

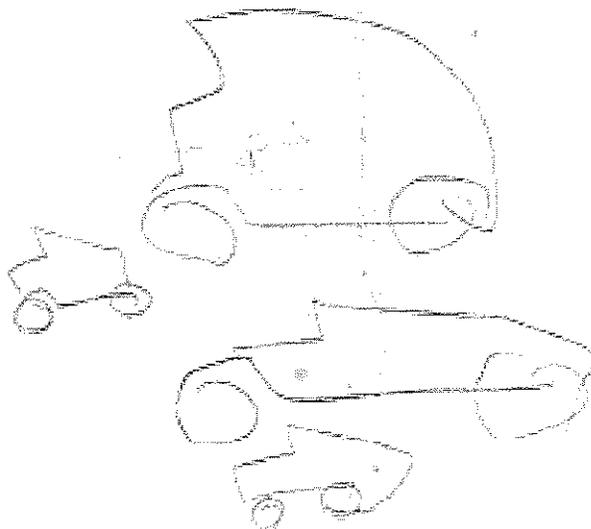
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

MARCIA APARECIDA GOBBI

*DESENHOS DE OUTRORA, DESENHOS DE AGORA: os
desenhos de crianças pequenas do acervo de Mário de Andrade*



Profª orientadora: Ana Lúcia Goulart de Faria

Campinas – São Paulo – 2004

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Título DESENHOS DE OUTRORA, DESENHOS DE AGORA: OS DESENHOS DAS CRIANÇAS
PEQUENAS NO ACERVO DE MÁRIO DE ANDRADE.....

Autor: MARCIA APARECIDA GOBBI
Orientador: ANA LUCIA GOULART DE FARIA

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por MARCIA
APARECIDA GOBBI e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 20/02/2004

Assinatura: *Ana Lucia Goulart de Faria*.....

Orientador A

COMISSÃO JULGADORA:

Lucia Kowalewsky
Julio de Lencastre
Diogo
Conceição de Faria

ano

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	9535d
V	EX
TOMADA DE	59456
PROC.	16 P.117/04
	<input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	13/09/2004
Nº CPID	

CM00199633-7

Bib Id 321204

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**
Bibliotecário: Gildenir Carolino Santos - CRB-8ª/5447

G535d Gobbi, Marcia Aparecida.
Desenhos de outrora, desenhos de agora : o desenho das crianças pequenas no acervo Mário de Andrade / Márcia Aparecida Gobbi. — Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador : Ana Lúcia Goulart de Faria.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

I. Andrade, Mário, 1893-1945. 2. Desenho infantil. 3. Educação infantil. 4. Cultura infantil. 5. Arte. I. Faria, Ana Lúcia Goulart de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

04-0083-BFE

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos, tantos....

A Ana Lúcia, que confiou em mim novamente, sendo a orientadora companheira que incansável e generosamente sempre sugere novos e transgressores olhares para a educação de meninos e meninas pequenos, que, saltando os muros acadêmicos vão para além da tese transformando-se em lutas e deslumbramentos.

A todos do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo por permitirem que pesquisasse o arquivo de desenhos infantis de Mário de Andrade, os copiasse para incluí-los tanto na tese como no artigo escrito por mim para a revista *Proposições*, no qual já apresento alguns dos desenhos das crianças dos Parques Infantis.

Ao Departamento do Patrimônio Histórico do Município de São Paulo, Acervo da Seção Arquivo de Negativos, pela permissão para a reprodução das fotografias do acervo de Benedito Junqueira Duarte.

Às amigas: Cristina Pires, que num “vai e volta” de textos também possibilitou que realizasse meus estudos; Patrícia Prado e Ana Paula, pela possibilidade dos desabafos, dividindo as alegrias e angústias, a todas do “nosso” grupo de pesquisa de crianças pequenas.

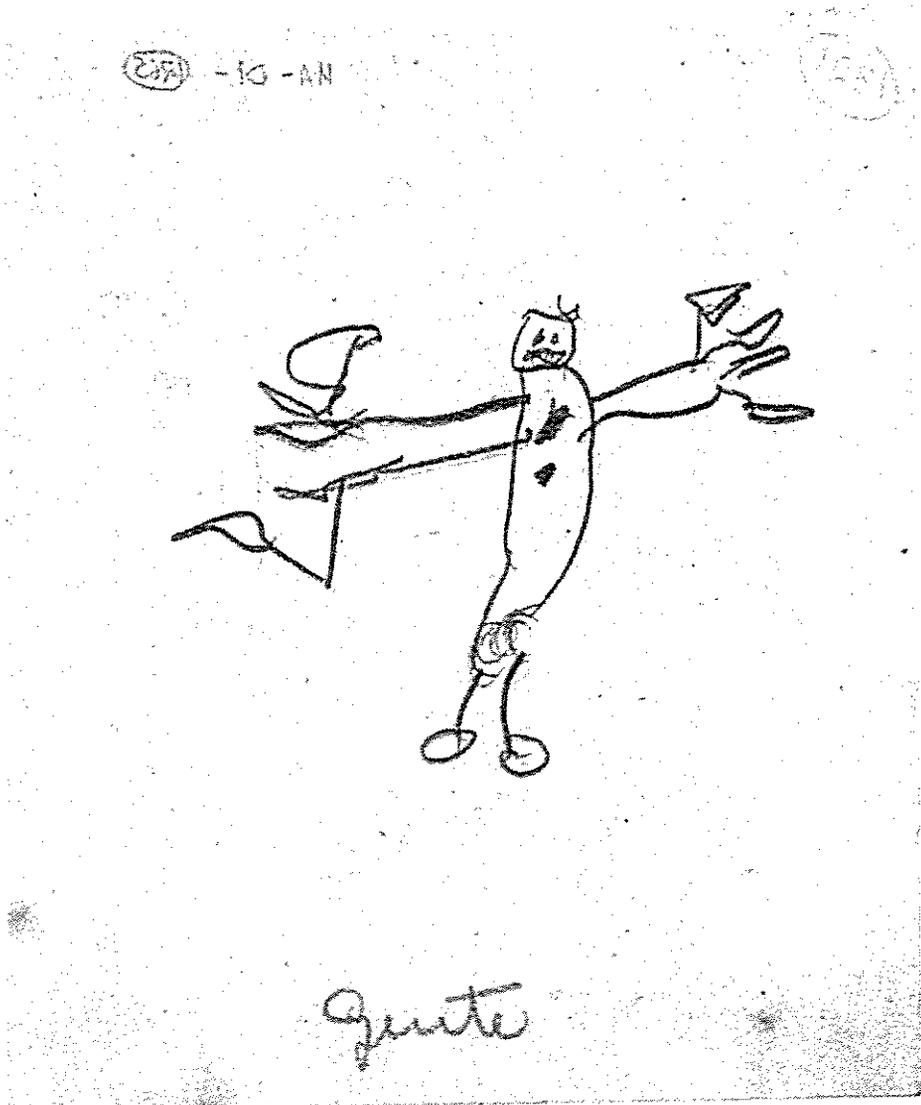
Marcelo e Francisco, aos meus pais, por tudo e mais algumas coisas.

Dedicatória:

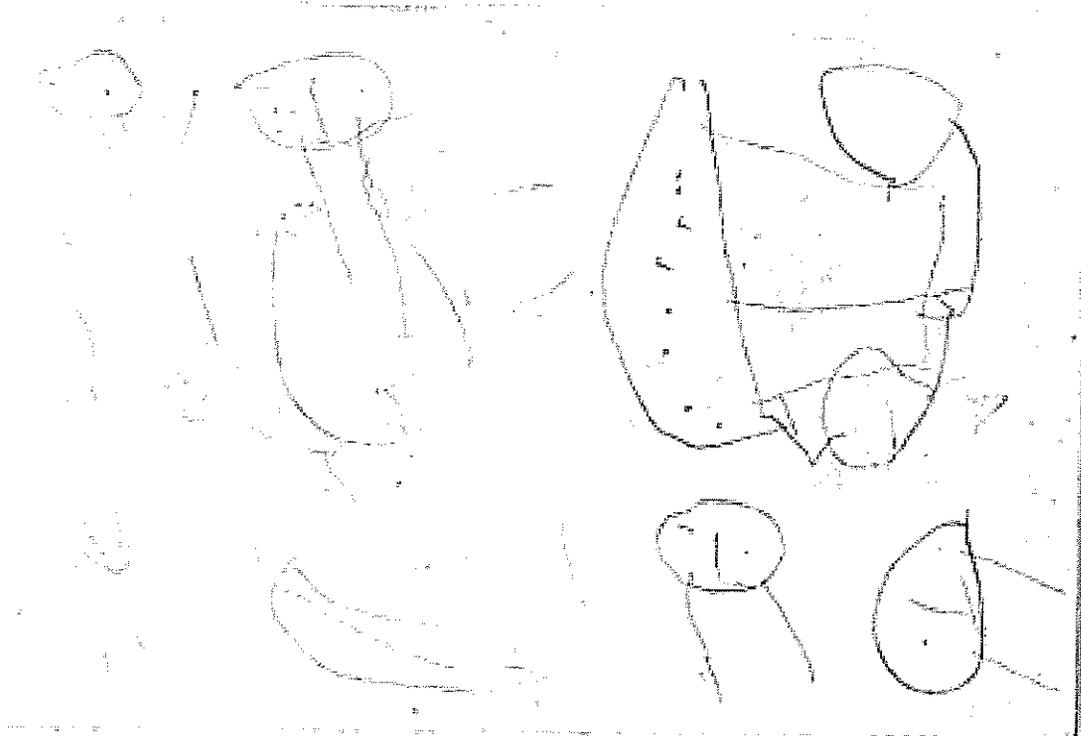
Ao Francisco e ao Marcelo pelas bonitezas do companheirismo,

pelas alegrias de estar juntos, pelo amor.

