor preocupado com as questões culturais e defensor do governo do qual fazia parte. Há a necessidade de deixar claro que Mário é um homem de seu tempo e formado, portanto, por um contexto que influenciará no seu modo de estar no mundo. Lafetá (op. cit., p. 27), cita que no cenário no qual se encaixam as propostas renovadoras, os intelectuais modernistas pretendem alcançar todas as classes a partir do entendimento de suas próprias realidades, não havendo a pretensão de “transbordar os quadros da burguesia”. Assim, o Mário de Andrade de 1937, burguês-escritor-professor de piano-intelectual- diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, defende ideais burgueses, muitas vezes utópicos (“o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade de erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz”), porque formou-se nesta realidade.

Voltando ao teor da carta, o “nivelamento” cultural entre as classes se daria através da democratização cultural. Apontando a necessidade de desconstruir o monopólio cultural e reforçar que era dever dos governos promover ações culturais por meio de instituições voltadas para a promoção das manifestações artísticas e a possibilidade de o povo poder usufruir delas.

As seções criadas pelo ato 861 organizariam os braços de ação do Departamento de Cultura e seriam os meios que possibilitariam concretizar o objetivo de democratização de cultura. Ao que interessa à nossa pesquisa nos ateremos brevemente ao funcionamento da Divisão de Educação e Recreio.

Antes da criação da Divisão de Educação e Recreio pelo ato 861 foi criada em 1934 através do ato 590, a Comissão de Recreios Municipal. Segundo Abdanur, esta comissão tinha como objetivos oferecer principalmente aos meninos e meninas “benefícios morais e físicos, sendo, portanto, uma atividade tão necessária quanto a educação escolar” (ABDANUR, op. cit., p. 76) , assim, ficaria a cargo do governo municipal organizar a fiscalizar os espaços públicos onde crianças poderiam estar presentes.

O ato nº 767, de 09 de janeiro de 1935, que também precede o ato que organiza o Departamento de Cultura e suas divisões, cria o Serviço Municipal de Jogos e Recreios para as crianças, explicitando o papel do governo municipal nas ações voltadas para a cultura e educação. O ato de janeiro de 1935 é, portanto, definidor do papel da municipalidade nas questões que seriam tratadas pelo futuro Departamento de Cultura, organizado em maio do mesmo ano. À prefeitura da cidade de São Paulo cabe

despertar nas novas gerações o gosto e criar o hábito de empregar seus lazeres em atividades saudáveis de grande alcance moral e higiênico;
 considerando que as atividades lúdicas exercem uma função importante no processo educativo e social, podendo considerar-se os grupos de jogos como um dos construtores essenciais da vida social, e da fonte dos primeiros ideais e impulsos sociais como a solidariedade, a comunicabilidade e a cooperação;
 considerando as praças de jogos para as crianças, organizadas como meios de preservação social e educação sanitária têm contribuído eficazmente em toda a parte, para a educação higiênica e social das crianças, proporcionando-lhes oportunidades e meios de recreação ao ar livre, estreitando o convívio de crianças de todas as classes sociais;
 considerando parques de recreio e de jogos inspirados nesse ideal de promover o bem estar da infância que se desenvolve frequentemente em más condições higiênicas e morais, constituem, sobretudo em bairros pobres, um meio poderoso de derivar as crianças de focos de maus hábitos, vícios e criminalidade, para ambientes saudáveis e atraentes, reservados aos seus divertimentos e exercícios, sob controle dos poderes públicos. (Departamento de Cultura a, s/d, p. 05-06)

No ato 767 observa-se, portanto, a importância dada ao cuidado e proteção dispensados à infância paulistana. O objetivo de formar nas meninas e meninos uma consciência moral e hábitos higiênicos através de atividades lúdicas e jogos se daria em lugares específicos destinados a ela. Nos espaços públicos frequentados por crianças, como as praças, o Departamento de Cultura também estaria presente com propostas voltadas para que os meninos e as meninas alcancem tais hábitos morais e higiênicos pretendidos pelo ato 767 e que comporão mais tarde os objetivos na Divisão de Educação e Recreio, como, por exemplo, as bibliotecas circulantes com um acervo de livros infantis.

Ao analisar os atos que criam a Divisão de Educação e Recreio e o Departamento de Cultura, nota-se que as propostas que os organizam baseiam-se em uma educação que se daria fora da instituição escolar. De fato, organizar “parques de jogos infantis”, “praças de jogos”, as bibliotecas circulantes, bibliotecas infantis, a organização de idas das crianças sozinhas ao cinema, museus e a criação de Parques Infantis demonstram que a educação para o DC se daria para além da escola, nos espaços urbanos.

A finalidade do Departamento é cultural e não propriamente pedagógica. A orientação pedagógica do ensino pertence à União, que delega aos Estados a interpretação e a aplicação das suas leis e regulamentos. (...) Cuidaremos dos sistemas culturais livres, deixando ao cuidado do Estado, cuja ação é mais larga, os sistemas educativos estritamente pedagógicos.

Outra norma é cuidarmos preliminar e principalmente do moço e da criança. Creio (ser) esta uma norma lógica, que se prova por si. Não precisarei defendê-la, lembro apenas a necessidade, que se torna cada vez mais decisória para a vida do Brasil, da formação do “homem brasileiro”, o ser geral e coletivo, que será o único capaz de conservar a nossa entidade nacional. Não se trata de nenhum auto-individualismo sonhador, mas propriamente de uma pesquisa dos nossos caracteres essenciais, da acentuação ou correção deles, e da sua generalização, que só poderá dar-se tradicionalizando mais e principalmente coletivizando mais o indivíduo nacional. (ANDRADE, M.. In: CALIL; PENTEADO, 2015, p. 62)

A entrevista cedida em 21 de fevereiro de 1936 demonstra que as ações empreendidas pelo Departamento de Cultura não visavam à escolarização ou pedagogização “do moço e da criança”, a educação escolar é dever do governo federal, ao DC cabe o trabalho cultural e era através dele que se atingiria o maior objetivo da intelligentsia paulista: a construção de uma unidade nacional e social pela democratização da cultura e da arte. Mas em quais lugares homens e mulheres, meninas e meninos teriam ao seu alcance a cultura? Onde experienciariam as manifestações artísticas tradicionais brasileiras? Em carta a Paulo Duarte, Mário de Andrade explica que a formação do sujeito pela cultura se dá em espaços outros que não a escola:

Cumprir organizar os serviços, forçar a vitalidade dos museus e a criação de institutos culturais que ajam pelos processos educativos extrapedagógicos que cada vez mais estão se tornando os mais capazes de ensinar. O que há talvez de mais admirável na pedagogia contemporânea é o seu caráter, por assim dizer, antipedagógico; justamente o engurgitamento da massa mais oculta dos estudantes, nivelando-a à dantes melancólica elite professoral, pelo respeito às suas qualidades e tendências próprias, de massa e de sombra.

Serão assim os museus, os institutos culturais que desejaria espalhados com mais frequência entre nós. Sim, temos enorme necessidade de escolas primárias e de alfabetização. Mas a organização intelectual de um povo não se processa cronologicamente primeiro isto e depois aquilo. Tanto mais em povos crianças e contemporâneos como o nosso, com avião, parques infantis, rádio, bibliotecas públicas, jornal, e impossibilitados por isso de qualquer Idade Média. (ANDRADE, M. In: DUARTE, 1985, p.153)

As ações do Departamento de Cultura e, ao que nos interessa, da Divisão de Educação e Recreio estariam espalhadas pelo espaço urbano. Diluída em bibliotecas, rádio, cinema, praças e parques infantis a cultura seria parte do cotidiano da cidade e responsável por formar uma unidade brasileira. Porque, embora nas escolas as culturas e conhecimentos também são construídos, a criação de institutos culturais também adquirem importância por possibilitarem que as ações culturais insiram-se no cotidiano social. Assim, durante a década de 1930 a cidade de São Paulo havia entrado em uma “corrida cultural” (ANDRADE, M. In: DUARTE, op. cit., p. 153) e as manifestações artísticas faziam parte da formação e da “alfabetização” do povo.

A Divisão de Educação e Recreio, como uma das ramificações do Departamento de Cultura, seguia as determinações do órgão de democratização cultural e da formação de um Brasil mais brasileiro e unido pela arte e cultura. Porém, as ações desta divisão concentravam-se nos jovens e nos “povos crianças”. Os meninos e meninas deveriam ter ao seu alcance as manifestações culturais nacionais, conhecer as tradições que aos poucos desapareciam. Era com as crianças que o trabalho com as manifestações artísticas nacionais deveria começar, elas seriam propagadoras, informantes da cultura brasileira e para que elas

pudessem conhecer e vivenciar esta cultura seriam construídos parques infantis onde “as crianças de um dos nossos parques estão revivendo o baile da Nau Catarineta com melodias tradicionais trazidas da Paraíba e do Rio Grande do Norte” (ANDRADE, M. In. CALIL; PENTEADO, op. cit., p. 63).

2. “Florí de-la-pá/gêni – trans – féli guidi – nus pigórdi/ gêni”²²: a infância paulistana nos anos 1930 e os Parques Infantis

A construção de uma política social, educacional e cultural pensada e organizada pelos intelectuais que integravam os governos estadual e municipal paulista, a partir de 1934, promoveu grandes mudanças na cidade de São Paulo. Enquanto a Escola Livre de Sociologia e Política e a Universidade de São Paulo constituíram-se como projetos de educação voltados para a formação das elites intelectuais que seriam incumbidas de liderar o país, o Departamento de Cultura se ocupou “do aprimoramento cultural do ‘povo’” (ABDANUR, 1992, p. 158).

O Departamento de Cultura planejado para ser um instituto que promoveria e planejaria ações culturais e artísticas foi organizado em seções que tratariam de divulgar, coordenar e preservar as manifestações da cultura popular brasileira. A criação de bibliotecas, museus, discoteca municipal, teatros, cinemas são realizações deste período que se baseiam nos argumento de que quando um povo não tem acesso à educação e cultura, a sociedade não se moderniza e desorganiza-se politicamente e moralmente, abrindo espaço ao domínio de um grupo político que representava, na visão dos intelectuais, tudo o que ia contra o conceito de modernidade.

As práticas educacionais e o lazer pensados para as classes mais populares tinham como objetivo que os símbolos e práticas sociais e culturais, tidas como modernas pelas elites intelectuais e a nova gestão municipal e estadual, fossem internalizados. Assim, a criação deste instituto de pesquisas culturais, de divulgação e preservação cultural e as ações educativas são tentativas de fortalecer as concepções de um governo que buscava desvincular-se das práticas e costumes considerados retrógrados. Educar o povo dentro destes padrões significa também fortalecer o novo grupo político que ascendia e estancar os embates sociais, além de garantir que São Paulo retome o papel de destaque no cenário político brasileiro.

A preocupação com a educação do “povo” cedeu lugar, nos anos trinta, a um propósito de fortalecimento do governo de São Paulo através de instituições culturais que auxiliassem diretamente neste processo. São Paulo deveria readquirir sua capacidade de governar, de controlar os conflitos sociais, de neutralizar os inimigos, de criar riquezas, para voltar ao comando do país. (ABDANUR, op. cit., p. 157-158)

Se para mulheres e homens proletários as ações do Departamento de Cultura faziam-se presentes através de bibliotecas, exposições, peças de teatro, concertos públicos, concursos,

²² Poema composto por Mário de Andrade aos 10 anos de idade. In: LOPEZ (org). 1983. p. 81.

etc.; as ações voltadas para as crianças além de também estarem espalhadas pela cidade concentravam-se em espaços específicos voltados exclusivamente para elas. Os Parques Infantis, que foram reorganizados e expandidos durante o mandato de Fábio Prado na prefeitura, configuraram-se como espaços voltados para as crianças filhas dos operários e operárias da cidade de São Paulo, onde teriam acesso à cultura, o lazer, à educação física e também seriam assistidos por médicos e educadores sanitários, indo ao encontro da concepção de infância vigente nos anos trinta.

As iniciativas de atendimento a esta infância inserem-se em uma concepção que começou a vigorar após o processo de industrialização e urbanização pelo qual a cidade passou no início do século XX, principalmente a partir dos anos vinte. Dizemos que “passou a vigorar” porque as concepções sobre a infância – ou infâncias - alteraram-se ao longo dos anos, quando este conceito nasce e passa a ser objeto de diversos estudos.

Meninas e meninos integram uma categoria que para os adultos sempre é tida como o diferente, o outro, o estranho, aquilo que é desconhecido, mesmo que todo adulto um dia já tenha pertencido a este lugar. Lugar que é múltiplo, porque as infâncias relacionam-se com o contexto em que estão inseridas. Além da multiplicidade e do estranhamento da infância (pelos adultos), outra característica que compõe este conceito é o da permanência e da efemeridade.

Permanência, porque enquanto categoria estrutural e social, sempre existirão crianças e o outro lado deste conceito é a sua efemeridade, que reside no fato de que meninas e meninos crescem e tornam-se adultos. Assim, crianças existem em todas as sociedades e suas existências não estão vinculadas ao conceito que mulheres e homens criam sobre eles ao tentar compreender “esses seres estranhos do qual nada se sabe, esses seres selvagens que não entendem nossa língua” (Jorge LARROSA, 2013, p. 183), portanto, as ideias a respeito da infância alteram-se ao longo do tempo histórico, mas as crianças continuam a existir (Fernanda MÜLLER, 2006, p. 544).

Não obstante, e ao mesmo tempo, a infância é o outro: aquilo que sempre além de qualquer tentativa de captura, inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre um vazio em que se abisma o edifício bem construído de nossas instituições de acolhimento, Pensar a infância como um outro é, justamente, pensar essa inquietação, esse questionamento e esse vazio. É insistir uma vez mais: as crianças, esses seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não compreendem a nossa língua. (LARROSA, op. cit., p. 184)

Desta tentativa de se conhecer este outro surgem os estudos sobre a infância. Philippe Ariès (1978) aponta que durante a Idade Média o sentimento de infância e seus significados modificaram-se. De acordo com o autor, até o período da Revolução Industrial, infância e

adolescência não eram diferenciadas. Cito: “Segundo um calendário das idades do século XVI, aos 24 anos é a criança forte e virtuosa, e assim com as crianças quando elas têm 18 anos” (ARIES, op. cit., p. 42).

É no século XVIII, com o advento da Revolução Industrial e da Era Moderna, que o conceito de infância é vinculado à ideia de um período de inocência, pureza, dependência e fragilidade. A este conceito de necessidade de cuidados, que inspirará o sentimento de “paparicação” e moralização, se juntará a necessidade de cuidar da criança, este ser pequeno e engraçadinho, primeiramente em um espaço de afeto, representado pelo núcleo familiar, e mais tarde, quando já maior, educada e socializada dentro de instituições voltadas a estes fins e que deverão prepará-la para a vida adulta.

Primeiro vendo a criança como um adulto em miniatura; depois concebendo-a como um ser essencialmente diferente do adulto. Fomos acreditando sucessivamente que a criança é uma tabula rasa, onde se pode inscrever qualquer coisa, ou que seu modo de ser adulto é predeterminado pela sua carga genética, ou ainda que as crianças do sexo feminino já nascem carentes de pênis. (LAJOLO, 1997, p. 228)

Marisa Lajolo (1997) traz as diversas definições de infância que surgiram ao longo da história. A invisibilidade das vozes das crianças em estudos que buscam dizer sobre elas evidenciam este caráter do outro que cerca a ideia da infância, sempre tratada em terceira pessoa. Esta característica do estranho acentua-se quando os estudos se debruçam sobre meninas e meninos em situações sociais que conferem às suas vidas maior vulnerabilidade, assim também como as vozes de outros segmentos sociais que não se encaixam nos padrões de dominância são tiradas de seus papéis de protagonistas de suas próprias vivências.

Assinalar, no entanto, a alienação a que esta desencontrada posição discursiva confina a infância, ao construí-la e defini-la, não diminui a força das categorias e definições pelas quais se fala da infância, quando a questão, como aqui, não é nem a ontologia nem a epistemologia da infância: infância como feminino ou como negritude – não são seres de existência autônoma (...). Negritude, feminino e infância são categorias que só vigem no espaço social em que são estabelecidas, negociadas, desestabilizadas e reconstruídas. (LAJOLO, op. cit., p. 230)

A infância, assim como os grupos que se encontram em um lugar de invisibilidade e de lutas cotidianas por seus direitos dentro de uma sociedade que somente acolhe o masculino-branco-heterossexual-cisgênero, caracteriza-se como um grupo que se diferencia da sociedade em que está inserida. Jens Qvortrup (2010 e 2011) tratará desta particularidade da infância, afirmando que suas análises baseiam-se em características que se aplicam às crianças como um todo, como por exemplo, as idades e as políticas de proteção e cuidados voltadas para elas. Ao definir quais sujeitos se inserem neste grupo, parte-se para a análise das

outras categorias como gênero, etnia, cultura, religião, mas primeiro é necessário enxergar a infância como uma categoria em sua totalidade e no que lhe é comum.

Não podemos partir de uma *análise de classes*²³, tirar quaisquer conclusões sobre as crianças como categoria. Isto não é negar as diferenças entre as crianças, mas demonstrar os limites do emprego de um foco – aqui, classe – que antes divide as crianças do que as reúne sob um denominador comum. (QVORTRUP, 2010, p. 1127)

Atribuir à infância características que lhe são próprias confere uma identidade a este grupo, a partir disso, as análises acerca das particularidades começam a delinear-se mais detalhadamente, como é o caso de estudos de gênero na infância. Assim, “antes de tomar o caminho da verificação de nossas diversas *infâncias*, precisamos chegar a um acordo quanto ao que é a *infância como categoria*” (QVORTRUP, op. cit., p. 1132, grifos do autor). As características aplicadas à infância como categoria social baseiam-se no fator geracional, nas políticas voltadas a este grupo e a posição que ele ocupa dentro da sociedade, que são definidos pelos interesses dos grupos dominantes, neste caso, os adultos. Após a análise da infância como categoria, as diversidades que a compõem começam a aparecer, sendo reunidas dentro deste grupo.

Em outras palavras, a infância como categoria não se dissolve porque existe uma pluralidade de infâncias; ao contrário, confirma-se por meio destas. Qualquer categoria é caracterizada ou parcialmente determinada pela categoria oposta ou complementar. É que nos mostram as pesquisas sobre gênero (mulheres e homens), os estudos de classe (proletários e capitalistas), ou investigações étnicas (indígenas e grupos de imigrantes). A infância é parte de uma ordem geracional, como Leena Alanen ultimamente a denominou, que tem a idade adulta como segmento oposto e dominante (QVORTRUP, 2010., p. 1132-1133)

As características comuns à infância permitem acompanhar a historicidade do termo, pois como vimos, sua acepção remonta ao período da Revolução Industrial. Embora sempre tenham existido crianças, a infância entendida como categoria que compõe a sociedade é recente, variável e cultural (QVORTRUP, 2011, p. 205), estas mudanças de concepção permitem-nos visualizar que os cuidados (ou a falta deles) dispensados às meninas e aos meninos dialogavam com contexto histórico, social e cultural no qual estavam inseridos. Compreender a historicidade do termo – o que implica reconhecermos também a transitoriedade e permanência que este encerra – faz com que reconheçamos as crianças como seres históricos e sociais e “co-constructores” da sociedade (Maria Letícia NASCIMENTO, 2012, p. 75) e perceber os lugares onde as crianças “têm sido colocadas e podem ser localizadas na arquitetura social pelos adultos” (QVORTRUP, 2011, p. 204).

²³ Grifo do autor.

Na modernidade, a infância (como categoria formada por sujeitos que, devido às suas faixas etárias, inseriam-se neste grupo) é conhecida como o período que antecede a vida adulta. Como o adulto é considerado o sujeito completamente formado, as meninas e os meninos são vistos, portanto, como um vir a ser, como seres incompletos e como dissemos anteriormente, dialogando com Jorge Larossa, “o outro”, “o enigma”. A ideia de fragilidade e selvageria que envolvia a infância determinou a criação de instituições e políticas que objetivavam manter as crianças confinadas e tendo seus corpos e expressões conformados por currículos escolares, leis e expectativas comportamentais. Estes espaços para onde as crianças eram enviadas para desenvolverem-se cognitivamente e socialmente fazem parte “de um sistema de proteção e, ao mesmo tempo, de controle, acompanhado por uma atitude paternalista” (NASCIMENTO, op. cit., p. 71).

O nascimento destas instituições informa, em um contexto macro, sobre a sociedade onde esta infância está inserida. Ao que interessa nossa pesquisa, faremos um recorte bem específico: meninas e meninos de 03 a 12 anos, filhas e filhos de trabalhadores de indústrias e que moravam na cidade de São Paulo nos anos 1930. Ao nos debruçarmos sobre esta infância especificamente reiteramos a necessidade de contextualização feita anteriormente por compreendermos que a infância é influenciada por eventos sociais mais amplos ou por macroforças colocando-se, desta forma, “contra a ideia de que as crianças vivem em um mundo especial” (QVORTRUP, op.cit., p. 207).

Desenhado o cenário no capítulo anterior, voltamo-nos, então, às infâncias que dele fazem parte. Ao delinear o objeto de estudo, devemos nos ater ao fato de que nem todas as instituições voltadas para educação de crianças atendiam a esta categoria em sua totalidade, um exemplo é que os espaços escolares do período geralmente eram frequentados majoritariamente por meninos e meninas de uma classe social elevada. Já aos meninos e meninas pobres eram destinados o trabalho precoce nas indústrias, que cooptavam esta de mão de obra barata, assim, o trabalho infantil significava um número e levado da produção a custos baixos.

A classe operária, que se forma em decorrência da industrialização ocorrida na cidade de São Paulo, enfrenta nos anos 1930 situações cotidianas de exclusão social, onde a baixíssima remuneração, a exploração vivida no espaço de trabalho, a carência de uma alimentação saudável, de cuidados médicos, condições de moradia e de infraestrutura extremamente ruins a coloca “frontalmente oposta, no dia-a-dia, às outras classes e grupos sociais na cidade” (DECCA, 1987, p. 129). Além disso, a falta de políticas públicas que garantissem seus direitos trabalhistas e sociais colocavam estes trabalhadores e trabalhadoras

em uma posição cada vez mais à margem, especialmente as mulheres, que enfrentavam assédios e violências dentro dos locais de trabalho, nas ruas e em suas casas; os salários ainda mais baixos que os dos homens; as agruras de terem de trabalhar e cuidar de suas crianças sem auxílios do Estado, governo ou município e a invisibilidade a que eram submetidas ao terem suas vozes políticas e sociais caladas.

Desta forma, mulheres, homens, meninas e meninos desta classe eram cotidianamente excluídos e tendo seus direitos mais básicos cerceados, principalmente mulheres e crianças tinham condições ainda piores. Segundo Decca (1987), os menores de doze anos foram impedidos de trabalhar nas indústrias a partir do decênio de 1910, porém, esta lei era burlada constantemente pela falta de fiscalização dos governos que não davam conta de inspecionar todas as indústrias. Assim, para contribuir com o orçamento familiar, as crianças trabalhavam nas indústrias ou em pequenos trabalhos nas ruas.

Os constantes enfrentamentos entre a classe operária e os burgueses donos de indústrias fizeram com que, na década de 1930, fossem realizados estudos sobre as condições de vida dos trabalhadores e trabalhadoras e, posteriormente, planejadas intervenções que visassem uma solução dos problemas e amenizassem as tensões sociais. Assim, as políticas públicas e leis criadas neste período não refletiam realmente um projeto pensado para melhorar o cotidiano operário, oferecendo-lhes melhores salários, modernização das infraestruturas em seus bairros e casas, direitos trabalhistas e auxílios a seus filhos, mas tão somente configuraram-se como meios de controle do cotidiano operário, garantindo que não houvesse mais greves, protegendo o ritmo da produção e, conseqüentemente, os lucros dos patrões.

A preocupação com o estabelecimento de uma fronteira mínima de subsistência está implícita nas tentativas difusas de estabelecimento de níveis salariais e condições de “reprodução da força de trabalho”. Embora nem sempre explicitada há nesses inquéritos a defesa do estudo e pesquisa da vida operária para configuração de estratégias de controle e amenização das tensões sociais. É sobretudo um “discurso competente” que se estabelece sobre o viver operário. As lutas operárias por melhores salários, melhores condições de trabalho e, conseqüentemente, melhores condições de vida, que marcavam a consciência que a classe tinha de situação concreta de existência, eram de certa forma digeridas e apropriadas por técnicos, ligados ou não ao poder instituído, na tentativa de administrar indiretamente uma ordem social que, embora injusta, era “natural”, ou melhor, no final das contas, já estava dada. (DECCA, op. cit., p. 52)

A intenção de racionalizar e controlar o cotidiano operário se fazia, portanto, através de ações pensadas pelo poder público de modo a controlar e amenizar tensões entre classes sociais, que, durante as primeiras décadas do século XX, acirraram-se ferozmente. O governo passa a organizar pela cidade de São Paulo espaços e eventos que ofereciam lazer e cultura

para homens e mulheres da classe popular, como forma de democratização da cultura (o que toca na política pensada pelos intelectuais), mas que, ao mesmo tempo, busca suprimir os encontros feitos em associações operárias visando desmobilizar qualquer indício de greve.

Temos um exemplo destes cerceamentos pelos quais a classe proletária era submetida em o “Primeiro de Maio”, onde Mário de Andrade narra o dia de um operário que sai para comemorar o dia do trabalho, ele se arruma todo, é dia de festa. Além disso, se analisarmos o conto, perceberemos que o discurso que ele carrega critica alguns aspectos ligados à luta de classes e à descaracterização do sentido real da data.

No grande dia Primeiro de Maio²⁴, não eram bem seis horas e já o 35 pulara da cama, afobado. Estava muito bem-disposto, até alegre, ele bem afirmara aos companheiros da Estação da Luz que queria celebrar e havia de celebrar. Os outros carregadores mais idosos meio que tinham caçoado do bobo, viesse trabalhar que era melhor, trabalho deles não tinha feriado. Mas os 35 retrucara com altivez que não, não carregava mala de ninguém, havia de celebrar o dia deles. E agora tinha o grande dia pela frente. (ANDRADE, 2015, p. 31)

O conto escrito entre os anos de 1934, 1935 e 1942 traz elementos importantes que servem para compreendermos as ações estabelecidas pelas elites para desmobilizar o movimento operário e suas lutas. Começamos pelo “celebrar”, ora, o primeiro de maio é o dia de luta mundial dos trabalhadores e trabalhadoras que se lembram dos assassinatos de seus companheiros ocorridos em Chicago do 1º de Maio de 1886 (Iná Camargo COSTA, 1995, p. 29-30). Quando o 35 se levanta para celebrar há neste discurso um esvaziamento do sentido que a data encerra. As grandes greves e embates do início do século XX causaram preocupações nas elites e nos governos que organizaram-se para desmobilizar as lutas operárias, configurando-se nas ações adotadas para o controle do proletariado. O autor caracteriza o 35 como um jovem (ANDRADE, op. cit., p. 31) e certamente ele não passou pelas lutas que “os outros carregadores mais idosos” passaram.