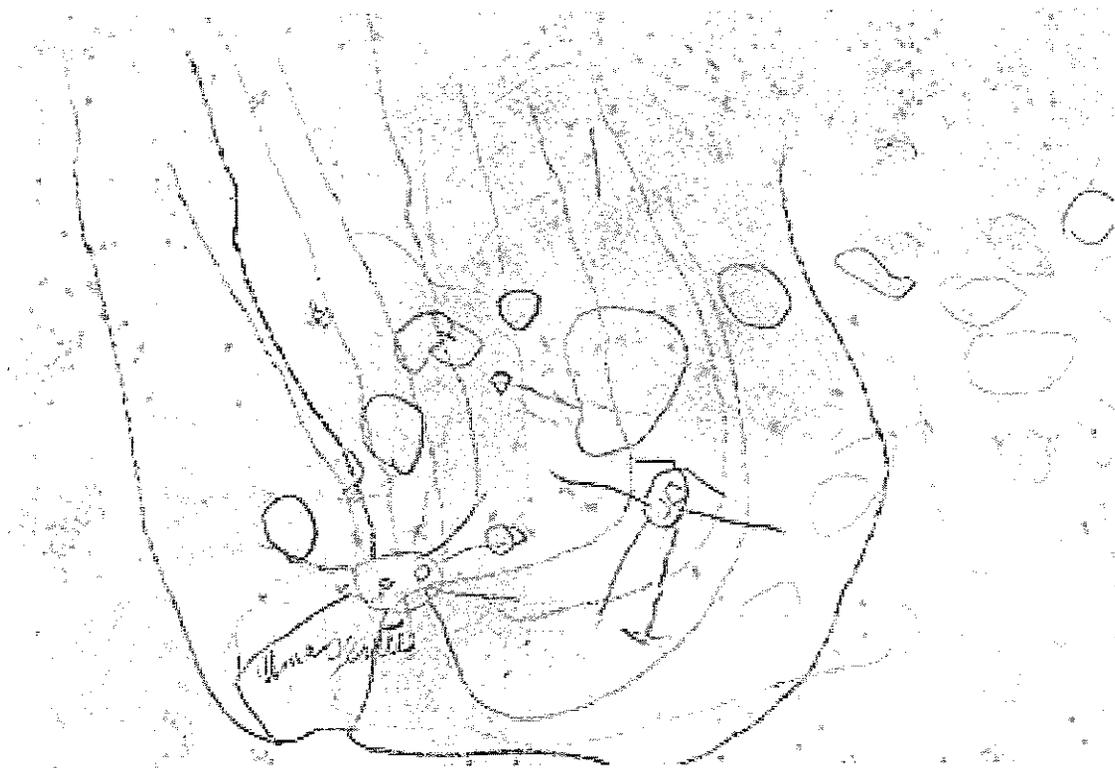
A B E R T U R A



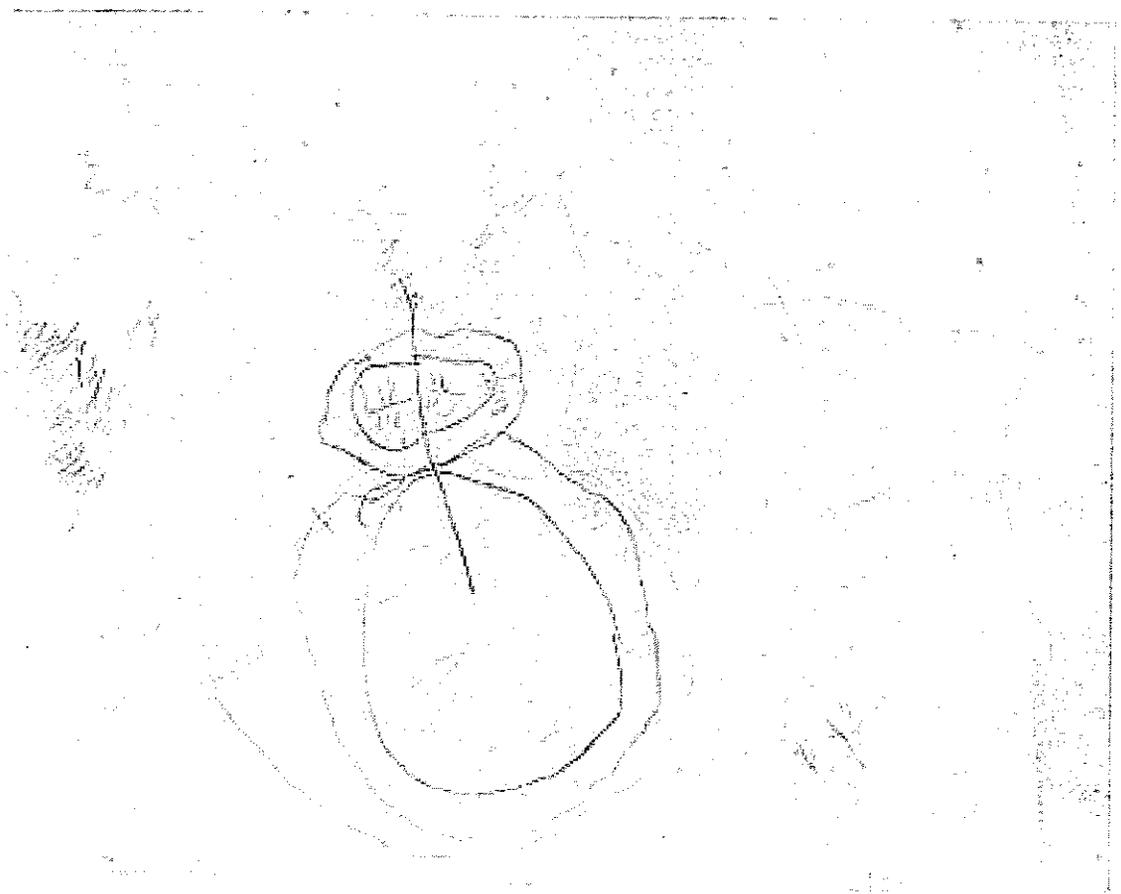
Desenho. 1 - Marcus Vinícius



Desenho. 2 - Marcos Vinícius



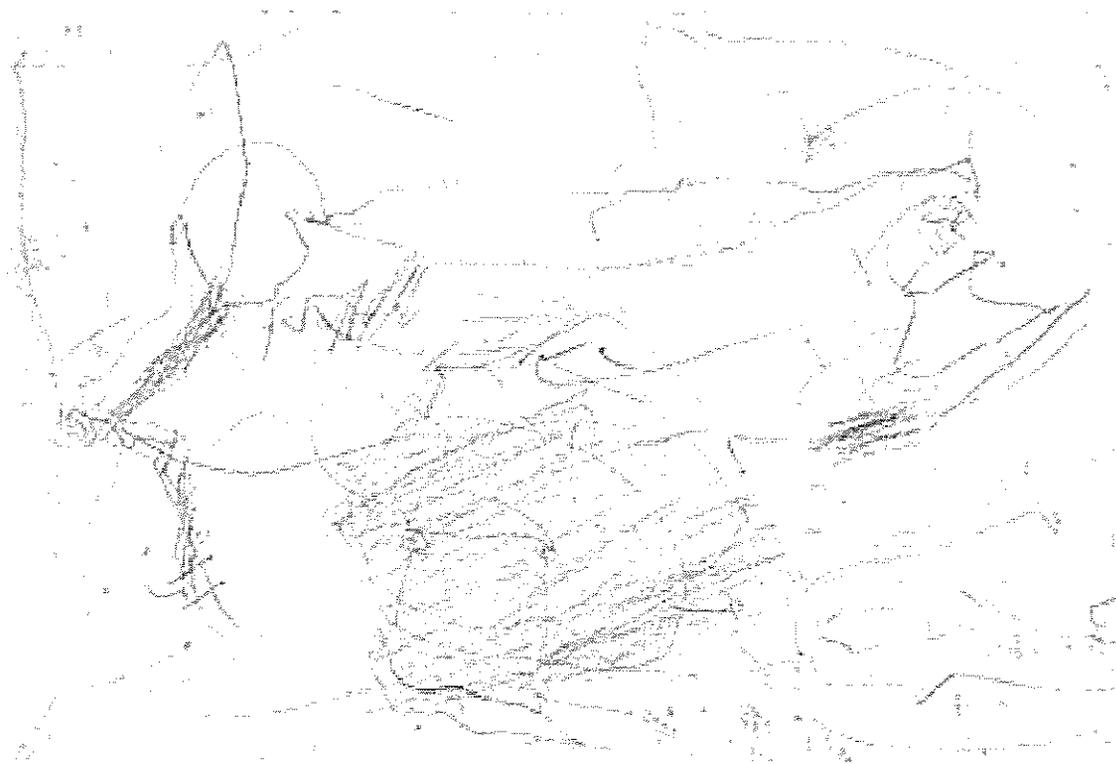
Desenho 3 – Vicente Fernandes



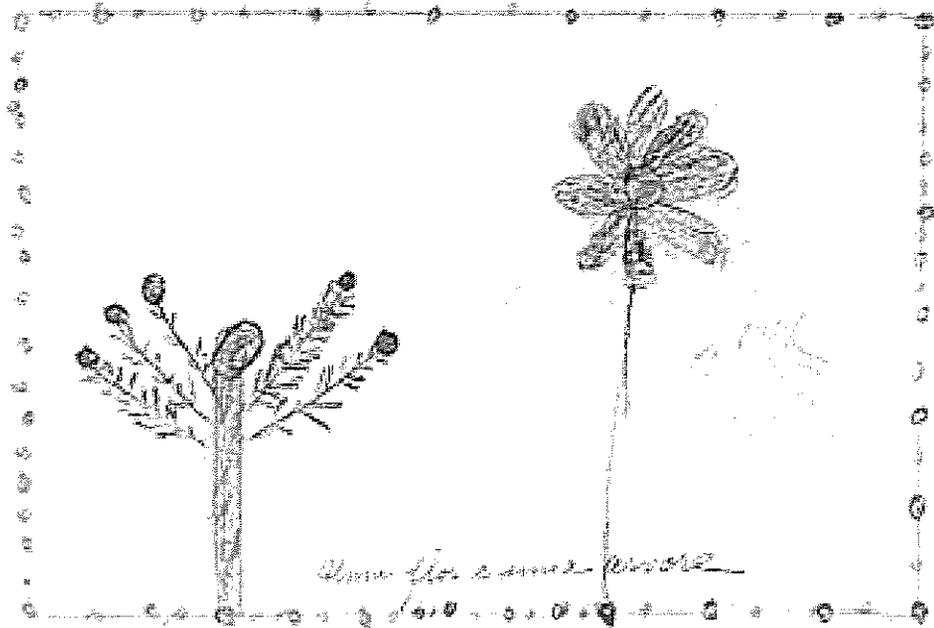
Desenho 4 - Geraldo Barreto



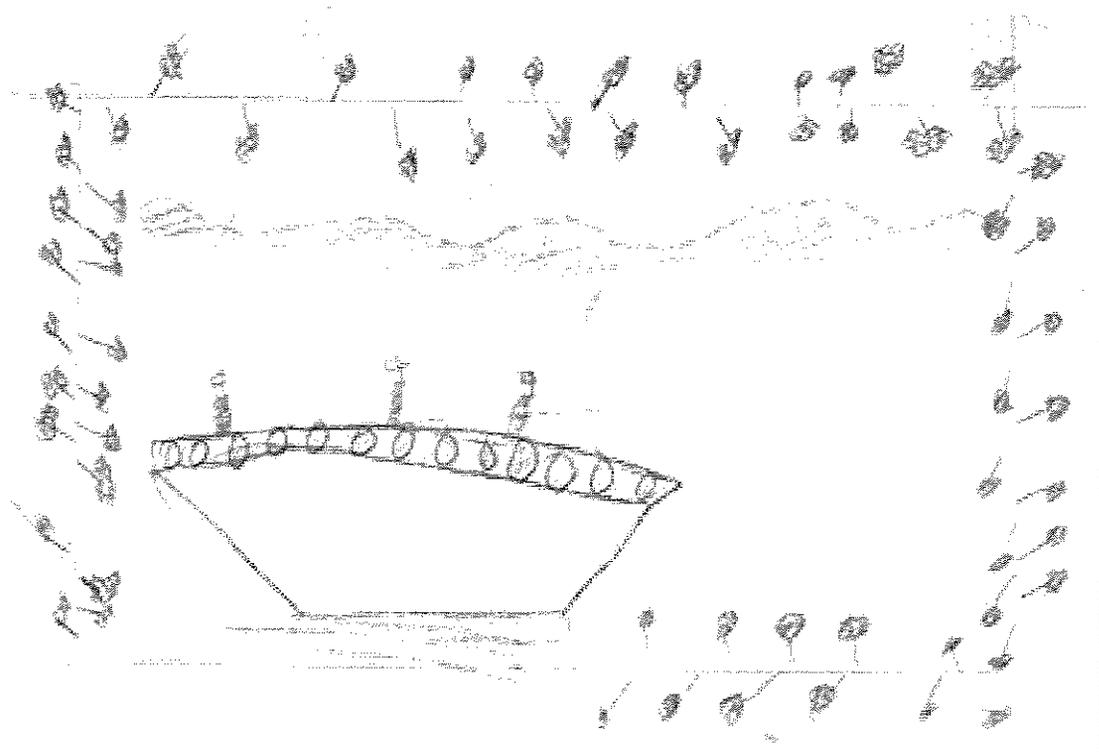
Desenho 5 - Nelson Lima



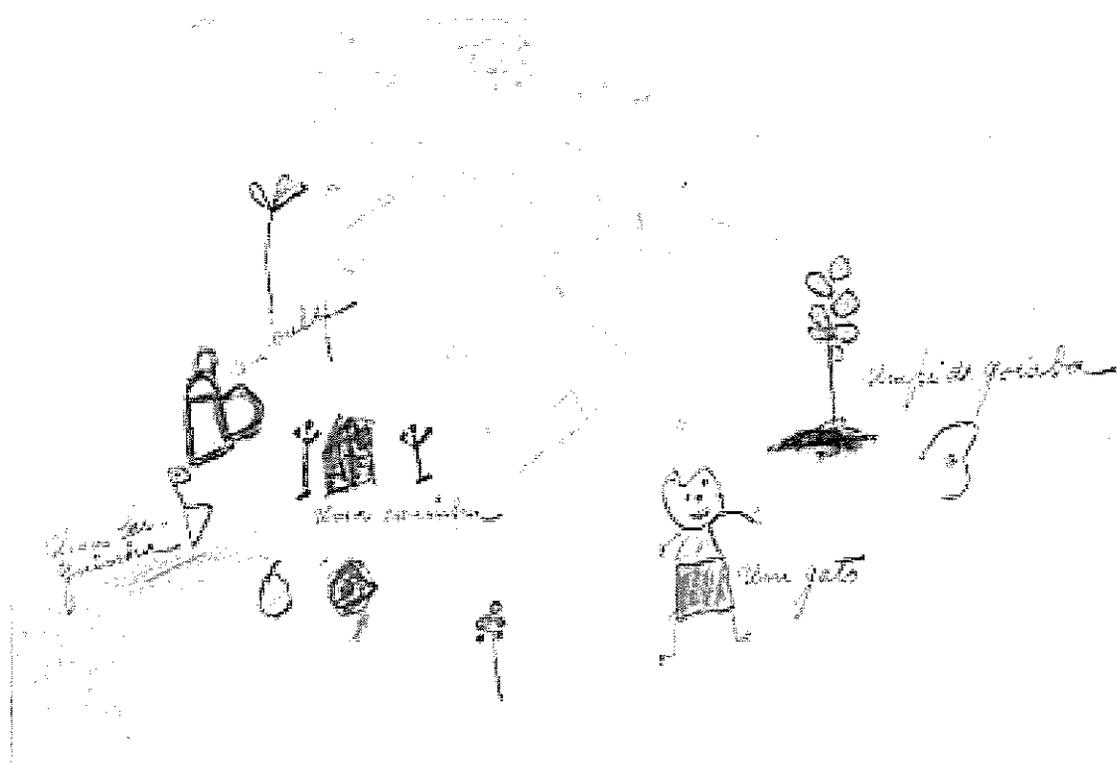
Desenho 6 - Walter Sbrama



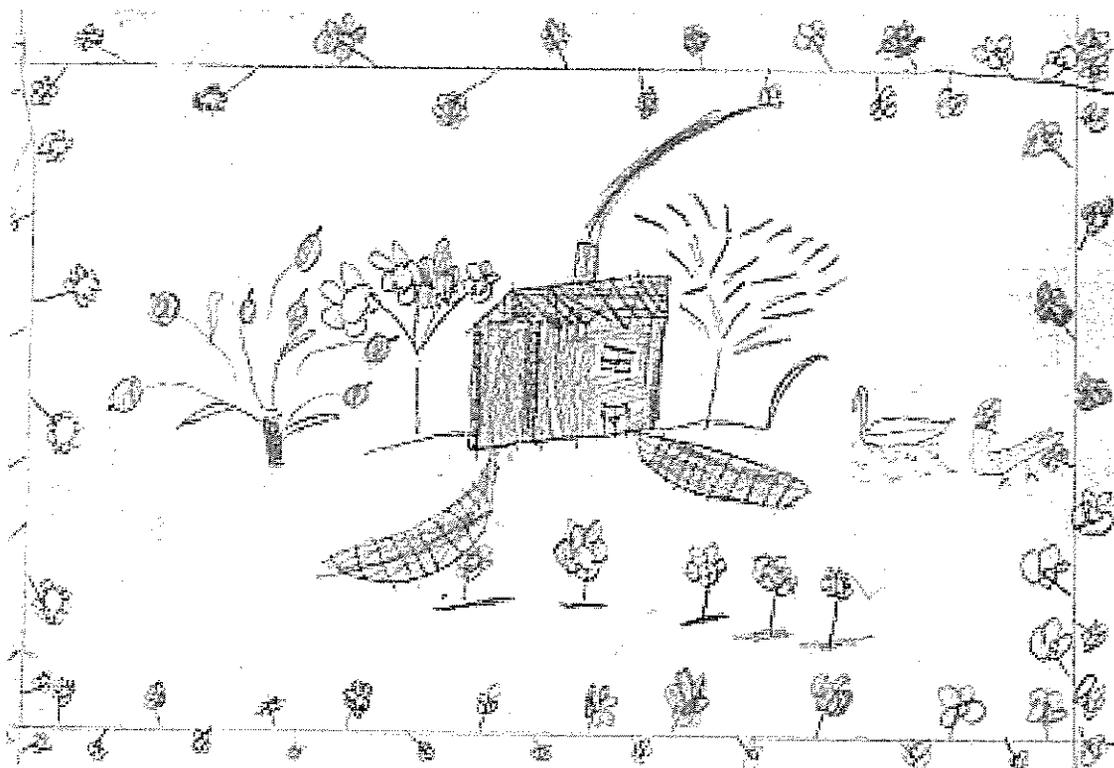
Desenho 7 - Aracy Ascencio



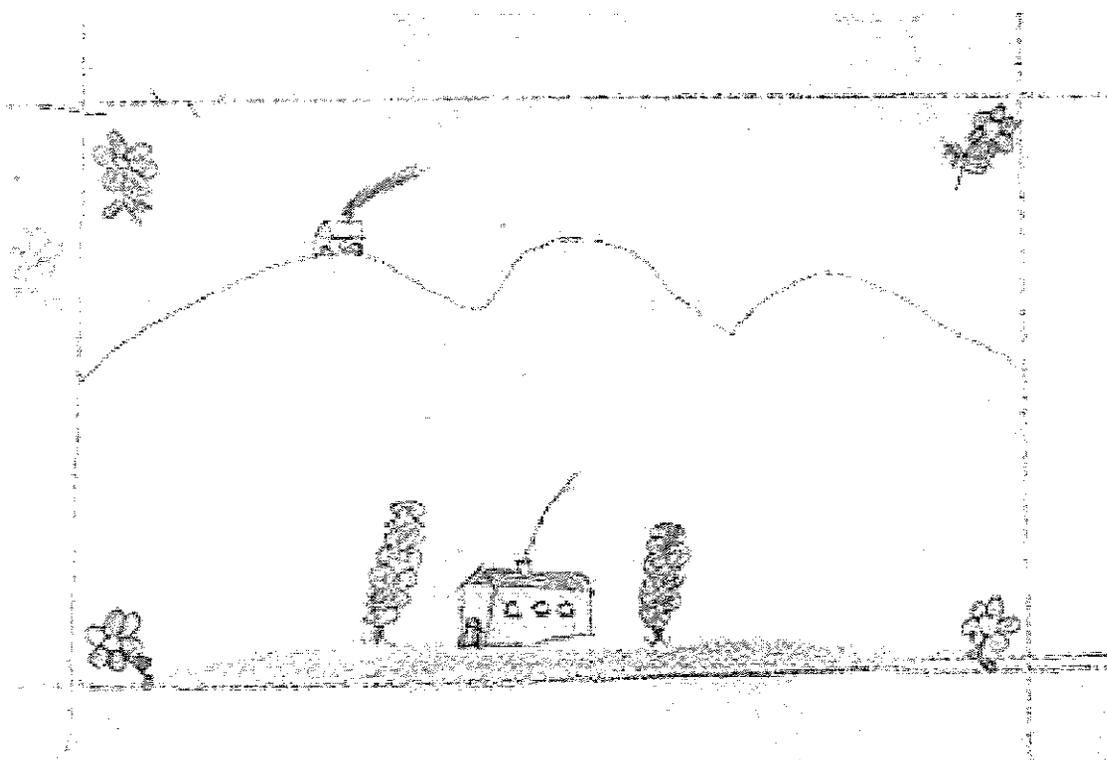
Desenho 8 – Ivone Cordeiro



Desenho 9 - Vera Nancy



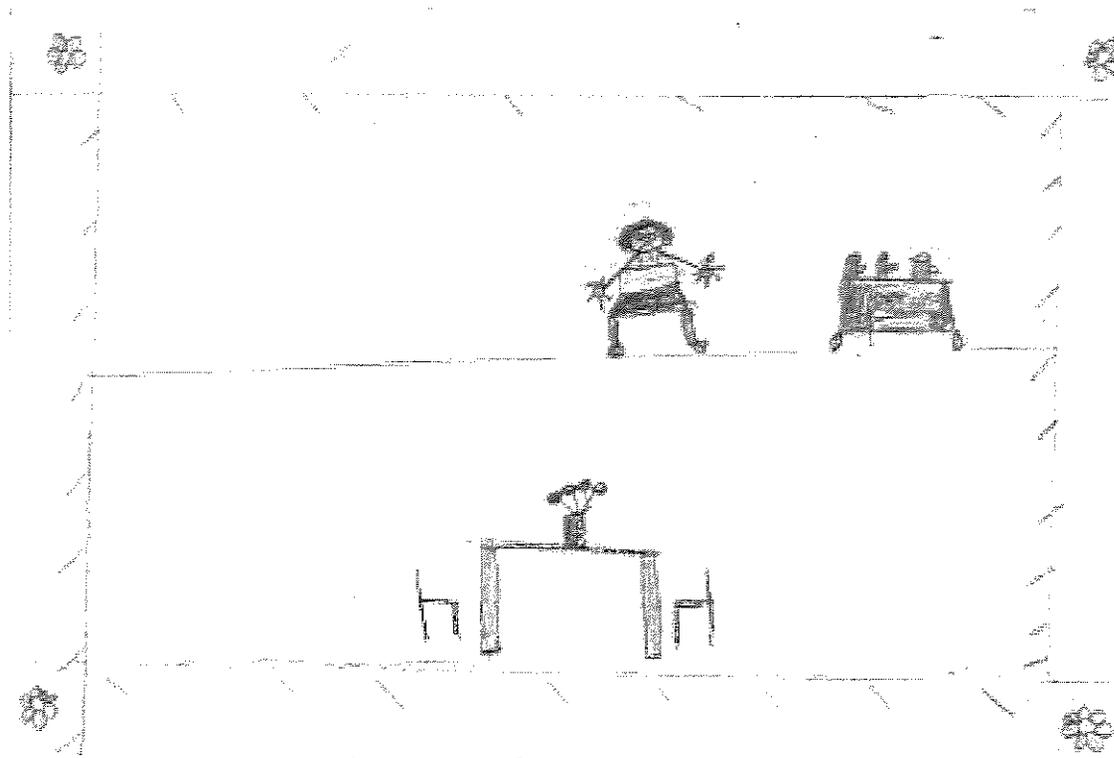
Desenho 10 - Aparecida Gonçalves



Desenho 11 - Maria Thereza Pinheiro



Desenho 13 - Geni André



Desenho. 13 – Maria Thereza Pinheiro

RESUMO

A pesquisa focaliza os desenhos de crianças com idade entre dois anos e meio e seis anos pertencentes ao acervo de Mário de Andrade, encontrado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Estes desenhos compõem conjuntos: os desenhos doados por filhos de amigos, aqueles realizados na Biblioteca Municipal, que não são analisados por mim nesta tese, e a maior parte deles criados para o concurso de desenhos, idealizado por Mário de Andrade e realizado entre as crianças dos Parques Infantis quando era diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Os desenhos são elevados ao status documental – devido a sua importância e ao desejo de que possuamos documentos produzidos pelas crianças que as revelem também a partir do que são e não apenas do que o adulto gostaria que fossem – não são concebidos como retratos da realidade, mas sim como suportes da inventividade das crianças. Arte, pedagogia e história estão presentes no estudo destes desenhos num diálogo fecundo que se propõe a colaborar na construção de outras formas de ver esta criação das crianças. Os Parques Infantis, concebidos nesta tese, como territórios da infância – locais em que foram criados a maioria dos desenhos apresentados nesta tese – é afirmado como uma expressão do modernismo, em sua fusão entre os aspectos estéticos e ideológicos. O objetivo é a contribuição com a construção de uma Pedagogia que considere as especificidades das crianças de 0 a 6 anos, tendo suas dimensões humanas construídas e vividas em sua inteireza, sendo a arte concebida como um dos fundamentos da educação infantil.

ABSTRACT

The study focus on drawings of children from two years and a half to six years old that belong to Mário Andrade collection, in the Brazilian Studies Institute at University of São Paulo. These drawings consist of parts: drawings donated by friend's children; those done in the Municipal Library, which are not being analyzed in this thesis; and most of them created to the drawing contest idealized by Mário de Andrade and carried out among children of Playgrounds when he was the chairman of the Cultural Department of São Paulo. The drawings are even considered documents – due to their importance and desire that we own documents made by children that might reveal them the way they really are, and not only the way adults would like them to be – they are not conceived as portraits of reality, but as children's creativity support. Art, Education and History can be found in the study of these drawings as a prolific dialogue, which proposes collaboration on the construction of other way to see this children's creation. The Playgrounds conceived in this thesis as a childhood territory, where most of the presented drawings was created – is affirmed as an expression of Modernism in its fusion of aesthetic and ideological aspects. The goal is to contribute to the construction of an Education that takes into account different features of children from 0 to 6, once they have their human dimension built up and lived in its whole, and conceiving Art as one of the bases of Children's Education.

INDICE

ABERTURA

1.INTRODUÇÃO:crianças pequenas e seus desenhos no acervo de Mário de Andrade	01
2.MÁRIO DE ANDRADE E OS DESENHOS: entre as experiências e os estudos	29
2.1.ARTISTAS MODERNISTAS E O ENCONTRO INTERESSADO COM AS CRIANÇAS	40
2.2 A “CULTURA MINÚSCULA DE NOSSOS GRUPOS ESCOLARES”	49
2.3 A DESORIENTAÇÃO CRIATIVA	55
2.4 OS DESENHOS DAS CRIANÇAS PARQUEANAS: foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez	70
2.4.1.ENTRE AS CONTRADIÇÕES E OS AVANÇOS: instrutoras, crianças e imagens	95
2.5 MOLDURAS: imagens que transgridem, imagens que conservam	105
2.6 PEGAR UMA LINHA PARA PASSEAR E DEIXAR MARCAS DE SI: os desenhos das crianças pequeninhas no acervo de Mário de Andrade	111
3. A ARTE COMO UM FUNDAMENTO NA EDUCAÇÃO INFANTIL: a fusão entre o projeto estético e o projeto ideológico do modernismo e de Mário de Andrade	121
3.1 OS PARQUES INFANTIS COMO TERRITORIOS PRIVILEGIADOS: a fusão entre o estético e o ideológico	124
3.2. PARQUES INFANTIS: expressão de uma obra interessada	147
4. QUANDO CRESCER TORNA-SE UMA BRINCADEIRA: voltando às considerações iniciais	170
4.1. O AMARAVILHAMENTO DO OLHAR: quando a brincadeira, o desenho e a arte tornam-se grandes	175
5.BIBLIOGRAFIA.....	182
6.ANEXOS	194

1. INTRODUÇÃO: crianças pequenas e seus desenhos no acervo de Mário de Andrade

*Olhar a criança,
Escutar a criança,
Para depois crescer com ela.*
(Paola Tonelli:1982)

- *Esse menino não come nada, Maria Luisa!*
- *Não sei o que é isso hoje, Carlos! Meu filho, coma ao menos a goiabada...*

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.

(Mário de Andrade:1939)

Vivia sujo. Muitas vezes agora até me faltavam, por baixo da camisola, as calcinhas de encobrir as coisas feias, e eu sentia um esporte de inverno em levantar a camisola na frente pra o friozinho entrar. Mamãe se incomodava muito com isso, mas não havia calcinhas que chegassem, todas no varal enxugando ao sol fraco. E foi por causa disso que entrei a detestar minha madrinha, Nossa Senhora do Carmo. Não vê que minha mãe levava pra Santos aquele quadro antigo de que falei e de que ela não se separava nunca, quando me via erguendo a camisola no gesto indiscreto, me ameaçava com minha encantadora madrinha – “meu filho, não mostra isso, que feio! Repare: sua madrinha está te olhando na parede”, e descia a camisolinha, mal convencido, com raiva da santa linda..

(Mario de Andrade:1939)

Mário de Andrade, em vários dos contos que compõem a sua obra, narra histórias com situações vividas de formas diversas por meninos e meninas em seu tempo de infância: em suas distintas classes sociais, com diferentes idades, etnias, nas ruas, em casa. Transgressoras que são, as crianças enfrentam padrões e regras sociais que insistentes os adultos procuram impor a elas, às vezes adultizando-as precocemente, ou ainda, escondendo de si mesmos as poucas características de infância que neles restaram.

Não tendo desenvolvido teorias a respeito, Mário de Andrade tem na literatura a presença marcante de sua voz sobre a infância, apresentando crianças de todas as idades, não se esquecendo daquelas com até três anos, tais como em *Tempo de Camisolinha*, nem mesmo as mais pobres, como em *Pia não sofre, sofre?* É diluindo as crianças em sua obra, ao criar e recriar diversos contextos, que as mostra a partir de seus próprios olhares e vozes. Contarão cenas de seu cotidiano, as relações mantidas com outras crianças, com os adultos. Sai totalmente da perspectiva na qual somente o adulto tudo fala e ensina, não há a “*in fans*”¹ – aquele que não fala – em sua literatura, assim como não o há em sua vida.

Mário de Andrade representará no modernismo brasileiro o papel do artista que terá nas crianças um de seus interlocutores, capazes de despertar a curiosidade sobre suas criações. Pode-se afirmar que o desenho é a principal delas, o que provocará nele o aprofundamento nos estudos sobre esta expressão plástica, destacando-se aqueles realizados pelas crianças desde os dois anos e meio. Como será visto no terceiro capítulo, observar a criança e suas criações é uma característica presente também entre alguns expoentes europeus do modernismo, que irão identificar em suas expressões plásticas fontes inspiradoras. Vale lembrar que não é somente a criança. O índio e o negro também estão na obra de Mário de Andrade. Quanto à criança, ela mereceu destaque no estudo de Kossovitch (1990). São os outros, os diferentes, que compõem as identidades dos brasileiros que merecem destaque, estando espalhados em sua obra.

Reunindo as características múltiplas e expressivas das crianças, Mário irá afirmar:

A criança é essencialmente um ser sensível à procura de expressão. Não possui ainda a inteligência abstraída completamente formada. A inteligência dela não prevalece e muito menos não alumbra 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

¹ Pancera (1988) ao pesquisar a etimologia das palavras criança e infância em italiano afirma que bambino, significa gago, do termo grego, diminutivo de bambo, que significa bambu, oco, tolo, abobado. *A criança é vista como essencialmente esse pequeno bobo que gagueja.* Quanto a palavra infância, esta deriva do latim e se refere àquela idade na qual não se é capaz de falar. Segundo Pancera tais significações acabam permanecendo entre os adultos, que passam a conceber as crianças como incapazes, não falantes.

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 inda não afirmaram. Sei. Mas e essa mesma vagueza de tendências que permite pra ela ser mais total.

(Mário de Andrade, p.129-130:1976)

As afirmações que constam em alguns de seus artigos, cartas e contos, apontam para o que será característico de épocas posteriores, quando, num esforço teórico, muda-se a perspectiva sobre a infância, que começa a ser dita e percebida por si mesma. Mário² não apresenta diretamente as vozes das crianças, mas consegue trazer aspectos de suas vidas que revelam muito do imaginário da infância. Mário de Andrade, com isso, está na intersecção entre concepções que apontam a criança vista e dita somente por adultos, que, ao traduzir os seus comportamentos, revelam a percepção da criança como uma não falante, logo, não desenhista, não expressiva, e com outros modos de compreendê-la que procuram representar a infância em seu universo, ouvindo suas vozes para apreenderem suas formas de ver o mundo. A infância é retirada do silêncio que tanto a ocultou na História, e que conseqüentemente ocultava suas criações, conquistando um espaço e um status diferenciado.

Ao engajar-se politicamente, Mário de Andrade torna as crianças, presentes em sua obra literária, ainda mais vivas nas propostas e 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 territórios nos quais *Piás, Totós e Marias*³ 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, cidadãs, que somente nas últimas décadas do século XX ganharam, não apenas,

² Mário. Será que posso chamá-lo assim? Tomo a liberdade de tratá-lo apenas pelo primeiro nome em algumas passagens do texto desta tese, imbuída pelo sentimento de proximidade que fui construindo á medida que lia seus estudos, poesias e, principalmente, algumas cartas.

³ Personagens dos contos *Piá não sofre, sofre?* (1939), *Tempo de camisolinha* (1939) e *Vestida de Preto* (1939), respectivamente, nos quais apresenta crianças como protagonistas em diferentes contextos.

maior visibilidade, como também conquistaram um maior espaço na sociedade e nas políticas públicas a elas referidas⁴.

Como já mencionei, Mário de Andrade traz, desde a primeira década do século XX na literatura e na prática política, a presença de uma infância plural que deveria viver a sua diversidade em espaços públicos nos quais as artes estivessem diluídas em seu cotidiano. Contudo, esta visão só encontrará ressonância nos campos teóricos anos mais tarde. Conforme Quinteiro (2002), somente nas duas últimas décadas do século XX, as pesquisas sobre infância ampliaram seus campos e adquiriram um estatuto teórico-metodológico. Isto coincide com um período histórico de esforços para consolidar a visão da criança como sujeito, como cidadã, como produtora de cultura. Este objeto se constrói a partir do diálogo constante entre diferentes áreas de conhecimentos produzindo uma recomposição disciplinar. As crianças passam a ser consideradas como atores sociais não somente nos espaços escolarizados mas em diferentes contextos.

A abordagem de caráter etnográfico marca a presença de Mário de Andrade em São Paulo, em 1938. Durante o período em que trabalha no Departamento de Cultura, presencia e participa da pesquisa sobre a infância, coordenada pelo sociólogo Samuel Lowie e pela antropóloga Dina Lévi-Strauss, com o intuito de conhecer mais profundamente as crianças de São Paulo. Procuram saber sobre a ascendência familiar das freqüentadoras dos Parques Infantis e sobre a presença do negro na população paulistana. Encontrava-se nestas pesquisas o desejo em realizar um inventário, a partir das observações das crianças e de seus pais e avós, sobre as manifestações ainda existentes de danças, músicas e jogos. A etnografia e a etnologia consagravam-se como recursos metodológicos, e as crianças, como atores das pesquisas. Este aspecto é interessante, pois parece que tivemos um refluxo no que concerne esta forma de considerar as crianças como informantes, o que vem sendo retomado com as pesquisas mais atuais. É válido afirmar que conceber a criança em suas diversidades e a partir dela mesma é algo ainda recente e não menos raro. Martins (1991),

⁴ Ressalto que as crianças, em especial as de 0 a 3 anos, ainda têm muito o que conquistar quanto às políticas públicas para elas voltadas, no que se refere a vagas nas creches, a não antecipação da escolarização, que cada vez mais adentra nos espaços da educação infantil, privando-as de viverem plenamente a infância antes de se tornarem alunas.

afirma que as crianças são descartadas pelos pesquisadores, que supõem que *diante do público permaneçam em silêncio: as mulheres, os agregados da casa, os dependentes, os que devem viver de favor, ou os mudos da história, os que não deixam textos escritos, documentos* (p.53-54). É justamente na esteira desta sua afirmação que me encontro. Apresento, nesta tese de doutorado, o desenho criado pelas crianças pequenas como documentos, propondo também a consideração não apenas das vozes da infância, que, sem dúvida, não deve ser silenciada, como também que construamos olhares diferenciados para suas diversas formas de ser criança e manifestar-se: desenhando, pintando, dançando, criando. Neste caminho pode-se destacar os estudos da Pedagogia que, sem complexo de inferioridade como afirma Rocha (1999) inova ao dialogar profundamente com diferentes áreas de conhecimento para com elas construir uma Pedagogia da Educação Infantil, campo no qual esta tese se insere, procurando nestes diálogos fecundos ampliar a compreensão sobre esta primeira etapa da educação básica⁵ e, sobretudo, aquelas que se constituem como sujeito primeiro que são as crianças.

Pesquisados em diversos campos teóricos, os desenhos de crianças são abordados aqui na intersecção entre algumas áreas de conhecimento: pedagogia, artes, história. Persigo esta temática desde o mestrado, em verdade, desde o exercício de minha profissão como professora de educação infantil, quando observava a forma de tratamento dada pelos adultos aos desenhos elaborados pelas crianças. Um dos fatos mais interessantes que encontrava – senão terríveis – é que quanto menor a idade do autor, maior era a desconsideração do adulto por aquilo que ele criava, como se fosse incapaz. Incapaz de quê? Perguntava-me. Algumas leituras feitas e logo uma primeira resposta foi obtida, trata-se de esperar que ela crescesse, para daí ser concebida como alguém que cria, podendo ser então considerada, talvez apreciada. Era o vir-a-ser adulto que estava presente também na forma como os desenhos eram olhados. As leituras feitas deixavam de lado as características próprias do ser criança, com suas inventividades criando e recriando o mundo. Partir para os estudos sobre o desenho de crianças não demorou muito e procurei conhecê-los sob diferentes referenciais teóricos assim como a seus próprios criadores.

⁵ A educação infantil passa ser concebida no Brasil como primeira etapa da educação básica com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, lei 9394/96, que torna a educação infantil um dever do Estado, sendo portanto, direito das crianças.

Embora vários pesquisadores tenham se debruçado sobre os desenhos de crianças como objeto de pesquisa tais como Albano (1982), Derdyk (1989) Leite (2001), para citar somente as brasileiras, eu acredito que o estudo dos desenhos não se esgota, entre tantas possibilidades, permite ao adulto, colocar-se no plano das crianças, vendo o mundo com seus olhos, não ditando o que elas têm de fazer, mas aprendendo com elas, sobretudo, se evitar a tentação de interpretar somente com olhos adultos o universo infantil.

Com o intuito de ampliar a compreensão sobre o desenho de crianças pequenas, em minha dissertação de mestrado *Lápis vermelho é de mulherzinha: desenho infantil, relações de gênero e educação infantil* (1997) busquei a construção das relações de gênero entre meninos e meninas de quatro anos de idade, que resultou numa abordagem que trazia a conjugação entre oralidade e desenho destes meninos e meninas, estudo, que se apresenta como ainda pioneiro para a educação infantil. Já iniciava, naquele momento, uma construção de olhar e de pesquisa cuja busca era a afirmação do desenho como um documento histórico, tendo como campo teórico orientador, as Ciências Sociais, um dos fundamentos epistemológicos da Pedagogia e área na qual me formei.

A oralidade dava o suporte para a compreensão dos desenhos, as vozes dos meninos e das meninas foram requeridas para colaborar na compreensão dos mesmos. Esta dissertação identifica no desenho seu aspecto documental procurando as concepções já introjetadas nas crianças quanto ao gênero, as quais poderiam estar presentes em seus desenhos. Já no mestrado eu apontava para a possibilidade e o desejo de continuar pesquisando os desenhos de crianças pequenas no doutorado, abordando-os, então, como fontes documentais: os desenhos das crianças pequenas do acervo de Mário de Andrade, os quais já havia conhecido durante meu mestrado, agregando alguns estudos realizados em arte como referencial teórico, concebendo-a como também um dos fundamentos da educação infantil, infelizmente ainda pouco estudada dentro das especificidades das crianças de 0 a 6 anos.

Algumas idéias e propostas contidas na obra de Mário de Andrade, desde então, vêm me orientando e possibilitaram o delineamento deste estudo, servindo mesmo como

fontes inspiradoras de meu olhar sobre esta criação plástica das crianças pequenas. Fiz um pequeno recorte da imensidão de pensamentos e práticas mariodeandradeanas, tão fecundos. O estudo sobre os desenhos criados pelas crianças e coletados por Mário de Andrade se constitui como desdobramento dos estudos já empreendidos por Abdanur (1992), que em sua dissertação de mestrado estuda o Departamento de Cultura do Município de São Paulo e a contribuição dos modernistas para a construção de um projeto cultural para o país; Faria (1993) cujo enfoque, em sua tese de doutorado, são os Parques Infantis, onde a expressão da cultura infantil das crianças filhas do operariado é vista como direito à infância e Coutinho (2002) que, em seu doutoramento, cataloga todos os desenhos de crianças e jovens que compõem o acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB/USP⁶.

O acervo de desenhos de Mário de Andrade se constitui como o único acervo que possui desenhos de crianças entre dois anos e meio a seis anos (sem contar os produzidos pelas crianças maiores), guardados por tantas décadas⁷. Reconheço este, como um dos primeiros aspectos que me chamaram a atenção, provocando o desejo de estudá-los e a curiosidade por vê-los como documentos dada a importância deste acervo como fontes, pistas, que indicam caminhos para se conhecer mais sobre o próprio desenho, sua história e os contextos históricos, culturais, artísticos, sociais em que foram criados.

Ao beber nas fontes das pesquisas citadas, que destacam de diferentes maneiras as contribuições de Mário de Andrade, pude aproximar o estudo dos desenhos criados pelas crianças pequenas dos campos teóricos da pedagogia, das ciências sociais e das artes,

⁶ O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo é uma instituição aberta ao recolhimento de acervos de pessoas de profissões variadas que exercem atividades importantes no campo literário, artístico e científico. O maior acervo é o de Mário de Andrade: são 3000 documentos (dentre eles os desenhos e as anotações de Mário de Andrade aqui estudados), a biblioteca com 17624 volumes e 1200 obras de artes. Se constitui como uma das maiores fontes para estudos sobre o modernismo brasileiro. Como afirma Caldeira (2002) que estudou o IEB em seu doutorado, hoje publicado em livro, este instituto é, por sua variedade, concomitantemente arquivo, uma biblioteca e um museu de artes visuais. Em 1995 o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Nacional) tombou o acervo de Mário de Andrade como forma de reconhecimento de sua importância histórica e cultural para o Brasil.

⁷ se há outros acervos com desenhos de crianças pequenas espalhados pelo país eu não os encontrei durante o período em que realizava esta pesquisa.

constituindo uma bibliografia de referência. Algumas perguntas foram suscitadas à medida que as leituras eram aprofundadas, norteando a presente tese:

- Num primeiro contato com o acervo de desenhos coletados por Mário de Andrade, percebi que poderia ser organizado em dois grandes conjuntos, aqueles criados fora do ambiente educacional e aqueles criados nos Parques e para o concurso de desenhos instituído por Mário. Teriam diferenças entre si? Poder-se-ia se afirmar que alguns eram mais inventivos? Quais os motivos que levariam as crianças a desenhar? Quais os espaços encontrados para sua inventividade?
- Como compreender os desenhos ou mesmo traduzi-los? De que formas estas imagens podem ser tratadas? Que bibliografia utilizar para dar conta do todo complexo que se reúne nessa criação? Que imagens são essas?
- Por que será que a maioria destes desenhos eram margeados? Estaria ali a presença de uma preparação para a escolarização futura? E a imaginação, ela está garantida? A régua, utilizada na composição de vários dos desenhos, o que a mesma estaria revelando? Trata-se de uma desobediência das instrutoras às orientações dadas por Mário de Andrade?
- Quando se estuda os Parques Infantis do município de São Paulo nos anos de 1930, pode se encontrar neles os aspectos estéticos e os ideológicos, presentes no ideário do modernismo brasileiro das primeiras décadas do século XX, devido à presença de expoentes do modernismo no Departamento de Cultura, órgão ao qual os Parques Infantis estavam vinculados? Ou estes aspectos estariam restritos somente aos campos específicos das artes?
- Nos Parques Infantis, durante os anos de 1935 a 1938, período no qual Mário de Andrade atuou como diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, quais os espaços existentes para as diferentes manifestações plásticas das crianças pequenas que se tornaram presentes em seu cotidiano?
- O modernismo, movimento no qual Mário de Andrade se destacou como um dos expoentes, tinha suas idéias representadas nos Parques Infantis? E nas

formas como concebiam a infância? As rupturas com os padrões estéticos conservadores encontravam ressonância nestes lugares idealizados para as crianças filhas do operariado? Ou mesmo na criação dos desenhos pelas crianças?

- É possível acreditar numa administração pública hoje, que, voltada para a educação infantil, constitua territórios próprios nos quais as crianças possam ser crianças, deixando transbordar sua imaginação, suas criações, suas fantasias?

A viagem às cidades italianas de Pistóia e Bolonha realizada com o grupo de estudos de 0 a 6 da UNICAMP e coordenado pela professora Ana Lúcia Goulart de Faria, assim como as leituras de autores italianos, ao mesmo tempo em que alargavam meu leque de estudos apontavam para a necessidade de analisar as criações das crianças nas instituições educacionais públicas com outros olhares. Tanto nesta viagem à Itália, visitando creches e pré-escolas, como na bibliografia referênciada, a percepção do lúdico aliado ao estético tem marcado sua presença de modo constante, considerando as crianças pequenas e suas produções sem didatizá-las. Reconheço ser este o motivo de meus estudos e que tem alimentado minha curiosidade. Suas criações – e entre elas inúmeros desenhos – expostas em todos os espaços tiram a criança do anonimato imposto pelos adultos e a apresentam como criadora. Este aspecto sensibiliza o olhar que vai procurar na educação infantil brasileira territórios⁸ nos quais as crianças pequenas possam construir e viver as suas formas de expressão de forma plena. Os Parques Infantis brasileiros com Mário de Andrade, há sessenta e nove anos atrás, apontavam para a possibilidade de existência de uma proposta semelhante para os meninos e meninas brasileiros.

Os pesquisadores já citados que elegeram os Parques Infantis, o Departamento de Cultura do Município de São Paulo e mesmo os desenhos coletados por Mário de Andrade como objeto de pesquisa, ainda não estudaram as expressões plásticas realizadas pelas

⁸ O uso do termo território foi extraído do pesquisador Staccioli (2002) que, ao abordar o desenho na intersecção entre arte e pedagogia, afirmará a necessidade de territórios da infância onde os desenhos possam ser criados. Os “territórios” são compreendidos como os espaços próprios onde as crianças possam ser crianças, com suas criancices, imaginação, construídas e vividas no dia-a-dia.

crianças pequenas como manifestação da cultura infantil, que alia o lúdico e o estético ao documental, preocupando-se apenas com as especificidades de crianças com até seis anos de idade. Um segundo aspecto importante é que estas pesquisas, assim como outras neste campo teórico, ainda não se dispuseram a pensar especificamente na arte como um dos fundamentos da educação infantil, o que, como já mencionado, se constitui também como uma das questões orientadoras desta tese.

Essa preocupação encontra ressonância nos estudos da bibliografia italiana voltada para a arte e a educação das crianças pequenas, o que sem dúvida indica tratar-se de um campo a ser estudado por aqueles (as) pesquisadores (as) que acreditam que a mesma não deve ser didatizada nas escolas de educação infantil, tornando-se matéria a ser ministrada em horários específicos, dentro de um currículo que, ao dividir o conhecimento em disciplinas escolares, também fragmenta a criança. A arte e o lúdico devem fundir-se e com isso se diluir no cotidiano. Como afirma Hoyuellos (1998), eles *estabelecem uma circularidade, um diálogo que deve interromper a considerada normalidade educativa convidando crianças e adultos a experimentar, provar, pesquisar, jogar com a fantasia e a imaginação* (p.67)⁹. O que comporia um dia-a-dia no qual se rompa com o ritmo e a rotina de características mais repetitivas, atingindo o tempo do lúdico – que é tão urgente – bastante diferente do tempo do capital, que nos é imposto de maneiras cada vez mais severas.

Preocupada com os desenhos criados por meninos e meninas, destaco entre os 2160 desenhos que compõem o acervo de Mário de Andrade, aqueles realizados pelas crianças com até seis anos de idade, hoje guardados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, hoje ainda não estudados e não divulgados, mesmo com a catalogação realizada por Coutinho (2002). Pode-se afirmar que este acervo se desdobra em três conjuntos: os desenhos criados nos Parques Infantis; os recebidos por doações de amigos e criados por seus filhos; e os elaborados na Biblioteca Municipal. Interessada nas produções das crianças pequenas não destaquei os desenhos da Biblioteca freqüentada pelas crianças maiores.

⁹ As traduções do italiano realizadas nesta tese são de responsabilidade da autora.

No conjunto constam 1243 desenhos, sendo que destes, 46 foram criados por crianças entre três e seis anos de idade e representam 3,8 % do total elaborado, dado que por si revela a presença majoritária das crianças maiores de seis anos nos Parques Infantis. Segundo a pesquisa de Lowrie (1937) de fato encontrava-se em idade escolar o maior número de freqüentadores. O tamanho das folhas de papel onde foram realizados é de 20cm X 30cm, estando reduzidos nesta tese.

Quanto aos desenhos doados pelos filhos de amigos, estes são num total de 47, mas coletados ao longo da vida de Mário de Andrade, tudo indicando que foram criados no âmbito da esfera privada.

São muitos os desenhos do acervo, o que, num primeiro momento, suscita o desejo de conhecê-los mais profundamente a partir de diferentes aspectos destacando-se os assuntos, os traçados, quais são os de meninos ou de meninas, as idades, as dúvidas sobre o contexto no qual foram criados e a relação estabelecida entre a instrutora e as crianças.

Acredito que todos os desenhos contêm em si aspectos importantes para serem observados. Inspirada em Soares (1998), optei por compor esta tese com uma “**abertura**” contendo desenhos criados pelas crianças pequenas nos Parques Infantis. Iniciar uma tese de doutoramento na Educação somente com desenhos criados por crianças é algo que acredito ser pouco convencional, contudo, procuro contribuir também com a construção de uma Pedagogia da Educação Infantil que busque nestas inovações – que estamos ainda aprendendo a fazer – avançar também no que concerne à construção de olhares para a criança contemplando e poetizando suas criações.

A seqüência em que os desenhos aparecem nesta **abertura** não é aleatória, selecionei vários desenhos sendo que os seis primeiros que a compõem são os garatujados e criados pelas crianças com três anos de idade e os seguintes pelas crianças maiorzinhas de 3 a 6 anos. Esta opção não está de modo algum impregnada por nenhuma teoria evolucionista do desenho da criança, mas, deve-se a minha busca por proporcionar ao leitor que tenha seus olhares vagueando por estas imagens – ou quem sabe vadeando, tal como Mário

chamava os tanques de areia dos Parques Infantis como tanques de nadar? – que também os aprecie e os leia como textos. Como afirma Almeida na introdução ao livro *Imagens da educação no corpo*, de Soares (op.cit), *a imagem mostra, é também um texto a ser lido*. E pergunto: por que não começarmos com aqueles criados pelos meninos e meninas, que tantas vezes, por serem pequenos, têm suas criações menosprezadas, pouco observadas e debatidas entre diferentes campos teóricos? A leitura está proposta.