Afinal o 35 saiu, estava lindo. Com a roupa preta de luxo, num nó errado de gravata verde com listinhas brancas e aqueles admiráveis sapatos de pelica amarela que não pudera sem comprar. O verde da gravata, o amarelo dos sapatos, bandeira brasileira, tempos do grupo escolar... E o 35 se comoveu num hausto forte, querendo bem o seu imenso Brasil, imenso colosso gi-gan-te, foi andando depressa, assobiando. Mas parou de supetão e se orientou assustado. O caminho não era aquele, aquele era o caminho do trabalho. (ANDRADE, op. cit.,p. 32)

Personagem principal do conto, o jovem carregador de malas traz em seu nome uma crítica do autor. Ao usar o número de seriação que provavelmente era sua “identidade” no ambiente de trabalho, mesmo que os trabalhadores não se tratassem desta maneira, Mário o

²⁴ Grifo do autor.

despersonaliza demonstrando a homogeneização pela qual a classe é submetida em seu cotidiano, seja na indústria ou nos momentos de descanso e lazer.

O 35, que funciona como "identidade" do personagem, não tem nada de cabalístico, tratando-se de um recurso rigorosamente anti-realista (não é assim que trabalhadores, mesmo se sabendo seriados, se tratam entre si). Se Mario optasse por qualquer nome comum ou apelido, deixaria passar a oportunidade de referir sinteticamente à data em que este primeiro de maio transcorreu e evidenciar o caráter de elaboração artística de seu conto (e não de reportagem, por exemplo). A exposição enfática das marcas da elaboração literária faz parte do repertório antiilusionista da literatura moderna, que nem por isso é menos realista, por mais paradoxal que isso possa parecer a leitores apressados. (COSTA, op. cit., p. 32)

Assim, o 35 saiu para procurar pela cidade locais onde ocorreriam celebrações do primeiro de maio, porém, tudo estava fechado e seus companheiros estavam, invés de festejando, trabalhando. A polícia, segundo notícia de jornal, havia proibido manifestações da classe trabalhadora, mas “permitira a grande reunião proletária, com discurso do ilustre Secretário do trabalho, no magnífico pátio interno do Palácio das Indústrias, lugar fechado” (ANDRADE, op. cit., p. 34), logo, percebe que estaria encurralado. Há aí exposta a luta de classes quando os trabalhadores e trabalhadoras são impedidos de reunirem-se em lugares que lhe convém, suas liberdades são cerceadas a partir do momento em que o único evento permitido é organizado pelo governo, dentro do Palácio das Indústrias, cercado por policiais. Em um primeiro momento, o 35 sente-se enfurecido, mas depois começa a perceber o estado de solidão e desorganização no qual se encontra, refletindo o que acontece com a classe trabalhadora (COSTA, op. cit., p.40).

Mas foi só quando aqueles três homens bem-vestidos, se via que não eram operários, se dirigindo aos grupos vagueantes, falaram para eles em voz alta: “Podem entrar! não tenham vergonha! podem entrar!” com voz mandando assim na gente... O 35 sentiu um medo franco. Entrar ele! Fez como os outros operários: era impossível assim soltos, desobedecer aos três homens bem-vestidos, com voz mandando, se via que não eram operários. Foram todos obedecendo, se aproximando das escadarias, mas o maior número, longe da vista dos três homens, torcia o caminho, iam se espalhar pelas outras alamedas do parque, mais longe. Esses movimentos coletivos de recusa acordaram a covardia do 35. Não era medo, que ele sentia fortíssimo, era pânico. Era um puxar unânime, uma fraternidade, era carícia dolorosa por todos aqueles companheiros fortes tão fracos que estavam ali pra... pra celebrar? pra... O 35 não sabia mais pra quê. Mas o palácio era grandioso por demais com as torres e as esculturas, mas aquela porção de gente bem vestida nas sacadas enxergando eles (...), mas o enclausuramento na casa fechada, sem espaço de liberdade, sem ruas abertas pra avançar, pra correr dos cavalarias, pra brigar... E os policiais na maciota, encarapitados nas janelas. (ANDRADE, op. cit., p. 37-38)

O “Primeiro de Maio” expõe as ações dos governos e das elites que visavam a conformação das ações e dos corpos dos trabalhadores e trabalhadoras nos espaços públicos. Desta forma, fazemos um diálogo com conto de Mário de Andrade para demonstrar ações

voltadas para o controle do cotidiano proletário que se materializavam, por exemplo, em uma festa organizada pelo governo para “celebrar” uma data que é marcada por manifestações da classe trabalhadora, manifestações estas que foram proibidas, mas que também aparecem, como vimos anteriormente, na construção de espaços de convivência proletária, como campos de jogos e as bibliotecas populares, que buscavam atraí-los e, ao mesmo tempo, desmobilizar os recintos associativos organizados pelos trabalhadores e trabalhadoras (FILIZZOLA, 2002, p.13).

Além das ações que visavam ao controle das classes trabalhadoras no espaço público, houve também intervenções no campo da saúde. Para isso, foram realizadas pesquisas para compreender os hábitos das famílias no que tocam em aspectos ligados aos cuidados com a saúde, onde médicos estabeleciam regras a serem seguidas pelo segmento mais pobre da população no tocante a o que vestir e comer, como higienizar-se e também aos cuidados dispensados às crianças, transformando as necessidades desses sujeitos em problemas técnicos e racionalistas que se resolveriam facilmente através dos cuidados de médicos. A análise do contexto no qual se desenvolvem estes estudos sobre o modo de vida operário e as ações tomadas pelos governos para controlar esta classe nos permite inferir que se o controle dentro das fábricas objetivava que a produção e os lucros não fossem perdidos; o controle do modo de vida operário também tinha este objetivo e, além disso, pretendia dar à cidade que crescia e se urbanizava ares de modernidade e renovação que somente estas práticas higienistas seriam capazes de promover.

As ações para “cuidar” da classe operária pretendiam educar estas trabalhadoras e trabalhadores, acreditando que a culpa de suas condições precárias passavam pelo desconhecimento acerca de higiene e alimentação. Assim, os médicos – os mais “esclarecidos” – teriam a missão de educar e, conseqüentemente, melhorar o cotidiano desta população. Para ensiná-los, foram planejadas diversas ações como palestras sobre educação alimentar e higiênica oferecidas nas fábricas, visitas médicas às residências dos operários e operárias para observar a situação de seus familiares e da casa. Desta forma,

as soluções racionais e técnicas propostas beneficiariam a todos, igualando o trabalhador, patrão e Estado, uma vez que o trabalhador seria melhor alimentado, o patrão teria empregados mais produtivos e com maior capacidade e o Estado filhos mais fortes e sadios. (DECCA, op. cit., p. 53)

As ações médico-higienistas, baseadas na racionalidade e no cientificismo, voltaram-se para os cuidados às crianças, porém, não estamos falando de todas as crianças habitantes da cidade de São Paulo nos anos 1930: as meninas e meninos que recebiam assistência e

frequentavam instituições para sua educação corporal e moral eram filhas e filhos do operariado paulistano, ou seja, passavam por todas as privações que suas mães e pais passavam, sendo atingidas diretamente por um contexto maior de lutas entre classes e um período onde a sanitização e disciplinarização moral e física era vista como fator que melhoraria a qualidade de vida.

Os cuidados dispensados a estes meninos e meninas também passavam por políticas sanitárias que atingiam os adultos que compunham seu núcleo familiar, especialmente as mulheres com quem estas crianças passavam a maior parte de seu tempo. Segundo Decca (op. cit., p. 79), estudos realizados nas décadas de 1920 e 1930 defendiam que as crianças e os adultos desta classe precisavam ser aperfeiçoados moral e fisicamente através da educação sanitária, assim, somente ao afastá-los da “degenerescência” que os acometia que a sociedade brasileira alcançaria a modernidade e o progresso. Ao cuidar dos adultos, o governo garantia uma mão de obra produtiva e saudável e ao dedicar-se à proteção e cuidados a esta infância, garantia que a futura força de trabalho seria forte, sadia e, com uma educação moral bem dirigida.

Percebendo a criança como corpo produtivo, futura riqueza das nações, este discurso econômico procurava alertar os governantes para o deprimente quadro da infância desamparada e para a elevada taxa de mortalidade infantil do país, indicando que só com o apoio da medicina o Brasil poderia fazer frente a estes problemas e suprir a necessidade de produzir um número maior de trabalhadores saudáveis no futuro. Mas era ao mesmo tempo, um discurso político: da assistência médica e proteção à infância significava também evitar a formação de espíritos descontentes, desajustados e rebeldes (Margareth RAGO, 1985, p. 121)

A partir da segunda década do século XX, portanto, vemos uma mudança de posição social ocupada pelas crianças. A compreensão de que delas dependia o futuro da força trabalhadora do país reorganizou os cuidados que lhes seriam dados. Assim, surgem novas ciências que buscarão cuidar e compreender a infância, como a pediatria, a psicologia, a puericultura e uma nova concepção de educação (RAGO, op. cit., p. 117), que repensarão a alimentação, os cuidados com a saúde, o desenvolvimento e a educação.

A prática médico-higienista que chegava às crianças começava pelos cuidados aos membros de sua família, principalmente as mulheres. A proteção ocorria desde a primeira infância, onde era ensinado às mães, avós e tias a necessidade do cuidado com alimentação e noções de puericultura, pois os médicos acreditavam que a “ignorância” das famílias eram as causas dos altos índices de mortalidade infantil. Aqueles cuidados e crenças próprias de cada família deveriam ser abolidos dando espaço à racionalização e medicalização da infância.

O poder médico defendeu a higienização da cultura popular, isto é, a transformação dos hábitos cotidianos do trabalhador e de sua família e a supressão de crenças e práticas qualificadas como primitivas, irracionais e nocivas. Sobretudo em relação aos cuidados com a criança e o recém-nascido, domínio até então reservado às mulheres, as práticas tradicionais transmitidas oralmente, sem intervenção dos médicos, foram desautorizadas como supersticiosas, selvagens e infundadas. Assim, a criança foi percebida pelo olhar disciplinar, atento e intransigente, como elemento de integração, de socialização e de fixação indireta das famílias pobres, e isto antes mesmo de afirmar-se como necessidade econômica e produtiva da não (RAGO, op. cit., p. 118)

A defesa de que a infância neste período deveria ser cuidada e disciplinada embasa os argumentos da criação de locais que a mantivesse segura dos perigos que as ruas poderiam oferecer. Os lugares públicos eram considerados ambientes próprios que deteriorariam a pureza da infância, comprometendo o futuro do país, portanto, foram criadas instituições que retirariam estas crianças das ruas e que lhes disciplinariam moralmente e fisicamente. Assim, nestes espaços disciplinadores, meninas e meninos aprenderiam a controlar seus impulsos tidos como selvagens; encontramos aqui um diálogo com Larrosa (2013) e Nascimento (2012) que atribuem a este “confinamento social” (NASCIMENTO, op. cit., p. 71) de crianças nestas instituições organizadas e pensadas por adultos a compreensão da infância como algo outro e estranho e que necessita ser educada para interiorizar comportamentos socialmente aceitos. No caso das meninas e meninos filhos da classe operária, estar nestas instituições significaria o desenraizamento de hábitos que eram antagônicos aos preceitos defendidos por uma sociedade que buscava modernizar-se (RAGO, op. cit., p. 120).

A criação de espaços onde as meninas e meninos das classes populares seriam educados baseou-se nas concepções médicas-sanitaristas, jurídicas e de uma pedagogia que é redefinida para atender às demandas da nova estrutura social que nasceu junto com a modernidade, relacionando o cuidado, a disciplina e a cultura. A defesa da moralização do corpo através de jogos e exercícios físicos, a assistência através dos cuidados médicos e da distribuição de merenda, encontram ressonâncias nos discursos de médicos e educadores, enquanto o discurso de formação de uma unidade nacional através da cultura brasileira é defendido, como vimos pelos intelectuais do Departamento de Cultura de São Paulo.

2.1. Os Parques Infantis

Antes de entrarmos pelos portões dos Parques Infantis, foi necessário olhar ao seu redor, que dialoga constantemente com este espaço e os sujeitos que os frequentam. Perceber a cidade e a população, compreendendo que o contexto que levou à criação destes espaços influenciou as práticas ocorridas neles, práticas essas, em alguma medida, baseadas no assistencialismo e cuidados médicos destinados às meninas e meninos das camadas sociais populares, mas também que pensam a cultura como meio unificador do país e como forma de educar sujeitos que serão responsáveis pela perpetuação da cultura brasileira. Pode-se afirmar que, os Parques Infantis, apresentam um projeto de sociedade sem esquecer da infância e dos bem pequenos e pequenas, infelizmente, pouco conhecido e, conseqüentemente, vagamente debatido.

A cidade que se crescia e se urbanizava rapidamente e que em 1934 é governada por um grupo que busca romper com tudo que lembrasse as antigas oligarquias, derrotadas politicamente por Getúlio Vargas e seus tenentes. A ordem era modernização e para se modernizar era necessário pensar em políticas públicas que viabilizassem tal processo. Para os intelectuais que agora transitavam pelo campo político a modernização viria pela cultura e esta seria fator de unificação nacional. “Nós seremos civilizados o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira”, escreve Mário de Andrade em carta para Carlos Drummond de Andrade²⁵, esta defesa da valorização da cultura nacional, que ultrapassa a imitação das tradições europeias e passa a criar uma cultura própria através do estudo, proteção e propagação das culturas espalhadas pelo Brasil.

O Departamento de Cultura seria o instituto responsável por estas ações culturais que estariam espalhadas pela cidade de São Paulo, para isso organizou-se, sob a direção de Mário de Andrade, em diversas seções que deveriam, de acordo com as especificações de cada divisão, criar ações que possibilitariam a democratização da cultura em um espaço urbano que se queria cada vez mais moderno.

Disseram-na fria e feia um dia, e São Paulo era feia encafuada nos seus grotões. Mas São Paulo quer-se bonita e higiênica para que o viajante não venha mais encontrar nela, apenas sapo, gripe e solidão. Os grotões transformaram-se em jardins cortados a meio pelas avenidas e pela sombra dos viadutos. Não há mais sapo. Nos jardins encontrareis recintos fechados com instrutoras, dentistas, educadoras sanitárias dentro. São os parques infantis onde as crianças proletárias se socializam aprendendo brinquedos, o cooperativismo e a

²⁵ Andrade, Carlos Drummond de. **A lição do amigo – Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1988. P. 31.

conciencia²⁶ do homem social. Montado no Anhangabaú vereis um teatro luxuoso que vivia fechado. Mas agora o edificio vibra de vida o dia inteiro. São corais, orquestras, trios, quartetos, são escultores no porão e cenógrafos no porão enorme. As tradições ressurgem e os costumes do passado. São as crianças tartamudeando em torno duma Nau Catarineta de vime, as melodias que seus pais esqueceram, e nos vieram de novo da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará. Mais além uma Discoteca ensaia suas primeiras gravações verdadeiramente científicas do nosso canto popular. (...) Feito um polvo, as pesquisas sociais tudo abarcam com uma audácia incomparável que permitirá muito breve a cidade conhecer-se em todas as suas condições, tendências e defeitos. Doutra lado, uma biblioteca brasileira se especializa, na pretensão ambiciosa de tudo saber sobre o Brasil, enquanto as bibliotecas circulantes, as bibliotecas populares dão rebote da leitura, levando o livro à casa dos homens sem vontade ou experiência. (...) Aqui uma Rádio Escola se funda, além uma biblioteca infantil, mais distante um teatro dramático, e os campos de atletismo e as piscinas públicas. Todas estas iniciativas não poderão pretender jamais a uma gloriola no presente, sinão uma fecundidade futura. (ANDRADE, 1936, p. 273)

O discurso de Mário de Andrade para o aniversário da cidade de São Paulo cita algumas das ações do Departamento de Cultura na cidade de São Paulo, demonstrando a existência de um projeto de cidade – e mais futuramente de país – que via na cultura e na educação a possibilidade de modernização. Afinal, para a intelligentsia que compunha o novo governo, se a cidade se modernizava estruturalmente e a olhos vistos, as pessoas que a habitavam deveriam inserir-se nestes novos tempos que se apresentavam.

Ao mesmo tempo em que as ações do Departamento de Cultura passaram a fazer parte do cotidiano de São Paulo, as práticas médico-higienistas ganham força e iniciam uma série de ações que visavam sanitizar e disciplinar os corpos e os cotidianos da população mais pobre. O discurso higienista inseria-se na busca pela modernização, já que a cidade queria-se “bonita e higiênica”, longe das doenças causadas pela falta de conhecimento acerca de cuidados higiênicos, era preciso, portanto, educar as classes populares inculcando-lhes hábitos compatíveis com a modernização. Como vimos anteriormente, o discurso médico, apoiado pelas classes dominantes, tinha como objetivo não o bem estar do proletariado por preocuparem-se de fato com ele, mas por saberem que trabalhadores e trabalhadoras saudáveis produziram mais e garantiriam os lucros dos patrões.

Além dos cuidados com os adultos, as atenções do governo, médicos e educadores voltaram-se para as crianças proletárias. A preocupação com doenças e as altas taxas de mortalidade infantil fizeram que com que fossem organizadas políticas especialmente pensadas para a infância. Buscou-se, então, “eliminar as práticas selvagens e promíscuas de uma população ainda não devidamente civilizada, de regenerar o trabalhador e sua família, ensinando-lhes uma pedagogia de virtudes” (RAGO, op. cit., p.133), assim, tudo o que

²⁶ Retirado do texto original do discurso de Mário de Andrade.

desvirtuava-se do discurso médico era tratado como doença. A gripe, a tuberculose, a pobreza, a criminalidade, o alcoolismo eram tratados como males que degeneram a sociedade e impedem que sua modernização.

As políticas voltadas para a proteção e cuidado da infância inserem-se no contexto de prevenção dos males degenerativos e infecciosos que assolavam a população mais pobre de São Paulo. Era preciso desde cedo educar as meninas e meninos para que cultivassem hábitos que iam ao encontro do discurso higienista e formar sujeitos dentro da ética do trabalho capitalista de modo a não perturbarem a ordem social. A clara intenção de normatizar a infância da camada proletária adivinha também do interesse em assegurar a formação de uma mão de obra saudável e adestrada, já que a “ideia de proteção, ela era provavelmente pensada em termos de vagas noções utilitárias: não era a criança que primordialmente precisava ser protegida: era a futura força de trabalho que precisava ser criada o mais rápido possível” (QVORTRUP, 2015, p. 12). Assim, ficou a cargo do governo criar mecanismos que tirassem estas crianças das ruas - ambientes tidos como nocivos – e criar instituições que cumpririam com os propósitos de cuidar dos meninos e meninas segundo o discurso e concepções de infância na época.

Matéria facilmente moldável, o Estado deveria preocupar-se em formar o caráter da criança, inculcando-lhe o amor ao trabalho, o respeito pelos superiores em geral, as noções de bem e mal, de ordem e desordem, de civilização e barbárie, enfim, os princípios da moral burguesa. (RAGO, op. cit., p. 120)

Os espaços de atendimento às meninas e meninos, os institutos profissionais ou as escolas públicas surgiram como meios de cuidar da saúde e oferecer alimentos ao mesmo tempo em que buscava disciplinar e prevenir atos de desordem. Assim, já que estas crianças eram criadas em ambientes potencialmente “degenerados”, estas instituições faziam-se como alternativa de “preparação e preservação da criança pobre e proletária através de um meio ambiente sadio” (DECCA, op. cit., p. 91), sendo considerados “jardins de saúde e alegria” (PRADO, F. In CALIL; PENTEADO, op.cit., p. 71).

Além da conformação corporal e da educação moral e sanitária, a ida das crianças para as escolas e outros espaços de educação complementar traz outra mudança em seus cotidianos e também altera a paisagem da cidade: a ocupação dos espaços públicos pela infância. A rua também passou a ser vista como ambiente nocivo para as crianças por estarem longe do controle do adulto e à mercê de más influências, desta forma, o discurso de proteção desconsidera a rua como ambiente de socialização e de construção de culturas infantis através das relações estabelecidas com seus pares (QVORTRUP, 2015, p. 14), a rua é vista, então,

como lugar de eminente desvirtuamento e a frequência das crianças nestes espaços é diminuída, pois elas deveriam frequentar lugares onde se tornariam cidadãos e cidadãs úteis e virtuosos.

O protecionismo voltado à infância justificou a criação destes espaços de educação e a interferência no tempo e movimentação das crianças no espaço urbano. A modernidade pelo qual a cidade passava exigia a restrição das meninas e meninos em lugares criados especialmente para elas, buscando deslocá-las cada vez mais das vias públicas para locais cada vez mais protegidos, criando o que Helga Zeiher (apud QVORTRUP, 2015, p. 25-26) chamará de “insularização da infância”, visto que são criadas ilhas dentro da cidade que as crianças passam a ter de frequentar. No caso de São Paulo, as ilhas construídas para o cuidado e assistência das crianças das classes populares eram os Parques Infantis.

O primeiro parque, o Parque Infantil Dom, Pedro I, foi construído durante o governo de Anhaia Melo, prefeito de São Paulo entre 1930 e 1931. Ainda em sua gestão, foram iniciadas as obras dos Parques Infantis do Ipiranga e da Lapa finalizados pelo prefeito Carlos Assunção, prefeito em 1933-1934. A reorganização dos parques, sua incorporação ao Departamento de Cultura e expansão ocorrem quando Fábio Prado assume a prefeitura.

O Ato 767, de nove de janeiro de 1935, que cria o Serviço Municipal de Jogos e Recreios, expressa as concepções que norteariam o cotidiano e as ações dos parques e manifestam o papel do município de São Paulo em relação às ações voltadas para a educação das meninas e meninos que frequentariam os PI²⁷ e as demais intervenções organizadas pelo Departamento de Cultura que ocorreriam pela cidade, propondo

um tipo de educação que não se restringe à escola, mas que está presente em todo o contexto social e deve ser garantido pelo poder público. Levar em consideração que *as atividades lúdicas exercem uma função importante no processo educativo e social, que podem se constituir como a fonte dos primeiros ideais e impulsos sociais, como a solidariedade, a comunicabilidade* ou, ainda, *pensar a educação higiênica e social das crianças, proporcionando-lhes oportunidades e meios de recreação ao ar livre, estreitando o convívio de crianças de todas as classes sociais* são propostas para os Parques Infantis que encontram ressonância no que prega o Manifesto no tocante a instituições de educação e de assistência física e psíquica à criança em educação pré-escolar, enfatizando: *a criação de um meio escolar natural e social e o desenvolvimento do espírito de solidariedade e cooperação social*²⁸. (SANTOS, op. cit., p. 49)

Os parques, como uma nova proposta no campo da educação e cultura voltada para a infância, inspirou-se nas concepções educacionais que surgiram na década de 1930 como o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. O escrito elaborado por Fernando de Azevedo e

²⁷ Abreviação para Parques Infantis.

²⁸ Grifos da autora.

assinado por tantos outros educadores e educadoras trazia consigo a ideologia dos intelectuais que buscavam a renovação da educação através de um sistema cultural que pudesse abranger toda a sociedade, por acreditarem que é através da cultura e educação que a identidade de um país se fortalece e se moderniza, alcançando também a prosperidade econômica. Assim, os objetivos propostos de cooperação e solidariedade podem ser atingidos dentro dos espaços dos Parques Infantis relacionando educação sanitária e física, os jogos e a cultura brasileira, pretendendo-se a uma educação total e orgânica, onde a assistência, a ludicidade, as brincadeiras e a educação não se dissociariam (SANTOS, op., cit., p. 50).

O Plano Inicial da Secção de Parques Infantis, desenvolvido por Nicanor Miranda, chefe da Divisão de Educação e Recreio, delineia um “plano de trabalho” (MIRANDA, 1936, p. 95) organizador dos princípios que norteadores o cotidiano dos PI e que se desenvolverão em formas de atividades propostas pelos educadores e educadoras a fim de alcançar os objetivos traçados.

Um parque infantil é um educandário ao ar livre, cuja finalidade é trazer ao conhecimento da criança os elementos da vida física, moral e intelectual, sob forma exclusivamente recreativa.

A concepção moderna das finalidades de um parque infantil conserva, ainda no seu seio, os princípios estabelecidos por Froebel, a ideia do Kindergarten que consiste em “proporcionar à criança uma ocupação de acordo com sua própria natureza, robustecer seu corpo, exercitar seus sentidos, estimular seu espírito que começa a despertar e fazê-la conhecer pelos sentidos a natureza e o próximo, orientar principalmente o coração da vida, unindo as crianças entre si” (Pédagogie des Kindergartens)

No “Kindergarten” – como no parque infantil, e aqui o clássico princípio froebelino, até hoje indelével – a atividade da criança é brincar. As ocupações que, muitas vezes, não constituem aparentemente objeto de prazer à criança, visam uma determinada finalidade educativa, previamente estabelecida. (MIRANDA, op. cit., p. 95-96)

Nicanor Miranda, inspirado por Froebel e seus jardins de infância, propõe no Plano Inicial que as atividades ocorridas nos parques sejam complementares, ou seja, que as áreas físicas, assistencialistas, lúdicas e culturais dialogassem umas com as outras, satisfazendo o corpo e o intelecto. Além disso, as práticas cotidianas dos parques deviam ser flexíveis, buscando uma educação total. No entanto, embora encontremos elementos em comum, Filizzola (op. cit., p. 191) sinaliza que a inspiração pensada para organizar os educativos dos Parques Infantis difere das ideias froebelianas.