Quanto aos desenhos que compõem os capítulos desta tese, após a abertura, por não haver uma bibliografia específica que indique como e quais as formas que devem ser consideradas na escolha dos desenhos, os critérios utilizados foram arbitrários. Procurei, ao estudar os desenhos das crianças dos Parques Infantis, destacar algumas peculiaridades nos conjuntos de desenhos que possibilitassem não apenas conhecê-los como também reconhecer o contexto histórico no qual foram criados. Além do recorte etário, o critério escolhido resultou também da recorrência nas temáticas: as casas, diferenciando-se ou não entre si; os desenhos com flores e frutas; as molduras presentes em todos contidos neste conjunto, os rabiscados e aqueles que possuíam temáticas totalmente destoantes dos demais, sendo apenas dois dentre quarenta e seis.

Para melhor localização dos desenhos no corpo do texto, criei três quadros, que se encontram em anexo no final da tese, nos quais constam os seguintes conjuntos: os desenhos da abertura, com os créditos aos autores; os desenhos criados para o concurso, nos Parques Infantis e aqueles recebidos por Mário de Andrade através de doações dos amigos¹⁰. Para a elaboração do quadro I copiei os critérios elaborados por Mário de Andrade, quando orientava as instrutoras dos Parques Infantis para que observassem e anotassem a nacionalidade das crianças e de suas famílias, a idade, o local de produção o que indica a presença de aspectos multiculturais em seus estudos e são resultados do

¹⁰ Ressalto que esta prática de presentear desenhos de crianças traz uma outra perspectiva. Trata-se da circulação de produções das crianças entre os adultos, que com isso, podem passar a conhecê-las melhor a partir da própria cultura infantil. Este fato, vai para além da intenção dos amigos de contribuir com as pesquisas que Mário de Andrade estava realizando. Tem-se a construção de um sistema de trocas no qual as crianças e suas produções culturais estão no centro. Este fato deveria ser observado por sua raridade, já que não é comum a circulação das produções das crianças, até mesmo porque também, raramente são vistas como importantes a ponto de circularem.

concurso de desenhos de crianças dos Parques Infantis. A estes aspectos agreguei o número da página onde podem ser encontrados o que permitiu-me não ter que fazer referências a todo instante ao número catalográfico dos mesmos no decorrer do texto, informando somente a autoria do desenho.

Ao observarmos o quadro I podemos perceber que apresenta alguns dados que gerariam novas pesquisas. Destaco, dentre estes, a construção de gênero, embora não faça uma análise que a considere especificamente nesta tese. Contudo, salta aos olhos a presença majoritária das meninas desenhistas, - dez - em relação aos meninos – em número de cinco. Estranhar este dado, que parece tão familiar, permite alguns questionamentos: as ruas, que estavam se tornando perigosas para as crianças, eram vistas como ainda mais perigosas para as meninas? Os meninos ainda tinham este espaço assegurado para suas brincadeiras? Ou pode ser visto como um avanço, já que as meninas saíam de suas casas podendo se relacionar com outras crianças de diferentes idades, brincando, criando e não ficando restritas ao espaço doméstico? Será que as meninas são mais afeitas aos desenhos do que os meninos? Ou mesmo à participação em concursos? Resulta disso uma sugestão para outro estudo que alie gênero e Mário de Andrade, ressaltando o modernismo que, considerando os “outros” diferentes, não o fazia com a mesma intensidade no que se refere às mulheres.

Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão, para citar apenas algumas artistas, traziam os operários e as fábricas como assuntos abordando o operariado de forma geral, não se atendo a questões eminentemente do universo feminino, o que permite a suposição de que se trata do reflexo de um contexto histórico, cultural no qual as mulheres ainda não tinham se constituído como assunto a ser pesquisado. Mário de Andrade, ao solicitar às instrutoras que anotassem o sexo das crianças que criaram os desenhos já apontava para a percepção das diferenças de gênero – que ganhariam uma abordagem mais marcante décadas depois, ainda rara nos estudos da pedagogia. Gênero e crianças pequenas não têm sido uma temática presente nas pesquisas realizadas na pedagogia e na educação infantil, revelando uma percepção que naturaliza as diferenças, implicando aos meninos e meninas características universais. Tais estudos devem ser realizados para que se reflita numa

pedagogia que se estenda para o múltiplo e o plural em todas as idades reconhecendo-os sob aspectos ainda pouco percebidos atualmente.

No segundo conjunto – composto pelos desenhos doados pelos amigos de Mário de Andrade – é possível supor que boa parte deles tenha sido produzida ao lado do próprio Mário, uma vez que as anotações encontradas nos papéis desenhados¹¹, indicam respostas dadas pelas crianças a possíveis questionamentos feitos por Mário de Andrade enquanto desenhavam. Mário parecia estar preocupado com outros aspectos relacionados ao desenho: o nome dado pela criança, suas falas enquanto criavam, o que não necessariamente era a denominação do elemento desenhado. É composto por 47 desenhos e foram coletados desde os anos de 1920 até o início da década de 1940. Não há um tamanho exato que predomine igualmente em todos. São folhas que, aparentemente, não eram destinadas exclusivamente para os desenhos, tais como as utilizadas pela menina desenhista Anna Luiza, que trazem as inscrições de uma companhia de seguros. O critério de escolha para reproduzi-los nesta tese deve-se à recorrência do número de vezes em que aparecem no acervo, assim como a idade dos autores, o que sugere um estudo de Mário de Andrade a partir das produções destas crianças em especial. A observação destes desenhos também desperta curiosidade sobre qual o motivo que levariam as crianças a desenhar. O que teria sido pedido para elas fazerem? Mário de Andrade teria solicitado às crianças que desenhassem a partir de alguma temática? Os assuntos eram propostos pelas próprias crianças?

Um quarto quadro é composto pelas fotografias, tendo como objetivo mostrar as denominações dadas à elas pelo fotógrafo Benedito Junqueira Duarte e as páginas onde podem ser encontrados nesta tese. Observação e documentação estavam ali presentes como binômio inseparável, tornando visível o que acontecia nesses territórios da infância. As fotos encontram-se reproduzidas ao longo desta tese serviram-me para pensar sobre o que era realizado nos Parques Infantis, permitindo uma leitura mais densa sobre as crianças em seu dia-a-dia e com isto refletir sobre seus próprios desenhos, compondo também uma

¹¹ Estas anotações foram identificadas pelos pesquisadores do IEB-USP como sendo letra de Mário de Andrade.

perspectiva metodológica. Vale ressaltar que em suas fotografias nas quais os sujeitos são as crianças, encontramos uma fonte documental riquíssima. Embora estas não sejam o objeto desta pesquisa trazem registros de meninos e meninas nos momentos em que estavam produzindo seus desenhos, em que dançavam, faziam teatro, modelavam, faziam recortes, criavam esculturas de argila. Momentos nos quais eram crianças construindo e vivendo as dimensões humanas. Como sujeitos que são, deixam de ser abordados como receptáculos da cultura e passam a ser vistas e percebidas como construtoras. Esta percepção foi possibilitada também pelas leituras feitas, tendo os estudiosos italianos, já citados, como meus interlocutores que afirmam a necessidade do transbordamento do ser criança, tendo a arte como um dos fundamentos da educação infantil. Isto me convida e desafia a pensar na arte, na estética agregando-as à educação das crianças pequenas, o que não está contemplado na Pedagogia da Educação Infantil, um campo ainda em construção.

No Brasil, entre a bibliografia italiana traduzida e voltada para o debate sobre a educação de crianças pequenas, encontra-se o livro de Rabitti (1999), um estudo de caso, que se destaca como aquele cujo repertório apresentado fomenta discussões que busquem a construção das artes como fios condutores para a educação infantil brasileira e um de seus fundamentos que, juntos às bases epistemológicas já reconhecidas pela Pedagogia, contribua, entre outras coisas, para o avanço nos conhecimentos sobre as crianças pequenas a partir delas mesmas, em territórios nos quais possam ser crianças em sua inteireza, ou como diria Mário de Andrade, com todas as suas “bonitezas”.

Ao apresentar os desenhos, conservei as inscrições MA-DI, cujo significado é Mário de Andrade – Desenhos Infantis, por ser o nome do acervo de procedência, resultado da primeira classificação realizada por Maria Izilda Nascimento e André C. P. Bueno, pesquisadores do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo¹². Esta referência é utilizada tanto nos desenhos como nos documentos escritos e os coloco embaixo de cada desenho reproduzido, não os repetindo no texto escrito quando me refiro a eles. O recurso utilizado para a reprodução dos desenhos foi o *scanner*, para uma

¹² O projeto recebeu o título de *Inventário do Arquivo Mário de Andrade e Mário de Andrade na pesquisa e na crítica de Artes Plásticas e Música, através de seu arquivo*. A orientação foi dada por Tele Ancona Lopez.

aproximação mais fiel do original. As imagens não sofreram tratamento gráfico uma vez que os desenhos, já desgastados pelo tempo, poderiam ser alterados, distanciando-se ainda mais do original. Esta escolha, por outro lado, resultou em reproduções que podem dificultar a leitura de alguns detalhes nos desenhos das crianças, principalmente das anotações feitas pelas instrutoras e pelo próprio Mário de Andrade, com lápis preto, que se encontram no verso das reproduções dos desenhos ou mesmo ao lado deles, já um pouco apagadas pelo tempo.

Além dos desenhos o acervo contém 93 documentos escritos por Mário de Andrade são: anotações suas sobre as práticas das instrutoras¹³, pedidos de compras de materiais para os Parques Infantis, regras para os concursos, seus estudos sobre desenhos, anotações de aulas, cartas, materiais esses que constituem também em minhas fontes documentais e que revelam aspectos de uma história dos desenhos criados por crianças com até seis anos, escrita por um poeta que traz, também com sua poesia, contribuições fecundas para que possamos aprender sobre a infância brasileira. As propostas de Mário de Andrade trazem aspectos avançados para a época, assim como também aspectos de seu próprio pensamento sobre arte, escola, infância, cultura.

Estava, sem dúvida, diante de fontes documentais e, dentre elas, elegendo como mais importantes os desenhos produzidos pelas crianças pequenas há quase setenta anos. Uma pergunta imediatamente se fez presente: como ainda não são encontrados documentos que nos ensinem sobre fatos vividos ou imaginados pelas crianças, eu deveria também desconsiderá-los? Não seria isso legitimar a ausência das crianças nas pesquisas e, dentre estas, as pequenas? O caminho a ser seguido era outro, e assim construir uma metodologia que permitisse contar com as demais fontes documentais, o contexto histórico, os escritos de Mário de Andrade, e com a própria bibliografia para conhecer mais e melhor as criações infantis, sem, contudo, entendê-las como fotografias da realidade, possibilitando também problematizar a existência de determinados elementos que se repetiam: os patos, as casas, as montanhas. Conforme as próprias observações de Mário de Andrade, a criança não

¹³ Instrutoras eram as profissionais que cuidavam e educavam das crianças nos parques Infantis. Estes cargos eram preenchidos eram ocupados por diplomadas da Escola Normal do Estado de São Paulo mediante concurso de provas e títulos.

desenha aquilo que vê, mas, o que sabe sobre o objeto (1966), o que não faz com que seu desenho perca o caráter documental. Trazem indícios sobre elas ao expressarem tanto o sujeito criador como o objeto criado. É documento por revelar também quem é o autor, revelando, assim, concepções de criança e infância.

Na composição metodológica desta pesquisa, os estudos da Nova História da Cultura cuja proposta essencialmente é fazer uma História vista de baixo – contemplando sujeitos que sempre estiveram ausentes ou à margem da História – se oferecem como fundamentais ao possibilitarem enxergar nos desenhos do acervo sua característica de documento. Não se trata da procura por registros fotográficos da realidade. Há, sim, um status documental, em razão da importância histórica da qual estão impregnados, assim como aqueles que os produziram, crianças com pouca idade, que com a atitude de colecionador de Mário de Andrade ganham uma maior visibilidade.

A perspectiva apresentada por este campo de estudos historiográficos contribui amplamente com os estudos da Pedagogia por propor que se faça um percurso que permita conhecer o micro – o documento eleito, ou o sujeito da pesquisa – contextualizando-o, e com isso, abrindo o foco do estudo para a perspectiva macro, considerando os aspectos ideológicos contidos em ambos. Ao seguir algumas diretrizes básicas destes pressupostos teóricos, esta pesquisa procurou ampliar os estudos voltados para o desenho na intenção de conhecê-lo mais profundamente, indo ao contexto histórico, social, cultural no qual foram produzidos.

Parece-me, porém, estranho considerar que os estudos historiográficos apresentassem recentemente a possibilidade de “ver de baixo” incluindo sujeitos até então anônimos e não termos, ainda, a inclusão das crianças. Contudo, há aqui uma polêmica: incluir apenas não basta. Segundo Abramovicz (2003) *a inclusão pode ser um abraço de urso, aparentemente acolhedor e ao mesmo tempo mortífero* (p.18). Quando se propõe a inclusão não se deve esquecer das diferenças, deve-se produzi-las, no sentido de desenformar padrões, modelos, que se propõem a homogeneizar as pessoas – adultos e crianças – num suposto desejo de alcançar a igualdade. Igualdade esta questionável, pois

pode servir para o aprisionamento das idéias, das relações, ao contrário de proporcionar a liberdade. Nas categorias que definem o que é ser criança, ainda segundo Abramovicz, a falta se faz presente e marca muito a infância e suas criações, sobretudo das crianças pobres. É urgente que as consideremos para além da falta. Para que isso ocorra, suas elaborações, invenções, suas *criancerias* (Katz apud Abramovicz:op.cit) devem passar a compor também nossos olhares, revelando uma preocupação com a inclusão que contemple as diferenças. No que se refere às crianças pequenas, estas têm jeitos próprios de lidar com o mundo, elaborando universos seus, diante dos quais os adultos têm de se posicionar, não apenas como apreciadores, mas também como aqueles que, por desconhecê-las, devem com elas aprender.

Entro nesta discussão com o intuito de incluir as crianças pequenas, cada vez mais, no âmbito das pesquisas e das preocupações voltadas para esta faixa etária sem esquecer das diferenças e, muito menos, sem buscar a homogeneidade entre elas. Afirmando os desenhos como documentos tendo como objetivo reconhecer a importância da criação, sem empobrecê-la, mas, ao contrário, enobrecendo uma elaboração que, tantas vezes, é desconsiderada pelos adultos. Contudo, somente lê-los como fontes documentais também não é o bastante, devido a sua característica complexa.

Ao agregarmos duas possibilidades de compreender esta criação de desenhos pelas crianças pequenas: a documental à expressiva, ampliamos os olhares, contribuindo substancialmente para que deixem de ser percebidos como vir-a-ser, segundo uma ordem evolutiva universalista, e sejam vistos como também manifestações das culturas infantis, como suportes de sua inventividade, imaginação, na busca por soluções pessoais considerando seu caráter transitório e provisório, e também múltiplo, devem ser lidos como expressões plásticas, com caráter narrativo e gráfico, linguagem visual com elementos que as distinguem: são as linhas, as cores, os assuntos, que, ao diferirem entre si, fazem com que percam o caráter de universalidade tantas vezes concebido como naturais.

Na busca pela compreensão das crianças expressando-se com seus desenhos, seja como documentos históricos, seja como expressões plásticas que são, alguns pesquisadores

italianos, tais como Gianfranco Staccioli (2002 a e 2002b), Marco Dallari (1999), Lúcia Pizzo Russo (1988), Bagnoli (2002), Ceppi e Zini (1998), entre outros, que têm seus estudos na confluência entre a Pedagogia e a Arte, trazem abordagens teóricas que se oferecem como fontes importantes no caminho por ampliar os estudos sobre os desenhos das crianças como linguagem. Nas palavras de Staccioli (2002), como *metáforas visuais* que podem ser associadas a tantas outras formas de expressão, que não apenas conceitualiza a realidade, mas, a cria (p.59), rompendo conceitos, adquirindo a função de coligar categorias diversas tais como o animado/inanimado, provocando reflexões e pensamentos. Quando isto é transferido para o desenho, alarga-se a imaginação, que não é mais cópia ou estereótipo gráfico.

As crianças pequenas em seus desenhos propõem instâncias diversas, evocando aspectos diferentes da realidade: os barulhos e o perfume de um ambiente, o calor de um objeto. Para Staccioli, Dallari e Bagnoli (2002) os desenhos são sinais complexos resultados de um trabalho interpretativo, de elaborações de experiências, de múltiplas sensações. As crianças incluem um mundo em outros mundos ao desenharem. Estes mesmos pesquisadores afirmam que os adultos têm uma espécie de psicologia popular que responde sobre o desenvolvimento do grafismo infantil. Esta disposição determina crenças e comportamentos sobre os quais parece não haver mais nada a dizer. Quando o adulto se acomoda a estas explicações se esquece do deslumbramento e deixa de lado as dimensões nas quais a criança se torna criadora de soluções, uma pensadora sobre seus próprios pensamentos. Permite entrar em cena uma perspectiva, segundo a qual, o desenho que virá posteriormente, tantas vezes visto como pertencente a um estágio do desenvolvimento da criança, que é diferente do atual, ansiosamente esperado, é visto como superior, resultando, tantas vezes, numa concepção da criança como incapaz.

Os autores italianos mencionados acima consideram o desenho como jogo que deve compor o cotidiano das crianças, junto às demais manifestações artísticas. Conforme Loris Malaguzzi, os desenhos, assim como demais formas de expressões artísticas, devem derreter-se no dia-a-dia das crianças pequenas, o que tornaria as creches e pré-escolas “*as mais bonitas do mundo*” (apud:Hoyuelos:1998). Essa beleza, maior do mundo, vai para

além da própria escola e se estende para o bairro, para a cidade, enchendo-a de vida. A arte, nas creches e pré-escolas deve vestir todos os dias com seus trajes diversos não devendo se reduzir a técnicas que devem ser aprendidas numa expressão didatizada que vem sendo assumida em demasia pelos adultos em relação às crianças pequenas, tornando-se disciplina escolar, ou mesmo instrumento para se explorar determinados conteúdos, o que reduziria profundamente o universo infantil.

Venho utilizando a leitura do desenho como uma possibilidade de encontro com essa forma de expressão das crianças. Para tanto alguns autores contribuem. Após uma pesquisa na escola de infância da cidade italiana de Mantova, Mignola (2002) construiu um vocabulário que considera essencial a ser seguido por aqueles preocupados com as possíveis leituras dos desenhos realizados pelas crianças. Extraí deles, dois termos que eu considero fundamentais, que são: a **serenidade** que permite o encontro com o outro, a relação mais próxima e vagarosa, o conversar, que deriva do latim *cum versare* que significa estar juntos. Para isto a lentidão da reflexão, da compreensão, da sintonia, da escuta são imprescindíveis, constituindo-se num preguiçoso olhar, do qual num bocejo pode nascer a arte, como disse Mário de Andrade em *A divina preguiça* (1918). O segundo elemento é o **deslumbramento** com a própria experiência vivida. A disposição para “*maravilhar-se*” (Staccioli:2002) deve estar presente diante do que é visto numa relação de via-de-mão dupla, um encantamento criativo e engajado, que redimensiona os ambientes educacionais, as relações estabelecidas entre os adultos e as crianças, entre elas e seus pares.

Em se tratando dos desenhos aqui estudados, o próprio manuseio já se encontra restrito: como pegá-los, virá-los de todos os lados, mexer neles que estão a tanto tempo guardados? Mário de Andrade (1991) dá algumas dicas sobre os sentimentos suscitados pelos desenhos, e com isto, reconhece nosso desejo – de apreciadores do desenho que somos – de toca-los, manuseá-los, sentí-los,

É que todo o desenho posto em quadro é um contrassenso¹⁴. Todo desenho legítimo dança, balouça dentro do quadro e nada tem a ver com os limites externos deste. Os apreciadores honestos do desenho guardam os seus em pastas, e suas gravuras. E é soltos em nossas mãos intempéries, manuseáveis de qualquer forma no tremor dos dedos e do espírito, que desenhos e gravuras se expandem em suas sublimes excelências de expressão.

(p.154)

Defendo a idéia da leitura dos desenhos criados pelas crianças, com o cuidado de que não “os faça significar significações que não têm” (Kossovitich:1993,p.65), o que acredito possa impregná-los de um sentido negativo, ou mesmo desconsiderarem seu valor¹⁵. Esta idéia é oriunda do próprio pensamento de Mário de Andrade sobre desenhos que afirmará que os mesmos têm que ser lidos como hai-kais.

Ao trazer esta preocupação em relação à forma como podemos olhar, ver, fruir os desenhos, afirmo que eles passam, como identifica Martins (1986), por uma intrincada trama de inter-relações que, segundo esta pesquisadora, correspondem a três níveis básicos: o sensorial, o emocional e o racional que correspondem ao modo como nos aproximamos do objeto em questão para lê-lo, para nos aprofundarmos nele mesmo e conhecê-lo melhor.

Não se tem aqui uma afirmação que aproxime os desenhos da escrita e sua construção. São duas linguagens. Contudo, optei por utilizar leitura de desenhos assim como fizeram Pillar (1999) e Martins (1986) que ampliam a idéia de leitura restrita aos livros, jornais, revistas para aquelas que se relacionam com imagens não apenas resultados de textos escritos. Indicam essas autoras que o ato de ler vai além disto.

¹⁴ Procurei conservar a maneira como Mário de Andrade escrevia, seja inventando palavras, seja procurando o abasileiramento da língua portuguesa.

¹⁵ É importante uma reflexão sobre o que vem se tornando uma prática: a impregnação da escrita como única linguagem a ser “ensinada” às crianças e, inclusive, as menorzinhas. O universo passa a ser constituído apenas de letras que são engolidas pelas crianças de forma desprovida de significados. Paredes e folhas de papéis são contaminadas acentuando um caráter didático que vem cada vez mais antecipando a escolarização do ensino fundamental e desconsiderando o ser criança que se torna apenas um aluno, reduzindo a leitura de textos escritos a uma única perspectiva de atividade possível na educação infantil.

Trata-se de um processo de compreensão ampla cuja dinâmica envolve componentes polissensoriais¹⁶ que nos levariam a uma percepção mais próxima do que foi produzido – os desenhos – daqueles seus produtores: as crianças. Esta perspectiva, portanto, encontra-se aqui como um recurso metodológico. Retomo novamente a perspectiva de que é necessário fazermos uma leitura vagarosa com a intenção de darmos conta do maior número de elementos apresentados pelos desenhos. Nesta leitura mais lenta, o maravilhar-se, o encantar-se, como alguém que ignora parte do que foi descoberto com a pesquisa são aspectos essenciais.

Cada leitura provoca um passeio novo pelas linhas, descobertas e perguntas sobre sua valorização, ainda hoje, tão restrita nos espaços educacionais. Como são universais, plurais e singulares naquilo que comportam, vale ressaltar que não são neutros. Ao observar os desenhos produzidos nos Parques Infantis por filhos e filhas do operariado paulistano dos anos de 1930 deve-se saber que estas criações trazem e são marcas de classe social, etnia, nacionalidade de quem os criou e que devem ser consideradas nas leituras feitas, sendo por isso também, etnografias de crianças que nos permitem entrar nas suas culturas para uma compreensão mais abrangente das mesmas.

Quanto aos desenhos do acervo de Mário de Andrade, os cheiros exalados, devido ao tempo de conservação, as informações que neles estão escritas pelas instrutoras e em alguns documentos pelo próprio Mário de Andrade, podem gerar uma leitura que primeiro passa pelos sentidos, pelas emoções e, a seguir, pelo intelecto, entrelaçando-se ao fazer mais artesanal da pesquisa. É encontrar-se como estrangeira dado o tempo passado, porém, numa cultura próxima à minha.

¹⁶ Ceppi e Zini (1998), completam esta perspectiva ao afirmarem que a criança é o sujeito que ao interagir num cotidiano rico, pode e deve decidir, escolher quando e como aprender. Estes autores ampliam a possibilidade de leitura dos desenhos, para a percepção da relação estabelecida pelas crianças com os espaços, com as cores, com os sons, as luzes, os materiais, que apresentam-se no dia-a-dia de formas diferenciadas, diluindo-se. Afirmam a importância de observarmos e contemplarmos os espaços das creches e pré-escolas preocupando-se com os elementos da natureza, sons, cores, luzes que os constituem e devem permitir a percepção das crianças em explorações variadas, nas quais o corpo todo esteja presente, tocando, cheirando, dançando, desenhando.

Os níveis de leitura apresentados por Martins (op.cit) como básicos, são fundamentais para estabelecer uma relação com as produções das crianças de diversas maneiras. Trata-se de uma relação de corpo inteiro, com todos os sentidos presentes, o que, sem dúvida, envolve outra postura: o crescer com a criança, estando junto com ela e associando a isto o contexto histórico, social, cultural no qual realizou suas produções. O contexto histórico, a etnia, o gênero, assim como as próprias condições de criação, são determinantes para aqueles que criam e o que é criado, determinados também pela própria formação do adulto e o olhar que ele volta para as crianças e aquilo que constroem.

É também Mário de Andrade quem instrumentalizará em parte essa concepção sobre o desenho. Avançado para sua época, aliava em seus estudos a proposta de percepção dos desenhos como resultados de soluções pessoais das crianças, estando com isso próximo ao campo das artes. Assinalava também a necessidade de se registrar o sexo, a idade, a nacionalidade de quem os criou e de seus familiares. Olhares provenientes de estudos etnográficos permitem a Mário afirmar que se apoiava nestes campos teóricos para também compreender os desenhos. Do que pode se supor que, em diálogo com a pedagogia, ampliará a compreensão destas criações das crianças, indo para além de meras classificações em etapas do desenvolvimento do grafismo infantil, que, ao acreditarem e defenderem um caráter universalista da infância, podem, infelizmente, contribuir para a permanência de uma “cultura minúscula” dos grupos escolares, como diria o próprio Mário, constituindo-se em apenas reprodução das idéias dominantes.

Antes, porém, de iniciar uma apresentação dos capítulos que constituem esta tese, gostaria de afirmar quais seus objetivos:

- Contribuir para os estudos sobre desenhos de crianças entre dois anos e meio e seis anos, com base na análise da coleção de desenhos de Mário de Andrade para esta faixa etária;
- Apresentar uma leitura dos desenhos que traga o contexto histórico e social mais amplo – numa leitura que considere seu aspecto documental – sem considerá-los retratos de uma realidade, e com isso, sem ser historiadora,

contribuir com os estudos historiográficos que ainda carecem de documentos sobre a infância elaborados pela própria criança, trazendo seus olhares; deixando suas marcas na História, dando continuidade e ampliando os estudos já empreendidos em meu mestrado.

- Aliar o aspecto documental ao aspecto expressivo que reside nos desenhos das crianças, como expressão plástica que são.
- Ao observar o contexto mais amplo no qual os desenhos foram criados – Departamento de Cultura do Município de São Paulo e Parques Infantis – encontrar quais os aspectos presentes que trazem traços do modernismo das primeiras décadas do século XX e que podem colaborar com os estudos da Pedagogia, trazendo outros campos teóricos para a discussão.
- A partir dos aspectos originais existentes nos Parques Infantis – local de criação de parte dos desenhos apresentados nesta tese – tais como o direito à infância filha do operariado, o folclore, a dança, a brincadeira, e demais manifestações artísticas misturando crianças de diferentes idades, mostrá-lo como território no qual a criança poderia viver sua infância tendo as artes diluídas¹⁷ em seu cotidiano, mesmo quando sabemos que toda instituição educacional reproduz e transforma a realidade. Com isso discutir estes aspectos como uma retomada para a educação infantil hoje, tendo no horizonte algumas das experiências vividas nos anos de 1930, berço da rede municipal de educação infantil de São Paulo, tendo a arte como um de seus fundamentos.
- Problematizar os estudos dos desenhos criados pelas crianças pequenas à luz dos autores italianos.

Esta tese está assim construída:

A **Abertura** inicia esta tese apresentando alguns dos desenhos do acervo de Mário de Andrade resultados do concurso por ele instituído. Embora não convencional na

¹⁷ Loris Malaguzzi afirmava que a arte deveria diluir-se no cotidiano da educação infantil procurando enxergá-la como que transbordando entre as crianças em seu dia-a-dia.

Pedagogia da Educação Infantil compor um capítulo com imagens, sem o texto escrito, elas encontram-se logo no início sendo compreendidas como textos para serem lidos, fruídos, debatidos, imagens de crianças pequenas postas para “vaguear”.

O capítulo segundo **Mário de Andrade e os desenhos: entre experiências e estudos**, se desdobra em vários subcapítulos: *Em outros territórios: artistas modernistas e o encontro interessado com as crianças; a cultura minúscula de nossos grupos escolares; a desorientação criativa; os desenhos das crianças parqueanas: foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez; entre as contradições e os avanços: instrutoras, crianças e imagens; molduras: imagens que transgridem, imagens que conservam; pegar uma linha para passear e deixar marcas de si*. Início apresentando uma das facetas pouco conhecidas de Mário, que, além de interessar-se em estudar o desenho como forma de expressão, exercita-se desenhando, deixando o desenho invadir sua vida. Destaco Mário de Andrade como modernista brasileiro expoente na percepção da criança como múltipla e aquele que apontará a presença de uma cultura infantil. Artista-poeta-professor, portador de uma sensibilidade indiscutível, o Mário *crianço*, que gostava de inventar palavras como se brincasse com elas, concatena-se aos demais modernistas europeus, ao observar na criança uma possibilidade transgressora, fonte de inspiração de muitas criações, contribuindo assim, com os estudos sobre as crianças pequenas.

Ainda neste capítulo, os desenhos criados dentro e fora dos Parques Infantis merecem um outro destaque, diferenciam-se entre si? A cultura escolar provoca a construção de elementos diferenciados entre eles? Preocupada com as contradições entre as propostas de Mário de Andrade e aquelas registradas em fotos e outros estudos que apontam para os Parques Infantis como locais apenas de reprodução das idéias dominantes, procuro na formação dada às instrutoras e no contexto de leituras no qual estão inseridas respostas para determinados olhares em relação aos desenhos das crianças que marcam uma época, caminho que é percorrido brevemente, tendo em vista que não se trata de uma tese cujo objetivo seja estritamente a formação de professoras (es).

O terceiro capítulo, **A arte como um dos fundamentos da Educação Infantil: a fusão entre o projeto estético e o projeto ideológico no modernismo e em Mário de Andrade**, é resultado da procura pelo contexto histórico no qual os desenhos foram criados o que propôs um desdobramento desta tese e a defesa de que a arte, que se diluía no cotidiano das crianças parqueanas, permite percebê-la como um dos fundamentos para a educação infantil, não como didatização do lúdico ou das formas de expressão e construção das dimensões humanas pelas crianças. No subcapítulo **Os Parques Infantis como territórios privilegiados: a fusão entre o estético e o ideológico**, os Parques Infantis do município de São Paulo, durante os anos de 1935 a 1938, são concebidos como territórios privilegiados e uma expressão do modernismo na fusão entre o projeto estético – as artes e a ruptura com padrões escolares está aí presente – com o projeto ideológico – numa procura pelo serviço público engajado fazendo valer os direitos das crianças num espaço extra-escolar que alia artes e cultura infantil, folclore nacional a tantas manifestações do ser criança.

No quinto capítulo, **Quando crescer torna-se uma brincadeira: voltando às considerações iniciais** optei por não concluir o trabalho com um resumo de toda a tese, mas apresentar, a partir do que foi observado e aprendido com as propostas de Mário de Andrade para os Parques Infantis, uma reflexão sobre a presença do desenho e demais expressões na educação infantil hoje. Os desenhos de outrora, tornam-se desenhos de agora, sugerindo cada vez mais que deixemos nossos olhares adultos vaguearem sobre eles, procurando aprender com estas criações e com seus criadores, meninos e meninas de pouca idade.

No fim da tese encontra-se:

- Anexo I com o quadro dos desenhos apresentados na abertura.
- anexo II com o quadro dos desenhos criados nos Parques Infantis.
- anexo III com os desenhos criados pelos filhos dos amigos de Mário e apresentados nesta tese.
- Anexo IV com os desenhos que antecedem os capítulos.

- anexo V com as fotografias de Benedito Junqueira Duarte.
- anexo VI com a bibliografia italiana ainda não traduzida para o português.



Yvone Dib Brahim – MA-DI - 2172

o verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é limitado (...)

(Mário de Andrade:1984)

2. MÁRIO DE ANDRADE E OS DESENHOS: entre as experiências e os estudos

(...)Essa é outra característica essencial do desenho entre as artes plásticas: a sua rapidez expressiva. (...) o desenho nos toca do mesmo jeito que o som curto dos instrumentos de cordas dedilhadas, o piano, o cravo, uma guitarra.

(Mário de Andrade. Do Desenho. In: *O desenho de Lasar Segall*:1991,p.150)

A glória do desenho é outra. Ele não morre quando cessa a visão, nem é já uma verdade adquirida enquanto a visão dura. A ressonância dele vos provoca, vos dinamiza, vos açula, vos maltrata, castiga ou aplaude: e ele é um conselho, uma salvaguarda, um cinismo, uma repulsa, uma revolta. Ele arma o vosso braço. Podereis não saber explicar o desenho, não saber falar sobre ele, mas ele fala sobre vós, fala em vós, fala por vós.

(Mário de Andrade. Do Desenho. In: *O desenho de Lasar Segall*:1991,p.152)

O desenho fez parte tão importante na vida de Mário de Andrade que o tomou no desejo de também utilizar esta forma de expressão como sua. Mário desenhista foi um homem cuja curiosidade pelo assunto o levou a pesquisar os desenhos e a experimentá-los, desenhando também. Analiso aqui dois conjuntos de desenhos: os produzidos por crianças fora do contexto escolar, e outros, produzidos para um concurso de desenhos por ele idealizado para os Parques Infantis, e que se desdobram em subconjuntos. Destaco, antes disto, o Mário de Andrade que experimenta o desenho em sua vida, fazendo desta forma de expressão plástica mais uma manifestação dos 300, 350 Mários.

Os desenhos de Mário são, dentro de sua obra, a criação que conserva certo ineditismo, pois ainda não foram estudados por seus críticos. Segundo diz Rossetti (1989), foi possivelmente a convivência com Tarsila que levou Mário a sentir-se estimulado a

também exercitar-se no desenho, curioso por conhecer mais profundamente essa dimensão humana e prática da arte, à qual associava a pesquisa bibliográfica sobre o assunto¹⁸.

Segundo as datas das obras que foram guardadas, e que hoje integram a coleção Mário de Andrade no IEB/USP e arquivo Paulo Duarte no SPHAN, os anos de 1924 a 1927 e o de 1943 talvez tenham sido aqueles em que o escritor tenha criado maior número de desenhos em suportes de diferentes tamanhos e com finalidades diversas. Como Mário de Andrade afirma, *o desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia*, (1984,p.65), e essa concepção se vê nas cartas enviadas a alguns amigos.

Em suas correspondências, pode-se ver que o desenho está lá, presente, muitas vezes na mesma folha em que escrevia seu texto. Com essa estratégia, o artista conseguia marcar dupla presença no mesmo espaço do texto escrito, compondo uma outra imagem: desenho e palavra se integravam como textos para serem lidos e fruídos. É, talvez, uma proposta criadora que constitui uma “*despalavra*”, como afirmará, décadas depois, o poeta Manoel de Barros (2000).

Em *Cartas a Anita Malfatti* (1921-1939), esta forma de escrever, incluindo também desenhos, surge com grande força. Seu olhar crítico sobre si mesmo brinca ao ironizar o que produz: *isto não é um enigma. São desenhos*. (1989,p.76), escreve logo abaixo do desenho com que compõe a carta de 18 de março de 1924. Talvez o artista revele nessa opção comunicadora, uma busca por traços diferenciados que observava e aprendia na convivência com seus amigos pintores que lhe serviam de referência. (Não encontrei nas cartas publicadas de Mário de Andrade a Anita Malfatti, comentários da artista sobre os

¹⁸ Embora esta tese tenha como eixo de seus estudos as produções das crianças de 2 a 6 anos de idade, ao observarmos os desenhos criados por Mário, podemos levantar uma questão: e o desenho do adulto não-artista onde está? O fato de nos debruçarmos bastante sobre a produção das crianças revela não só o interesse por suas expressões plásticas, como também leva a convicção de que os adultos não são mais capazes de expressar-se plasticamente o que seria resultado, provavelmente de um processo de escolarização que cerceia esta capacidade expressiva. Por outro lado, em sociedades não-escolares, tais como as dos indígenas Mehinaku, pesquisados por Maria Heloisa Fenelon Costa, na década de 1970, é possível encontrar vários desenhos de adultos junto com aqueles produzidos por crianças, numa convivência que permite inferir situações em que a manifestação dessa forma de expressão plástica não sofre travas para prosseguir.

desenhos de Mário. Mas há um aspecto interessante, um acordo: os desenhos de Anita eram trocados pelos versos de Mário, numa circulação dinâmica entre as produções de ambos).

Outra reflexão sobre tal criação híbrida do artista é que, além da convivência do texto escrito com o desenho, este último parece, em alguns momentos, existir para apoiar o que está sendo dito; ou seja, não existe uma competição entre linguagens diferentes; o desenho surge para reafirmar algumas das coisas já mencionadas por ele no corpo do texto, ao contrário do que seria mais comum, colocar palavras ou frases para complementar um desenho. Um exemplo disto é a carta de 1 de dezembro de 1924, quando Mário narra para Anita um acidente: caíra do bonde ao tentar tomá-lo em movimento. O escritor desenha dois vagões, ele mesmo espatifando-se no chão em meio a ambos. Escreve próximo ao desenho: *um horror! Assim. De bunda no trilho* (p.94).

É possível ponderar que Mário, talvez inspirado e seguindo a linha de Di Cavalcanti aberta em 1921, ao ilustrar o livro *Jardim das Confidências*, de Ribeiro Couto, exercita-se nisto que acaba sendo mais uma forma de manifestação e divulgação da arte modernista: as ilustrações de livros, revistas, jornais, dialogando com os textos escritos.¹⁹

Algumas paisagens encontradas, como “turista aprendiz” pelo Brasil afora também foram registradas em desenhos por Mário de Andrade: são igrejas da Sé de Belém do Pará e, em São João Del Rei, a Igreja do Carmo. São produzidos em lápis sobre papel quadriculado no tamanho 10,5 X 15,1cm e 14,4 X 10,3cm. De 1943, período próximo à sua morte, há o registro de desenho de uma paisagem da cidade de Araraquara, para onde foi, com a saúde abalada, hospedando-se na chácara do tio Pio Lourenço Correa (na verdade primo e amigo). Além das duas horas diárias que dedicava à escrita nesse lugar, exercitava-se criando traços das paisagens do interior paulista, entre meditações e repouso para recuperação da saúde.

¹⁹ Fazendo um brevíssimo levantamento constatei que após Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral ilustrará *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, em 1925, e tantos outros sendo que Clóvis Graciano se destaca, como ilustrador, também na ilustração do livro de Mário de Andrade *Piá não sofre, sofre?* de 1941.

O interesse pelo mobiliário doméstico é outro exemplo do Mário de Andrade que se derrama em criações. Inspirado na revista *Deustsch Kunst und Dekoration*, Mário, desenha parte dos móveis de sua casa, cria estante, banco-baú para a sala de música, sofá, duas poltronas com cinzeiros e nichos para livros, bem como um armário para a coleção de santos (católicos e do candomblé). Quanto a essa proposta de criação de móveis, pode-se supor que desenhar talvez fosse um escape do mobiliário advindo de uma *fabricação em série, de má catadura, com bibelôs que traziam em si uma ausência do interesse estético*, (MAC/IEB,1941).

Mário de Andrade, interessado leitor de autores alemães, talvez pesquisasse sob a influência da escola Bauhaus, que revolucionava o gosto pela arquitetura e pelo desenho. A experimentação e a imaginação eram incentivadas sem nunca perder de vista a função social da obra criada. Aproxima-se de algumas das convicções de Mário, cuja preocupação com a finalidade daquilo que criava eram, como se sabe, uma constante em sua vida, verdadeiro artista social que era.

Associando a preocupação estética com a social, Mário de Andrade irá propor um concurso para criação de mobília proletária, divulgado na Revista Acadêmica, em 1938. Acentuo, aqui, que o mobiliário²⁰ era alvo de discussões dos artistas modernistas brasileiros e que se tratava da expressão da arte engajada de Mário que, interessado nos desenhos de filhos e filhas do operariado, voltar-se-ia também para o mobiliário de suas casas, considerando-o como algo passível de cultivar seus olhares. Como ele mesmo comentará durante a visita à exposição de arte do Salão Paulista e do Sindicato dos Artistas Plásticos, são rococós, bibelôs que, posteriormente, estarão presentes na forma segundo a qual os trabalhadores apreciarão obras de arte ou comporão seus próprios desenhos. É um modo de o autor antecipar a discussão sobre a influência da cultura no processo de criação e apreciação de crianças e adultos. Algumas de suas roupas também são desenhadas por ele, sendo que os roupões constituem a maioria delas. O desenho salta do papel, redimensionado na tridimensionalidade.

²⁰ Os móveis criados por Mário de Andrade eram construídos no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, mesma entidade onde foi construído o mobiliário da Escola Normal Caetano de Campos.