Tomamos como exemplo as relações entre as atividades lúdicas, se para o filósofo alemão elas deveriam ser expressões infantis autônomas (SILVA, op. cit., p. 64), nos Parques Infantis as brincadeiras e jogos deveriam ter “uma finalidade educativa, previamente estabelecida”. Ao mesmo tempo, observamos no item f do Artigo 207 do Ato Nº 1146, 04 de

julho de 1936, que compete aos instrutores dos parques “orientar as atividades recreativas da criança, velando por ela, sem lhe perturbar ou ameaçar a liberdade e a espontaneidade dos brinquedos” (p. 21). Assim, se as brincadeiras deveriam ser livres, respeitando a autonomia das meninas e meninos, observamos que partia dos instrutores a proposição de brincadeiras com alguma intenção educativa, já que a eles também competia “atrair as crianças para os brinquedos próprios à sua idade, desviando-as de todos aqueles que sejam indicados” (Ato 1146, artigo 207, item e).

A proposta educacional pensada para os parques como espaços extraescolares e organizada através do Plano Inicial e dos Atos 767, 861 e 1146, constituem-se como uma pedagogia que visava à formação social, intelectual e física das meninas e meninos. Através destes documentos notamos uma organização não somente do espaço, mas também das funções atribuídas aos adultos que conviviam com estas crianças no sentido de alcançar os objetivos propostos e dispostos em “três raios de ação”:

- I) o da parte técnica;
- II) o da parte educacional;
- III) o da parte social.

A primeira estudando pelo recenseamento demográfico urbano, quais os locais mais indicados para construção de parques infantis; verificando pela experiência, ora em curso, quais as instalações mais aconselháveis; examinando a vida íntima dos parques e observando qual a organização de serviço interno mais eficiente nesses logradouros, de acordo com o meio, o pessoal e a qualidade da população infantil, finalmente, resolvendo os problemas suscitados por qualquer desses três aspectos.

A segunda, em que aparecem como executantes os instrutores, cuidará unicamente da parte educacional.

Com fundamento numa concepção tanto mais ampla e integral quanto possível, concretizar as teses dos vários ramos de educação, como sejam: física, moral, intelectual, social e higiênica.

A educação física organizada em bases rigorosamente científicas e sob “control” médico; desenvolvendo a emulação das crianças em competições próprias e adequadas à idade; formando quadros para a disputa de pequenos torneios afim de incentivar a afeição ao grupo social e fomentar a solidariedade humana, estabelecendo jogos e práticas infantis que, ao mesmo tempo que recreiem, despertem um nobre sentido de luta e solidifiquem o companheirismo fraternal.

A educação moral, inculcando suasoriamente no espírito da criança o conceito de comportamento social, o sentimento de justiça e de lealdade, a noção do dever no parque, na escola, no lar e na sociedade, procurando criar no pré-pubere a tendência para a verdadeira noção do seu lugar na sociedade e na vida.

A educação intelectual exercitando os sentidos, desenvolvendo o raciocínio, estimulando a imaginação e o espírito de observação próprios à idade. (MIRANDA, op. cit., p. 96-97)

O estudo das conformações urbanas da cidade de São Paulo realizados pelo Departamento de Cultura buscava conhecer os cotidianos dos trabalhadores e suas famílias no intuito de formular políticas públicas voltadas para este segmento da população, como vimos

anteriormente. O recenseamento permitiu saber onde os novos Parques Infantis seriam construídos, como vemos no Artigo 2º do Ato 767:

Art.º 2º - Os parques de jogos infantis, que se propõem a colaborar na obra de preservação social e de contribuir para a educação sanitária das crianças, serão construídos e instalados preferivelmente nas proximidades de escolas, de casas de apartamento e nos bairros operários.

A localização dos parques e como estes se organizam espacialmente, os números de edificações e de espaços ao ar livre configuram uma intenção educativa que é expressa fisicamente, marcando aspectos simbólicos desta instituição educacional, sendo o espaço uma forma silenciosa de discurso que não tem voz, mas se mostra pela arquitetura (Augustin ESCOLANO, 2001, p. 26).

A arquitetura escolar é também por si mesma um programa, uma espécie de discurso que institui na sua materialidade um sistema de valores, como os de ordem, disciplina e vigilância, marcos para a aprendizagem sensorial e motora e toda semiologia que cobre diferentes símbolos estéticos, culturais e ideológicos. (ESCOLANO, op. cit., p. 26)

Constituindo-se como espaços de educação extraescolares, os Parques Infantis voltavam-se ao atendimento e educação das crianças das famílias. Seus espaços demonstram intenções e materializam os discursos contidos no Plano Inicial e nos Atos que os organizam. A amplitude de espaços, com campos e grandes áreas arborizadas demonstram múltiplas possibilidades físicas, inventivas e criadoras ao alcance das meninas e meninos, os tanques de vadear convidavam ao descanso e os laboratórios de exames médicos traziam a prática do higienismo.

A assistência a estes meninos e meninas se constitui como o discurso paternalista da época, que buscava controlar a classe trabalhadora desde a infância. Esta concepção de educação sanitarista e moral através dos cuidados médicos, odontológicos, de testes físicos e das práticas das educadoras sanitárias e dos instrutores que deveriam “zelar pela saúde das crianças, investigar sobre as condições sanitárias do meio social de que provenham e encaminhar para os postos de saúde e clínicas do Serviço Sanitário, as crianças suspeitas de moléstias ou necessitadas de tratamento” (Artigo 9ª, inciso A do Ato 767).

Por mais otimista que se pudesse ser, o resultado inicial ultrapassou qualquer cálculo. Aí estão eles repletos de crianças humildes que, ali, e nas instrutoras cuidadosamente escolhidas, vão encontrando, não só o recreio, como o elemento de educação que nunca deve faltar às populações pobres de uma grande cidade. Primeiro, a assistência médica diária, em cada parque. As crianças principiaram a ser examinadas, isoladas e encaminhadas a tratamento as atacadas de qualquer moléstia, principalmente contagiosa. (...)

Além das instrutoras escolhidas pela forma por que viu, cada um dos parques vai ter agora também a assistência das educadoras sanitárias, para todo socorro urgente e cuidado de emergência. Verdadeiras substitutas do médico, na sua falta, e orientadoras do mesmo para as observações diárias e antecedentes tão necessárias não só ao diagnóstico patológico como ao psicológico. (PRADO, F. In: CALIL; PENTEADO, op. cit., p. 69-71)

Os cuidados aos “afilhados muito queridos da Prefeitura” (PRADO, F. In: CALIL; PENTEADO, op. cit., p. 71), faziam parte, portanto, de um plano educacional que se materializava no espaço dos Parques Infantis. O plano escrito por Nicanor Miranda e os atos organizavam o cotidiano e as práticas ocorridas, dialogando com o contexto histórico, com a concepção de infância e de educação que existiam nos anos 1930.

Porém, ao que interessa à nossa pesquisa, são os aspectos que possibilitaram a formação das meninas e dos meninos dentro das expressões artísticas e culturais que tocam em outro aspecto importante dentro dos Parques Infantis: a formação de uma identidade brasileira através da arte e a perpetuação da cultura, este trabalho deveria ser iniciado dentro dos parques, “feito na argila das crianças e dos moços” (ANDRADE, M. In: CALIL; PENTEADO, op. cit., p. 63).

3. “Um dia tudo será memória”

Um dia, tudo será memória. As pessoas que andam naquela rua, as gentis, as sábias, as más, todas, todas serão memória, o mendigo que passa sem o cão, o ginasta, a mãe, o bobo, o cético, a turista, deus, inclusive, regendo o fim das coisas memoráveis, também será memória. Deus e os pardais. Os grandes esqueletos do museu britânico e todo sofrimento serão memória. Eu, sentado aqui, serei só esses versos que dizem haver um eu sentado aqui.

Antonio Brasileiro.

O que apresentamos neste trabalho são fotografias em que temos crianças frequentadoras dos Parques Infantis nas mais distintas atividades, todas elas relacionadas a processos de criação artística, como já mencionado, trata-se de busca fundante nessa pesquisa. As imagens escolhidas mostram crianças fazendo arte, o que compreendemos que são momentos onde experienciam suas infâncias de forma orgânica, total e expressiva; tal como o diretor do Departamento de Cultura compreendia infância e arte. Portanto, para fazer um diálogo entre as imagens de Benedito Junqueira Duarte e as manifestações expressivas infantis nos parques, escolhemos tratar dos anos de 1937 e 1938, onde encontramos mais imagens que tocam nesta temática.

Ao analisar as imagens houve a necessidade de conhecer o contexto que faz parte delas. O olhar ao redor dos parques revelou particularidades que ficariam invisíveis aos olhos caso não estudasse sobre a cidade de São Paulo no decênio de 1930, os intelectuais e seus empreendimentos nos campos político, cultural e social; assim também como não compreenderia as imagens que se apresentam a mim sem antes procurar conhecer a concepção de infância que se manifestava nos Parques Infantis.

As imagens fotográficas, que testemunham e trazem ao presente pessoas e lugares que não existem mais, exigindo um exercício de memória, configuram-se também como expressões que trazem a sensibilidade e o olhar do fotógrafo, assim, é necessário que Benedito Junqueira Duarte seja apresentado neste trabalho.

Utilizando das imagens fotográficas como fonte de pesquisa histórica e sociológica, vê-se, tanto no fotógrafo como nas crianças, testemunhas de um tempo histórico, que mais do que fornecerem indícios e informações de acontecimentos ocorridos.

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reproduz o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto e, não a Foto), em suma a Tique, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. (Roland BARTHES, 2012, p. 14)

Assim, as imagens dos Parques Infantis são testemunhas do cotidiano destes espaços e permitem conhecer as crianças em suas manifestações artísticas, crianças sendo protagonistas das fotos. Além das imagens fotográficas pode-se encontrar na Cinemateca da cidade de São Paulo algumas imagens e alguns poucos vídeos, há ainda fontes documentais como as cartas de Mário de Andrade que estão no Instituto de Estudos Brasileiros.

As fotografias quando utilizadas como fonte documental podem suscitar algumas dúvidas de análise durante o processo de pesquisa, afinal, quem vai analisar as imagens está acostumado a interpretar e compreender informações segundo um sistema codificado de signos o qual a fotografia não obedece, portanto, a imagem não está em conformidade com os meios tradicionais da escrita (KOSSOY, 2001, p. 30).

Por natureza, a Fotografia (é preciso por comodidade aceitar esse universal, que por enquanto apenas remete à repetição incansável da contingência) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento. (BARTHES, op. cit. p. 15)

Além de não poder ser decodificada através dos signos que compõem as formas tradicionais de comunicação e escrita, outro “desconforto” que a fotografia causa é o de que o pesquisador ou pesquisadora geralmente não sabe as intenções que cercaram a cena fotografada Qual a intenção do fotógrafo ao produzir determinada imagem? Assim, a escolha de um determinado aspecto da realidade mostra não somente o congelamento de uma cena para o infinito, mas também mostra a intenção do fotógrafo (Anete ABRAMOWICZ, et al. 2011, p. 265).

Portanto, além de contar com os aspectos teóricos que elucidarão sobre a construção da imagem, acredito ser necessária também uma breve trajetória sobre o fotógrafo, Benedito Junqueira Duarte, pois sua trajetória fornecerá meios de compreender melhor os aspectos que compõem as imagens, afinal, serão observadas as infâncias através de suas lentes.

3.1. Benedito Junqueira Duarte: fotógrafo de uma cidade que se modernizava

Benedito Junqueira Duarte, o “Benito” para a meiga e falecida Eunice (Yayá) de ontem, ou o “Benóit” para a vivacidade juvenil da Rute de hoje, é sempre fiel a si mesmo e aos seus amigos. Sua vida é uma sequência de fotogramas, cheios de cores e de luz e, como todas as vidas, às vezes com sombrios e tristes tons. Mas sempre expressivos e belos, profundamente sinceros e humanos. O bom gosto, aliado ao perfeito domínio da técnica, revela a sensibilidade do “Caçador de Imagens”.

Múcio Porphyrio Ferreira sobre B. J. Duarte. In: DUARTE, 1982, p. 07-08

Benedito Junqueira Duarte nasceu em Franca, interior de São Paulo e ainda criança, aos dez anos, foi morar com seus tios em Paris, onde aprendeu o ofício de fotógrafo, sendo aceito, mais tarde, como aprendiz no conceituado Estúdio Reutlinger. Durante este período teve a oportunidade de conhecer fotógrafos, escritores e artistas que influenciaram sua trajetória profissional e artística.

Em suas memórias, escritas em 1982, Benedito rememora como foi ainda pequeno separar-se de seus pais e ir morar em outro país:

Só mesmo minha irmã Nini me separaria de meus pais, do Nélio e do resto da irmandade. Por causa dela, fui dar com os costados na Europa, em casa de parentes de mim desconhecidos, em ambiente diverso daquele em que até então vivera. Apesar de toda a mágoa provocada por essa separação, de todo trauma infligido a uma criança levada abruptamente para longe, em um país de clima frio, de língua que não era a sua e de estranhos costumes, apesar da brutalidade de tal comportamento, cujas consequências, de início tanto me martirizaram, reconheço que minha permanência na França foi benéfica e decisiva em meu destino. Três fatores primordiais, de muita influência em minha informação incipiente, traçaram-lhe a linha geral: o aprendizado de um ofício, a convivência com um homem excepcional e a integração de minha personalidade, mal e mal definida, no âmago de uma cultura totalmente diferenciada da que me proporcionaria o Brasil, se minha educação houvesse continuado normalmente em São Paulo.

Tudo acontecera num repente imprevisível, logo após a guerra de 1914/1918, ao receberem meus pais uma longa carta de um casal de tios-avós do lado de meu pai, José Ferreira Guimarães e sua mulher Virgínia Prata Guimarães, pessoas muito ricas, sem filhos, de grande prestígio na família Duarte, residentes nos arredores de Paris. Nessa carta, propunham a meu pai a ida de Nini para sua companhia. Seria tratada e considerada como se filha fosse, eis que sentindo a velhice próxima, gostariam que Nini, por quem sentiam grande estive, estivesse a seu lado para aliviar-lhes a solidão. (DUARTE, 1982, p. 38)

Benedito Junqueira Duarte nos leva a conhecer um pouco de sua infância e a apresenta através de um “pisca de memória”. O fotógrafo que revela as fotografias dos Parques Infantis relata que sempre gostou de memórias e biografias, por acreditar que há “uma obrigação testemunhal de registro por parte daqueles que viveram intensamente determinadas fases turbulentas da História” (DUARTE, op. cit., p. 10). Assim, ele, que captura imagens que são testemunhos de um tempo histórico, apresenta, através de suas memórias, sua trajetória.

O tio Guy, José Ferreira Guimarães, com quem Nini e Benedito foram morar, era um fotógrafo português conhecido no Brasil por retratar a família real brasileira durante o reinado de Dom Pedro II, segundo Boris Kossoy (2004), era “um dos mais afamados retratistas do Brasil do século XIX” (p. 435).

Benedito Junqueira Duarte foi certamente bem iniciado na fotografia, tendo recebido ainda jovem uma sólida formação junto ao citado fotógrafo Guimarães, em Paris. Contava Benedito com onze anos de idade quando foi morar com os tios no luxuoso palacete situado em *21 rue de La Paix, Bois Colombes, Seine*²⁹, uma “villa de grandes proporções, levantada em meio de um amplo terreno. (...) Um moderno estúdio fotográfico fora instalado na cobertura da residência; lá o tio “ensinou-me os mil e um segredos de sua antiga profissão”. Duarte conviveu apenas por três anos com Guimarães, que veio a falecer em 1924. (KOSSOY, 2004, p 435-436)

Iniciou seus estudos em fotografia ainda na adolescência como aprendiz no estúdio de Mr. Reutlinger, onde aprendeu técnicas inovadoras de fotografia (para a época) e que utilizou em seus filmes produzidos mais adiante no Brasil. Desta forma, conviveu desde muito cedo com as bases técnicas e artísticas ensinadas por seu tio e as apreendidas no Chez Reutlinger, o que traz à Benedito Junqueira Duarte uma formação fotográfica, cultural e técnica que aproximam as técnicas do final do século XIX com as na primeira metade do século XX.

Na França, com meu tio Guy, cedo ainda adquiri o senso de responsabilidade no ofício que me transmitiu; com ele aprendi a amar a terra, a cultivá-la (...). Com a gente de “chez Reutlinger”, aperfeiçoei as técnicas de meu trabalho, conheci homens diferenciados, usufruí de sua convivência, participei de suas pesquisas, de muitos recebi a herança de sua experiência, riquíssimo legado que tanto me ajudaria depois, na busca de novas manipulações em substituição das antigas que o tempo e o progresso tornariam obsoletas. (DUARTE, op. cit., p 56-57)

Retornando ao Brasil em 1929, passa a atuar como fotógrafo do Diário Nacional, até 1933, quando ingressou na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, onde teve contato com intelectuais ligados ao Partido Democrático, do qual seu irmão, Paulo Duarte fazia, o que facilitou seu trânsito dentro deste grupo.

Outra inserção de B. J. Duarte no grupo paulista foi seu trabalho no Departamento de Cultura, conquistado também por intermédio de seu irmão, Paulo Duarte. O fotógrafo foi contratado pelo grupo para construir representações sobre a São Paulo herdada que, depois dos investimentos feitos sob a égide de seu grupo, veio a se transformar em uma cidade racionalizada e moderna. (SILVA, 2008, p. 91)

Com a criação do Departamento de Cultura, passa a trabalhar na Seção de Iconografia, onde sua função era fotografar as atividades desenvolvidas pela gestão de Fábio Prado e pelo Departamento de Cultura. Convidado por Mário de Andrade para registrar as ações do Departamento de Cultura na cidade de São Paulo, B. J. Duarte passa a trabalhar como

²⁹ Grifo do autor.

fotógrafo contratado, utilizando suas imagens como meio de comunicar à sociedade paulistana as realizações³⁰ do DC como a implantação das Bibliotecas Circulantes, as bibliotecas infantis e os Parques Infantis.

Além de atuar no Diário Nacional e no Departamento de Cultura, Benedito Junqueira Duarte acaba fazendo parte da Revista S. Paulo, o órgão de comunicação dos democráticos que registrava as ações do governo de Armando de Sales Oliveira.

A revista S. Paulo circulou ao longo do ano de 1936. Apenas dez números foram publicados, o suficiente, contudo, para transmitir a sua mensagem ideológica. “Órgão documental das realizações paulistas”, era dirigida por Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Leven Vampré. No expediente lia-se ainda: “Photographia de Preising e Vamp”. Tratava-se de Theodor Preising e Benedito Junqueira Duarte (1910-1995), sob o pseudônimo de Vamp. Seu último número (décimo) corresponde aos meses de novembro e dezembro de 1936. A revista S. Paulo poderia ser compreendida no contexto da ideia do moderno; uma publicação de projeto gráfico ousado onde a imagem teve o privilégio. Sua mensagem, entretanto, deve ser atentamente interpretada. (KOSSOY, 2004, p. 428)

A fotografia de B. J. Duarte passa a dialogar com as aspirações dos intelectuais do grupo de Armando de Sales Oliveira, o que fará com que ele traga para seu estilo uma nova estética fotográfica que surge entre os anos 1920 e 1930. Neste período a imagem fotográfica é redefinida “a partir de uma dupla perspectiva: de um lado intentava-se ultrapassar o esteticismo pictorialista então predominante no campo e, de outro, dotar a fotografia de um projeto inteligente, atuante e contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna” (SILVA, 2008, p. 131).

Há desta forma um movimento de renovação da imagem fotográfica que irá buscar registrar aspectos mais humanos e reais. A fotografia dialogará com as aspirações da arte moderna trazendo uma visualidade inovadora

a partir da utilização de enquadramentos inusitados, pontos de vista desconcertantes, radiografias, fotogramas, fotomontagens, primeiros planos, provas negativas, distorções, nitidez, enfim, uma vivacidade de procedimentos que libertam a imagem técnica dos tradicionais esquemas de representação real e, ao mesmo tempo, a insere em uma moderna cultura visual marcada pelas inovações tecnológicas da era da cultura de massa. (SILVA, op. cit. p.132)

Os registros fotográficos feitos nos espaços dos Parques Infantis por Benedito Junqueira Duarte inspiram-se nesta nova visualidade fotográfica, a estética aproxima-se das fotografias alemãs dos anos 1930. Se observarmos as imagens dos parques veremos que os ângulos, os planos e o foco nos corpos das crianças, principalmente durante os exercícios físicos, remontarão às fotografias tiradas na Alemanha durante o período do regime totalitário

³⁰ Benedito Junqueira Duarte também fotografou as mudanças físicas que ocorriam na cidade de São Paulo, porém, ao que interessa neste trabalho, nos ateremos às imagens dos Parques Infantis.

nazista. Porém, ressaltamos que a estética utilizada por B.J Duarte insere-se em um tempo histórico que produz de acordo com sua época uma determinada estética. Portanto, o uso desta estética fotográfica não significa que o fotógrafo (nem o Departamento de Cultura) era simpatizante às ideologias dos sistemas totalitários “mas que ele se apropriou da estética de representação em voga na Alemanha e na União Soviética, para construir seu olhar sobre as práticas esportivas e recreativas em instituições de ensino públicas, inclusive nos registros sobre os Parques Infantis” (SILVA, op. cit., p. 97).

Assim, quando observamos as imagens dos Parques Infantis, percebemos que o fotógrafo inspirou-se na estética do olhar totalitário³¹ (Fernando DE TACCA, 1995), há principalmente no Álbum Parques Infantis (SILVA, op. cit.) muitos recursos que remetem a esta nova arte fotográfica alemã, como o uso de colagens, sobreposições, enquadramentos, ou seja, utiliza-se de recursos que não eram recorrentes no campo da fotografia brasileira. Se no caso alemão, os fotógrafos eram submetidos à este tipo de fotografia para manter e comunicar um discurso político, Benedito Junqueira Duarte apenas inspirou-se nesta estética, ou seja, houve uma intenção artística que dialogava com o contexto histórico no qual ele estava inserido.

Ao observarmos as imagens trabalhadas nesta pesquisa que retratam as meninas e meninos em momentos de arte, percebe-se uma estética fotográfica menos rígida. Por outro lado, as fotografias de exercícios físicos e exames médicos trazem uma preocupação do fotógrafo em registrar os corpos das crianças, com o intuito de retratar corpos saudáveis e bem cuidados. As anatomias resistentes construídas durante exercícios e exames são apresentadas em imagens muitas vezes frontais e rígidas, que focam mais nos corpos que nas expressões. Portanto, o foco não é mostrar as meninas e meninos, mas sim destacar essas práticas corporais e seus corpos, não mais adoecidos, evidenciando problemas de saúde oriundos de uma determinada classe social.

Ao contrário das fotografias de exercícios físicos e exames médicos, as imagens que retratam momentos de brincadeiras e artes têm as crianças como protagonistas e demonstram um olhar humanista do fotógrafo e um cuidado na composição imagética ao focar nas expressões infantis. Além disso, as fotografias dos Parques Infantis mostram-se como documentos, testemunhas de um espaço de educação inovador onde o direito a uma educação

³¹ “Ao abrir efetivamente a cultura da imagem, e principalmente da imagem técnica, a fotografia vai se transformar em uma das mais eficazes armas de propaganda política, cultural ou econômica. A força de seu discurso persuasivo e ilusório introduz e homogeneiza padrões de comportamento que reforçam ou criam novos modelos de dominação em regimes totalitários, ou mesmo em regimes democráticos.” (DE TACCA, 1995, p. 99)

de corpo inteiro estava assegurado pelo aprendizado das culturas brasileiras, pelas brincadeiras e também pelos cuidados voltados a esta infância paulistana.

B. J. Duarte traz para sua fotografia um sentido de singularidade de tempo e espaço, raríssimo no trabalho documental de modo geral, particularmente o produzido nesse período. Por meio de seus registros, é possível construir uma crônica urbana – retrato da pulsação da cidade em diferentes períodos – pois ele mantém uma coesão essencial que seduz e atrai nosso olhar. Olhar essas fotografias com os olhos de hoje é ter uma experiência de puro êxtase: as imagens do primeiro momento são ambíguas, pois não sabemos se foram concebidas para o registro da realidade, ou se foram “construídas” para evidenciar uma política cultural-educativa de sucesso; enquanto que as imagens das grandes transformações viárias, estas sim, estaria mais próximas da história, pois, além da composição harmoniosa e do enquadramento apurado, a informação é imponente e exalta a vertiginosa transformação urbana. (FERNANDES, 2007, p. 18)

As imagens saltam aos olhos, tornando-se obras de arte que informam sobre educação, arte e infâncias paulistanas. Não são apenas registros deslocados e descuidados, percebe-se a intenção do fotógrafo ao observarmos as sutis diferenças entre as imagens de exercícios físicos e exames médicos e as que retratam as artes e as brincadeiras nos Parques Infantis. A fotografia de Benedito Junqueira Duarte reporta a este tempo e no tempo presente sentimos essas práticas de um período passado mais perto, isso se dá pela preciosidade do olhar do fotógrafo em deixar registrados estes momentos tão cuidadosamente, herança de seu tio Guy e de Mr. Reutlinger e também de sua trajetória pessoal.

3.2. As Fotografias: aspectos analíticos e metodológicos

Boris Kossoy, em seu livro *Fotografia e História* (2012), afirma que “toda fotografia é um resíduo do passado” (p.47), pois há em toda imagem fotográfica um tempo passado eternizado em sua superfície (seja ela em papel ou digital) que fornece indícios acerca dos “elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado” (p. 47-48), o que faz com que fotografia possa ser usada como uma fonte de estudos históricos, sociais, artísticos e também para estudos em outras áreas.

Dialogando com a educação, a sociologia e a história, buscamos reconstruir o entorno dos Parques Infantis, compreendendo os contextos nos quais essas imagens foram produzidas; o que nos faz contemplar não somente aquilo que está posto na fotografia, mas o que não é visto imediatamente. A imagem fotográfica foi incorporada por sociólogos e antropólogos como objeto que agrega às técnicas de pesquisa e investigação, enriquecendo as informações

e proporcionando aos pesquisadores novos modos de reconstrução e interpretação de um determinado contexto social, cultural, econômico.

Porém, não devemos tomá-la como fonte indiscutível da realidade. Para José de Souza Martins (2008, p.27), a fotografia está impregnada de pedaços de memórias que ainda revivem em sua superfície, das coisas que restaram “de quem esteve lá e não está mais” e pode dar indícios sobre uma realidade que está posta no tempo passado. Sendo “um testemunho que contém evidências sobre algo” (KOSSOY, 2009, p. 33). Fornecer indício não revela precisamente o fato, pois ela materializa-se como um congelamento de um instante, assim, o que a imagem registra é apenas uma superfície de onde não se vê consegue ver além.