A descoberta do traço, do gesto no desenho, a busca por comunicar com mais uma forma de linguagem as percepções sugeridas pela vida cotidiana, pela observação do mundo estavam presentes em Mário de Andrade. Ao contrário do que afirma Dworeck (1999), que a criança perde sua capacidade de desenhar quando entre para a escola e é alfabetizada, prevalecendo apenas esta linguagem em sua vida, Mário irá demonstrar a possibilidade de ser essa atividade um jogo entre adultos ou entre estes e crianças. Trata-se de uma capacidade humana que, em muitos de nós, vem sendo esquecida, sobretudo, quando temos corpo e mente separados.

Esta tese, a rigor, não se propõe ao estudo sobre a produção de desenhos de Mário de Andrade, sem dúvida, um campo aberto a ser explorado. O que desejo destacar, contudo, é a maneira como a presença dessa forma de expressão plástica adentrou sua vida de forma tão plena. Não apenas a procura no universo infantil, curioso por estudar e conhecer suas criações, seus traçados, seus assuntos, o artista desejou também experimentar seu próprio encontro com tal forma de expressão humana, desenhando.

Letras e desenhos, textos escritos e imagéticos convivem dividindo um mesmo espaço de maneira criativa e antropofágica, na qual cada uma das duas linguagens alimenta-se da outra, experimentando, aprendendo, criando, não ofuscando suas importâncias e naturezas, mas ampliando suas capacidades expressivas. A curiosidade de Mário de Andrade pelos desenhos o impulsiona a colecioná-los e estudá-los por décadas.

Não residiria aí a procura por reencontrar e renovar os aspectos do Mário-criança, delineando a constituição de um sentimento infantil, no qual as artes, as experiências, as brincadeiras estivessem também presentes no cotidiano dos adultos? O artista virá a associar esses aspectos relacionados à infância – vivida, desejada, idealizada – aos estudos e leituras que aprofundavam sua vida intelectual.

Mário de Andrade, com seu acervo de desenhos coletados nos Parques Infantis e fora deles (que se constituem dos desenhos recebidos como doações dos amigos e os criados pelos frequentadores da Biblioteca Municipal), puxou um fio a partir do qual é possível afirmar que no Modernismo, não apenas no Brasil como na Europa, há um

encontro do adulto-artista com a criança por meio da arte. E isto revoluciona as cenas nas quais as crianças passam a ser as protagonistas.

Não se trata da descoberta da infância nas artes, mas da possibilidade de aprender com as crianças, seja estudando e exercitando-se no desenho, como fez Mário de Andrade, seja observando suas criações como fez Paul Klee. A arte poderá desenvolver-se, assim como um ponto de encontro entre o mundo da criança e o mundo do adulto²¹. (Russo:1988)

Observando as produções das crianças, os artistas modernistas procuram aprender com elas a expressar sua criatividade de formas diferentes das até então conhecidas, numa busca por reencontrar aspectos da infância perdida e torná-los presentes em suas criações de artistas. Como ressalta Flávio de Carvalho, trata-se de *desorganizar o organizado* (apud Lourenço:1995,p.112) e, para isso, o caráter transgressor das crianças, que tantas vezes oferece a possibilidade do encanto com o desconhecido, a não-conformidade com modelos oficiais, se afirmava como imprescindível.

Nos primeiros anos da década de 1920 é que Mário começa a desenhar e a colecionar desenhos. Estabelece um diálogo entre sua produção de adulto, que também desenha, com a curiosidade sobre a criança que também se encontra nos desenhos. Pode-se afirmar que o interesse de Mário de Andrade pelos desenhos das crianças é observado a partir dos textos e documentos deixados por ele desde 1927 até 1941, somando-os às anotações de aulas ministradas na Universidade Federal na cidade do Rio de Janeiro, onde lecionava Filosofia e História da Arte²². As produções de desenhos das crianças estavam

²¹Vale lembrar que não foi com os modernistas que a criança surge pela primeira vez como temática nas artes. No Renascimento, as crianças surgem também na biografia de artistas trazendo o tema da precocidade com que o gênio se manifestará. Ressalto que a criança-prodígio foi um dos temas abordados por Mário de Andrade. O surgimento do gênio estava atrelado ao desenho de maneira disciplinar adestrando a mão do desenhista. O interesse pelas expressões plásticas das crianças, remonta ao século XVI com o artista Giovan Francesco Caroto com a obra *Fanciullo con pupazetto*. Caroto pinta uma criança segurando um desenho que, pelos traçados que se assemelham aos desenhos infantis, parece ter sido criado pelo próprio menino que o mostra. No entanto, somente séculos depois, as crianças serão concebidas como aquelas cujas criações podem e devem inspirar alguns artistas, sobretudo, devido ao caráter transgressor encontrado em ambos: artistas modernos e crianças. (Russo:1988)

²² Mário de Andrade ao deixar o Departamento de Cultura vai morar na cidade do Rio de Janeiro em abril de 1938. interromper o trabalho fecundo que realizara neste Departamento fez com que

entre os assuntos privilegiados, sendo elas protagonistas num cenário onde as criações de artistas consagrados constituíam o cerne das discussões.

É possível deduzir que o artista começa a desenhar antes de estudar esta expressão plástica de forma mais densa. Mário, ao deixar claro a seus amigos o interesse pelo estudo dos desenhos das crianças, leva-os a colaborar com seus estudos. Envia-lhe as criações dos filhos ou mesmo de crianças freqüentadoras de grupos escolares de cidades mais distantes, como Varginha (guardados por Oneyda Alvarenga).

Mário interessa-se por observar a percepção da criança como construtora e transmissora de cultura; suas criações devem ser conhecidas sob diversos pontos de vista, o que contribui com diferentes campos teóricos. É conhecer por dentro e por fora, *naquilo que pulsa embaixo de nossa pele*, como ele mesmo dizia.

Mário de Andrade não observa calado a influência dos estudos que caracterizam o fim do século XIX e início do século XX, nos quais preponderava a concepção etapista de desenho da criança numa busca por aspectos de seu desenvolvimento psíquico. Ao contrário, caracteriza-se como precursor nas pesquisas que trazem o multiculturalismo para os estudos dos desenhos, até então não explorados. Emergem questões relacionadas a etnia, sexo, idade, nacionalidade dos desenhistas, elementos, em geral, pouco explorados numa época em que as crianças são consideradas como seres cujas produções têm características universais. Estas preocupações resultam da consolidação dos campos teóricos das Ciências Sociais (tendo a Antropologia em seu cerne) e dos estudos voltados para a descoberta da diversidade encontrada nas sociedades longínquas, adentrando em campos mais abrangentes em todas as sociedades. Descobrem-se as crianças como “outros” diversos diante dos adultos, que devem aprender com elas. Esta idéia marcará os estudos empreendidos por Mário de Andrade, tanto quanto à criação de desenhos pelas crianças de

mergulhasse em tristeza. É nomeado diretor do Instituto de Artes da Universidade do distrito Federal, encarregado de reger a cadeira de História e Filosofia da Arte. Esta universidade foi criada por Anísio Teixeira em 1935 e finalizará suas atividades em 1939. As anotações de aulas de Mário de Andrade encontram-se compiladas no documento do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Centro de Estudos Brasileiros com a data de 1966 e muito orientam os estudos sobre Mário e sua concepção de arte, criança, desenho.

tenra idade, quanto a seu permanente questionamento sobre as manifestações das culturas brasileiras e do folclore em especial, manifestações que defenderá e divulgará durante toda a vida.

Uma pergunta que pode ocorrer é: que homem é esse que colecionava ao mesmo tempo obras de artistas importantes e desenhos de crianças de todas as idades? Mário de Andrade colocava aparentemente tais produções num mesmo patamar quanto à curiosidade que lhe despertavam. Transformaria essa curiosidade em pesquisa, aulas, política pública no Departamento de Cultura do Município de São Paulo, tendo as expressões artísticas como um dos fundamentos nos Parques Infantis e na cidade de São Paulo, para todos, indistintamente.

Mário, foi um professor²³ que, em relação aos desenhos produzidos por crianças e jovens também, tornou-se aluno, aprendiz que visitava estas realizações e as guardava para observar, contemplar, aprender com elas. Entre os múltiplos Mários encontrava-se o colecionador de obras de arte de artistas brasileiros e estrangeiros que, de modo concomitante, colecionava desenhos de crianças e jovens para aprender a partir deles²⁴ e compreendê-los em suas singularidades: um universo novo que se descortinava, sugerindo questionamentos e aprendizagens.

Em depoimento à Câmara (1996) Gilda de Mello e Souza relata a maneira como Mário de Andrade guarda tudo como “testemunhos-lembranças”. Em seus inúmeros caderninhos de anotações, as memórias e dados para futuras pesquisas estão presentes. Diz a ensaísta que *é como se o mundo estivesse ao alcance de suas mãos*. São vestígios, pistas que lhe falam sobre os mais diversos assuntos. O colecionador descansa em sua coleção observando-a, revivendo, rememorando aspectos coletados do povo, que, mais ou menos jovem, procurava conhecer.

²³ Em várias das cartas escritas para a amiga Oneyda Alvarenga, o artista expressa sua condição de professor dedicado, amante do exercício da profissão.

²⁴ Como afirma Staccioli (2002) *é colocar-se nos confrontos do mundo como se suas partes mais singulares – as vistas como mais banais ou naturalizadas – fossem obras de arte* (p:34).

Os estudos de Mário de Andrade sobre os traços produzidos por crianças indicam posicionamentos avançados para sua época. Isto resultou numa rica produção de artigos para jornais, como o O Estado de S. Paulo e o Diário Nacional – onde afirmava escrever “coisinhas quase diárias” – bem como anotações de aulas que são, ainda, contribuições importantes para a construção de uma mentalidade brasileira sobre tal produção das crianças (a qual pode, e deve, contaminar a todos aqueles que trabalham das mais diferentes maneiras com as crianças e suas criações).

Seu comprometimento e curiosidade tão intensos faziam com que nos jornais da época para os quais escrevia constassem suas reflexões sobre os desenhos de crianças. São geniais? São artistas? São prodígios? Tais questões ocuparam lugar central em seu pensamento em muitos momentos; o autor as estenderia a seus leitores que, com isso, passavam a ter crianças e suas produções na pauta do dia-a-dia.

Crítico de sua época, Mário foi, em certo sentido, um autodidata, criando seus próprios instrumentos de análise sobre os desenhos, seguindo-os como pistas que lhe indicariam os caminhos para descobertas sobre tais expressões e sua constante atualização, constituindo-se, como se sabe, um intelectual inventivo, curioso, sensível.

Algumas das fontes teóricas que alimentavam Mário sobre estas produções foram observadas por Coutinho (2002) que, em seu doutoramento, cataloga a coleção de desenhos do acervo Mário de Andrade. A pesquisadora observa que Mário tinha em sua biblioteca vários livros dedicados ao estudo do desenho infantil, o que demonstra claramente o interesse por este campo de estudos e o que estava se constituindo como matrizes teóricas orientadoras de seu pensamento e de suas práticas. Entre estes se encontrava Georges Rouma, no original em francês, datado de 1913. Este autor apresentava-se como etnógrafo arguto que, embora seguisse os caminhos da época, os quais procuravam aproximar a criança do primitivo, afirmava, ao contrário, a impossibilidade de tal comparação. É interessante observar que um dos assuntos tratados nas aulas de Mário de Andrade volta-se justamente para esse tema, demonstrando sensibilidade quanto à percepção das diferenças “culturais” que devem ser observadas pelos adultos ao analisarem criações de meninos e meninas.

A discordância entre Mário de Andrade e as idéias do pesquisador e antropólogo francês Henri Luquet (1913), cujos estudos são datados entre o fim do século XIX e início do século XX, apresenta a postura de Mário quanto às fases ou etapas dos desenhos das crianças que, segundo ele, podem ser refutadas. Descrevo as fases muito brevemente para melhor contemplar a polêmica entre as idéias de Mário de Andrade e Henri Luquet (1913). As fases estavam presentes nas anotações de aulas de Mário e indicam o quanto este buscava partilhar as pesquisas com outros estudiosos. Como veremos mais adiante, Mário preocupava-se com olhares que dialogassem com as artes e as ciências sociais, e não propriamente com a psicologia marcada por características “etapistas”. Segundo o que é encontrado nas anotações de Mário de Andrade, os desenhos das crianças encontram-se nas seguintes fases (segundo as proposições de Luquet, com as quais Mário dialogava):

- **realismo fortuito:** se equipararia a um desenho involuntário, rabiscos desordenados e que poderiam ser nomeados posteriormente;
- **realismo fracassado ou frustrado:** no qual não há a capacidade de sistematização num conjunto aparentemente coerente dos detalhes daquilo que está sendo desenhado. Não há um esquema, um padrão na utilização dada ao suporte no qual se desenha;
- **realismo intelectual:** são representações dos objetos não como são vistos, mas esquematizados segundo a idéia que a criança faz deles;
- **realismo visual:** que seria a busca pelo realismo de fato, quando a criança procura caracterizar o objeto tal como o vê e não como o idealiza.

Mário de Andrade apresenta outras possibilidades de compreensão do desenho infantil, que podem ser percebidas como sugestões à classificação dada por Luquet para a produção da infância. Uma das afirmações mais interessantes e, talvez das mais importantes, é o fato de Mário (1984) já apontar que as fases *embora sucessivas montam umas sobre as outras* (1984). Com isto, o poeta mostra-se mais uma vez à frente de seu próprio tempo, por antecipar estudos que viriam a ser realizados alguns anos depois no Brasil. Mostrariam a criança exposta a seu meio histórico, social e cultural; que ao

interagir com o mundo, o modifica, assim como suas produções, entre as quais seus desenhos, assim os resultados não podem ser enquadrados em matrizes rígidas do desenvolvimento psíquico infantil, ou mesmo numa linearidade homogênea e universal. Tudo isso, Mário percebeu antes.

É, portanto, possível encontrar a percepção de Mário de Andrade oposta à de Luquet. Segundo este, o realismo intelectual seria o apogeu do desenho da criança. Para Mário de Andrade, é justamente em seu abandono: é na passagem para o realismo visual que se pode encontrar uma atitude estética da criança, que pode optar por um estilo, o que até então não podia ocorrer. Isto acontece com mais precisão quando as crianças são mais velhas e encontram-se no momento equivalente à segunda etapa do ensino ginásial. Pode-se inferir daí que, depois de cinco anos de escolarização, o que corresponde hoje à segunda etapa do ensino fundamental (antigo ginásial), a criança terá a possibilidade de escolha, sendo a escola, portanto, menos danosa em suas vidas, já que antes disso deveria tolhê-las, inibindo sua inventividade. Mário de Andrade, tece, desta forma, críticas ao modelo escolar de uma época, na qual o espaço para a inventividade, a imaginação estariam reduzidos.

Ao discordar de Luquet, Mário (1966) apresenta idéias que denotam sua concepção de criança como alguém que é capacitado. E pergunta: *Mas, ajuntar estas palavras – realismo intelectual – não pode levar a um confucionismo? Não será uma tendência para negar a criança a capacidade de formar idéias e formar juízos?* (p.71). Trata, na verdade, da expressão de uma capacidade de análise e síntese presentes na criança, o que parece não encontrar nos estudos de Luquet.

O fato de ter contemplado em seus estudos autores que apresentavam formas de classificação dos desenhos por etapas, tais como as de Henry Luquet, não significa que também tenha classificado em fases as produções das crianças. Não há em nenhum de seus escritos, ou mesmo nas observações feitas sobre os desenhos coletados, algo que aponte para a concepção desenvolvimentista do desenho. É bom ressaltar que Mário de Andrade não é um pesquisador da psicologia que se dispõe a estudar desenhos, mas, sim, alguém interessado nos campos teóricos e práticos das artes, da poesia; e é com esse olhar que

enxergará a expressão plástica que analisa. Esta sua interlocução possibilita, desde as primeiras décadas do século XX, aproximações entre os desenhos criados pelas crianças e outros campos do conhecimento ampliando os estudos e os conhecimentos sobre os mesmos sob outros pontos de vista.

Para Mário, trata-se de uma manifestação lingüística, cujos estudos deveriam ser abordados a partir de diferentes áreas do conhecimento; o poeta sugere que as criações dos pequenos só vêm sendo estudadas por psicólogos e pedagogos e não por estetas, o que ele lamentava, propondo indiretamente com isso a entrada de outros campos teóricos nesse estudo. Estes, sem dúvida, dariam uma contribuição bastante rica aos estudos, colaborando para a ampliação do olhar de todos os que pesquisam e trabalham diretamente com esta produção das crianças, alargando a compreensão sobre tal forma de expressão dos pequenos e pequenas. Quanto às crianças, considera que apresentam sensibilidade às sensações estéticas desde muito cedo, sem um estilo próprio. O desenho torna-se um jogo como todos os outros dos quais participam e, por isso, são tão vitais às crianças tanto quanto os demais jogos. Possuem características desinteressadas, não técnicas, estilísticas e estéticas, mas imprescindíveis às crianças que dele participam. Mário ao reconhecer a participação das crianças e sua capacidade expressiva a colocava como “outro” a ser reconhecido, o que será uma das características dos modernistas na época.

2.1 ARTISTAS MODERNISTAS E O ENCONTRO INTERESSADO COM AS PRODUÇÕES DAS CRIANÇAS

O interesse em recomeçar como um mero aprendiz ocupa o lugar da antiga postura artística baseada em certezas e reconhecimentos. O moderno propõe um eterno experimento revendo o consagrado.

(Maria Cecília França Lourenço, 1995, p.161)

O contexto histórico, social e cultural do século XIX e início do século XX se oferecia como grande fomentador de mentalidades que poderiam conceber as crianças como seres falantes, criativos, as quais deveriam participar da vida social como construtoras de cultura; sobretudo quando ainda estão livres das tradicionais tutelas sociais, tais como os padrões escolares, restritivos da imaginação e da criatividade. Sem dúvida, é esta concepção que também estava presente entre as mentalidades dos modernistas, que começaram a sensibilizar-se com a infância e suas criações, aprendendo através delas a não sufocar suas dimensões humanas expressivas, revendo posturas cristalizadas e consagradas que dizem, entre outras coisas, como as crianças aprendem a lógica formal e não quais são suas lógicas.

No Brasil, Mário de Andrade estava cercado por seus companheiros modernistas, cuja arte também descobria nas crianças princípios de uma possível renovação e também de ruptura com padrões estéticos até então vigentes, destacando-se Anita Malfatti, com suas aulas na Escola Americana.

Pode-se encontrar nas matrizes teóricas da Pedagogia desde o século XIX e XX a criança como um ser cujas vozes e linguagens plásticas poderiam envolver os adultos na “*busca pelo simples e descomplicado*”, tal como diria Picasso (apud Gombrich:1999,p.577). Definia-se, à época, uma busca pela inventividade das crianças, a qual poderia ser considerada uma das bases da Educação Infantil a ser incorporada às práticas realizadas pelas professoras com as crianças.

As certezas pedagógicas eram questionadas e se afirmava uma outra trajetória na qual uma educação nova era proposta. Delineava-se um contexto de mudanças de referências que, como se disse, procurava nas próprias crianças as fontes dos conhecimentos sobre elas, levando também a um engajamento de caráter ideológico. Destaco Friederich Froebel, que no século XIX, proporia o reforço, na criança, de sua capacidade criativa, sua vontade de mergulhar no mundo, na natureza, ao participar de atividade criativa também através da arte (com cores, ritmos, sons, figuras).

A contribuição fundamental de Froebel é afirmar que a atividade específica da criança é o jogo, não como “didatização” do lúdico, mas como elemento vital que diz respeito a tudo o que é próprio da criança. Quanto ao papel da professora, afirma tratar-se de uma orientação que jamais deverá assumir uma forma de organizar e programar como ocorre nas escolas (Cambi:1999,p.426). O que pode ser observado é a presença de um trabalho lúdico-estético, deixando suas marcas, o qual estava sem dúvida, construindo a mentalidade que se voltava para a percepção da criança como protagonista.

Destaco também Celestin Freinet, contemporâneo francês de Mário de Andrade, que contribuiria, apresentando seu método natural, que, entre outros elementos, procura dar a palavra à criança e observá-la como alguém que possui uma imaginação criativa incessantemente utilizada. No desenho, esse método consistia em deixar a criança desenhar livremente, a partir dos dois ou três anos de idade, com a presença da professora e das crianças por perto que, representando o meio, contribuía para que o desenho ganhasse características diferenciadas ao longo do tempo. A expressão livre para Freinet não é apenas um elemento da técnica como se vê, mas também a base de seu modelo de ensino.

A criança começava a ganhar espaços entre as perspectivas dos pedagogos e psicólogos que até então dominavam o cenário sobre os estudos das produções de desenhos das crianças, preponderando aqueles realizados pelos campos teóricos da Psicologia que dialoga estreitamente com a Pedagogia e a marca profundamente.