A imagem fotográfica vai além do que mostra sua superfície. Naquilo que não tem de explícito, o tema registrado tem sua explicação, seu poquê, sua história. Seu mistério se acha circunscrito, no espaço e no tempo, à própria imagem. Isto é próprio da natureza da fotografia: ela nos mostra alguma coisa, porém seu significado a ultrapassa. Existe um conhecimento implícito nas fontes não-verbais como a fotografia; descobrir os enigmas que guardam em seu silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes e que não se mostram, fatos de um passado desaparecido, nebuloso que tentamos imaginar, re-criar, a partir de nossas imagens mentais, em eterna tensão com a imagem presente que concretamente vemos, limitada à superfície do documento: realidades superpostas. Toda fotografia é o frontispício de um livro sem páginas, um elo que nos anuncia algo e que, ao mesmo tempo, nos despista. Resta-nos mergulharmos nesses fragmentos deslizantes de ambiguidade e evidência, para tentarmos desvendar os mistérios que se escondem sob olhares interessantes e paisagens perdidas. (KOSSOY, 2007, p. 60-61)

A partir dos escritos de Kossoy e Martins, compreende-se que a imagem fotográfica desliza entre o visível e o invisível, entre o dizível e o indizível. A interpretação iconológica, portanto, requer o estudo da sociedade a ser analisada e a realidade e os mecanismos internos que a circunscreve.

A fotografia é muito mais o indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do auto-engano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário. A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como realismo da incerteza. (MARTINS, op. cit., p. 28)

Assim, o uso social da fotografia está em ser testemunha, informante de um passado, porque é o “retrato vivo da coisa morta” (MARTINS, op. cit., p.28), é o documento que inspira pertencimento ao rememorar origens, ao trazer de volta aqueles e aquelas que não vivem em nosso presente e suas histórias e recriam o ausente primeiro através da visão e depois dos outros sentidos, suscitando imagens mentais. Transformando-se numa das maiores ilusões da sociedade: “a da paralisação da vida e a ilusória contenção do envelhecimento e da morte” (MARTINS, op. cit., p. 29).

A imagem fotográfica, portanto, é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, além de ser produto final que caracteriza a presença de alguém que fotografa este instante temporal (KOSSOY, 1980, p. 15), trazendo consigo seu olhar e subjetividade. Constituindo-se, portanto, como recorte escolhido da realidade que dá pistas acerca do contexto histórico do qual faz parte o que a faz com que a imagem seja compreendida como texto cultural construído socialmente e que nasce de um encontro entre fotógrafo, fotografado, o seu entorno e o olhar de quem se depara com a fotografia.

Para interpretar este encontro do qual a fotografia é produto, é necessário compreender os contextos sociais, históricos e culturais que envolvem as tramas fotográficas bem como a biografia do fotógrafo estudado. Assim, esta pesquisa baseia-se em estudos da sociologia, que buscam compreender as imagens fotográficas, nos quais os usos sociais das fotografias, seus olhares, sentidos realidades e estranhamentos cultivados entre fotógrafo e fotografados, as relações econômicas, sociais, culturais e políticas engendradas que se constituem como mote para a análise das fotografias, pois estas são entendidas como “relevante instrumento de pesquisa, documento e veículo de representações privilegiado para compreensão da vida social”. (FREHSE, 2005b, p.185).

Utilizar estudos que tocam na temática da sociologia da infância como categoria de análise para compreender as fotografias e o que elas expressam requer um estudo sobre o contexto histórico e social da época, focando as infâncias e a educação, sem contar também em um aprofundamento sobre as leituras de fotografias através da sociologia da imagem. Trata-se, portanto, de estudos desafiadores, pois ao coadunar imagem fotográfica e estudos sobre a infância temos implicações diretas sobre “como olhar” meninos e meninas em contextos sociais diversos. Considerando não se tratar de uma cópia fiel do real e, sim, representações do mesmo, há que refinar o olhar para melhor observar e conhecer o objeto.

A fotografia é, portanto, um dos componentes do funcionamento da sociedade que se apega ao visual para buscar suas raízes, para se comunicar e afirmar uma unidade social. Por isso, muitas vezes, não é apreciada em sua técnica, “mas como sociogramas leigos que possibilitam um registro visual das relações e papéis sociais existentes” (BOURDIEU, 2006).

Encontramos na imagem fotográfica um tripé essencial para sua existência e compreensão: assunto, fotógrafo e tecnologia. Da união destes elementos, visualizamos o instante registrado pelas lentes do fotógrafo e que se eternizou em uma superfície que nos coloca em contato com um fragmento da história.

Tratam-se de componentes que a tornam possível, isto é, materialmente existente no mundo: o *assunto* que é o objeto de registro, a *tecnologia* que viabiliza tecnicamente

o registro e o *fotógrafo*, o autor quem, motivado por razões de ordem pessoal e/ou profissional, a idealiza e elabora através de um complexo processo cultural/estético/técnico, processo este que configura a expressão fotográfica. Tal ação ocorre num preciso lugar, numa determinada época, isto é, toda e qualquer fotografia tem sua gênese num específico *espaço* e *tempo*, suas *coordenadas de situação*³². (KOSSOY, 2009, p. 25-26)

O tripé da fotografia e seu produto final fazem parte de um processo localizado temporalmente e espacialmente, portanto, são indissociáveis do contexto histórico, social e cultural que foi registrado pelas lentes do fotógrafo, por toda sensibilidade de seu olhar e experiências de vida. Todo ato fotográfico, então, é testemunha de um espaço social e temporal que traz a seus pesquisadores e espectadores uma fração específica do passado.

Compreendendo que a imagem fotográfica não pode ser dissociada do contexto do qual foi produzida, a análise iconográfica deve partir de quatro eixos que complementam o estudo da imagem: o aspecto fotográfico ou plástico que deve informar sobre a composição da imagem (horizontal, vertical, diagonal), os enquadramentos utilizados, a iluminação, a construção e hierarquia dos planos; o segundo eixo de análise trata da composição figurativa e deve contar sobre a cena retratada; o tema da foto; qual a finalidade da imagem, a quem ela se endereça.

Portanto, a análise iconográfica “situa-se a meio do caminho da busca do significado do conteúdo; ver, descrever e constatar não é o suficiente. É este o momento de uma incursão em profundidade na cena representada” (KOSSOY, 2012, p. 107), assim, descobrir aquilo que escapa dos limites superfície fotográfica exige que o olhar transborde para o entorno. Por suscitarem questionamentos, as fotografias contribuem para os estudos sociológicos e históricos, pois fornecem acerca de um contexto histórico e social a ser desvendado. Concomitantemente, os estudos iconográficos aliados a outros saberes, faz com que a relação fotógrafo-contexto-espectador seja percebida de outro modo.

Portanto, indicações de que a entrada da imagem no universo da Sociologia e da Antropologia abre um amplo terreno de indagações, dúvidas e experimentos que tanto enriquecem o conhecimento produzido por essas ciências quanto alargam a consciência de sua importância relativa. Como enriquecem as próprias concepções do fotógrafo e do documentarista, se tivermos em conta que a composição fotográfica é também uma construção imaginária, expressão e momento do ato de conhecer a sociedade com recursos e horizontes próprios e peculiares. (MARTINS, op. cit., p. 11)

As fotografias analisadas nesta pesquisa têm em comum o fato de terem sido produzidas com determinada finalidade, ou seja, Benedito Junqueira Duarte, fotógrafo contratado para registrar cenas e crianças nos Parques Infantis (e também outras ações

³² Grifos do autor.

organizadas pelo Departamento de Cultura). Esse tipo de fotografia representa não só um indício sobre o que passou, mas um valioso objeto que permite compreender as motivações que nortearam a produção destes objetos, as intencionalidades do fotógrafo e de seu contratante.

Ao dialogar com tantas áreas, a imagem fotográfica educa olhares e a concepção sobre determinadas épocas. A metodologia de pesquisa visa ampliar as evidências documentais das fotografias que representam uma realidade social, como questionários, formulários, levantamento bibliográfico, entrevistas e visitas de campo. São complementos necessários e que requerem tantos cuidados e palavras, mas que descortina este invisível e o silêncio da fotografia. Assim, há de se saber se as fotografias mostram ou escondem e porque fazem isso.

Esconder, mostrar, o contexto em que se insere, a quem se endereça, como foi produzida, as tecnologias empregadas nos fazem atentar para os muitos caminhos para compreender a imagem fotográfica e a não neutralidade de seu discurso visual.

Através das fotografias que trabalhamos nesta pesquisa, faremos análises da estética utilizada por Benedito Junqueira Duarte. O cenário já foi contextualizado anteriormente, mostrando os Parques Infantis e a meninas e meninos que os frequentavam. Descreveremos as cenas a partir do que a imagem mostra, das legendas de B. J. Duarte e também dialogaremos com os escritos sobre arte de Mário de Andrade. Além disso, as fotografias são produto de uma iniciativa da prefeitura de São Paulo que buscava fazer dos Parques Infantis a propaganda de um governo pautado, segundo seu discurso político, nas questões sociais e culturais. Para mostrar as ações da prefeitura voltadas para a infância era necessário uma forma de divulgá-las de uma maneira objetiva e eficaz: as imagens captadas por Benedito Junqueira Duarte.

A descrição das imagens se faz a partir de uma construção de olhar possibilitada pelos estudos acerca do contexto histórico, cultural e social nos quais os Parques Infantis se inseriram e dos estudos sobre fotografia. Olhar torna-se, portanto, algo muito próprio de quem analisa a imagem, suscitando uma multiplicidade de olhares que inspiram leituras diferentes.

Imagens têm uma natureza muito paradoxal: por um lado, estão eternamente ligadas a seu referente concreto, por outro, são passíveis de inúmeras “leituras”, dependendo de quem é o receptor. (NOVAES, 2008, p 457)

A importância da subjetividade que cada olhar traz é inegável. Porém, olhar não significa apenas pôr os olhos na imagem, o corpo vem junto e se abre a uma relação de

diálogo e embate com aquilo que está em nossa frente, permitindo encontrar aquilo que está visível e invisível na imagem.

4. Mário de Andrade: intelectual público



Mário de Andrade e as crianças dos Parques, PI Pedro II, 1937

Mário de Andrade não é poeta. Vira outro: Mário de Andrade é poeta. Ora, como eu apesar dos meus trinta anos e mais três passados ainda sou um criança que acho uma delícia a gente tocar a campainha dos outros e depois fugir, você pode bem imaginar o divertimento que me dá essa preocupação e meia vergonha dos que não sabem se sou poeta ou não.

Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond. 1988, p. 80

As imagens dos Parques Infantis nos fornecem pistas para conhecermos seu cotidiano. Se por um lado configuraram-se como espaços onde as práticas médico-higienistas e assistencialistas visavam ao cuidado e higienização dos corpos das crianças das camadas populares (e este atendimento se estendia às suas famílias); por outro vemos nos parques uma proposta de educação inovadora que garante uma vivência de criança através das brincadeiras e das culturas.

A fotografia de Benedito Junqueira Duarte “Mário de Andrade e as crianças nos Parques Infantis” inicia este capítulo. Explico: Mário, que sempre pesquisou e escreveu sobre arte e cultura, buscou trazer para os parques um tanto de seu conhecimentos durante o período em que esteve à frente do Departamento de Cultura. As fotografias que compõem este trabalho pertencem a esta época; portanto, há muito de Mário nas artes que ocupavam os espaços dos parques. Desta forma, o poeta adentra este capítulo, sem ter que pedir muita licença, dialogando com as fotografias de meninas e meninos fazendo arte.

O diálogo se estabelece a partir da trajetória de Mário de Andrade como intelectual, artista e Diretor do Departamento de Cultura e de alguns escritos seus sobre as artes brasileiras. São seus textos, já que não podemos escutar sua voz, que reviverão o tempo congelado pela fotografia.

A trajetória intelectual de Mário de Andrade relaciona-se ao contexto histórico, político e cultural de capítulos anteriores. Apesar de suas ideias e projetos serem inovadores no campo cultural, ele é um homem de seu tempo, criado dentre de um sistema desigual comandado pelas oligarquias cafeeiras e mais tarde pela burguesia industrial. Observa as transformações físicas e sociais de sua cidade que se industrializava e modernizava tão rapidamente. Assim, como poeta-intelectual-professor-artista-escritor, sente e reflete sobre essas mudanças.

Costureirinha de São Paulo,
 ítalo-franco-luso-brasilico-saxônica,
 gosto dos teus ardores crepusculares,
 crepusculares e por isso mais ardentes,
 bandeirantemente!
 Lady Macbeth feita de névoa fina,
 pura neblina da manhã!
 Mulher que és minha madrasta e minha irmã!
 Trituração ascensional dos meus sentidos!
 Risco de aeroplano entre Moji e Paris!
 Pura neblina da manhã!
 (ANDRADE, 2013b, p. 102-103)

Observando, sentindo e escrevendo acerca de seu tempo, Mário de Andrade transita no campo político como artista e intelectual, o acesso a este campo acontece por meio das relações sociais que cultivará com alguns membros do Partido Democrático, entre eles, Paulo Duarte. Deparamos-nos com mais uma entre as suas trezentos e cinquenta facetas que acabam por se alinhar, mostrando o Mário desta pesquisa: esse homem, que era muitos fragmentos de mosaico e que, enfim, nos faz topar com ele. As cartas, contos, crônicas, poesias, críticas e escritos são testemunhas de sua trajetória como intelectual polímata, atuante em diversos campos.

Miceli (op. cit., 103-104) faz um retrospecto da trajetória intelectual de Mário de Andrade traçando seu histórico familiar e escolar. Esta linha de pensamento baseia-se nas teorias do capital social e cultural defendidas pelo autor de *Intelectuais à brasileira* que demonstra que os caminhos de Mário dentro do campo intelectual e artístico demandaram muito mais esforços. Ao contrário de outros intelectuais, Mário não tinha grandes fortunas e nem era herdeiro, sendo considerado um “primo pobre”. Além disso, seguindo o caminho

oposto aos seus contemporâneos, não ingressou na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, cursando – sem concluir – contabilidade.

Como a família provinha de classe média, Mário conciliava a rotina de escritor e pesquisador com trabalhos que contribuíssem para os rendimentos, escrevendo crônicas e textos para jornais e revistas e leciona piano no conservatório municipal. O interesse e investimento em diversos campos fazem dele um intelectual polivalente (MICELI, op. cit., p 104), ou seja, que versa com propriedade acerca de vários assuntos. Esta amplitude de saberes proveniente dos profundos investimentos em capital cultural e as relações sociais cultivadas e fomentadas principalmente através de suas correspondências o tornou um dos grandes expoentes do Modernismo brasileiro e líder intelectual do Partido Democrático.

A trajetória no campo político iniciou-se a partir das relações estabelecidas com um “grupo que poderia se chamar de esquerda moderada dos intelectuais mais ou menos ligados ao Partido Democrático” (CANDIDO, 1985, XVI). Reunidos no apartamento de Paulo Duarte, estes intelectuais começam a delinear “uma organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros” (DUARTE, op. cit., p. 50), que deixa o plano das ideias quando Fábio Prado assume a prefeitura de São Paulo.

Uma tarde, Fábio Prado me perguntou se queria ir trabalhar com ele na Prefeitura. Foi em setembro de 1934. Acabava de ser convidado por Armando de Sales Oliveira. Tomaria posse no dia 7 desse mês, se não me engano. De fato entramos juntos no casarão da Rua Libero.

Um belo dia, menos de uma semana depois, não sei por que motivo jantávamos juntos, o prefeito, e eu, em casa do próprio Fábio Prado... Só nós dois. Creio que foi um maravilhoso vinho “Montrachet”, que me cutucou, no subconsciente, a velha ideia nascida no apartamento da Avenida São João. Conteí tudo ao novo prefeito descoberto por Armando de Sales Oliveira. Fábio Prado não respondeu nada, passando a outro assunto. Esses homens ricos... A prefeitura andava cheia de assuntos. Dimítiri encheu novamente os copos daquele ouro líquido e fresco. Fábio físgou-me com uma pergunta: “-Por que não tentar esse instituto?” (DUARTE, op. cit., p.51)

O projeto do Departamento de Cultura começa a ganhar corpo quando Paulo Duarte convida Mário de Andrade para trabalhar com ele. Ele, que não era político, no início temeu perder seu sossego (DUARTE, op. cit., p. 52), mas a ideia do Departamento de Cultura, como um instituto que fomentaria e desenvolveria a cultura e as manifestações artísticas pela cidade, dialogava com a concepção da função social da arte e do engajamento do intelectual, defendidos por ele desde os primeiros tempos do Modernismo.

São apenas destinos a que me dei conscientemente, voluntariamente, conformação pragmática de minha vida ao meu país pela vontade de ser útil (ANDRADE, 1983, p. 49)

A arte tem que servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha “arte interessada”, eu sei que não errei. Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi o que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro. (ANDRADE, op. cit., p. 105)

À frente da diretoria do Departamento de Cultura, Mário de Andrade coloca-se como intelectual que engaja-se socialmente, assumindo uma responsabilidade pública (ANDRADE, op. cit., 108) que faz com que ele se torne parte deste campo político, mesmo que ele negasse. Nas intervenções do Departamento há ações políticas que se coadunam com a concepção de arte social e engajada (LAFETÁ, op. cit. 189) que deveria espalhar-se por todos os espaços da cidade, integrando o erudito ao popular, preservando o patrimônio material e imaterial brasileiro. “Obra generosa” (LAFETÁ, op. cit., p. 199) que é naturalmente coletiva e formadora de uma unidade nacional. Assim, as ações do Departamento de Cultura refletem as pretensões iniciadas em 1922 com o Movimento Modernista que defendia a democratização do acesso à arte e cultura e rechaçava a arte voltada apenas para o que é esteticamente belo, seguindo a fórmula de fazer arte “bem e certinho”, conformada aos padrões estéticos da elite (ANDRADE, 1977, p. 53).

Ao defender que a arte não é apenas o belo, uma crítica direta aos parnasianos, mas uma consequência de um processo artístico, demonstra que arte deve servir e não ser uma obra estática feita apenas para apreciação passiva, ao contrário, a arte deve inspirar emoções, estranhamentos e comoções. A “preocupação de Mário com a dimensão expressiva da arte o conduziu à defesa de um princípio de contenção formal a ser respeitado pelos artistas. Para ele, as iniciativas nunca devem ultrapassar as necessidades expressivas. Se isso ocorrer, a obra de arte se torna gratuita e artificial” (Eduardo JARDIM, 2015, p. 53). Portanto, a arte não deve ter um fim em si mesma, mas servir socialmente e ocupar todos os espaços.

Ao refletir sobre o academicismo artístico, Mário de Andrade critica os artistas que seguem seguramente uma determinada receita com medo de se arriscarem. Para o escritor, este caminho pré-determinado e seguro se opõe à audácia do artista que deve se utilizar deste espírito para combater o passadismo acadêmico e tudo aquilo que conforma e confina as expressões artísticas.

Em *O Banquete* (1977), as críticas de Mário ao academicismo em arte materializam-se na personagem Siomara Ponga, cantora lírica que estudava muito sobre arte e conhecia o Modernismo e suas posições (chegando até a fazer cursos com o próprio Mário de Andrade).

Apesar desse conhecimento, seu canto segue subserviente às conformações elitistas, o que a coloca em contraponto com Janjão, que, segundo o autor, era um artista criador e engajado.

Siomara lia muito as revistas de arte pra não se inteirar dessa dignidade da arte. As revistas todas, de todo o mundo, com raríssimas e financistas exceções, só tratavam da arte histórica do passado (...). Eram revistas mortas, a subserviência escandalosa aos instintos baixos da semicultura burguesa e do academicismo (...). Tudo isso no íntimo Siomara chegava a reconhecer. Às vezes lhe vinham aspirações melancólicas de... viver! Que bobagem, pois ela não vivia! Não vivia. E si eu desse ao menos um recital das primeiras cantadas italianas, das primeiras pastorais?... Si eu desse em Mentira, afinal pátria dele, ao menos uma parte de recital dedicada às canções de Janjão? A cantora sabia o valor de Janjão, a força criadora dele, a contribuição historicamente importantíssima que ele trazia para a música de Mentira, mas. E então ela se apegava a uma realidade técnica, no fundo tão falsa como as outras: As canções de Janjão podiam ser lindas, mas vocalmente não “rendiam”(...). Escritas em língua nacional, elas³³ exigiam toda uma emissão nova, todo um trabalho de linguagem e de imitação, todo enfim um “belcanto” novo e nacional, que valorizasse essa fonética ignorada dos belcantos europeus (...). Uns tempos ainda Siomara Ponga tentou. (...) Ela pegou nas regras de pronúncia cantada propostas pelo Departamento de Cultura de São Paulo, e que, com poucas modificações indicadas por maior experimentação e cultivo forneceriam um belcanto em língua nacional, tão, digamos, tão antropogeográfico como os europeus. (ANDRADE, 1977, p. 51-52)

Siomara Ponga representa, portanto, o artista acadêmico, que mesmo tendo a oportunidade de mudar seu processo artístico prefere prender-se às convenções impostas por uma escola que concebe a arte somente em seu aspecto puramente ornamental. Segundo o autor, a cantora escraviza-se a estas normas passadistas, sem cultivar a mínima inquietação criativa, conformando sua arte e a si mesma, servindo seu canto somente às elites.

A crítica à superficialidade da arte, à sua subserviência à uma única classe social e à estética do belo podem ser encontrados em diversos textos de Mário de Andrade. A valorização da cultura estrangeira em detrimento da cultura brasileira era um incômodo para o escritor. Em “Arte em S. Paulo – III Dona Eulália”, de *Táxi – Crônicas do Diário Nacional* (1976), o autor narra um acontecimento que se passa durante a apresentação do Quarteto Paulista, que apresenta a obra do compositor Lourenço Fernandez. Ao lado de Mário senta-se dona Eulália, uma viúva burguesa que “resplandecia chique e tradição”, morou por dez anos em Paris e que, de volta ao Brasil após a morte de seu marido, tirava seus rendimentos de três alugueis.

A primeira peça é aplaudida efusivamente por Mário que logo é repreendido por dona Eulália. Acanhado, por “ter aplaudido ‘aquilo’” ele passa a acompanhar o concerto silenciosamente, alimentando uma raiva por dona Eulália e, ao mesmo tempo, uma admiração

³³ As músicas de Janjão.

crescente pela peça que se apresentava. Ao final, não se aguentando, levanta e aplaude “com calor”, sendo mais uma vez repreendido pela viúva:

– O senhor... desconfio que é a primeira vez que o senhor vem a um concerto. Mas isso nunca foi música, senhor! Música é Chopin, é Liszt. Eu morei em Paris e frequentei muito concerto. E de grandes artistas! De artistas célebres! Pois lhe garanto que nunca vergonheira dessas. Os artistas de Paris não vão tocar em concertos essas cantigas caipiras! Só a música é nobre! Música caipira a gente deixa para os caipiras. Indecente! Em Paris se toca Chopin, se toca Liszt. E Guiomar Novaes que é brasileira quando muito toca o Hino Nacional, mas isso é música! É bonito! O senhor carece ir a Paris ouvir música boa! Depois não há de mais aplaudir essas bobagens de cidade sem civilização!... (ANDRADE, op. cit., p. 74)

Movido por um desejo construir uma unidade social através da cultura, engaja-se neste projeto que o Departamento de Cultura representou. Fazendo desta instituição um local onde a arte cumpriria sua função social ao espalhar-se pelos espaços urbanos da São Paulo dos anos 1930, transgredindo a norma que escravizava as manifestações artísticas somente aos gostos e aplausos das donas Eulálias e diluindo-as na cidade, ao alcance de adultos e crianças.

4.1. O Parque Infantil de Mário de Andrade como lugar de viver

A melhor escola é a sombra de uma árvore.
J.-J. Rousseau³⁴

Os Parques Infantis constituíram-se como uma ação do município de São Paulo que visava ao atendimento de meninas e meninos filhos da classe trabalhadora. Eram nestes espaços que as crianças seriam cuidadas por médicos, dentistas e educadoras sanitárias, receberiam lanches e praticariam exercícios físicos que não cuidariam apenas de seus corpos, mas também seriam meios através dos quais aprenderiam conceitos morais que dialogavam com o contexto no qual os Parques Infantis e esta infância estão inseridos (Ato 767).

Todavia, estudos (ABDANUR, 1994; FARIA 1993, 1999, 2002; GOBBI, 2002, 2010, 2011) revelam outro olhar sobre os Parques Infantis, mostrando-nos que nestes espaços é possível encontrar um cotidiano que vai além das práticas assistencialistas e de conformação dos corpos. Os Parques Infantis constituíram-se também como lugares onde meninas e meninos puderam exercer seu direito à infância (FARIA, 1993), movimentando seus corpos por extensas áreas verdes, explorando os espaços, brincando, vadeando nos tanques ou à sombra de árvores e tendo acesso às culturas brasileiras, que como vimos, era um dos ideais

³⁴ Apud FRAGO; ESCOLANO, 1998, p. 31.

defendidos pelos intelectuais paulistas, entre eles, o diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade.

Em Paulo Duarte (1985) podemos visualizar estas características que se opõem, mas que convivem em um mesmo espaço e fazem parte do cotidiano dos Parques Infantis. Portanto, há no dia a dia “parqueano” “um discurso que pode ser interpretado de várias maneiras. Uma delas permite uma análise do caráter disciplinador do tempo livre; outra analisa o PI³⁵ enquanto uma conquista do espaço público para o tempo livre das crianças” (FARIA, 2002, p. 128).

Construíram-se parques infantis nos quais Mário de Andrade instituiu festas infantis onde se cantavam canções as canções populares e onde o melhor do folclore do Brasil podia inspirar. (Duarte, 1985, p. 34)

Os parques deveriam ser instalados de preferência, nos bairros populares, nas proximidades de fábricas, escolas, casas de habitação coletiva. Destinavam-se essencialmente a colaborar na obra de previsão social, e de educação das crianças. Dentro deles, seriam dirigidos e acompanhados a prática e o desenvolvimento de diversões. Para tudo isso em cada parque haveria tantos educadores sanitários, instrutores quantos reclamados pelo serviço. Com a colaboração dos institutos educativos, neles seria promovido um inquérito permanente de pesquisas folclóricas e outras, recolhendo-se as tradições de costumes, superstições, adivinhas, parlendas, estórias, canções, brinquedos, etc. (...)

As educadoras sanitárias tinham a missão de auxiliar a assistência médica e dentária, permanente nos parques e zelar pela saúde das crianças, investigar as condições sociais do meio de que proviessem, formar-lhes a consciência sanitária, inculcando-lhes hábitos higiênicos, levando a investigação até mesmo à família de cada pequeno, e ainda vigilar pela nutrição, estudar a criança sob o ponto de vista biológico, fisiológico, psíquico e social; auxiliar a organização das fichas clínicas, biopatológicas e sociais. (Duarte, op. cit., p. 81)

Trazendo consigo estas duas propostas para o atendimento às meninas e meninos das classes populares, os parques colocam esta infância como foco de seus cuidados. As ações médico-higienistas e da conformação dos corpos infantis através de exercícios físicos e de exames configuram-se como práticas pertencentes a um tempo histórico e a um contexto social que tem suas próprias especificidades. Refletem, portanto, práticas educacionais e assistencialistas próprias de uma cidade e de uma sociedade que se urbanizava rapidamente e que vivenciava mudanças políticas, econômicas e culturais.

As mudanças que caracterizam o decênio de trinta desenhavam na cidade formatos outros que implicavam em ações governamentais que dessem conta de atender às demandas que estas transformações exigiam; é certo, porém, que muitas dessas intervenções não eram frutos de reais preocupações dos governantes com as classes populares. As políticas voltadas para essa infância dialogavam com um tempo histórico e social, onde tirar as crianças das ruas

³⁵ Parque Infantil.

e assisti-las em espaços voltados a este fim se ajusta a uma concepção urbana, social e também a um conceito construído acerca de infância e educação.

No entanto, os Parques Infantis configuram-se como espaços muito mais complexos quando analisamos sua atuação no campo da educação voltada para crianças de 03 a 12 anos. “Os parques infantis traziam em seu interior concepções avançadas para a época” (GOBBI, 2002, p. 150) que através das brincadeiras, da arte, da cultura e até de momentos de fazer nada nos tanques de vadar garantiam às meninas e meninos o direito a serem crianças, longe dos trabalhos nas ruas ou nas fábricas, “possibilitando a construção do conhecimento espontâneo, do imprevisto, da cultura infantil e seu intercâmbio com os adultos e suas culturas” (FARIA, 1999, p. 61).

O aspecto inovador dos Parques Infantis aparece de diversas formas. Primeiro em sua arquitetura: não há salas de aula e sim a predominância de espaços abertos arborizados, piscinas e tanques de areia. Assim, o projeto físico dos parques denota seu caráter não escolarizante, constituindo-se como uma forma silenciosa de discurso (ESCOLANO, op. cit., p. 26) voltado a esta infância. O espaço torna-se, portanto, um meio por onde as crianças terão a “oportunidade de brincar, de ser educadas e cuidadas, de conviver com a natureza, de movimentarem-se em grandes espaços (e não em salas de aula)” (FARIA, 1999, p. 62).

Cada parque possui, no mínimo, um campo gramado, um abrigo-mor, com salas de instrutores, sala de médico, chuveiros, instalações sanitárias, além de dois galpões laterais ao abrigo mor. Várias espécies de aparelhos tais como balanços, gangorras, passos gigantes, carrosséis, deslizadores, toros de equilíbrio e outros estão distribuídos pelo campo, além de um tanque de vadiar e tabuleiros de areia. (MIRANDA apud ABDANUR, 1994, p. 268)

A não existência de salas proporcionava que meninas e meninos pequenos e grandes convivessem juntos, desta forma, não havia separação etária, o que possibilitava uma troca fecunda entre crianças com idades tão diferentes. Mais uma vez, o espaço configura-se como potencializador das relações sociais entre crianças e também de vivências lúdicas e artísticas. Além disso, a frequência não era obrigatória, as crianças podiam escolher os dias para ir aos parques.

A frequência aos parques era aberta em qualquer dia a qualquer criança. O preenchimento da ficha de inscrição da criança num dos parques da cidade também não era obrigatória, era uma opção dos pais que desejassem um registro do desenvolvimento do filho quando a altura, peso, doenças etc. Dados relativos ao número de crianças que frequentavam os parques de São Paulo mostram que cada parque recebia diariamente entre 300 e 400 crianças. Ali brincavam, liam e aprendiam diversos tipos de artesanato. Neles, as crianças encontravam uma estrutura menos rígida, onde elas próprias organizavam suas atividades. (ABDANUR, op. cit., p. 268)

Se o modo como os Parques Infantis foram organizados fisicamente expressam propostas educacionais avançadas para os anos trinta, os atos que os fundamentam também demonstram concepções que caminham neste sentido inovador, pois pensam a criança de forma inteira e como “competente e capaz, sujeito de direito, criadora e consumidora da cultura e não apenas um aluno” (FARIA, 1999, p. 62).

No Ato Nº 767, de 09 de janeiro de 1935, uma das obrigações do chefe do Serviço Municipal de Jogos e de Recreio é a organização de festas infantis que deveriam suscitar a “educação moral, higiênica e estética das crianças³⁶” (artigo 5º, i, p. 08). Ainda no mesmo Ato, as instrutoras deveriam ensinar “jogos infantis, participando com as crianças das atividades lúdicas e recreativas”, além de “propagar a prática de brinquedos e jogos nacionais, cuja tradição as crianças já perderam ou tendem, dia a dia, a perder” (artigo 9º, d e e, p. 10).

Nas festas que ocorriam nos Parques Infantis, meninas e meninos apresentavam-se diante de uma plateia. Essas apresentações consistiam em danças tradicionais da cultura popular brasileira que aprendiam com as educadoras no dia a dia dos parques. Ao compreenderem o contexto dessas danças e tomarem contato com os gestos, os ritmos e as músicas, as crianças dos parques passavam a construir uma sensibilidade estética e, a partir deste conhecimento cultivado no cotidiano, tornavam-se portadores e construtores de cultura.

No artigo 9º do Ato 767 nos é apresentado a importância que o brincar assumia no cotidiano. Ensinar jogos e brincadeiras às crianças confere ao lúdico papel central e que deveria ser recorrente e natural; parlendas, jogos, canções eram compreendidos como parte de uma cultura popular que deveriam ser ensinados às crianças para que não ficassem esquecidos. Havia também a compreensão de que a infância e o brincar são indissociáveis e que as crianças estabeleciam relações sociais e se expressam através das brincadeiras, assim, os parques apresentavam novamente uma concepção avançada em relação à infância e à brincadeira ao recomendar que as educadoras dos Parques Infantis respeitassem as liberdades expressivas infantis desses momentos (artigo 9º, c).

No PI as instrutoras também deveriam brincar com as crianças, ensiná-las a brincar e preservar as brincadeiras tradicionais (1º h, i, j) e não lhes perturbar ou ameaçar sua liberdade e espontaneidade (1º f). O respeito à produção das crianças estava assegurado (2º j, k) já que seus desenhos deveriam ser enviados para o DC com os respectivos nome e idade. A instrutora tinha muitas responsabilidades em relação à organização e à manutenção do espaço físico (4º item), seu “instrumento de trabalho”. Era proibido o uso de varinhas e bastões... (2º n). Para isso, os adultos-educadores precisavam ser educados. (FARIA, 1999, p. 68)

³⁶ Nos Parques Infantis as crianças são concebidas como seres globais, portanto, não há a separação entre a educação, a saúde e a cultura. Dialogando, portanto, com os objetivos dos parques: assistir, educar e recrear.

A organização estrutural e as concepções educativas que norteavam o projeto dos Parques Infantis colocam a infância paulistana como preocupação central do município. A criança não era vista somente como um corpo que necessita ser conformado para obedecer a regras e que precisa ser higienizado e cuidado por médicos sanitaristas, mas percebida em sua totalidade: ela é corpo físico que precisa ser assistido e protegido, mas também é corpo que necessita se mover livremente. Há a compreensão de que meninas e meninos consomem e produzem culturas, assim as potências criativas e criadoras são respeitadas e instigadas quando as educadoras lhes colocam em contato com as músicas, danças e brincadeiras tradicionais brasileiras. Desta forma, dialogando com o Departamento de Cultura que defendia a construção de uma sociedade e de uma identidade brasileira através da promoção e proteção da cultura nacional, os Parques Infantis iniciam com as meninas e meninos o trabalho de “abrasileirar o Brasil”.

Ao lado do folclore, jogos e brincadeiras, as diferentes manifestações artísticas compunham as atividades principais di PI, fazendo com que as crianças participassem do projeto de construção da cultura nacional. Mário de Andrade acreditava que a criança não só aprende e consome a cultura do seu tempo, como também produz cultura, seja a cultura infantil de sua classe, seja reconstruindo a cultura à qual tem acesso. (FARIA, 1999, p. 70)

Como vimos anteriormente, os parques foram criados para atenderem às crianças pequenininhas e as com já em idade escolar das camadas populares da cidade de São Paulo, sendo construídos prioritariamente em bairros operários. Quando olhamos para os Parques Infantis como lugares onde era assegurado que as meninas e meninos pudessem ser crianças em sua totalidade, brincando e, através das diversas manifestações artísticas, estariam consumindo e construindo cultura, percebemos que estamos dialogando com a defesa que Mário de Andrade faz da construção de uma sociedade brasileira através da cultura e da arte como obra social interessada.

Desta forma, percebendo nos Parques Infantis a forte presença do diretor do Departamento de Cultura, buscamos em seus escritos as meninas e meninos da primeira metade do século XX. Portanto, é possível encontrar nos contos e textos de Mário de Andrade estas infâncias brasileiras? Como ele as concebe? (GOBBI, 2010, p. 71)

Sendo a infância uma construção social e histórica, sabe-se que ela sofre transformações ao longo do tempo levando-nos a concebê-la também de diversas formas nos variados períodos. Desse modo, não é possível tratar de infância sem colocá-la no plural a partir do cruzamento entre classe social, gênero, etnia, religião, questionando e contestando modelos universais de concepção de crianças que tantas vezes nos são apresentados. Segundo Faria (2002) diferentes fontes documentais podem servir para conhecermos mais e melhor as infâncias, contribuindo para um

alargamento das concepções sobre meninos e meninas. A literatura é uma delas. (GOBBI, op. cit., p. 71)

Segundo FARIA (2002, p. 181), “são muitos os momentos nos escritos de Mário onde a ‘criança’ de alguma forma está presente”. O diretor do Departamento de Cultura representou-as em seus contos e textos, revelando muito do cotidiano, tempo e sentimentos, “diluindo meninas e meninos em sua obra, ao criar e recriar diversos contextos, que as mostra a partir de seus próprios olhares e vozes” (GOBBI, 2011, p. 20).

O intelectual trata de diversas crianças: a primeira que citaremos brevemente é Paulino em “Piá não sofre, sofre?”³⁷ (ANDRADE, 1980). O menino, filho de Alfredo, que estava no “palácio chique da penitenciária, ruminando os vinte anos de prisão que a companheira fatalizada tinha feito ele engulir” e Teresinha, “aquela que assassinou dois homens por tabela” e que “foi desinfeliz como nenhuma”.

Paulino vive com a mãe e a avó em condições difíceis em uma casa “onde ninguém mora de tão sujo”. Paulino passa desde que nasceu por um processo em que a infância lhe é retirada todos os dias, este processo de descaracterização começa quando o autor nos introduz o personagem: o menino era “filhote de sobra”. Sobrava na relação com a mãe, sobrava na casa onde morava e foi o único filho que sobrou após a morte do irmão, além disso, o que mais sobrava em Paulino era uma barriga cheia de fome e uma vida sem cuidados.

Fome vinha apertando... Paulino se levantava nas pernas de arco, e balanceando chegava afinal junto à mãe. (...)
Teresinha acordava de fadiga com a mãozinha do filho batendo na cara dela. Ficava desesperada de raiva. Atirava a mão no escuro, acertasse onde acertasse, nos olhos, na boca do estômago, pláa! Paulino rolava longe com vontade legítima de botar a boca no mundo. Porém o corpo lembrava duma feita que a choradeira fizera o salto do tamanco vir parar mesmo na boca dele, perdia o gosto de berrar. Ficava choramingando tão manso que até embalava o sono de Teresinha. Pequeninho, redondo, encolhido, talequalmente tatuzinho de jardim. (ANDRADE, op. cit., p. 110-111)

Paulino vai deixando de ser menino a cada momento de sua vida, primeiro na casa da mãe e, depois, na casa da avó paterna. Quando foi levado por esta avó, pela primeira vez o menino depara-se com um “conceito de futuro” alargado e embora lá houvesse o que comer, seu processo de zoomorfização continua independente da possibilidade que se abre ao sair da casa da mãe. Paulino não vive mais como criança, era tatu que comia terra e dormia no chão enroladinho, além disso, não sonhava... O não sonhar do personagem sentencia que sua infância havia se perdido.

³⁷ Andrade, Mário. Piá não sofre, sofre?. In: _____. **Contos de Belazarte**. São Paulo/Belo Horizonte: Editora Martins Fontes/Editora Itatiaia, 1980. p. 105-126.

Em *Contos Novos* traz para a primeira pessoa a narrativa sobre as experiências vividas na infância. É o narrador – em que podemos encontrar ressonâncias na biografia do próprio Mário – que nos conta fatos que marcaram sua vida desde os primeiros anos. Em “Tempo de Camisolinha”, acompanhamos as memórias antigas do narrador e sua decepção ao ser obrigado a cortar os cabelos tão lindos e dos quais tanto se orgulhava, o medo que o novo corte de cabelo lhe fizesse adulto tão precocemente.

A feitura dos cabelos cortados me fez mal. Não sei que noção prematura da sordidez dos nossos atos, ou exatamente, da vida, me veio nessa experiência da minha primeira infância. O que não pude esquecer, e é minha recordação mais antiga, foi, dentre as brincadeiras que faziam comigo para me desemburrar da tristeza em que ficara por me terem cortado os cabelos, alguém, não sei mais quem, uma voz masculina falando: “Você ficou um homem assim!”. Ora, eu tinha três anos, fui tomado de pavor. Veio um medo lancinante de já ter ficado homem naquele tamanho, um medo medonho, e recomecei a chorar. (Andrade, 2015, p. 110)

É daí que vemos a criança transgressora, que se revolta contra a imposição dos adultos de cortarem-lhe os tão amados cachos. O primeiro combate ainda acontece na cadeira do cabeleireiro, onde o menino luta por seus cabelos e por sua infância. Depois, veio-lhe “um não conformismo navalhante que de um momento pra outro me virava homem-feito, cheio de desilusões, de revoltas, fácil para todas as ruindades” (p. 112), fazendo com que a revolta se estendesse para sua madrinha, N. S. do Carmo.

Eu espiava pra minha madrinha do Carmo na parede, e descia a camisolinha, mal convencido, com raiva da santa linda, tão apreciada noutros tempos, sorrindo sempre e com aquelas mãos gordas e quentes. E desgostoso ia brincar no barro do canal, botando a culpa de tudo no quadro secular. Odiei minha madrinha santa. Pois um dia, não sei o que me deu de repente, o desígnio explodiu, nem pensei: largo correndo os meus brinquedos com o barro, barafusto porta a dentro, vou primeiro espiar onde mamãe estava. Não estava. Fora passear na praia matinal com papai e Totó. Só a cozinheira no portão perdida, conversando com a ama da Mariazinha nova. Então podia! Entrei na sala da frente, solene, com uma coragem desenvolta, heroica, de quem perde tudo mas se quer liberto. Olhei francamente, com ódio, a minha madrinha santa, eu bem sabia, era santa, com os doces olhos se rindo pra mim. Levantei tudo quanto pude a camisola e empinando a barriguinha, mostrei tudo pra ela. “Tó! eu dizia, olhe! olhe bem! tó! olhe bastante mesmo!”. E empinava a barriguinha de quase me quebrar pra trás. (ANDRADE, op. cit., p. 114)

A composição da cena revela a luta do menino para se libertar “com uma coragem desenvolta” de tudo que pudesse cercear sua infância: os cabelos cortados, o olhar da “santa linda”, mas odiada; ele lutava, mesmo que tivesse que desafiar sua santa madrinha, por sua liberdade. Em meio às suas angústias e transgressões, ele é presenteado com três estrelas-dormar que, segundo o pescador que lhe presenteara, as estrelas lhe dariam boa sorte, desta forma, as estrelas ajudariam o menino, segundo sua imaginação, a vingar-se de tudo que lhe causou tristeza. Porém, quando ele encontra um pescador – com filhos e uma esposa – que lhe

disse que precisava de boa sorte ocorre no interior do menino um embate: dar ou não suas queridas e tão bonitas estrelas a quem precisava mais que ele? A criança logo resolve dar seus bens mais preciosos a este operário.

Mário de Andrade, em *Tempo de Camisolinha*, nos apresenta um menino imaginativo, criador e consciente do que lhe rodeava. Ao revoltar-se contra aqueles que quiseram fazer adulto precocemente ao cortar-lhe os cabelos e rejeitar um doce para ir brincar com estrelas vemos uma criança que, mesmo em meio a tantas angústias, constrói fantasias através do lúdico e da promessa que as estrelas lhe trariam de volta a boa sorte e essa boa sorte não seria poder ter de volta a infância sem angústias de antes de terem cortado seus cabelos como os de um adulto?

Mário de Andrade apresenta aqui uma criança e sua *poiesis*³⁸, o ato criador que se oferece, não de forma espontânea, mas sim reivindicado. O autor mostra-nos, mais uma vez, sua obrigação com a arte já tantas vezes manifesto: em seu compromisso com a função social da arte, exibe-as nas infâncias em seus textos nos quais transparece que educar a sensibilidade para que cada criança possa entregar-se aos (im)possíveis demarcações do humano é algo imprescindível. Imaginação que proporciona “ver estrelas” que é origem de toda nascente filosófica, científica, artística. (GOBBI, 2010, p. 81)

Ao tomarmos contato com as obras do autor, somos apresentados também a uma infância que se passa em um lugar mais distante, que traz consigo o misticismo e o mistério daqueles lugares longínquos e desconhecidos por nós. A história de Macunaíma começa pelo seu nascimento às margens do rio Uraricoera, nos fundos da floresta ainda intocada pelos homens brancos. Macunaíma nasceu integrado à natureza e apenas a origem de sua mãe é contada, uma índia tapanhumas, desta forma, o nascimento do menino remete-nos ao nascimento de um mito. Logo no primeiro parágrafo ele nos é apresentado como “herói de nossa gente” e a natureza fez um silêncio que “foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera” (ANDRADE, 2013, p. 13).

O tom de profecia que cerca o nascimento deste herói é quebrado ainda no primeiro parágrafo. Ao contrário dos heróis tradicionais, Macunaíma era feio e seus “defeitos” são mais exaltados do que suas qualidades. Desde a primeira infância, esperto e travesso, fazendo “coisas de sarapantar” (p. 13), além disso, sua preguiça era tanta que até os seis anos de idade não falava, quando muito exclamava um “Ai! que preguiça!”.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:
– Ai! que preguiça!...

³⁸ Grifo da autora.

e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha. Manape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava ganhar vintém. (ANDRADE, op. cit., p 13)

Macunaíma vive sua meninice até que cresce e inicia sua aventura rumo à cidade atrás de sua muiraquitã. O menino que já nasce um herói às avessas vive até seus seis anos aproveitando a preguiça, brincando com as formigas e fazendo das suas traquinagens, que o continuarão fazendo parte dele até virar a Ursa Maior.

MA apresenta seu personagem principal, herói sem nenhum caráter, o anti-herói, o negro-índio-branco, o brasileiro, como um *adulto-menino*³⁹ que, no início da obra, é criança mesmo, o infante, aquele que não fala (até os 6 anos só falava *Ai! que preguiça!*), e que, ao longo da história, continua brincando o tempo todo, seja com o leitor, com as personagens, com os portugueses, ou até com o próprio Mário. (FARIA, op. cit., p. 180)

Além de trazer as infâncias em seus contos, o escritor apresenta as relações das crianças com as artes, indo na contramão das concepções que compreendiam a criança como um vir a ser sem voz e sem vontades. A criança transgride, enfrenta, brinca, chora, ri, desenha, canta, dança e nessas expressões colocam-se por inteiro, e é essa a concepção que o diretor do Departamento de Cultura irá trazer para os Parques Infantis.

A criança é especialmente um ser sensível à procura de expressão. Não possui ainda a inteligência abstraidora completamente formada. A inteligência dela não prevalece e muito menos não obumbra a totalidade da vida sensível. Por isso ela é muito mais expressivamente total que o adulto. Diante duma dor: chora – o que é muito mais expressivo do que abstrair: “estou sofrendo”. A criança utiliza-se indiferentemente de todos os meios de expressão artística. Emprega a palavra, as batidas do ritmo, cantarola, desenha. Dirão que as tendências dela ainda não se afirmaram. Sei. Mas é essa mesma vagueza de tendências que permite pra ela ser mais total. (ANDRADE, 1976, p. 129-130)

Em outro texto, “A linguagem II”⁴⁰, o escritor trata das especificidades da linguagem, criada para servir às necessidades da inteligência, para dar conta de nos expressarmos através dela. Porém, a linguagem é limitada, ela não permite expressar-se com inteireza, principalmente nas questões mais sensíveis. Enquanto a linguagem permanece exclusivamente no campo intelectual, no campo sólido, a expressão de vida sensível habita nas questões espirituais e de olhar e as possibilidades de aguçar as formas de expressão sensível se dão à medida que o sujeito vive mais a si mesmo. Percebe-se aqui o quanto Mário

³⁹ Grifo da autora.

⁴⁰ Andrade, Mário de. Táxi: da criança prodígio. In: **Táxi e Crônicas do Diário Nacional**. São Paulo: Duas cidades, 1976.

de Andrade valorizava as diversas formas de expressão que podem ir além da linguagem e do campo intelectual.

A linguagem analisa e explica, porém não dá conta de explicar o que a vida sensível e sua hipersensibilidade (ANDRADE, op. cit. p. 93) pedem. Embora se consiga explicar, por exemplo, o que é amor, a palavra encontra limitações e cada um conseguirá sentir o que é amor através de sua experiência de vida sensível e expressá-la de maneira única.

Desenvolveu-se criando abstrações mais particularizadas da vida sensível amorosa. Criou-as até o ponto em que as abstrações intelectuais do sentimento do amor eram expressivas, correspondiam ao sentir de todos numa fala determinada. Chegando nesse ponto, parou. Parou porque d'aí pra diante tornava instrumento de expressão da vida sensível total e portanto irreconhecível pela inteligência. (ANDRADE, op. cit. p. 93)

Se a linguagem não consegue explicar a vida sensível, quais são os meios que podem expressá-la? Se as expressões que materializam a vida sensível existente em cada sujeito são únicas, cada um poderia escolher a melhor forma de expressá-las através do corpo.

Retomando parte do texto *Da criança-prodígio I*, onde o escritor diz que a “criança utiliza-se indiferentemente de todos os meios de expressão artística. Emprega a palavra, as batidas do ritmo, cantarola, desenha” (p. 130). Mário de Andrade coloca as artes das crianças em uma perspectiva central, tornando-as visíveis. Ora, se a criança consegue se expressar artisticamente, ela tem voz, ela manifesta a arte através do corpo, ela é sujeito.

Ao engajar-se politicamente, Mário de Andrade torna as crianças presentes em sua obra literária, ainda mais vivas nas propostas práticas realizadas nos Parques Infantis do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, do qual Mário de Andrade foi um dos idealizadores e seu primeiro diretor. Estes se configurarão também como território nos quais Piás, Totós e Marias poderão construir e viver as dimensões humanas, expressando-se de diferentes maneiras, numa criação pioneira, como destaca Faria (1999). Pode-se perceber uma concepção de criança como sujeito histórico, construtora e portadora de cultura – cidadã. (GOBBI, 2011, p. 21)

A capacidade de influenciar o mundo que as cercam e de serem influenciadas caracterizam uma relação dialógica com das crianças com o meio que as envolve. Esta relação reforça que meninos e meninas são mais do que atores sociais, são agentes atuantes no contexto social e cultural. Como agentes, as crianças contribuem para a reprodução da cultura e dos costumes ao passo que também internalizam a cultura e os costumes da sociedade em que estão inseridas (NASCIMENTO, 2012, p. 78).

Para Mário de Andrade, a criança era considerada em sua totalidade, não distinguindo ser sujeito do ser corpo. A criança é sujeito porque tem suas expressões individuais e estas expressões passam pelo corpo, fazendo da criança um ser total. Assim, as culturas e as manifestações artísticas infantis que emergem através das danças, das pinturas, desenhos,

esculturas de argila, construções de madeira ou de tecidos bordados “materializam-se em criações abrangentes, inventivas, motivadoras” (GOBBI; PINAZZA, 2014, p. 22), fazendo com que as expressões das crianças sejam múltiplas, assim como a própria infância o é.

Mário como diretor do Departamento de Cultura traz para o cotidiano dos Parques Infantis esta diluição de artes nos espaços e nos corpos, na valorização dessas múltiplas expressões que se derramaram no cotidiano dos Parques Infantis e foram sentidas pelos meninos e meninas com o corpo inteiro, sem dicotomias. Arte como exercício cotidiano de vida, arte presente até nos momentos de não fazer nada.

5. As artes nos Parques Infantis pelas lentes de Benedito Junqueira Duarte

Henriqueta: você já pensou que a arte, como a religião, como a política, a medicina ou a eletricidade, é uma ocupação, uma realização cotidiana? Você já realizou que Fídias ao idear o Partenon e suas esculturas, Bach ao escrever seus salmos, e um escrufuloso seresteiro de esquina ao versificar sua modinha, nada mais fizeram que exercer o direito da vida cotidiana? Ganhar dinheiro na ereção de um templo, dar música pro coral do próximo domingo, ou conseguir que enfim Stela cedesse? Uns ficam como Bach ou Fídias. Outros não ficam como o seresteiro e o jornalista. Eu não quero ser tão falsa e ridiculamente humilde para afirmar que não fico. Mas afirmo que se faço arte é no exercício de um direito de vida. Jamais sentei nessa secretária tumultuosa pra escrever uma “obra prima”. Mas aqui tenho sentado cotidianamente para viver. Pra mexer com a vida, pra brigar com a vida, pra detestar a vida, pra ter esperança na vida. Tudo com igual e voluptuária honestidade, eu amo! Amo o quê? Nem eu sei direito! Talvez apenas eu ame Deus... não sei! Mas sei que a arte é como fumar, comer, corrigir suas provas de colégio, saudar o vizinho agradável e não saudar o vizinho desagradável: um exercício cotidiano de vida. (ANDRADE, M. In: SOUZA, 2010, p. 167-168)

Dentro das propostas de fomento e proteção às manifestações artísticas brasileiras, os Parques Infantis constituíram-se como uma das ações em que as influências de Mário de Andrade mais puderam ser sentidas (ABDANUR, 1994, p 268). A construção de bibliotecas, a abertura do Teatro Municipal à população, as praças de jogos e campos de atletismo são intervenções onde também podemos sentir o olhar do diretor do departamento, mas os parques carregam consigo a defesa que Mário faz sobre da arte que se torna “um exercício cotidiano de vida”.