Procurando reconhecê-las em outros campos, encontra-se entre alguns artistas uma busca desse território no qual as criações infantis começam a ganhar novos olhares, por isso, prestes a alcançar outro status. No fim do século XIX e primeiras décadas do século XX, temos a presença fundamental dos modernistas no mundo, apresentando-se também como precursores na construção de olhares próprios para as expressões plásticas das crianças que, como veremos mais concretamente, servirão como fontes inspiradoras para as criações destes artistas adultos.

No modernismo europeu, essa idéia se potencializa, sendo realizada por alguns artistas, entre eles Paul Klee, Vassily Kandinsky. A frase dita por Picasso, quando entrevistado por Herbert Read, *antes eu desenhava como Rafael, mas precisei de toda uma existência para aprender a desenhar como as crianças*, exemplifica essa busca pela infância, seja perdida na memória, seja como inspiradora no processo de criação artística dos adultos. Na verdade, o que Picasso parece revelar na entrevista é que seu pai, também artista, pintor especializado em decoração de salas de jantar, influenciou-o com o desenho, levando-o, ainda criança, a possuir um traçado de adulto, o qual posteriormente precisou desconstruir. Segundo Bernadac e Bouchet (1986), muito cedo seu pai lhe daria seus pincéis por ter ficado entusiasmado com o que via nas criações de Picasso criança. (Suas primeiras criações giram em torno das reinvenções das pinturas de pombos, uma temática recorrente nos desenhos paternos para a decoração de interiores das casas). Observa-se, ainda, um outro aspecto presente em sua fala; quem não viveu suas formas de expressão de criança quando criança, procurará reencontrá-las após adulto, quando disso se der conta.

A presença das crianças em algumas das pinturas produzidas nesse período – primeiras décadas do século XX no Brasil – também ressaltava sua importância para artistas que se voltavam para aspectos de uma sociedade em mudança que deveria abranger todos os atores sociais, destacando a descoberta da infância. A partir de um brevíssimo levantamento, depois de consultar vários livros de obras de arte modernista, destaco algumas produções que trazem crianças como tema: Lívio Abramo em *Guerra-medo*, de 1936 e *Rua*, de 1937; Quirino Campofiorito em *Hora do Almoço*, de 1940; Tarsila do Amaral em *2ª Classe*, de 1933 e em *Crianças (orfanato)* de 1935, para citar alguns artistas e suas obras. Segundo Russo (1988), estudiosa da história do desenho de crianças, a infância pode ser observada como inspiradora de artistas em várias de suas formas de expressão plástica que marcam esse período, diferentemente dos anteriores, quando as crianças eram apresentadas como seres sacralizados. Estes estudos permitem a inferência de que no Brasil o que se tem é a presença das crianças sendo retratadas nas pinturas e desenhos, não ocorrendo uma influência clara das mesmas sobre o processo de criação dos artistas. Temos aí um campo aberto a ser explorado, ou seja, o das crianças enquanto objeto da pintura, o que é diferente de ser o sujeito da mesma.

Mário Pedrosa (1964), contemporâneo de Mário de Andrade, apresenta em seus artigos uma preocupação específica com a arte infantil, destacando as descobertas do artista Franz Cizek em Viena no final do século XIX, momento em que ressalta as produções das crianças fora do contexto escolar. Ao observar suas criações, que até então tinham pouco ou nenhum espaço, Pedrosa espanta-se ao perceber seus processos criadores. A criança é percebida como criadora, produtora de desenhos que merecem ser observados e discutidos. Indo além, servem como fontes inspiradoras nas quais os adultos artistas deverão se furtar provocando seus processos de criação. Segundo Pedrosa, essa descoberta deve ter causado uma revolução na pedagogia da época por apontar elementos de um mundo até então desconhecido: crianças e artes e crianças como protagonistas, com as quais os adultos poderiam aprender.

Para Cizek, as grandes descobertas aconteciam quando observava as crianças em suas produções livres. Um de seus campos privilegiados de observação eram as cercas de madeira da cidade onde morava. As crianças passavam horas, apaixonadas, rabiscando a giz. Cizek providenciava tinta para elas e posteriormente organizaria aulas, afirmando que estas deveriam ser diferentes daquelas que ocorriam nas escolas, ou seja, quando manteve contato mais estreito com os outros, livre das normas escolares.

Wilson (1990), ressalta que Cizek torna-se conhecido como pai da arte infantil. É fundamental afirmar que as observações deste artista vienense estavam apontando para a construção da cultura infantil sendo revelada e constituída nos muros e cercas fora da escola²⁵. Cizek se empenharia muitíssimo em defesa de uma arte infantil. Viola, (apud:Russo:1988), em livro dedicado a esse artista, afirma que *talvez não teríamos guerra se tivéssemos pessoas mais imaginativas*, o que remete à idéia da arte como redentora da humanidade. Segundo Viola, *os que combatem a favor da arte infantil, ainda têm muito a fazer a favor das crianças e contra os adultos, ainda um tanto estúpidos* (apud

²⁵ Assemelhando-se, neste sentido, à pesquisa de Florestan Fernandes (1964), empreendida na primeira metade do século XX em São Paulo, que teve por objetivo a criança que constrói sua cultura nas ruas em suas brincadeiras com outras crianças, de idades iguais ou diferentes, constituem as "Trocinhas" do Bom Retiro.

Russo:1988,p.35). O autor destaca Cizek como precursor desse caminho, que, vê nas crianças as características contidas em artistas, afirmando a existência de uma arte infantil.

Segundo Russo (1988), Corrado Ricci, no final do século XIX também é concebido como um dos precursores dos estudos sobre desenhos de crianças, contrapondo-se as concepções de Cizek. *Procurava em suas criações estudar como o sentido da arte nasce e se desenvolve na criança* (Ricci apud Russo,p.33). Suas discussões voltavam-se por encontrar a possível precocidade do artista, embora advertisse em Bolonha e Florença que a arte da criança não é arte, ao contrário do que dizia Cizek.

Mário de Andrade também se questiona a respeito em suas anotações de aulas (1966): *A criança é artista?* Possivelmente, tal discussão deve ter gerado frutíferas polêmicas entre seus alunos. Para Mário, as crianças desde cedo são sensíveis às sensações estéticas presentes em sua vida, como um jogo, embora não tenham a intencionalidade dos artistas. (idem,p.70).

Sendo dinâmico, tal processo contém as dimensões humanas: a música contém o desenho e está contido nela, que, por sua vez, é poesia, que é também brincadeira, pintura, dança. São as dimensões humanas presentes e construídas pelas crianças, o que não significa torná-la artista, e, sim, respeitar o ser criança, que não precisa ser aprimorada porque é 'inteira', ao contrário do que propõem certas posturas "adultocêntricas", que têm marcado as relações adulto-criança há tanto tempo e que carecem ainda ser revistas.

Contudo, o desejo pela novidade, explicitado no modernismo, encontra ressonância também nestas imagens produzidas pelas crianças. Elas possuíam as características procuradas por esses artistas naquilo que criavam, que poderiam resultar numa maior autonomia da própria arte. Estas renovações foram encontradas entre os indígenas, na busca pelo folclore nacional e na arte das crianças, não devido ao aspecto exótico de que tantas vezes foram impregnados, mas, sim, por se tornarem atores essenciais a serem percebidos em todas as esferas. Inspirando-se na produção criativa das crianças, Paul Klee afirma:

Brincadeiras de criança! aqueles cavalheiros, os críticos, dizem freqüentemente que os meus quadros lembram os rabiscos e as desordens das crianças. Espero que sim! Os quadros que meu filho Felix pinta são geralmente melhores do que os meus, porque os meus sempre foram filtrados pelo cérebro.

(Klee,apud.Wilson, p.57)

Klee, ao observar as criações de seu filho de cinco anos de idade dizia também que *quanto mais desajeitadas, mais as produções das crianças se oferecem como bons exemplos* (Russo:1988,p.36), ao processo de criação dos adultos. Pairava, como se reitera todo o tempo, nessa atmosfera, uma concepção de criança como criadora e inventiva. Tal qualidade, contudo, era atribuída às características ainda livres de convenções sociais, liberdade tão procurada entre os modernistas (Wilson,p.58). Klee, interessado nas produções das crianças, recolhia seus desenhos e sugeria que estes deveriam ser pesquisados e estar presentes nas casas, nos quartos; sendo observados por um maior número de pessoas, adultas ou crianças.

Pode-se afirmar, mais uma vez, que a infância vinha sendo estudada como detentora de talentos inspiradores para os adultos, que procuravam expressar-se também de modo mais livre, o que não significava a expressão da concepção que via a criança como pura. Ao contrário, são as deformações, a obediência ao jogo de ritmos e de formas, realizando seu mundo de um modo não aprisionado e singular, que encantarão e influenciarão a pintura de artistas adultos. Portanto, as crianças eram responsáveis por um movimento contrário, o qual crê, infelizmente, que adultos tudo sabem e, por isso, devem influenciar as crianças. Redescobrir nossa própria infância seria um movimento interessante o qual os adultos poderiam compor.

Mário de Andrade não produz uma obra como Klee a partir do contato com as crianças, mas tal relacionamento fica impregnado em seu olhar de poeta sensível. Entre os modernistas brasileiros é, talvez, o intelectual que mais se flagraria na procura pela própria infância; além de “brincar” com as palavras, recriando-as, produzirá textos nos quais sua própria infância tomará forma literária, tal como já afirmei anteriormente e

retomo neste capítulo. Em “Cai, Cai, Balão!” (1932/1963)²⁶, mais uma vez deixará transparecer a busca pela vivência da infância. E nos diz,

(...) o homem, nas alturas sábias dos quarenta anos, vai e pratica um ato de menino de grupo. (...) mas por outro lado, a realização espontânea duma faculdade infantil num homenzarrão meditabundo que já enterrou a infância num cemitério repudiado, mostra que o indivíduo, por maior técnica que possua, guarda pra sua riqueza a inexperiência do aprendiz.

(...) chegaram em disparada as vergonhas, as censuras, e um passado em que nunca fui moleque de rua, jamais peguei balão!

(p.126)

Esta percepção se refina e evoca até o próprio menino: a criança bate à porta do adulto, procurando reviver nele, revigorando-o. Em seu *Será o Benedito!* (1939/1992), livro resultado do suplemento de crônicas que escrevia para o jornal O Estado de S. Paulo, apresenta o artigo “Desenhos ingleses”, no qual um menino, incomodado com seu porte físico, se vê amparado pelos desenhos que tinham a capacidade de confortá-lo em sua visão tão deformada de si mesmo:

Só os desenhistas ingleses me davam companheiros de altura. Eu sentia uma atração ansiosa por todas aquelas figuras de meninos e meninas, de homens e mulheres, altos como eu, angulosos como eu; não tanto as mulheres, aliás, mais redondinhas; mas os meninos e meninas e homens saíam dos livros, deixavam as histórias impossíveis para vir viver comigo uma vida menos aventureira, mas cheia de simpatia, acalentada por uma solidariedade humana (...)

(p.83)

Os desenhos, enfim, apresentavam-se como companheiros de Mário de Andrade, estabelecendo entre ambos um diálogo que surgia pelas mais diversas portas de entrada. Não inspiravam a criação, mas, pode-se dizer, inspiraram aspectos da própria vida.

²⁶ Procurei, ao longo da tese, quando possível, informar a data da primeira publicação da obra e aquela por mim consultada.

Creio que podemos pensar no desenho como uma forma também de diálogo entre o produtor e aquele que o vê, que o olha. Mário-menino mantinha esta relação revelada em seus comentados desenhos ingleses. Talvez, ao fechar os olhos, o que via eram os meninos cujas características físicas apaziguavam seus temores, seus constrangimentos causados pela diferença. São os desenhos que saltam dos papéis, como já mencionei, em diálogos, conversas intensas, ou puro deleite, desenhos “conversadores”, que passam a ter a capacidade de também transformar o outro e as relações mantidas.

Trata-se aqui das imagens que suscitam a imaginação e a ampliam num movimento constante e intenso. Bachelard (2001), traz, neste sentido, uma contribuição interessante ao provocar em seus leitores a dinâmica da criação das imagens, do devaneio, das asas e do vôo. Momento em que as imagens originais são recriadas e ganham outros espaços, novas composições. Ao mencionar obras literárias e entre elas, os poemas, aponta-nos como os poetas aspiram a novas imagens e as criam a partir do que escrevem, com eles até mesmo nossa vida física sofre alterações, afirma o filósofo; os livros, somados às imagens tornam-se cartas íntimas e, desta forma, pessoais. O elo entre palavra e imagem é ressaltado por Bachelard (op.cit), ao referir-se à poesia como elemento que possibilita a criação de outras imagens.

Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.
(p.03)

Mário de Andrade sugere, em seus escritos, a possibilidade de fazermos o movimento partindo dos desenhos, das imagens para a poesia:

Encontraremos aqui um pouco de tudo o que o desenho é, enquanto grafismo e hieróglifo. Encontraremos desde o provérbio e a poesia curta nos desenhos mais elaborados, até a rapidez fugaz do segredo reticencioso, até o valor velocíssimo duma palavra apenas nos esboços e anotações.
(1991,p.153)

Para Mário de Andrade, o desenho apresenta-se muitas vezes *mais literário do que plástico*, por sua liberdade. O caráter de vôle que está contido nas imagens pode nos contagiar. E por que não? Por que não nos lançarmos neste vôle?

Esta questão foi indagação também de alguns modernistas que procuravam colocar as crianças em seu processo de criação e com elas aprender. Novamente é Mário, mais do que outros modernistas, quem nos chamará para essa viagem em que crianças e suas criações são fontes inspiradoras de produções diferenciadas.

Contudo, em nenhum momento as referências estão voltadas para as crianças escolares. As observações dos artistas citados foram feitas fora da escola, o que, sem dúvida, poderia interferir na criação quanto a temáticas, traçados, tempo de dedicação. Mário de Andrade, professor, também se preocupava com a suposição de que as expressões plásticas realizadas na escola constituíssem expressões orientadas, o que para ele deveria também ser analisado. Expressa suas opiniões, deixando-as visíveis e as traduz como cultura dos grupos escolares, às quais chamará de “minúsculas”.

2.2 A CULTURA MINÚSCULA DE NOSSOS GRUPOS ESCOLARES

O interesse dos modernistas pelas criações das crianças se estende e adentra o processo de criação de alguns deles, como já afirmei. A concepção de criança que estava presente desconstruía o inatismo e o determinismo biológico e apontava para novas concepções da infância como portadora de história, produtora de cultura, sujeitos de direitos. O caráter transgressor da criança, e até mesmo subversivo (carregado de perguntas, gestos, risadas e desejos), era ressaltado e saciava esses adultos que, com isso, distanciavam-se de seu adultocentrismo, ampliando seu olhar.

Cizek (op.cit) observava as crianças na cidade, nas cercas e nos muros, produzindo, portanto, fora de suas escolas, atentas àquilo que faziam. O autor chama a atenção para o

fato de que havia uma disparidade entre as produções ao ar livre e os desenhos na sala de aula, realizados com a ajuda de professores. Um dos objetivos de Cizek é construir um refúgio para as crianças onde elas pudessem ser “elas mesmas” ao criar; por isso, afirmava que queria trabalhar com elas como artista e não como professor. O autor sugere, uma crítica aos modelos educacionais da época, nos quais a liberdade expressiva das crianças não era contemplada.

Cizek, ao propor o refúgio onde as crianças poderiam criar, estava, de forma ainda incipiente, sugerindo a arte como um dos fundamentos da educação. Um ateliê, que poderia ser incorporado à própria escola, deveria acolher todas as linguagens, tornando-as acessíveis às crianças, ao mesmo tempo em que seus olhares, suas vozes, suas criações também fossem contempladas. Constituir-se-ia como um dos elementos para quebrar a tradição, para complicar uma estrutura monolítica. Na escola das palavras, o que se proporia viria a ser a introdução da escola do fazer, o que significa a introdução e a potencialização da expressividade gráfica, pictórica, escultórica, que tantos consideram serva do ler e do escrever, (Malaguzzi, apud Rabitt:1999,p.65). Tem, como se vê, de sair das vestes rígidas de um dia-a-dia rotineiro e transbordar no cotidiano de uma escola que contemple as crianças, suas culturas e suas criações.

No Brasil, Flávio de Carvalho, contemporâneo de Mário de Andrade e companheiro de modernismo, faz, em 1933, uma crítica semelhante à do artista vienense, preocupando-se também com aspectos relacionados às escolas da época. Na exposição de desenhos de crianças no Clube dos Artistas Modernos, afirma²⁷:

(...) temos a tendência de aceitar os desenhos das crianças como uma manifestação sem importância e que nada encerra, além de

²⁷ Pesquisando o acervo de livros e revistas do *Centro de Referência em Educação Mário Covas*, que também possui uma vasta biblioteca virtual e fotografias sobre a história da educação brasileira, encontrei a informação de que nesse mesmo ano de 1933, o Dr. Pedro de Alcântara Machado realizava uma conferência tendo como tema *A interpretação do desenho das crianças e seu valor pedagógico*. A temática de sua explanação indicava que a presença do desenho das crianças como assunto dentro da educação, estava voltado para a interpretação do desenho. Tal idéia presente no âmbito da educação se contrapunha àquela apresentada por Flávio de Carvalho que demonstrava a importância das criações infantis serem vistas como originais e espontâneas.

uma fantasia, que invariavelmente, deve ser corrigida e polida pelos professores. Erro grosseiro, naturalmente!

(...) ela (a criança) vê a dolorosa caricatura de tudo, e dramatiza numa simplicidade de formas e cores, que faz inveja a grandes artistas. Muitos deles gostariam de assinar os quadros simplíssimos das crianças, pois estes contêm uma inventividade que, na maioria dos casos, está embrutecido pela pedagogia da civilização.

Os verdadeiramente grandes artistas se parecem com as crianças nas suas invenções, possuem uma espontaneidade inconsciente em cor e forma, sem a preocupação com os truques dos prestidigitadores das escolas de belas artes. A função dos professores de desenho e de escolas de belas artes tem sido quase sempre a de abafar ou matar qualquer surto de originalidade que aparece na fantasia da criança. Indivíduos quase sempre medíocres, esses professores gostam de impor à criança a sua personalidade gasta e empoeirada.

(1933/1993,p.161)

Artista e arquiteto inventivo que era, Flávio de Carvalho, atentamente procurava na aproximação entre o artista e a criança pontos de encontro no que se refere àquilo que adultos poderiam aprender com elas para renovar sua arte e não apenas ensiná-las. Segundo afirma, só os verdadeiros artistas nutrem-se de produções das crianças e, talvez, até mesmo assemelhem-se a elas numa aproximação estreita. Em seu caso específico, Sangirardi Jr. (1985) o chamará de *criança grande* – afirmando esta como *uma característica dos gênios* (p.95). Temos, entretanto, um elemento importante, percebido tanto por Cizek quanto por Carvalho: o papel da escola como lugar que modifica tais criações, abafando ou roubando a originalidade, a imaginação (idem,p.161), propondo não um espaço redutor da criação, mas, ao contrário, que permita e amplie a mesma.

Entra em discussão um aspecto fundamental: os espaços físicos da rua, suas cercas e muros eram, talvez, mais provocadores do que os das escolas freqüentadas pelas crianças. Daí podermos considerar que o trabalho realizado por elas nesses espaços afastava-as das curiosidade, da inventividade, da diversidade, características tão presentes na infância e raramente contempladas nas escolas.

A esse fenômeno Mário fará referência como *cultura minúscula de nossos grupos escolares* (1941/1988,p.61). Esta observação de Mário, semelhante às de Cizek e Carvalho, é resultado da percepção da dificuldade de expressão pessoal demonstrada por jovens que visitavam uma exposição organizada pelo Departamento de Cultura no Salão Paulista e no sindicato dos Artistas Plásticos. Com isso, o poeta inaugurava uma discussão, até hoje pertinente, sobre o papel da escolarização que, ao ser “escolarizante”²⁸, retira das crianças as possibilidades de se expressarem plenamente.

Malaguzzi (1998), em sua poesia, *As Cem Linguagens da Criança*, sintetiza essa idéia anos depois afirmando o quanto a escola separa a cabeça do corpo e todas as suas partes, e ensina a ela um mundo que já existe, roubando-lhe noventa e nove linguagens, afirmando que a ciência e a imaginação, a razão e o sonho, são coisas que não estão juntas. Não há nos espaços escolares com tais características a pesquisa da multiplicidade de expressões, não há uma apreciação estética do mundo, o encontro com o fantástico, com o imprevisto, as reações contra a monotonia, constituindo uma *cultura minúscula* presente nos grupos escolares dos quais falava Mário de Andrade e que reflete a ausência da pluralidade, da imaginação, da curiosidade. Neles, os muros e as portas fecham-se para as diferenças, para a cidade, para o que é vital.