As expressões artísticas e a vivência das tradições populares brasileiras constituem-se como fundamentos dos Parques Infantis, documentados nos atos que organizam estes espaços. Assim, as artes, as brincadeiras, o folclore são elementos norteadores tanto dos Parques Infantis como do Departamento de Cultura. O Ato 1146 de 04 de julho de 1936 nos esclarece:

Art.º 205 – Ao Chefe da Seção de Parques Infantis, além das atribuições próprias de seu cargo, compete:

f) - promover, com a colaboração do corpo docente das instituições escolares, um inquérito permanente de pesquisas folclóricas e, mais geralmente etnológicas, entre a população escolar, recolhendo, assim, as tradições de costumes, superstições, adivinhas, parlendas, histórias, canções, brinquedos, etc., sendo os resultados desses inquéritos, devidamente selecionados, organizados e catalogados em secções distintas e publicadas na “Revista do Arquivo Municipal”;

h) – organizar, com a colaboração de instituições estaduais ou particulares, em datas como o Dia do Trabalho ou de Natal, festivais infantis que sirvam à educação social, moral, estética das crianças e revivam costumes tradicionais. (p. 19)

Art.º 207 – Aos instrutores compete:

g) – propagar a prática de brinquedos e jogos nacionais cuja tradição as crianças já perderam ou tendem dia a dia a perder;

i) – promover a prática de jogos que, pela experiência universal, forem dignos de incorporação ao patrimônio dos inspirados nas tradições nacionais. (p. 21)

As fotografias onde meninas e meninos dos Parques Infantis aparecem expressando-se artisticamente reforçam o discurso exposto pelos atos organizadores dos parques, compreende-se, portanto, que a construção de uma identidade brasileira pretendida pelo Departamento de Cultura e pelos Parques Infantis passava pelo resgate e fomento das culturas. A preocupação com a arte e cultura nacional relaciona-se com a infância a partir do momento em que as crianças tomam contato com estas diversas expressões nos parques, pois, as canções tradicionais, as danças, as brincadeiras continuariam a existir nas vozes, nos gestos e nos corpos das meninas e meninos⁴¹, porque a infância enquanto categoria estrutural sempre existirá.

Ao lado do folclore, jogos e brincadeiras eram as atividades principais do PI, fazendo com que as crianças participassem do projeto de construção da cultura nacional. MA acreditava que a criança não só aprende e consome cultura do seu tempo, como também produz cultura, seja a cultura infantil de sua classe, seja reconstruindo a cultura à qual tem acesso. (FARIA, 2002, p. 48)

Passamos, portanto, às imagens⁴², de modo a analisá-las com maior cuidado, optamos separá-las por duas categorias: aquelas que registram as artes encontradas no cotidiano dos parques (desenho, marcenaria, bordado, modelagem) e as aquelas cujo foco é a arte apresentada à plateia (danças e teatro). A análise deste trabalho dialogará com os quatro eixos metodológicos expostos por Boris Kossoy (2012), esta metodologia de estudo da imagem é complementada pela compreensão do contexto histórico, social e cultural visto em capítulos anteriores. Assim, ao observarmos as imagens de Benedito Junqueira Duarte, centraremos o olhar nos aspectos plásticos e na composição figurativa dos registros fotográficos.

⁴¹ Mário de Andrade não teorizou acerca das artes nos Parques Infantis. Encontramos sua concepção sobre arte e identidade nacional em seus textos e as infâncias, já trabalhadas por nós em capítulos anteriores, em seus contos e algumas crônicas.

⁴² As fotografias que Benedito Junqueira Duarte tirou dos Parques Infantis são todas, originalmente, em preto e branco.

5.1. Fotografias de apresentação

Nos Parques Infantis as artes espalhavam-se pelo cotidiano através dos sons, das danças, dos passos e das vozes que traziam aos espaços as liberdades que as crianças não encontravam nos espaços formais de educação nos anos 1930, onde seus corpos acabavam por conformar-se às cadeiras e às rotinas pedagógicas que pouco respeitavam os tempos e as expressões próprias da infância. O teatro e a dança são meios que permitem às crianças o movimento de corpo inteiro e aguçam a sensibilidade, o olhar para si e para o outro, além disso, são meios de expressão simbólicos que se materializam em uma diversidade de gestos e possibilitam experiências individuais ou compartilhadas.

Teatrinho



Fotografia 1. Teatrinho, Parque Infantil da Lapa, 1937



Fotografia 2. Teatrinho - Parque Infantil da Lapa, 1937



Fotografia 3. Teatrinho, Plateia. Parque Infantil da Lapa, 1937

As imagens referentes ao “Teatrinho”⁴³ foram registradas no Parque Infantil da Lapa no ano de 1937. As duas primeiras imagens, que têm como o foco as crianças em cena, são compostas em um plano único. Percebe-se que o fotógrafo buscou as expressões das crianças em cena: na primeira fotografia vemos um menino e uma menina com roupas mais adultas e antigas; ela com um vestido longo e ele camisa, casaco, calças e botas, o que chama a atenção e nos faz atentar para o fato de que na peça eles interpretam personagens adultos de um período anterior a 1937, além das roupas, é que o menino usa costeletas. Além disso, a cena retrata a menina discutindo enquanto o menino esconde atrás de si um buquê de flores e sorri, esperando lhe surpreender.

A segunda imagem, se observarmos as cortinas que compõem o cenário, parece fazer parte da mesma encenação. O que nos leva ao questionamento de ser ou não a mesma peça são as roupas da personagem fotografada, ela está com vestido e sandálias que poderiam ser usados em 1937. Ou poderia ser outra personagem de outro núcleo (mas identificamos ser interpretada pela mesma menina da fotografia 1), uma vendedora de flores (ela parece estar anunciando/cantando algo) de quem o menino da primeira imagem comprou o buquê?

A fotografia de número três é composta por dois planos. Ao fundo, segundo plano, vemos a cena com duas personagens. Duas meninas contracenam, uma parece representar uma personagem mais adulta devido às suas roupas; a personagem da esquerda usa vestido, mas não podemos saber se interpreta um adulto ou uma criança. Ainda nos atentando para o segundo plano, o cenário não é o mesmo das primeiras fotografias, e não podemos precisar se é a mesma peça, a legenda de Benedito Junqueira Duarte consta somente o ano e o local dos registros. O primeiro plano traz o a intenção do fotógrafo ao registrar essa imagem: nela a plateia é a protagonista, sendo composta por mulheres, jovens e crianças que acompanham o desenrolar da cena. O fotógrafo busca mostrar através do grande número de pessoas que compõem a plateia que o comparecimento da população às comemorações indica uma aprovação social em relação aos Parques Infantis.

As experiências que surgem com os jogos teatrais possibilitam o contato com o simbólico e a criação de algo novo: as crianças podem assumir outras personalidades, viverem outras realidades e as recriarem, ou seja, ao mesmo tempo em que vivem situações as inventam e apresentam, com isso, criam-se formas de ver e compreender o mundo, pela via do teatro e com as crianças. Os gestos, as linguagens e a representação deste mundo novo que ganha forma através de um exercício corporal que permite a criança explorar seu corpo de

⁴³ A separação das fotografias por grupos basearam-se nas legendas do fotógrafo.

outras maneiras, apropriando-se de si mesma e do mundo de outro modo, sem esquecer que são também educados no e pelo exercício teatral. As pernas da menina à mostra sob um vestido curto e o gestual são significativos para pensarmos em liberdade/contenção de modo concomitante.

As brincadeiras na complexidade de suas formas diferentes manifestam a importância da mimesis na apropriação do mundo. “Os jogos infantis estão impregnados de comportamentos miméticos. A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em moinho de vento e trem” (Benjamin, 1985, p. 108). A faculdade mimética impregna a relação da criança com o mundo, que a faz identificar-se com as coisas e ao mesmo tempo transformar nelas no processo de brincadeira. (Bernd FICHTNER, 2010, p. 25)

Deve-se esclarecer que a mimese não se relaciona com a reprodução gestual pura, mas com a resignificação; assim, ao imitar um gesto, a criança o fará de um jeito único e próprio que não será reproduzido identicamente por mais ninguém. Colocará no movimento sua vontade e sua potência criadora, sem jamais abrir mão de sua singularidade. Desta forma, vemos nos Parques Infantis espaços que, por possibilitarem e respeitarem as manifestações expressivas infantis dialogam com Walter Benjamin (2009) ao compreenderem a criança como sujeitos que dialogam com a cultura e a sociedade de seu tempo.

A criança proletária nasce dentro de sua classe. Mais exatamente, dentro da prole de sua classe, e não no seio da família. Ela é, desde o início, um elemento dessa prole, e não é nenhuma meta educacional doutrinária que determina aquilo que essa criança deve tornar-se, mas sim a situação de classe. (BENJAMIN, 2009, p. 122)

O teatro surge, então, como mais um meio que potencializa estas manifestações expressivas, a partir do momento em que a criança é concebida como sujeito sensível, que está imerso na cultura de seu tempo a vivencia de corpo inteiro e a “encenação contrapõe-se ao treinamento educativo como libertação radical do jogo, num processo que o adulto pode tão somente observar” (BENJAMIN, op. cit., p117).

Danças

O Bailado da Nau Catarineta ou Marujada



Fotografia 4. "Marujos ao mar", Parque Infantil Pedro II, 1937



Fotografia 5. "Marujos ao Mar", Parque Infantil Pedro II, 1937

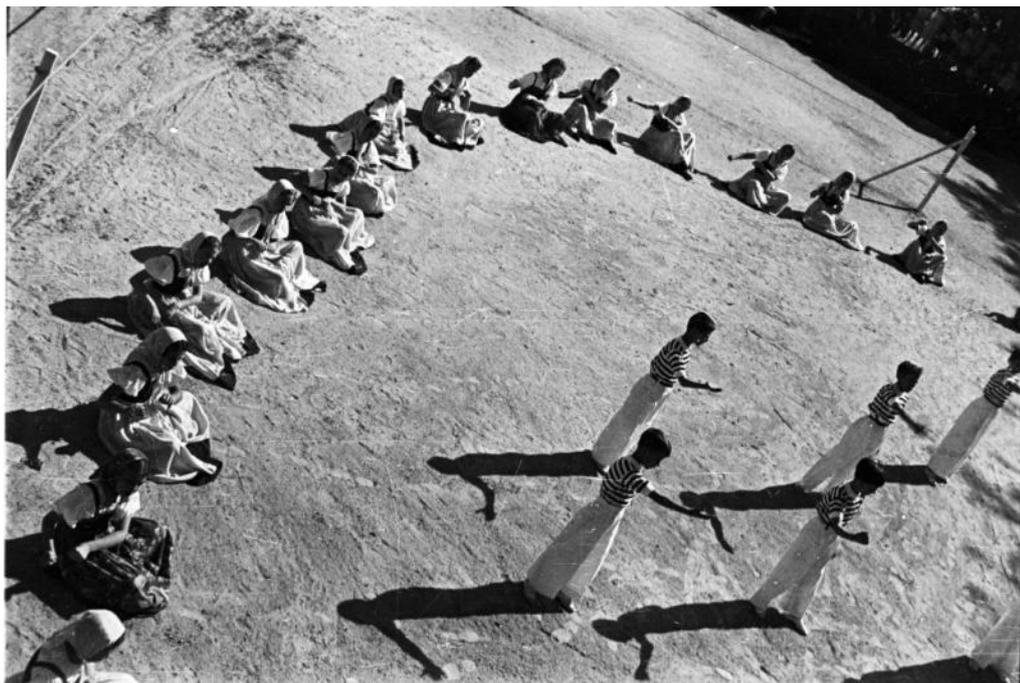
As duas primeiras imagens que são apresentadas fazem parte do bailado da Nau Catarineta ou Marujada apresentado pelas crianças do Parque Infantil Pedro II em 1937 que correspondem ao início do bailado e as legendas nos informam sobre cada ato da dança.

Na primeira imagem, o fotógrafo posiciona-se acima da cena e diagonalmente. Com isso, ele capta o início das filas formadas por crianças e o barco levado pelos capitães. Em primeiro plano, vê-se a fila das meninas com roupas típicas portuguesas, logo depois os meninos-capitães que levam a nau seguidos por meninos-marujos e mais uma fila de meninas. Ao fundo, encontra-se a plateia que acompanha a encenação.

A segunda fotografia tem como foco principal a nau que é levada pelos meninos-capitães. Em segundo plano, é possível visualizar o final das filas das meninas que rodeiam a barca. Observando as duas imagens, podemos notar que há crianças de diversas faixas etárias. No início da fila das meninas, podemos ver que as que estão na frente são menores e alguns meninos em volta do barco também aparentam ser mais novos.

A Nau Catarineta foi apresentada três vezes pelas crianças dos Parques Infantis durante a realização do Concurso de Língua Nacional Cantada, em julho de 1937. De origem portuguesa, a tradição deste bailado chegou ao Brasil provavelmente no final do século XVIII e início do XIX, sendo adaptado ao nosso país pela forma “mais ou menos erudita de poetas certamente alfabetizados. Generalizou-se então com o título de “Chegança dos Marujos”, nome ao que parece já completamente esquecido do nosso povo. Mas no Nordeste o bailado persiste” (DEPARTAMENTO DE CULTURA b, s/d, p. 07).

Para as apresentações nos Parques Infantis foram feitas algumas modificações como a integração das meninas ao bailado onde tradicionalmente as mulheres não participavam e as personagens femininas que eventualmente apareciam eram interpretadas por homens. Assim, as meninas passaram a formar um coro que circunda os “personagens solistas” (p.08). Outra adaptação feita foi a diminuição do bailado para que as crianças não se cansassem e “dar ao todo uma feição mais artisticamente concisa” (p. 08), já que o Departamento de Cultura não tinha como objetivo a “retradicionalização folclórica do bailado – coisa contrariada, tida por artificial ou impossível por vários tratadistas do assunto – tratava-se exatamente de lhe dar um fundo de recreação educativa” (p.08).



Fotografia 6. Nau Catarineta "Remos de ouro, forquetas de prata",
Parque Infantil Pedro II, 1937



Fotografia 7. Nau Catarineta "Ouçam, meus senhores", Parque Infantil Pedro II, 1937

A fotografia “Remos de ouro, forquetas de prata” foi tirada de uma altura superior à cena que acontece. O ângulo escolhido por Benedito Junqueira Duarte é interessante: ele se posiciona de modo a não enquadrar toda a roda formada pelas meninas que estão sentadas, parte da roda apenas é mostrada. Assim também como uma parte dos meninos-marujos é registrada, eles se encontram com os braços e mãos esticados. O enquadramento escolhido pelo fotógrafo nos faz ver as sombras das crianças no chão de terra, a imagem dos corpos e de suas sombras traz à fotografia um segundo plano que reflete o olhar sensível e poético do fotógrafo e a sua busca por composições bem construídas.

Na sexta imagem, o fotógrafo está no mesmo nível de onde ocorre a cena que é composta por muitos personagens. B. J. Duarte posiciona lateralmente ao barco e atrás da roda das meninas. As meninas em roda parecem se movimentar de um lado para outro e o fotógrafo consegue captar este movimento. Além disso, em um segundo plano, vemos os meninos olhando para cima, mãos na testa, à procura de algo, atrás do barco visualizamos a continuação da roda das meninas e ainda mais ao fundo quase não se vê a plateia, assim, as árvores acabam por compor o último plano da fotografia. A iluminação natural da foto, bem acima do barco, projeta as sombras no chão.

Após os marujos saírem ao mar, passam por muitos desafios. A viagem é longa e os alimentos escassos, os marujos não comem nem bebem e se recusam a trabalhar. O capitão lhes diz para que procurem peixes, eles, então jogam suas varinhas no mar. “Durante o canto, uma das meninas numa das linhas um sapato velho, outra menina amarra na outra linha um chapéu de palha arreventado, coisas assim cômicas” (p. 17), dificultando a pesca dos marujos. “Ouçam, meus senhores” faz parte do coro das meninas que avisam aos marujos da tempestade que se aproxima e os meninos passam a olhar inquietos para o céu.

As canções cantadas pelas crianças não foram modificadas e não houve uma regra determinada pelo canto, portanto, as meninas e meninos poderiam cantar na entonação que quisessem e nenhum instrumento acompanhou o canto das crianças. Além disso, para a adaptação nos Parques Infantis tomou-se o cuidado de não dar à adaptação um tom moralizador, pois a criança aprende a sua roda em casa, ou na rua e vai encontrá-la na escola com modificações de palavras e deformações de sentido. Fica-lhes assim a atenção chamada justo para as palavras e as ideias imoralizadoras; cria-lhes um fundo de malícia e ao mesmo tempo de hipocrisia, porventura mais prejudicial que as próprias canções. Tanto mais que as canções “moralizadoras” são impostas sem qualquer explicação suplementar. (DEPARTAMENTO DE CULTURA b, s/d, p.9-10)



Fotografia 8. Nau Catarineta "Olha pra estrela do norte", Parque Infantil Pedro II, 1937



Fotografia 9. Nau Catarineta "Vamos dar a despedida", Parque Infantil Pedro II, 1937



Fotografia 10. Nau Catarineta “Vamos dar a despedida”

“Olha pra estrela do Norte” é um registro de uma cena complexa. O posicionamento diagonal da câmera, um pouco abaixado, registra logo no primeiro plano as meninas sentadas, conseguimos vê-las somente da cintura para cima. No segundo plano, quatro marujos organizam-se de modo a fazer um apoio com as costas para um marinheiro possa subir: os dois meninos-marujos da ponta ficam com os joelhos e mãos no chão, formando base para que os dois do meio que estão em pé e apoiam as mãos e as cabeças nos dois da ponta. O marinheiro sobe nas costas dos que estão no meio, um pé em cada marujo, buscando avistar a estrela do norte que os levará de volta para casa. Atrás da pirâmide (na diagonal do fotógrafo), um grupo de marujos e o capitão, mãos junto ao corpo, olham para o marinheiro. A vela da nau para cima e as árvores fazem fundo à cena.

As fotografias 9 e 10 correspondem ao final do bailado da Nau Catarineta. A imagem número nove, tirada de cima, foca na despedida do barco. O fotógrafo registra a lateral da nau que é levada por seis meninos, no campo direto de visão de B. J. Duarte, vemos três meninos e do outro lado do barco outros três, vestidos de marujos, marinheiros, cozinheiro, gageirinho e cabo corneteiro. Aparentam ter idades diversas, sendo os dois primeiros (no primeiro plano da imagem) menores que os demais. A nau segue o capitão e é seguida pelos marujos. Ao fundo, as meninas-portuguesinhas movimentam-se e a primeira metade da fila começa a formar um círculo.

A última imagem que apresentamos da série da Nau Catarineta mostra as crianças seguindo o barco, que está com as velas abaixadas. Há duas filas de meninas (que têm as mãos na cintura) que rodeiam a fila dos meninos (que seguem atrás da nau), os movimentos dessas filas fazem curvas na mesma direção, como ondas que guiam a nau no caminho de casa.

O bailado da Nau Catarineta, além de exemplificar o caráter não-escolarizante dos Parques Infantis (FARIA, 2002, p. 139), nos informa acerca de um olhar que se volta para as crianças: a adaptação do texto original foi feita de modo que as cantigas fossem facilmente compreendidas pelas meninas e meninos, sem, no entanto, que se perdesse a riqueza artística. Além disso, os cantos e entonações infantis não eram corrigidos pelas educadoras, assim, mostrando, mais uma vez, o respeito às expressões próprias das crianças e que o objetivo era que elas se apropriassem destas manifestações culturais populares.

Danças Indígenas



Fotografia 11. Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Ceci e Peri.

Santo Amaro, 1938

A primeira fotografia, que traz danças indígenas refere-se ao romance indigenista, de José de Alencar, ou poderia remeter à obra musical *O Guarany*, de Carlos Gomes. Não encontramos nos arquivos da Divisão de Educação e Recreio nenhum documento que citasse esta apresentação, como foi feito com a *Nau Catarineta*.

A suposição de esta dança fazer referência à obra de Alencar ou de Carlos Gomes nos é dada pelo título da imagem “Ceci e Peri”, personagens do livro e da ópera, ela de origem portuguesa e ele indígena goitacá e cristão, que, a pedido do pai de Cecília, devem fugir da guerra travada entre portugueses e os aimorés.

A primeira imagem é tirada de cima, o fotógrafo posiciona a fim de registrar a cena e todos os personagens que fazem parte dela. A câmera (em diagonal) retrata uma menina com vestido longo, que está de costas para o fotógrafo, que deve ser Cecília, e um menino caracterizado como indígena, usa cocar com penas, corpo pintado e porta um arco, eles interagem durante a cena.

Atrás deles há crianças também caracterizadas como indígenas, observamos que são meninos e meninas que andam pelo espaço que delimita a ação. A única diferença entre as

roupas é que as meninas tem o peito coberto por penas e os meninos carregam colares nos pescoços.

Um segundo plano é formado atrás de onde se desenrola a cena – lembrando que o foco do fotógrafo não foi frontal – vemos uma elevação e acima delas alguns arbustos. A plateia se localiza na lateral do palco dando continuação a este plano.



Fotografia 12. Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Ceci e Peri.
Santo Amaro, 1938

Nesta imagem, ainda intitulada “Ceci e Peri”, Benedito Junqueira Duarte mantém o mesmo enquadramento da fotografia anterior: o ângulo diagonal, superior e vertical. O primeiro plano é composto por meninas e meninos, caracterizados como indígenas, que dançam ao redor de um menino com as mesmas roupas que os demais e toca um tambor no meio da roda.

A roda é composta criança que aparentam ter idades diversas e seguram arcos. A legenda do fotógrafo não dá indícios sobre qual dança é esta ou a qual cena da apresentação se refere.



Fotografia 13. Dança Indígena, Parque Infantil Pedro II, 1937

A fotografia 13 também faz parte do grupo “Dança Indígena”, porém, o registro é datado de 1937, no Parque Pedro II. Esta é uma das únicas imagens que encontramos onde apenas uma criança é fotografada; os registros de Benedito Junqueira Duarte trazem uma característica em comum de sempre fotografar as crianças em grupos, seja nas imagens onde estão fazendo arte ou brincando. Esta fotografia de um menino caracterizado como indígena é, portanto, uma exceção.

Nela podemos observar a aproximação do fotógrafo que faz o registro frontal e vertical, o foco é para este menino com cocar e a parte de baixo da roupa de penas, colar e o corpo pintado; somente ao fundo podemos visualizar algumas crianças vestidas iguais a ele.

O fotógrafo busca registrar o momento em que o menino está concentrado tocando o tambor⁴⁴, no movimento de bater com as baquetas na superfície e ouvir o som.

⁴⁴ É um instrumento de percussão que não sabemos precisar a origem e seu nome.



Fotografia 14. Dança Indígena, Parque Pedro II, 1937



Fotografia 15. Dança Indígena, Parque Infantil Pedro II, 1937

“Dança indígena” – fotografias 14 e 15 - foi registrada em 1937 no Parque Infantil Pedro II, não há mais informações sobre as comemorações das quais esta imagens fazem parte. Temos indícios que se tratam de alguma data comemorativa, pois ao fundo visualizamos uma plateia.

A fotografia 14 mostra meninas caracterizadas de indígenas: usam cocares e saias de pena, o peito coberto. Dançam (seguindo um desenho do chão) em torno de um mastro preso ao chão, erguendo alternadamente os pés e as mãos (há apenas uma menina sentada dentro da roda). Este movimento nos é tão familiar (devido às experiências escolares que constroem em nós uma visão acerca da cultura indígena) que quase podemos ouvir as meninas dançando, suas bocas abertas parecem emitir sons.

O fotógrafo posiciona-se frontalmente aos sujeitos a serem fotografados, criando um primeiro plano que é complementado por um segundo plano onde crianças seguem a mesma dança coreografada. O terceiro plano é todo preenchido pela plateia: crianças, mulheres e homens estão sentados e em pé observando a dança apresentada.

Na imagem 15, o fotógrafo aproxima-se um pouco mais das meninas que dançam agora mais próximas, seguindo o círculo mais fechado. Aproximando-se do tronco seguram fitas que se prendem a ele e apenas uma menina está senda no chão. Nas duas fotografias não aparecem crianças pequenas.

Se uma das propostas dos Parques Infantis era a busca da cultura brasileira e o encontro com suas raízes para a formação de uma identidade nacional, acreditamos que a presença das danças indígenas seja uma forma vista para aproximar as crianças destas origens que estavam se perdendo pouco a pouco. Assim, as danças folclóricas e populares, pesquisadas por Mário de Andrade em suas incursões pelo Norte e Nordeste, ganham corpo e movimento através das crianças dos parques e a garantia de sua continuidade e expansão através de seus gestos.

Cateretê



Fotografia 16. Cateretê, Festa de Inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Santo Amaro, 1938

“Cateretê” é registrada por Benedito Junqueira Duarte diagonalmente, o fotógrafo tira a fotografia de cima para baixo, o que permite com que capte todos os sujeitos que compõem a cena. A plateia forma o segundo plano que é continuado pelas pequenas elevações de grama e as árvores que ficam ao fundo das crianças que dançam. Meninas e meninos, dançando em

roda e vestidos tipicamente, os meninos de camisa, calça, bota, chapéu e lenço no pescoço e as meninas de vestido e as cabeças cobertas por lenço.

O cateretê é uma dança rural típica onde duas filas – de homens e mulheres – seguem o ritmo de duas violas com os pés e as mãos. De origem tupi, com o passar do tempo recebeu contribuições das culturas sudanesa e portuguesa. Os registros da dança de origem tupi não foram encontrados, pois, com a chegada dos jesuítas e a imposição da catequese pouco se soube sobre estas danças. As danças do cateretê foram coletadas por Oneyda Alvarenga no Sul de Minas Gerais, onde também era conhecido como catira (PASSARELLI, 2002, p. 18-19).

Entre nossas fórmulas coreográficas mais espalhadas é o cateretê ou a catira, dança de nome tupi. Anchieta pra catequizar os selvagens já se aproveitava dela, parece, deformando-lhe os textos no sentido da religião católica. (ANDRADE, 2015b, p 248-249)



Fotografia 17. Festa de Inauguração do Parque Infantil Santo Amaro, Crianças componentes da quadrilha caipira, Santo Amaro, 1938

A fotografia 17 é o primeiro registro posado que encontramos dentro da divisão estabelecida para a análise das imagens. Se nas demais fotografias de B. J. Duarte observamos

as meninas e meninos no momento em que estão dançando ou atuando, esta se configura de uma forma diferente: as crianças posaram para o fotógrafo com suas roupas de caipiras. Não podemos nos esquecer que estamos nos anos 1930, contexto em que as imagens foram produzidas e captadas. Os Parques Infantis e seus projetos punham à tona os caipiras no urbano. Como já mencionado, o processo de urbanização implicava certa possibilidade de esquecimento quanto a criação e presença de culturas caipiras que também nos compõe. As atividades modernas e tradicionais encontram-se materializadas na fotografia e reclamam discussões. Meninas e meninos, intercalados, de braços dados com seus pares, olhando ou não para a câmera que os registra de frente, um pouco afastado, mas mesmo assim, perto o suficiente para que a fotografia leve nossos olhos diretamente para eles elas. As crianças grandes e pequenas distribuem-se em pares que parecem ser compostos por crianças de idades aproximadas.

A fotografia em que se vê as crianças, em primeiro plano frontal e vertical, e o segundo plano formado por árvores e uma casa que se localiza ao fundo do lado esquerdo, cria uma ilusão de que estamos realmente diante de “caipiras” que estão a caminho da quadrilha. A intenção, portanto, é de forjar, através da fotografia esta realidade. Como diria Kossoy, ficções e realidades são tramadas pela e nas fotografias e na relação entre fotógrafos, fotografado e a fotografia propriamente dita.

Fox

Fotografia 18. Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Fox, Santo Amaro, 1938

“Fox” é uma das únicas imagens em que Benedito Junqueira Duarte está em plano nivelado com a cena. Em primeiro plano um menino, de calças e blusa brancas, colete, cartola e gravata borboleta, dança acompanhado de uma menina que veste um vestido, chapéu, sapatos e adornos de mãos brancos.

O segundo plano é composto por meninas, que parecem ser menores do que os dançarinos protagonistas, que vestem vestidos e sapatos escuros e chapéus brancos. Todas elas abraçam-se em fila e parecem acompanhar com os pés o ritmo da música.

Os dançarinos principais fazem uma coreografia que difere das meninas do fundo. O menino arqueia o corpo para trás e fica nas pontas dos pés, sua bengala vai ao ar compondo junto com os movimentos do seu corpo que parece dançar em passos rápidos e sua parceira o acompanha, no mesmo ritmo, com as mãos e os pés. O momento escolhido pelo fotógrafo faz com que nos tornemos espectadores dessas crianças, criando a sensação de que mesmo através da cena congelada pelo clique, saibamos quais movimentos estão realizando: as meninas do fundo dobrando os joelhos e mexendo os pés guiando-se pela música, os dois parceiros que dançam em sincronia e revelam os movimentos rápidos e desenvoltos.



Fotografia 19. Festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Fox, Santo Amaro, 1938

Na segunda imagem, o fotógrafo mantém o enquadramento diagonal e nivelado à cena que acontece. Aliás, o posicionamento transversal é uma característica das imagens tiradas durante a festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro e somente nos registros do Fox B. J. Duarte encontra-se no mesmo plano.

O menino e a menina são o foco da imagem que registra outro momento da dança. Braços e pernas sincronizam-se, ora para frente, ora para trás, o tronco acompanha os movimentos e os dançarinos continuam no centro do palco. As meninas que na fotografia anterior encontravam-se atrás do casal, estão na ponta do espaço delimitado para a apresentação, ainda ocupando o segundo plano.

A legenda pode fornecer indício sobre a dança apresentada: Fox pode ser uma adaptação do foxtrote, dança de origem estadunidense, que alcança popularidade na década de 1930, e que pode ser dançada mais lentamente, lembrando os passos da valsa, ou de forma mais rápida, chamado de Quickstep⁴⁵.

⁴⁵ Fonte: “Foxtrot: uma das danças de salão mais entusiasmantes”. Disponível em <<http://passobase.com/artigos/foxtrot-dan-sal-mais-entusiasmantes>>. Acesso: junho de 2016.

5.2. Fotografias do cotidiano

Os registros fotográficos das apresentações artísticas correspondem a momentos específicos, dias de celebração e de festa onde as crianças transformavam-se em Cecis, Peris, caipiras, indígenas, floristas, marujos, portuguesinhas e tantos outros personagens.

Porém, as artes nos Parques Infantis não se restringiam apenas à de preparação e ensaios para estas apresentações. As expressões artísticas eram um dos fundamentos dos Parques Infantis, instantes que compunham o dia a dia das meninas e meninos, dialogando com a ideia de Mário de Andrade como “um exercício cotidiano de vida”.

Esse exercício de vida impregna-se no cotidiano, também servindo como orientação às produções realizadas pelas crianças. Nos Parques Infantis, encontrará seu local privilegiado. A multiplicidade, as diferenças, são somadas à proposta que envolvia o movimento do corpo, a criação, ser criança, constituindo culturas escolares diferenciadas daquelas existentes e criticadas por Mário. Avançadas para a época, eram propostas que iam ao sentido contrário ao da disciplina, da normalização e normatização dos corpos e de suas formas de expressão; dever-se-ia perceber que as crianças têm o que dizer e que suas vozes, legítimas, devem ser ouvidas e não só estarem presentes nos espaços a elas destinados. (GOBBI, 2011, p. 49)

O cotidiano não se refere à rotina, ao “todo dia ela faz tudo sempre igual⁴⁶” para depois suspirar “eta, vida besta, meu Deus⁴⁷”, mas um lugar onde é possível visualizar as práticas sociais comuns, as tradições, os gestos e linguagens que caracterizam um grupo social.

Tratando-se de cotidiano, trata-se, portanto, de caracterizar a sociedade em que vivemos, que gera a cotidianidade (e a modernidade). Trata-se de defini-la, de definir suas transformações e suas perspectivas, retendo, entre fatos aparentemente insignificantes, alguma coisa de essencial, e ordenando os fatos. Não apenas a cotidianidade é um conceito, como ainda podemos tomar esse conceito como fio condutor para conhecer a “sociedade”. (LEFEBVRE, p. 35, 1.968)

O cotidiano desponta das relações sociais que acontecem nele e que acabam por constituir-se como momentos que influenciam o dia-a-dia, sendo também um espaço onde as causalidades, as mudanças históricas, culturais e sociais impostas acabam por condicionar os sujeitos a novos meios de buscar a sociabilidade e condicionando-os às obrigações cotidianas. Assim, pensando no cotidiano como lugar onde as relações sociais são constituídas e que exige uma reflexão acerca dos processos que se desenrolam nele, a arte como “exercício cotidiano de vida” inspiraria novos meios de sociabilidade que partiriam das meninas e

⁴⁶ “Cotidiano”, canção de Chico Buarque.

⁴⁷ “Cidadezinha qualquer”, poema de Carlos Drummond de Andrade.

meninos e que dialogaria com a pretensão dos intelectuais da constituição de uma nova sociedade brasileira a partir da arte e da cultura.

Desenho



Fotografia 20. Desenho, Parque Infantil Pedro II, 1937

Meninas e meninos fotografados frontalmente, o fotógrafo posiciona a câmera de maneira horizontal e mantém sua altura. O objetivo é mostrar as crianças desenhando, não seus desenhos. Mesas e cadeiras de madeira estão dispostas no gramado.

As mesas e cadeiras remetem ao ambiente escolar, contudo as meninas e meninos de diferentes idades (embora observemos um maior número de crianças maiores), sentadas juntas, com ou sem camisa mostram que embora o mobiliário nos remeta ao espaço escolar. Porém, o modo como se dispõem no gramado as mesas e as cadeiras proporciona às crianças sentarem em grupos, podendo olhar umas para as outras, conversar sobre os desenhos, mostram as diferenças em relação às escolas da época (GOBBI, 2011).



Fotografia 21. Desenho, Parque Infantil Pedro II, 1937

O fotógrafo mantém o posicionamento da imagem anterior e podemos discorrer sobre mais detalhes. Se observarmos a mesa que compõe o primeiro plano, notaremos a presença lápis, papéis e réguas. Segundo Gobbi (2011, p. 77-78), na maioria dos desenhos dos parques é notada a presença da margem, “construindo uma cultura do desenho que, ao mesmo tempo em que procura valorizar-se, desconsidera seus múltiplos aspectos, enquadra-o e é enquadrada por ele, por determinações de uma época” e este aspecto que devemos lembrar ao analisar as imagens de Benedito Junqueira Duarte: são fotografias que dizem sobre um tempo e sobre espaços e sujeitos pertencentes a este período histórico, portanto, a presença de mesas, cadeiras réguas e de gravuras estão inscritos em um contexto e devem ser analisadas a partir dele.

No segundo plano, observamos as crianças sentadas nas outras cadeiras e conversando. Um menino está em pé com uma caixa na mão, parece distribuir os materiais aos companheiros. No canto esquerdo da imagem, uma menina se posiciona em pé, mãos na cintura e a expressão séria ou ansiosa pela chegada do material.



Fotografia 22. Desenho, Parque Infantil Pedro II, 1937

A última fotografia da série desenhos mantém a mesma angulação e enquadramento das imagens anteriores. Em primeiro plano, um dos meninos, sentado de costas para o fotógrafo, ergue uma das gravuras que estão dispostas nas mesas, assim, podemos vê-la com mais clareza e perceber que ele a copia. Porém, a menina que se senta ao seu lado não está usando a gravura, o que permite compreender que a cópia do desenho não era algo imposto às crianças.

Em segundo plano vemos as meninas e meninos do fundo virarem suas cabeças para a professora e para o menino que distribui os materiais, parecem estar esperando ansiosamente pelos materiais para que comecem logo a desenhar.

Esta é a única fotografia em que há a presença de um adulto com as crianças. Em todas as imagens, nota-se que o olhar de Benedito Junqueira Duarte buscou focar na presença e nas expressões destas meninas e meninos, aqueles para quem nossos olhares se voltam imediatamente, mostrando que os Parques Infantis lhes pertenciam, onde seus gestos e criações ocupavam todos os espaços. A fotografia de Benedito, ao fazer das meninas e meninos os protagonistas de suas imagens, permite que possamos reconhecê-los em suas singularidades,

Marcenaria

Fotografia 23. Marcenaria, Parque Infantil do Ipiranga, 1937



Fotografia 24. Marcenaria, Parque Infantil do Ipiranga, 1937

As fotografias de Marcenaria foram registradas em 1937 no Parque Infantil do Ipiranga. A imagem 23 é tirada de um ângulo diagonal e de cima, buscando focar todas as crianças que estavam sentadas à mesa e suas produções. Somente meninos participam deste momento, são cinco ao todo, perto do fotógrafo dois meninos usam serrotes para cortarem tábuas de madeira; seguido a eles há outros dois meninos que não conseguimos identificar o que estão fazendo, enquanto o que senta-se à ponta da mesa lixa uma superfície. Na mesa conseguimos ver as criações das crianças: uma casinha, mobílias, um coração e raquetes de ping-pong.

Já na segunda fotografia, o fotógrafo foca somente em dois meninos: um corta uma tábua com serrote e o outro parece fazer marcações na madeira.

Por que não há meninas nas imagens? Por que só meninos maiores estão na marcenaria? Estas são questões que chamaram nossa atenção, porém, tratamos de imagens datadas de um período onde as discussões acerca de gênero ainda não existiam. Quanto ao manuseio do serrote por crianças pequenas, apenas duas fotografias não precisam acerca do uso das ferramentas pelos pequenos ou não.

Mário de Andrade interessava-se pela marcenaria (tanto que desenhou alguns móveis de sua casa), influenciado pelos alemães e a escola Bauhauss que defendia que as obras de arte deveriam servir, o que dialoga com as concepções artísticas do diretor do Departamento de Cultura, assim, “a experimentação e a imaginação eram incentivadas sem nunca perder de vista a função social da obra criada” (GOBBI, op. cit., 33).

À frente do Departamento de Cultura, Mário organiza o concurso de mobília proletária, onde os participantes deveriam apresentar “projetos de mobílias para uma sala, conjuntamente de jantar e de estar, quarto de dormir, quarto infantil e cozinha” (CALIL e PENTEADO, op. cit., p. 210), os projetos deveriam vir acompanhados relatórios que deveriam versar sobre os materiais a serem utilizados para a construção, os custos de instalação e descrição detalhada dos móveis. Segundo Gobbi (op. cit.), as mobílias eram discutidas pelos modernistas, pois tratavam-se de expressões artísticas engajadas e que serviriam a uma finalidade social.

Modelagem

Fotografia 25. Modelagem, Parque Infantil Ipiranga, 1937



Fotografia 26. Modelagem, Parque Infantil Pedro II, 1937

Registrada em 1937 no Parque Infantil do Ipiranga, a fotografia 25 é a única imagem onde crianças aparecem criando esculturas. O fotógrafo posiciona-se em diagonal perto dos meninos e faz o registro horizontal. A fotografia mostra as crianças moldando suas esculturas, concentradas nas criações que podem remeter ao que vivenciam fora dos parques: o menino em primeiro plano molda um cavalo e à sua frente vemos a escultura de um homem que monta um animal; os outros dois meninos ainda não finalizaram suas esculturas.

A última fotografia “Modelagem” é a única das imagens de Benedito Junqueira Duarte que não traz as crianças como protagonistas. Se os meninos não são o foco dessa imagem, suas esculturas tomam toda a superfície imagética: os animais, o homem que monta o cavalo, são as vivências que as crianças trazem de fora dos Parques Infantis e que se traduzem em arte. A fotografia, na sua simplicidade de composição, mostra a importância dessas expressões no cotidiano dos parques.

As vivências que se materializam e revivem na argila através das mãos destes meninos revelam práticas que se distanciam do ensino formal, onde há uma rotina previamente planejada e decidida por um adulto. A liberdade de se criar e reproduzir cenas de seus cotidianos traz à obra – e à imagem – o protagonismo das expressões destes meninos.

Outro ponto que gostaríamos de salientar é que os registros de Benedito Junqueira Duarte também revelam o processo criativo das crianças e não apenas seu produto final. Esta preocupação do fotógrafo pode mostrar um olhar que se preocupa com o que é construído cotidianamente nos parques: fotografar primeiro os meninos juntos materializando na argila suas vivências e, mais adiante, estas obras finalizadas e organizadas em exposição demonstram a valorização destas expressões e que elas não vestem apenas “as roupas de domingo” (MALAGUZZI apud FARIA & Sandra RICHTER, 2009, p. 108), mas são construídas cotidianamente e valorizadas, permitindo-nos revisitá-las todas as vezes que as observamos. Além disso, suas criações perduram e revivem todas as vezes que debruçamo-nos sobre as imagens de B.J. Duarte, que faz com que o Parque Infantil torne-se, através de suas imagens, um “ambiente de memória” (GOBBI, op. cit, 124).

Trabalhos manuais



Fotografia 27. Trabalhos Manuais, Parque Infantil da Lapa, 1937

A imagem 27 refere-se a primeira da série de três fotografias intituladas pelo fotógrafo de “Trabalhos Manuais”.

O fotógrafo coloca-se diagonalmente em relação à mesa onde sentam quatro meninas, que compõem o primeiro plano da imagem, são crianças que aparentam ter idades distintas. As meninas à direita do fotógrafo, cada uma com duas agulhas, fazem concentram-se em tricotar; enquanto as da esquerda seguram panos, não conseguimos precisar se estão a bordar ou costurar.

O segundo plano é composto por mais meninas que realizam as mesmas atividades que, ao contrário das imagens anteriores, não se desenvolvem nos gramados ou a céu aberto.



Fotografia 28. Trabalhos Manuais, Parque Infantil da Lapa, 1937

O ângulo escolhido pelo fotógrafo permite visualizar mais meninas. Aliás, se na marcenaria só havia meninos, em “Trabalhos Manuais” a predominância é feminina. Tradicionalmente são atividades relacionadas ao ambiente doméstico e dialogam com as concepções acerca dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres no decênio de 1930.

As meninas de costas para o fotógrafo, em primeiro plano, aparentam ser mais novas. No segundo plano, há uma mistura de idades: as meninas menores estão junto das maiores, enquanto no terceiro plano vemos já meninas crescidas que fazem tricô, crochê e bordam.

Na fotografia 29, o fotógrafo posiciona-se ao lado da última fileira, que na fotografia anterior compunha o primeiro plano, e registra as meninas maiores em suas atividades. A menina que compõe o primeiro plano desta imagem borda sobre a tela uma figura. Enquanto, as crianças que compõem o segundo plano da imagem, bordam e fazem outros trabalhos.



Fotografia 29. Trabalhos Manuais, Parque Infantil da Lapa, 1937

Ana Paula Simioni destaca uma importante discussão acerca da concepção do bordado e dos trabalhos têxteis como artes. Na concepção da autora estas artes são consideradas “baixas” por estarem atreladas ao feminino:

As artes aplicadas eram ainda associadas ao estigma do trabalho feminino. Em parte isso se explica pelo fato de as artistas terem sido excluídas das Academias. Em nome da pudicícia, vetou-se às mulheres o acesso aos estudos de modelo vivo, que eram monopólio de tais instituições. Consequentemente, elas foram obstaculizadas de realizarem gêneros artísticos superiores, como pintura de história ou os retratos (NOCHLIN, 1973; CHADWICK, op. cit.). Com isso aptas apenas a criarem o que se convencionou denominar de gêneros “menores”: as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados. (SIMIONI, 2010, p. 4-5)

As mulheres subjugadas pelos homens e patriarcal eram consideradas incapazes de expressar-se artisticamente, portanto, todas as artes a elas ligadas foram consideradas artes “menores”. Estas artes que se relacionam diretamente ao mundo doméstico e familiar carregam consigo as imposições de uma sociedade patriarcal e machista que designam às mulheres apenas o espaço do lar, que não escutam suas vozes e que desprezam suas expressões. A costura e o bordado além de serem vistos como “arte menor” também são meios de pré-determinar quais são as “moças prendadas” e as que não o são, ser prendada mais uma vez é um modo de subjugar a mulher, colocando para servir ao homem dentro do espaço doméstico, lugar que lhe foi destinado socialmente. Assim, as meninas que fazem

trabalhos manuais nas fotografias de Benedito Junqueira Duarte estão aprendendo a ser prendadas? Era esta a intenção ao se ensinar a elas estas a bordar e costurar? Os contextos que circundavam os parques eram ainda opressivos em relação às meninas e mulheres (como ainda o são em 2016), porém, não podemos precisar decerto se a intenção ao se colocar as meninas em contato com estas artes era apenas de criar “moças prendadas”.

Analisando os bordados e as costuras como manifestações das expressões, assim como desenhos e pinturas, observamos que são trabalhos que necessitam do domínio da técnica e de instrumentos do artesão e, como a marcenaria, inserem-se na arte que não é somente esteticamente bela, mas que serve a algo e a alguém, uma arte engajada e social.

6. “Tem mais não”

Marilena Chauí (1998) discorre sobre modos de ver e de questionar as imagens que se apresentam a nós, compreendendo que as fotografias, embora testemunhas de um tempo, não são objetos que contam uma história de forma neutra, sendo, portanto, representações do real (KOSSOY, 2004, p. 455). As realidades capturadas pelas lentes formam-se dentro da câmera escura, “onde as imagens se oferecem invertidas” (CHAUÍ, 1998, P. 32) o que exige que as localizemos historicamente a fim de entender os contextos nos quais foram produzidas, os sujeitos fotografados e o fotógrafo.

Sendo a imagem fotográfica uma informante acerca de um tempo, esta carrega consigo narrativas que ficaram no passado, mas que revivem através dos olhos de quem as observa, desta forma “as imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias” (Alberto MANGUEL, 2001, p. 21) repletas de significados e histórias que transbordam a superfície imagética, portanto, para “lermos” imagens há a necessidade de compreendermos “uma série de contextos no plural (cultural, político, material e assim por diante)” (Peter BURKE, 2004, p. 237) para desvendarmos as tramas que envolveram sua produção.

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e substancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua recepção e contemplação. A fotografia, em suma, como inseparável de toda sua enunciação, como experiência de imagem, como objeto totalmente pragmático. (Philippe DUBOIS, 1993, p. 15)

As fotografias de Benedito Junqueira Duarte exigiram de nós articulações para compreendermos os contextos nos quais foram tiradas e as mensagens que deveriam passar ao seu espectador. Primeiro as observamos no acervo da Casa da Imagem, procurando as crianças nos Parques Infantis “despretensiosamente”, o que elas nos mostrariam sobre estes espaços que tinham como objetivo educá-las, recreá-las e assisti-las? As imagens mostraram os exames médicos, banhos de luz, consultas ao dentista, a hora do copo de leite, crianças votando, os grêmios infantis, meninas e meninos brincando e vadeando, os exercícios físicos, o diretor do Departamento de Cultura abaixado conversando com algumas crianças, olhos nos olhos, conversa de Mário-crianço com crianças e as artes nos parques. Este último grupo de

fotografias nos chamou a atenção pela maioria das imagens se concentrar nos anos de 1937 e 1938, período em que Mário de Andrade estava à frente do Departamento de Cultura.

A organização do Departamento de Cultura surge como uma iniciativa planejada por um grupo de intelectuais que transita pelo campo político a partir de 1934. Esta intelligentsia paulistana forma-se ainda nos anos 1920, dentro do movimento Modernista, carregando consigo aspectos ideológicos e estéticos que fundamentarão as ações culturais voltadas para a cidade de São Paulo. Segundo Lafetá (2000), o projeto estético já contém um projeto ideológico, pois a busca por novas formas de se expressar carregam uma crítica a uma determinada visão de mundo que necessitava ser ultrapassada. Assim, “o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si seu projeto ideológico. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época” (p. 20).

Portanto, quando o domínio dos grandes latifundiários é derrubado pela Revolução de 1930, os intelectuais veem a possibilidade de fazer uma política cultural para além dos salões das aristocracias. A arte não deveria somente ser ornamental, feita para os gostos e aplausos das donas Eulálias ou dos Félix de Cima, a cultura e arte deveriam espalhar-se pela cidade, estando ao alcance de todos, construindo uma identidade nacional.

O Departamento de Cultura insere-se neste projeto de democratização e resgate da cultura brasileira que procura articular políticas culturais e sociais visando à modernização da sociedade. Mário de Andrade em carta a Carlos Drummond de Andrade sintetiza esta ideia: “Nós seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase de criação. E então seremos universais, porque nacionais” (ANDRADE, 1988, p. 31). Desta forma, as políticas organizadas pelo DC permitiram uma fruição cultural inédita (BARBATO, 2004) que alcançaram homens, mulheres, meninas e meninos e dialogavam com os aspectos ideológicos dos modernistas.

Os Parques Infantis, que tiveram seu cotidiano registrado por Benedito Junqueira Duarte, foram organizados para atender à infância das camadas populares da cidade de São Paulo. Nestes espaços elas seriam cuidadas, conheceriam as brincadeiras e as artes tradicionais brasileiras e se manifestariam artisticamente através de seus desenhos, de suas esculturas, peças de marcenaria e suas danças.

O PI foi um projeto não-escolar alternativo, que pretendia garantir o direito à infância, o direito de brincar para as crianças filhas de famílias operárias, com bases culturais e estéticas, construindo, portanto, alicerces para uma nova pedagogia,

produto de pesquisa centrada na criança, realizadas pelo DC e pelo próprio MA. (FARIA, 2002, p. 99)

O contato com as brincadeiras tradicionais e as culturas brasileiras dialoga com as concepções de Mário de Andrade, onde a fusão entre os aspectos ideológicos e estéticos dos modernistas se materializaram “nas atitudes tomadas por Mário de Andrade e a penetração destas em sua relação com o que era produzido pelas crianças e para elas nos Parques Infantis” (GOBBI, 2011, p. 96). Deste modo, as políticas voltadas para a infância fazem com que pensemos nos Parques Infantis como espaços que além de cuidarem dos corpos, garantem às crianças seu direito de serem crianças, através do lúdico e das experimentações estéticas.

A cooperação, o fomento às atividades lúdicas e brincadeiras, a construção de um espírito de solidariedade são eixos norteadores dos Parques Infantis e constam nos atos que os organizavam. As educadoras eram instruídas a zelar pelas crianças, atraí-las para os brinquedos “próprios à sua idade” (Ato 861, art.º 49, b), ensinar jogos infantis e brincar junto das crianças sem lhes “ameaçar a espontaneidade no brinquedo” (Ato 861, art.º 49, c), como também fazia parte de suas competências “propagar a prática de brinquedos e jogos nacionais, cuja tradição as crianças já perderam ou tendem dia a dia a perder” (Ato 861, art.º 49, e). Portanto, estes atos mostram um olhar que concebe as crianças das camadas populares não somente como corpos que necessitam de cuidados e cerceamentos, mas as tomam como sujeitos sensíveis, inventivos e criadores que além de consumirem, produzem culturas infantis e as culturas de seu tempo.

As fotografias de Benedito Junqueira Duarte são para nós testemunhas de práticas educativas que fomentavam as capacidades criativas, inventivas e sensíveis infantis através das brincadeiras, das artes e também através do espaço que era um convite ao correr livremente ou ao descanso. As fotografias onde as meninas e meninos aparecem fazendo arte foram as que mais chamaram nossa atenção: o que comunicam? De modo a sistematizar a análise, separamos as imagens encontradas no acervo da Casa da Imagem em dois grupos: fotografias de apresentação e fotografias do cotidiano.

Teatrinho e as danças Nau Catarineta, Danças Indígenas, Cateretê e Fox são imagens registradas durante datas comemorativas onde as crianças dos Parques Infantis apresentavam-se para uma plateia. Pudemos perceber que Benedito Junqueira Duarte busca focar as meninas e meninos, poucas vezes o fotógrafo privilegiou mostrar a plateia, assim, a intenção do fotógrafo era a de registrar estes momentos expressivos das crianças, fotografando seus movimentos de uma forma tão sensível que saltam aos olhos, ganhando vida em nosso imaginário. Não podemos, no entanto, deixar de estabelecer uma crítica: afinal, por que

chamar de teatrinho? Estávamos nos anos 1930, logo, cremos que se trata de uma compreensão que vem se arraigando desde, ou antes, desse tempo. Vale aqui sublinhar o uso do diminutivo quando nos referimos às manifestações artísticas voltadas ou elaboradas por crianças. Há forte desqualificação que subjaz ao universo adulto, esse, fortemente marcado por amplo processo de hierarquização, em que boa parte de sua produção é tida como melhor. Chamamos a atenção para a questão, por entrarmos em contato com o título dado pelo fotógrafo à fotografia aqui apresentada.

As danças e o teatro são formas de arte que possibilitam as crianças conhecer e se apropriar de realidades diferentes das vivenciadas cotidianamente, sendo exercícios que fazem do gesto um meio pelo qual as representações simbólicas são experienciadas de corpo inteiro.

A encenação é a grande pausa criativa no trabalho educacional. Ela representa no reino das crianças aquilo que o carnaval representava nos antigos cultos. O mais alto converte-se no mais baixo de todos, e assim como em Roma, nos dias saturnais, o senhor servia ao escravo, assim também as crianças sobem ao palco durante a encenação e ensinam e educam os atentos educadores. Novas forças, novas inervações vêm à luz, das quais frequentemente o diretor jamais teve qualquer vislumbre durante o trabalho. Eles vem a conhecê-la somente nessa selvagem libertação infantil. Crianças que fizeram teatro dessa maneira libertaram-se em tais encenações. A sua infância realizou-se no jogo. (BENJAMIN, 2002, p. 118)

A infância que se realiza nos gestos e nos jogos, através daquilo que toca, “não do que passa, que acontece” (LARROSA, 2002, p.21). Assim, a criança, compreendida como um “ser sensível”, mais expressivamente total, “utiliza-se indiferentemente de todos os meios de expressão artística” (ANDRADE, 1976, p. 129-130), construindo em seu corpo os vestígios dessas experiências. O teatro torna-se um meio que privilegia esta vivência que perpassa o corpo e que fica: através desta brincadeira de imitar (mimese) a criança é capaz de criar e recriar a si mesma pelo outro, dialogando com a frase de Mário de Andrade a Carlos Drummond: a mimese é um processo para a criação do novo.

A dança, que além ser um meio no qual a experiência pelo simbólico se dá, possibilitou que as crianças conhecessem as danças tradicionais brasileiras, através do diálogo de seus corpos com a música e os gestos. Mesmo que sejam danças coreografadas⁴⁸, a subjetividade se põe no movimento, fazendo com que cada criança o execute de maneira diferente, como pudemos ver nas fotografias. Uma perna que se levanta mais que a outra, as posições das mãos; a criança coloca muito de si e de sua emoção em cada gesto, tornando-o único.

⁴⁸ No caso das danças indígenas, há também uma caracterização estereotipada. Porém, há que se lembrar que olhamos para práticas dos anos 1930 e que ainda nos dias atuais estas caracterizações persistem.

Ensinar às crianças a Nau Catarineta, o Cateretê e as danças indígenas refletem as preocupações de Mário de Andrade acerca do resgate das tradições culturais brasileiras como meio de construir uma identidade nacional, fruto de seus estudos e pesquisas quando em viagens ao Norte e Nordeste do país. Ceci e Peri personificam, na obra de José de Alencar, a formação do povo brasileiro e as danças indígenas apresentadas nos parques meios que possibilitam às crianças conhecer e reconhecer estas raízes. O folclore e as artes populares brasileiras eram vistas pelo diretor do Departamento de Cultura como fontes de brasilidade e o resgate destas tradições permitiria a formação de uma identidade nacional e esta identidade se faria através do “moço e da criança”, seria experiência que além de ficar traz à cultura a possibilidade de permanência.

Em tais movimentos e preocupações incluíam-se o abraçar-se, tomando contato mais estreito com as nossas produções artísticas, folclóricas e percebendo-se em meio a isto como um produtor delas, e não consumidor distante do que é produzido. A busca das identidades nacionais e do sentido de pertencimento ao país, aos espaços compartilhados com os outros diferentes, porém não desiguais, estava lançada e foi perseguida ao longo dos anos em que Mário esteve a frente dos parques infantis como diretor e pensador dos mesmos no departamento de cultura. (GOBBI, 2011, p. 118)

Desta forma, compreendemos as fotografias das meninas e meninos dançando e expressando-se através do teatro como testemunhas desta educação que passa pela experiência sensível, as expressões infantis eram vividas de corpo inteiro, permitindo a “criação, a invenção, a expressão, a fantasia, a busca pelas soluções, que, de forma coletiva, ou individual se encontraram apoiadas num território da infância e para a infância, em que a cultura infantil seja construída e reconhecida” (GOBBI, op. cit., p. 128). A experiência artística e lúdica dos parques demonstram um projeto educativo engajado e político também, pois se inseria em um projeto que visava mudanças e melhorias no campo social.

Duarte se contrapunha a um padrão presente em certas revistas produzidas à época, tais como as revistas brasileiras *Vida doméstica* e *Fon-Fon*, que mostravam em sua maioria crianças brancas em suas famílias com condição familiar visivelmente privilegiada, seus corpos eram revelados em trajes semelhantes àqueles usados por adultos, em lugares onde a pobreza não aparecia. (...) Duarte inaugura um olhar fotográfico que, ao colocar meninas e meninos em foco, permite Àquele que olha reconhecê-la em suas singularidades. Os Parques Infantis eram revelados e revelam-se como territórios da infância e para a infância, onde meninos e meninas de diferentes idades poderiam conviver construindo suas culturas e deixando-se transbordar em todas as dimensões humanas, ao mesmo tempo, em que eram submetidos a exercícios de educação física que também formatavam e educavam seus corpos. (GOBBI, op. cit., p. 81)

Quando voltamos os olhos para o cotidiano dos Parques Infantis ainda encontramos crianças fazendo arte. Neste cotidiano que permitia tantas experiências, encontravam-se

crianças fazendo esculturas na argila, mobiliários de madeira ou desenhos através de lápis, das agulhas e linhas. Enquanto nas fotografias de apresentação as crianças estavam em movimento, notamos que nas imagens do cotidiano as meninas e meninos estão sentados nas cadeiras com suas obras sobre a mesa, o que

assemelha-se à constituição espacial escolar; contudo, a mistura de diferentes idades – embora predominem as crianças maiores – a própria área livre, as mesas ocupadas por várias crianças de modo diferente do mais tradicional (enfileiradas umas atrás das outras) denunciam a convivência com a diversidade, o desejo e a sugestão de utilização de espaços diferenciados pelas crianças, e nisso diferem bastante dos padrões escolares, que insistentes, mantêm as crianças fechadas em salas de aulas, a ver apenas nuças ou cabeças dos companheiros que ficam à sua frente. (GOBBI, op. cit., p. 80)

Mesmo sentadas em cadeiras, o espaço ocupado pelas crianças diferia das salas de aula. A possibilidade de olhar para os espaços amplos, se inspirar, conversar com os colegas denota o cuidado de se desvincular das práticas “minúsculas” escolares, proporcionando (através da leitura que se faz da existência do discurso exposto pela escolha de não se confinar crianças) aos meninos e meninas criarem suas obras livremente, tendo respeitadas suas expressões (como era escrito pelas instrutoras atrás de seus desenhos). Assim, mesmo utilizando-se dos recursos disponíveis à época, os parques trazem propostas inovadoras.

O artista em dado momento se sentiu num estado-de-sensibilidade plástica e desenhou. A criança fez o mesmo. Como o estado-de-sensibilidade era plástico, não foi preciso inteligência mais formada para o dignificar. O artista e o piá foram iguais e as duas obras plasticamente possuem valor igual. A técnica entra sim em linha de conta e é por ela que o artista prevalece. Todos ou a maioria dos desenhos dele têm valor, ao passo que a criança que, faz pouco, inventou um desenho admirável, agora está riscando umas linhas sem valor. Só quando coincide o estado-de-sensibilidade plástica com os poderes técnicos da criança, é que esta cria a obra-prima. Ao passo que o artista força a coincidência pela técnica desenvolvida. E foi por isso que me obrigou a falar uma feita que as obras-primas infantis são meros frutos do acaso. (ANDRADE, 1976, p.138).

Os desenhos, as esculturas e as demais artes que encontramos no cotidiano derretem-se pelos parques, fazendo destes espaços um grande ateliê a céu aberto que permite as livres manifestações expressivas destas crianças e que traz uma proposta de uma pedagogia que acontece pela arte através do corpo, possibilitando também “a construção interada das dimensões humanas e assim de todas as formas de expressão e comunicação de estar no mundo” (FARIA & RICHTER, 2009, p. 108).

Ao desenhar, dançar, bordar, moldar, construir, atuar, a criança ainda não domina os processos e os instrumentos; está em estado de aprendizado e sua arte ainda é pura expressão de sua sensibilidade. Portanto, embora não domine os processos e as técnicas, suas manifestações expressivas são fruto de suas sensibilidades que passam por seus corpos. E é na

experiência que “fica” onde reside um dos objetivos de Mário de Andrade: a arte que se estabelece no corpo e através dele, que causa experiências, que é resignificada é capaz de transformar a realidade.

Podemos encontrar registros de artes que Mário de Andrade definirá em uma de suas aulas no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal em 1938 – logo após sair da direção do Departamento de Cultura - como artes do acabado e artes do inacabado: as artes do acabado pertencem a uma estrutura rígida e impositiva, como a escultura e a pintura. Já as artes do inacabado dialogam de forma mais aberta com seu público, que permitem o inesperado e o desvio, que parecem não ter fim. Como o desenho que Olívia não poderia me dar, pois mais personagens poderiam chegar à festa, assim, o desenho é uma arte do inacabado, assim como a música e o teatro, que são, para Mário, artes mais democráticas e que por isso permitem o combate e a conseqüente mudança social.

Existem técnicas do acabado, como existem técnicas do inacabado. As técnicas do acabado são eminentemente dogmáticas, afirmativas, sem discussão, *credo quia absurdum*, e é por isto que a escultura, que é por psicologia do material a mais acabada de todas as artes, foi a mais ensinadora das artes ditatoriais e religiosas de antes da Idade Moderna. Bíblias de pedra... Pelo contrário: o desenho, o teatro, que são as artes mais inacabadas por natureza as mais abertas e permitem a mancha, o esboço, a ilusão, a discussão, o conselho, o convite, e o teatro ainda essa curiosa vitória final das coisas humanas e transitórias com o “último ato” são artes do inacabado, mais próprias para o intencionismo do combate, há técnicas que pela própria insatisfação do inacabado, maltratam, excitam o espectador e o põem de pé. (ANDRADE, 1977, pp 61-62. Grifos do autor)

Colocar-se de pé! As artes do inacabado ao deslocarem o público do papel formal de espectador convidam à reflexão e ao combate à arte ornamental, feita apenas para os aplausos de poucos. Ao dirigir o Departamento de Cultura, Mário faz dele seu campo de batalha, onde irá propor o esparramamento das culturas brasileiras pela cidade de São Paulo, porém, a cultura não deveria estar somente ao alcance dos adultos, desta forma, os Parques Infantis tornam-se outro espaço onde ele irá fazer da cultura cotidiana. Os parques como meios que colocam ao alcance de meninas e meninos as manifestações culturais brasileiras rompem com os princípios educacionais da década de 1930. Desta forma, Mário, através do DC e do PI rompe duplamente com os padrões e faz da arte sua arma para um “amihoramento social” (GOBBI, 2011, p.108).

Os registros de Benedito Junqueira Duarte nos revelam estes combates por uma sociedade mais brasileira e mais unificada e que se inicia na infância, com as crianças das camadas populares apropriando-se das culturas brasileiras. São meninas e meninos que não tinham seus direitos reconhecidos e que vivenciaram nos Parques Infantis uma infância total através da arte e das brincadeiras. Nas imagens elas estão sempre juntas, crianças grandes e

pequenas, de diversas origens, demonstrando o caráter plural da arte que se pretende útil: é através dela que o projeto de construção de uma identidade nacional se faria.

A noção de nacionalismo em Mário de Andrade ganha contornos macunaímicos nas fotografias, as diferentes culturas formam uma imensa colcha de retalhos que começaram a serem cerzidas nos Parques Infantis, buscando formar uma identidade nacional através da sintetização das manifestações culturais: Fox, Cateretê, Danças Indígenas, desenho, marcenaria, trabalhos manuais, modelagem que se fazem como experiências transformadoras através dos corpos das meninas e meninos que eram protagonistas de suas experiências artísticas.

Embora as imagens tenham como propósito mostrar as ações do governo municipal, são também fontes inesgotáveis de olhares para as práticas tão inovadoras e permitem afirmar, a partir do movimento que esta pesquisa tomou, que as expressões das crianças foram respeitadas. Pois, se em outros trabalhos pode-se ver estas meninas e meninos em momentos onde seus corpos estão sendo cuidados por médicos, dentistas e educadores sanitários, nesta pesquisa buscou-se olhar para as imagens e dialogar com Mário de Andrade e sua defesa da arte como exercício cotidiano de vida e capaz de construir a identidade de um povo.

A polissemia da imagem fotografia fez com que realizássemos este movimento de buscar conhecer os contextos nos quais as imagens foram produzidas, através dos diálogos entre autoras e autores, auxiliando a compreender as articulações que ocorreram na cidade de São Paulo nos anos 1930, entre eles a criação do Departamento de Cultura e os anseios da formação de uma identidade social brasileira pela cultura, defendida por Mário de Andrade.

São registros que fazem circular ideias sobre infância e cultura e documentam práticas que ocorreram nos Parques Infantis, trazendo para o presente as manifestações expressivas destas crianças e, embora não tenhamos discorrido profundamente acerca de cada uma das artes fotografadas, mostramos que os registros dialogam com um tempo e um projeto de cultura e sociedade.

Estas ações – dentro do objetivo da pesquisa - asseguraram às meninas e meninos vivenciarem uma infância que possibilitava experimentar e criar, garantindo que fossem crianças em sua totalidade expressiva. A infância, portanto, deveria ser vivida no cotidiano sem cerceamentos às capacidades criativas e criadoras, tendo respeitados seus movimentos, seus tempos e suas expressões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDANUR, Elizabeth França. **Os “Ilustrados” e a política cultural em São Paulo: O Departamento de Cultura na gestão de Mário de Andrade**. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas, 1992.

_____. Parques Infantis de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, v. 36, p. 263-270, 1994.

ABUCHAIM, Beatriz de Oliveira. A construção do currículo para a educação infantil na rede municipal de São Paulo. **Revista Currículo sem Fronteiras**. v. 15, n. 1, p. 252 – 273. Jan/Abr 2015.

ABRAMOWICZ, Anete; JOVINO, Iona da Silva; SILVEIRA, Debora de Barros; SIMIÃO, Lucélio Ferreira. Imagens de crianças e infâncias: a criança na iconografia brasileira dos séculos XIX e XX. **Revista Perspectiva**, Florianópolis, v. 29, n. 1, p. 263-293, Jan/Jul 2011.

AMARAL, Aracy (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: EDUSP, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A lição do amigo – cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. Dia de São Paulo. **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo. v. XIX, janeiro, p. 271-274, 1936.

ANDRADE, Mário. Folclore. In: BORBA DE MORAES, Rubens. **Manual bibliográfico de estudos brasileiros**. Rio de Janeiro: Souza, 1949.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão (1943). In: ANDRADE, Mário. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1963. p. 9-33.

ANDRADE, Mário. Do desenho. In: ANDRADE, Mário. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins Editora, 1975. p. 71-77.

ANDRADE, Mário de. **Táxi e Crônicas do Diário Nacional**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Mário de. **O Banquete** (1945). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Mário de. Piá não sofre, sofre? (1934). **Contos de Belazarte**. São Paulo/Belo Horizonte: Martins Fontes/Itatiaia, 1980. p. 105-126.

ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma : o herói sem nenhum caráter** (1928). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Volume 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013b.

ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Volume 2. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013c.

ANDRADE, Mário de. **Contos Novos** (1947). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música** (1942). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

ANDRADE, Mário. ¿El niño es artista?. **Revista Digital de la Asociación de Maestros Rosa Sensat**, n. 14, p. 40-51, Agosto, 2015.

ARANTES, Ana Cristina (org). **Mário de Andrade, o precursor dos Parques Infantis em São Paulo**. São Paulo: Phorte Editora, 2008.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil (1988)**. Brasília, DF: Câmara dos Deputados: Edições Câmara, 2012.

BARBATO Jr, Roberto. **Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2004.

BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica. In: COSTA LIMA, Luis. (Org.). **Teoria de Cultura de Massa**. 5ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, P. Campo intelectual y proyecto creador. In: _____. **Campo de Poder y Campo Intelectual**, Buenos Aires: Editorial Montresor, 2002

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O Camponês e a fotografia. **Revista de Sociologia Política**, nº 26, Curitiba. Junho de 2006.

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis: Vozes, 2005.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Educs, 2004.

CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo. (Org.). **Me esqueci completamente de mim, sou um Departamento de Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a Cultura. **Novos Estudos CEBRAP**, volume 2, nº 4, Abril de 1984.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. **Vários Escritos**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

COSTA, Iná Camargo. Mário de Andrade e o Primeiro de Maio de 35. **Revista Trans/Form/Ação**, número 18, pp 29-42. São Paulo, 1995.

DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **A vida fora das fábricas – cotidiano operário em São Paulo 1920 -1934**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DELGADO, Ana Cristina Coll & MÜLLER, Fernanda. Sociologia da Infância: pesquisa com crianças. **Educação e Sociedade**, volume 26, nº 91, pp 351-360. Maio/Agosto de 2005.

DEPARTAMENTO DE CULTURA. **Legislação de Parques Infantis**. Publicação da Divisão de Educação e Recreio do Departamento de Cultura de S. Paulo. Sem Data.

DEPARTAMENTO DE CULTURA. **A Marujada**. Publicação da Divisão de Educação e Recreio do Departamento de Cultura de São Paulo. Sem Data.

DE TACCA, Fernando. Fotografia do olhar totalitário. **Revista Imagens**, n. 4, Unicamp, 1995, p. 99-105.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Editora Hucitec/Prefeitura Municipal de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

DUARTE, Benedito Junqueira. **À luz fosca do dia nascente**. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf Editores, 1982.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas - SP: Papirus, 1993.

ESCOLANO, Agustín & FRAGO, Antonio Viñao. **Currículo, espaço e subjetividade – A arquitetura como programa**. 2ª edição. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. **Direito à infância: Mário de Andrade e os Parques Infantis para as crianças de família operária na cidade de São Paulo (1935-1938)**. Tese de Doutorado – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil. **Revista Educação e sociedade**, ano XX, nº 69, Dezembro de 1999. p. 60 – 91.

_____. **Educação Pré-Escola e Cultura: para uma pedagogia da educação infantil**. 2ª edição. Campinas/SP: Editora da Unicamp/ Cortez, 2002.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de ; RICHTER, Sandra Regina Simonis . Apontamentos pedagógicos sobre o papel da arte na educação da pequena infância : como a pedagogia da

educação infantil encontra-se com a arte?. In: Small Size Paper. (Org.). **Experiencing art in early years - learning and development processes and artistic language**. Bologna: Edizioni Pendragon, 2009, p. 103-125.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930 – historiografia e história**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

FAUSTO, Boris . (Org.). **História geral da civilização brasileira – O Brasil republicano**. São Paulo: Difel, 1981.

FILIZZOLA, Ana Carolina. **Na rua, a “troça”, no parque, a troca: Os Parques Infantis na cidade de São Paulo na década de 1930**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 2002.

FICHTNER, Bernd. O surgimento do novo nos gestos de crianças – Um “diálogo impossível” entre Benjamin e Vigotski. **Revista Poíesis Pedagógica**. v 08, n 2. Agosto-Dezembro de 2010. p. 18-32.

FREHSE, Fraya. Os informantes que jornais e fotografias revelam: para uma etnografia da civilidade nas ruas do passado. **Revista Estudos históricos**, n. 36. Rio de Janeiro: julho-dezembro de 2005a. p.131-156.

FREHSE, Fraya. Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). In: **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. ECKERT, Cornelia, MARTINS, José de Souza e NOVAES, Sylvia Caiuby. (orgs). Bauru: EDUSC, 2005b.

FERNANDES Junior, Rubens. **B. J. Duarte – o caçador de imagens**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

FREITAS, Marco Cezar de. História da infância no pensamento social brasileiro. Ou, fugindo de Gilberto Freyre pelas mãos de Mário de Andrade. In: FREITAS, Marco Cezar de (org). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.

GOBBI, Márcia Aparecida. Crianças nos parques: imagens de infância. **Revista Pro-Posições**. v. 13, nº 2 (38). Maio – Agosto de 2002. p. 143 – 157.

_____. Conhecer infâncias brasileiras: meninos e meninas em contos de Mário de Andrade. **Revista Múltiplas Leituras**, v. 3, n.1. Janeiro a junho de 2010. p. 70-85.

_____. **Desenhos de outrora, desenhos de agora: Mário de Andrade colecionador de desenhos e desenhista**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2011.

GOBBI, Márcia A. Meninas e meninos das cirandas infantis: alteridade e diferença em jogos de fotografar. In: GOBBI, M; NASCIMENTO, Maria Letícia B. (orgs). **Educação e diversidade cultural: desafios para os estudos da infância e da formação docente**. Araraquara (SP): Junqueira & Marin Editores, 2012.

GOBBI, Márcia A.; RICHTER, Sandra. **Interlocução possível: arte e ciência na educação da pequena infância**. Revista Pro-Posições, Campinas, v 22, n 2 (65), p. 15-20, maio a agosto de 2011.

GOBBI, Márcia A.; PINAZZA, Mônica Appezzato. Linguagens infantis: convite à leitura. In: _____. **Infância e suas linguagens**. São Paulo: Cortez Editora, 2014.

GOBBI, Márcia A.; PINAZZA, Mônica Appezzato. Infâncias e suas linguagens: formação de professores, imaginação e fantasia. In: _____. **Infância e suas linguagens**. São Paulo: Cortez Editora, 2014.

JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos – Mário de Andrade, vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

KUHLMANN Jr, Moysés. A circulação das ideias sobre a educação das crianças; Brasil, início do século XX. In: FREITAS, Marcos Cezar de; KUHLMANN Jr, Moysés. (Org.). **Os intelectuais na história da infância**. São Paulo: Cortez, 2002.

KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado**. Folheto. 1980.

_____. A história da fotografia. In: **História geral da Arte no Brasil**. v. 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

_____. **Fotografia e História**. 2ª edição. Cotia: Ateliê, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**, 3ª edição. Cotia: Ateliê, 2002.

_____. Luzes e sombras na metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850 – 1950). In: PORTA, Paulo (org). **História da cidade de São Paulo: a cidade no Império – 1823 – 1889**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. **Os tempos da fotografia. O efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê, 2007.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marci Cezar de (org). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. 4ª edição. São Paulo: Autêntica, 2013.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19. p. 20-28.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Tradução: Alcides João de Barros. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LOPEZ, Telê Ancona. (Org). **Entrevistas e Depoimentos – Mário de Andrade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. (Org.). **São Paulo! comoção de minha vida...** São Paulo: Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado São Paulo, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil – 1920 a 1940. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 2, nº 04. São Paulo, Junho de 1987.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e História – possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda. (Org.). **A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**. São Paulo: Cortez, 2004.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRANDA, Nicanor. Plano Inicial da Secção de Parques Infantis. **Revista do Arquivo Municipal**. Ano II, Volume XXI. São Paulo, Março de 1936.

MORSE, Richard. **From community to metropolis – A biography of São Paulo, Brazil**. Gainesville: University of Florida Press, 1958.

MOTA, Carlos Guilherme. São Paulo: exercício de memória. **Revista de Estudos Avançados**, n. 48, v. 17. São Paulo, Maio de 2013. .p 241 – 263.

MÜLLER, Fernanda. Infâncias nas vozes das crianças: culturas infantis, trabalho e resistência. **Revista Educação e Sociedade**, nº 95, volume 27. Campinas, Maio a Agosto de 2006. p. 553-573.

NASCIMENTO, Maria Letícia Barros Pedroso. Crianças pequenas e produção de cultura infantil. In: GOBBI, Márcia Aparecida; NASCIMENTO, Maria Letícia Barros Pedroso. (Org.). **Educação e diversidade cultural: desafios para os estudos da infância e formação docente**. Araraquara, SP: Junqueira e Marin, 2012. p. 68-88.

NOVAES, Sylvia Caiuby. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia. **Illuminuras**, v 13, n 31, pp 11 -29. Porto Alegre: Julho a Dezembro de 2012.

_____. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. **Revista Maná**, v. 14, n. 2, p. 455-474, Rio de Janeiro: Maio de 2008.

NUNES, Angela; CARVALHO, Maria do Rosário de. Questões metodológicas e epistemológicas suscitadas pela Antropologia da Infância. **31º Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambú (MG). Outubro de 2007.

PASSARELLI, ULISSES. Contra-Dança. **Revista da Comissão Mineira de Folclore**. nº 23, 2002.

PRADO, Maria Lígia Coelho. **A democracia ilustrada (O Partido Democrático de São Paulo, 1926 – 1934)**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

QVORTRUP, Jens. A tentação da diversidade e seus riscos. **Revista Educação e Sociedade**, volume 31, nº 113, Campinas, p. 1121 – 1136. Outubro-Dezembro de 2010.

_____. Nove teses sobre a “infância como fenômeno social”. **Revista Pro-Posições**, v. 22, nº 01 (64), Campinas, p. 199 – 211. Janeiro-Abril de 2011.

_____. A dialética entre a proteção e a participação. **Revista Currículo Sem Fronteiras**, v. 15, n. 1, p. 11-30. Janeiro-Abril de 2015.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SANTOS, Maria Walburga. **Educadoras de Parques Infantis em São Paulo: aspectos de sua formação e prática entre os anos de 1935 a 1955**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**. Nº 20. Maio/Julho de 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Carolina da Costa e. **O álbum Parques Infantis**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa – Revista de Antropologia e Arte**. Ano 2, v. 1, n. 2, Nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>>. Acesso: 01/05/2016.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SOUZA, Eneida Maria de. (Org.) **Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. São Paulo: EDUSP, 2010.

VÍDEOS

ABUJAMRA, Antônio. Um dia... [Declamação de poema de Antônio Brasileiro]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eIAqPpTVpYE>>. Acesso em: maio de 2015.

TEATRO OFICINA. Ato contra o fim do MinC. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=poTGFb4WHA4>>. Acesso em: 18 de maio de 2016.