Com essa e tantas outras idéias em mente Mário de Andrade posicionará a arte como eixo condutor “derretido”²⁹ no cotidiano das crianças freqüentadoras dos Parques Infantís e contribuirá com a formação das instrutoras que lá trabalhavam, orientando para que percebessem o desenho – mas não só – de modo amplo e como abordarei adiante, sem a intervenção dos adultos. As orientações de Mário consideram a criança como protagonista, num cenário onde suas criações são potencializadas, onde a imaginação e a

²⁸ O termo **escolarizante** encerra em si uma oposição, não à escola, mas à fragmentação do conhecimento em áreas e, sobretudo, o que disso resulta: a divisão do corpo daqueles que a freqüentam, atarrachando-os tantas vezes aos bancos escolares, afastando-os, cada vez mais, da possibilidade de criar a partir de suas fantasias, de sua imaginação.

²⁹ Ao afirmar o desejo de que as artes podem ser concebidas como eixo condutor “derretido” no cotidiano das crianças, estou parafraseando Loris Malaguzzi que dirá em entrevista a Giodana Rabitti (1999): *eis por que o ateliê não se tornou um lugar onde “fazer arte”, mas transbordou, derreteu-se na escola(...)* (p.65).

invenção tornam-se presentes a cada dia, provocando uma apreciação estética do mundo que é também criado e recriado pelas crianças, para as crianças e com elas.

Mário faz elogios às “Escuelas ao Aire Libre”, e às produções das crianças mexicanas, e afirma: *no México onde a orientação é mais legítima, se espaventa com as obras-primas inestimáveis* (1976,p.130). O poeta acena para formas diversas de orientação que, possivelmente, são mais abrangentes e ricas, devendo ampliar as produções das crianças, e reitera: *utilizam de todos os meios de expressão artística. Empregam as palavras, as batidas do ritmo, cantarolam, desenhavam* (idem,p.130). Trata-se de um exercício cotidiano da vida, que a escola não pode cercear como direito das crianças que a freqüentam. A preocupação constante entre a não-orientação e a orientação mais legítima, se vê presente também em sua concepção de arte. Em carta a Henriqueta Lisboa, de setembro de 1941, revela isso,

Henriqueta, você já pensou que a arte, como a religião, como a política, a medicina ou a eletricidade, é uma ocupação, uma realização cotidiana?(...) mas sei que a arte é como fumar, comer, corrigir provas de colégio, saudar o vizinho agradável e não saudar o vizinho desagradável: um exercício cotidiano de vida.

(1986,p.)

Este 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 no 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.

Em *Táxi: da criança prodígio III*, (1976), Mário apresentou uma reflexão ilustrativa de sua percepção, a qual se aproxima de seus contemporâneos modernistas, ao ver importância e completude nos desenhos infantis e aproximá-los de obras realizadas por artistas adultos consagrados. Nesse artigo, evoca nomes de gênios, considerados como tais, de forma provocadora. *Será que os consideramos mesmo como genialidades do mundo das artes? Gostamos de fato de suas produções? Compreendemos mesmo tal como afirmamos compreender?* (idem,p.135) O crítico prossegue, afirmando que muitas vezes temos medo de parecer ignorantes ao não aceitar como boas tais produções.

Tudo isto é que faz a gente valorizar o desenho dum mestre e apenas achar graça num determinado desenho de piá. Mas não haverá ninguém honesto neste mundo que, botando a mão na consciência, deixe de reconhecer igualdade de valor exclusivamente artístico nos dois desenhos. O artista em dado momento se sentiu num estado-de-sensibilidade plástica e desenhou. A criança fez o mesmo. (...) 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 isso que me obrigou a falar uma feita que as obras primas infantis são meros frutos do acaso.

(p.138)

Em nota sobre a observação de dois desenhos escolares de crianças japonesas, Mário de Andrade afirmará que se trata de obra-prima, apontando para a presença da cultura japonesa na criação das meninas. Mário, de modo avançado, como se vê, adentra nas questões relacionadas ao multiculturalismo, para observar os desenhos das crianças; a *cultura minúscula dos grupos escolares* impregnará, sem dúvida, as crianças com desenhos de caráter mais padronizado e homogêneo, deixando de lado um olhar mais amplo, imaginativo. O que se percebe, em Mário, é a demonstração de um olhar sensível para a estética do cotidiano nacional, que é multicultural – e revela-se de maneira ainda mais forte em suas pesquisas sobre o folclore brasileiro.

Como já antecipou Barbosa (1988) no catálogo da exposição de desenhos infantis realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP em 1988, Mário interessava-se pelas características particulares das diferentes culturas que poderiam deixar suas marcas nas produções de desenhos das crianças, inovando na construção de olhares sobre estas formas de expressão da infância, tendendo a descristalizar concepções que as tratam como universais. Não se esquecia de que os grupos escolares da época possuíam culturas próprias; ao observá-las, percebe que as mesmas têm a capacidade de conformar ou deformar aqueles que a frequentam e assim alterar as suas criações. Com isto, Mário de Andrade suscitaria discussões valiosas, voltando-se para os ambientes educacionais como territórios *da e para* a infância, sendo esta concebida como criadora e portadora de cultura, onde a presença de todas as linguagens esteja assegurada não como privilégio de classe social, mas como direito legítimo de todos os que os frequentam. O debate está posto.

É com as bases do ideário modernista e com autores da bibliografia italiana estudada que adentro no universo dos desenhos das crianças pequenas, apresentando-os no próximo subcapítulo.

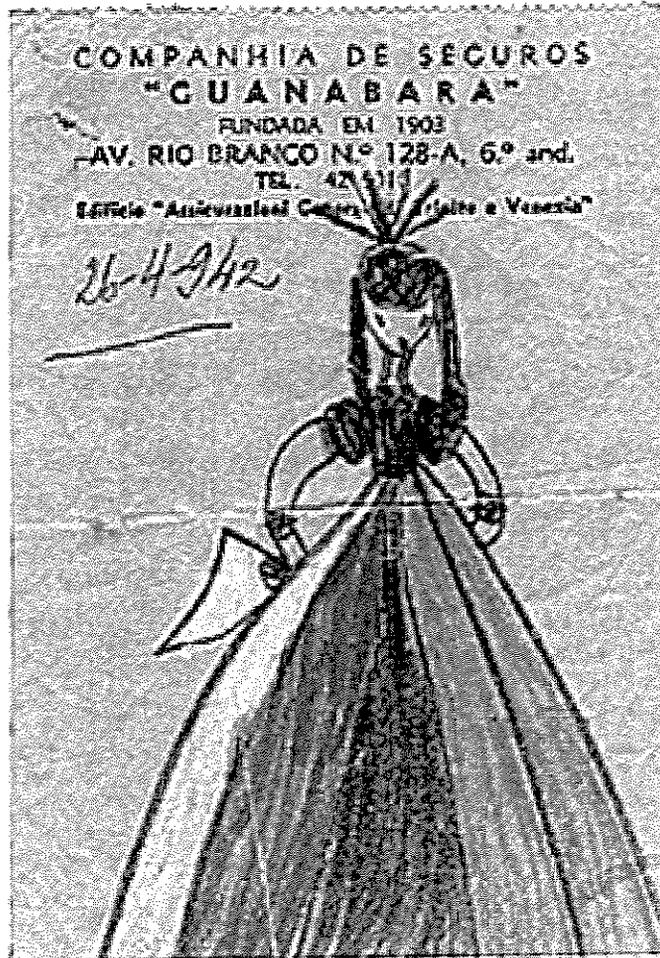
2.3 A DESORIENTAÇÃO CRIATIVA



reprodução de desenho de Anna Luíza

assustada na praia: 18/04/1942

Na coleção de Mário de Andrade encontra-se um conjunto de desenhos que apresentam uma característica peculiar: foram enviados por amigos, tendo sido, em boa parte, produzidos por seus filhos; ou criados na presença de Mário, em situações não descritas em seus documentos, talvez na esfera da vida privada. É difícil afirmar se essas crianças tinham contato com outros tipos de orientação, dos pais, de outras crianças ou demais parentes, pois não há indicações precisas a respeito. São 47 dentre os 2160 que constituem o acervo.



reprodução de desenho de Anna Lúiza

mulher com leque - 21/04/1942



reprodução de desenho de Anna Luíza

26/04/1942

Dentre vários outros, destaco os desenhos criados por: Anna Luíza, Pituca e Marcus Vinicius de Andrade, que se apresentam como os mais recorrentes. A presença dos registros escritos por Mário de Andrade permite crer que ele estava junto da menina enquanto ela criava, respondendo ao mesmo tempo às perguntas sobre o que estava desenhando. Essa forma de comunicação sugere não apenas que vejamos a curiosidade de Mário sobre as expressões plásticas das crianças como também sua escuta em relação a elas e ao que têm a dizer sobre o que criam. Mário de Andrade ao refletir sobre seus poemas (portanto sobre uma forma de expressão diversa do desenho), irá contribuir e demonstrar seu desejo por leituras mais serenas, lentas. Dirá,

Quero construir o poema que não se pode ler no bonde, o poema que não pode ser recitado (o tempo dos rapsodos e dos menestrelis já passou) o poema que carece ser lido, entendido e o amor verdadeiro há de descobrir que dentro dele o fogo e o foco ardentíssimos porém que não queimam, em vez elevam, consolam e são fecundos.

(Andrade, apud:Candido:1990,p.158)

Mário, poeta moderno, que faz uma poesia itinerante como afirma Candido (idem) apresenta, não apenas para a leitura da poesia, como também das criações plásticas, a proposta de um olhar que se torna uma *meditação ambulante*. Reconheço na reflexão de Candido sobre o poema Louvação da Tarde de Mário de Andrade, um caminho aberto para se pensar também sobre os desenhos o qual, o próprio Mário apropriara na forma como ... esta criação infantil. Uma meditação itinerante, que procurava entrosar-se numa era, na qual a reprodução e a presença da cópia dos desenhos em detrimento da criação pessoal construía olhares que rapidamente passavam sobre as criações sem se ater a elas, estudando-as.

Entre os desenhos contidos nesse conjunto, ao observarmos as datas³⁰ em que foram criados, perceberemos que há uma proximidade entre os dias nos quais as crianças realizaram seus desenhos. No caso de Anna Luisa este aspecto fica bastante patente. Talvez tenhamos a caracterização de um possível estudo de caso realizado por Mário de Andrade ao eleger alguns filhos de amigos para acompanhar suas produções de desenhos, realizando uma etnografia e alimentando sua curiosidade sobre tais criações. Neste estudo etnográfico Mário não deixa de ser poeta, com a curiosidade desperta, procura, sem dúvida a própria meditação, ou serenidade itinerante que vasculha as inúmeras possibilidades de soluções e elaborações pessoais das crianças.

Tornar-se criança para poder aprender com elas, era uma característica presente na relação e desejo de saber mais sobre as crianças que o cercavam. O papel onde foram produzidos, hoje meio rasgados, têm o tamanho de 13cm X 9cm. Originalmente não foram

³⁰ as datas de criação dos desenhos de Anna Luisa aqui reproduzidos são: 18/04/1942; 21/04/1942 e 26/04/1942. Depois da saída de Mário do Departamento de Cultura o que denota que dava continuidade a seus estudos sobre desenhos.

destinados ao desenho, o que pode ser percebido devido à existência do timbre de uma empresa de seguros chamada Companhia de Seguros Guanabara, do Rio de Janeiro, no alto do papel. É possível inferir que esta inscrição possa ter influenciado a forma como Anna Luíza desenhou, na vertical, o que será um fator importante observado por Mário de Andrade e presente somente entre as crianças que desenharam fora dos Parques Infantis que criaram seus desenhos com as folhas na horizontal, seguindo talvez uma orientação das instrutoras ou dos padrões de desenho da época.

Quando observamos os desenhos de Anna Luíza, nas páginas de números 55, 56 e 57; Pituca nas páginas 62 e 64 e Marcus Vinicius 65³¹, tornam-se possíveis inúmeras inferências sobre eles e mesmo sobre Mário de Andrade. Foram produzidos em papéis diferenciados: Mário estaria preocupado com diferentes suportes para a criação de desenhos? Tal preocupação existira anos antes, quando instituía o concurso de desenhos nos Parques Infantis e solicitara a compra de material especial para as crianças desenharem.

Quanto ao material, os três desenhos aqui reproduzidos foram criados com o lápis de cor, lápis preto para o contorno e o colorido, num fundo amarelo alaranjado do próprio papel. Em suas aulas (1966), o poeta afirmará ter percebido que existe uma característica rotineira no desenho da criança, e isso pode envolver a escolha do material a ser usado o que reforça a suposição de que Mário de Andrade também poderia estar experimentando novos materiais com as crianças.

Os títulos dados aos desenhos abrem a significação “assustada na praia” e “mulher com leque”. Esses elementos acabam ganhando maior visibilidade e até mesmo orientando o olhar. Ao contrário do que se encontra nos outros conjuntos de desenhos (nos quais há a predominância de casinhas, molduras, frutas que constituem a maioria dos assuntos dos desenhos produzidos nos Parques Infantis talvez a marca da busca pela aprovação do adulto), não há nestes a presença marcante de um estereótipo. Podemos vê-los como “mais livres”, tal como sugerido por Mário de Andrade, Flávio de Carvalho e Franz Cizek.

³¹ Refiro-me várias vezes aos desenhos das crianças, o que impede, infelizmente que os tenhamos presentes imediatamente após cada referência. Procurei aproximá-los sempre que possível buscando favorecer a apreciação dos mesmos.

Nas criações de Anna Luíza, além do material diferenciado, o que chama a atenção são os desenhos em si, bastante expressivos; não apresentam algumas das características levantadas por Mário de Andrade como manifestações das crianças escolares. Não são imitativos e rotineiros quanto aos traçados. Trazem a natureza *retratística* – desenhado na vertical – mais do que a *paisagística* – desenhado na horizontal. Após o concurso, Mário observa que

- *escolha de âmbito da folha de papel solta.*
- *Infinita maioria preferiu a posição (horizontal)³² só na biblioteca (e mais um caso único fornecido por um dos parques), houve alguns que tomaram o papel no sentido de maior verticalidade.*
- *Parece pois que a atividade desenhística infantil se manifesta no sentido de obter maior horizonte. É uma atividade de natureza paisagística, mais que de natureza retratística, mesmo quando representando figuras humanas. É também mais uma prova da natureza historiada e lingüística da atividade desenhística, pois nunca há a horizontalidade, a que, na linguagem e no conto corresponde o desenvolvimento rítmico do tempo. Por outro lado, a ocorrência bem mais freqüente do papel verticalizado na Biblioteca, de crianças mais contagiadas e estimuladas, demonstra nestas maior liberdade de invenção e criação.*

Não há uma padronização, tal como percebida entre o conjunto de desenhos que foram realizados nos parques, os quais apresentarei no próximo tópico. A não- orientação do adulto permitiria a expressão mais livre da criança? O ambiente dos Parques Infantís seria restritivo? Acredito que Mário de Andrade, após ter coletado os desenhos produzidos nos Parques Infantís, tenha-se preocupado ainda mais com as orientações e em que isso poderia resultar no processo de criação das crianças.

³² Mário de Andrade faz um desenho ao lado de suas anotações para mostrar que as folhas ficavam na horizontal e na vertical; optei por apenas escrever sem reproduzir seu desenho.

Embora não tenha trabalhado diretamente com crianças nos Parques Infantis, ao receber seus desenhos e estudar suas criações, arrisco afirmar que deveria ficar estarecido com o que via: produções que aparentemente seguiam padrões de desenho com caráter homogêneo e pouca presença de soluções pessoais. A coleta de desenhos doados pelos amigos e os estudos empreendidos podem tê-lo levado a construção de critérios ou inferências que concebiam os desenhos como somente para estudo, reforçando aquela idéia de “cultura minúscula dos grupos escolares” que, de certa forma, colonizava as produções das crianças.

Os três exemplos de desenhos de Anna Luíza reproduzidos são provocadores quanto às relações de gênero. A menina com grandes bochechas vermelhas (um *rouge*, ou susto, já que está assustada na praia), brincos que ressaltam traços do feminino. Na mulher com leque, também criado por Anna Luisa, os trajes lembram desenhos de figurinista de moda (o que pode ser percebido no desenho sem anotações no qual a mulher está com uma espécie de suporte na cabeça, carregando algo nas mãos).

Por apresentarem características próximas, podem tratar-se de estudos da própria Anna Luíza. Seriam estas características de desenhos produzidos apenas por meninas? Não podendo esquecer da classe social a qual pertencia Anna Luisa o que, sem dúvida, pode ser visto como um dos elementos definidores da forma como desenha.

Entre as orientações dadas às instrutoras dos Parques Infantis, Mário ressaltava a necessidade de escrever se o desenhista era do sexo masculino ou feminino. No documento escrito por Mário com o número de MA-DI 2260, ressalta: *observar ainda o uso da cerca ou do muro fechando recintos por sexo*. Na forma como Anna Luíza utilizou o papel, colocando a figura feminina no centro, vê-se que o próprio limite da folha cercou a figura desenhada ressaltando o feminino.

Em suas anotações de aula, Mário de Andrade (1966) irá comentar que *nas primeiras idades (3,4,5 anos) nota-se nas mulheres mais capacidade para representar imagens experimentadas*. Advém daí uma precursora percepção dos estudos sobre relações

de gênero que podem estar presentes nas expressões plásticas das crianças ou mesmo de que forma tais construções determinaram concepções de assuntos, escolha por determinada utilização de cores, etc.



reprodução do desenho de Pituca – filha do Paulo Magalhães
MA-DI 187

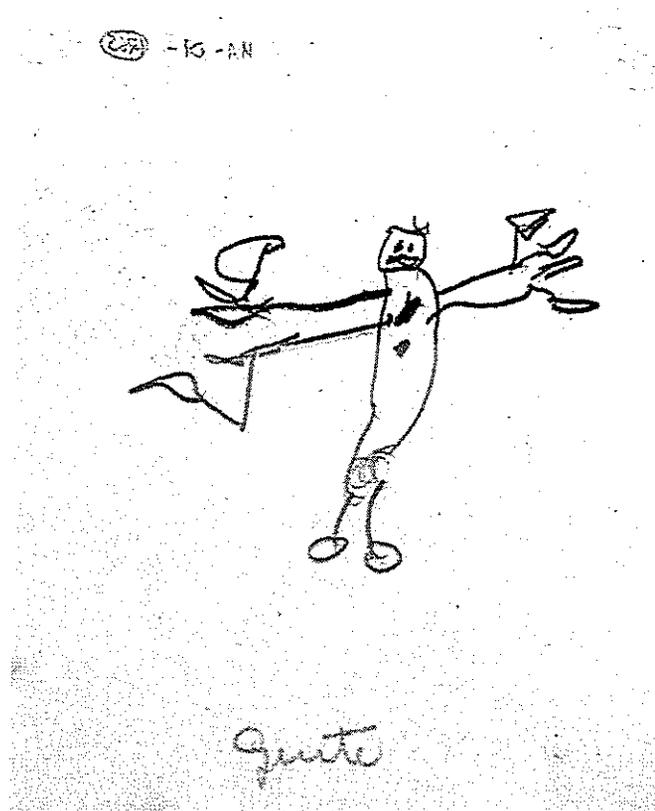
Na criação de Pituca, de três anos de idade – que infelizmente se encontra mais apagada em razão dos materiais utilizados, (o lápis grafite preto dificulta a visualização), é possível reconhecer o desenho pela transcrição feita do original: casa com escadas, árvore. A casa, que fica minúscula em meio a grandes escadas, dá a impressão de que a menina estava experimentando vários tipos de linhas – fechadas, curvas, em ziguezague. Segundo Lombardi (2002), trata-se da capacidade que as crianças pequeninhas já têm de perceber a relação entre as cores e as formas e entre elas e o fundo, assim como, de separar as unidades visuais em cores mais luminosas, quentes, e o preto (idem,p.99). No caso

específico neste desenho de Pituca, o movimento ganha um destaque, inventiva, leva-nos a pensar no desejo da criança em desenhar a tridimensionalidade da casa e das escadas.

As anotações, hoje já apagadas pelo tempo, aproximam-se do que fora desenhado: *casa com escadas, nuvens e árvores*, numa clara demonstração da conjugação entre a oralidade e o desenho.

São haikais sintetizadores de vida, de idéias, de desejo, de prazeres, afetos e desafetos e, principalmente, do próprio tempo de ser criança, da infância dos meninos e meninas pequenas. Mário utiliza os haicais para referir-se aos desenhos: *são haikais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos* (1984,p.68). Este, produzido pela Pituca, e outros tantos trazem em suas linhas a construção de algumas formas – vistas de baixo para cima – que nos remetem a brincar com o papel. Esse movimento, que pode lembrar uma escada se tentarmos reproduzi-lo, assemelha-se a uma dança das mãos sobre o papel. Talvez revelando a criança que dança ao desenhar, cantarola e brinca.

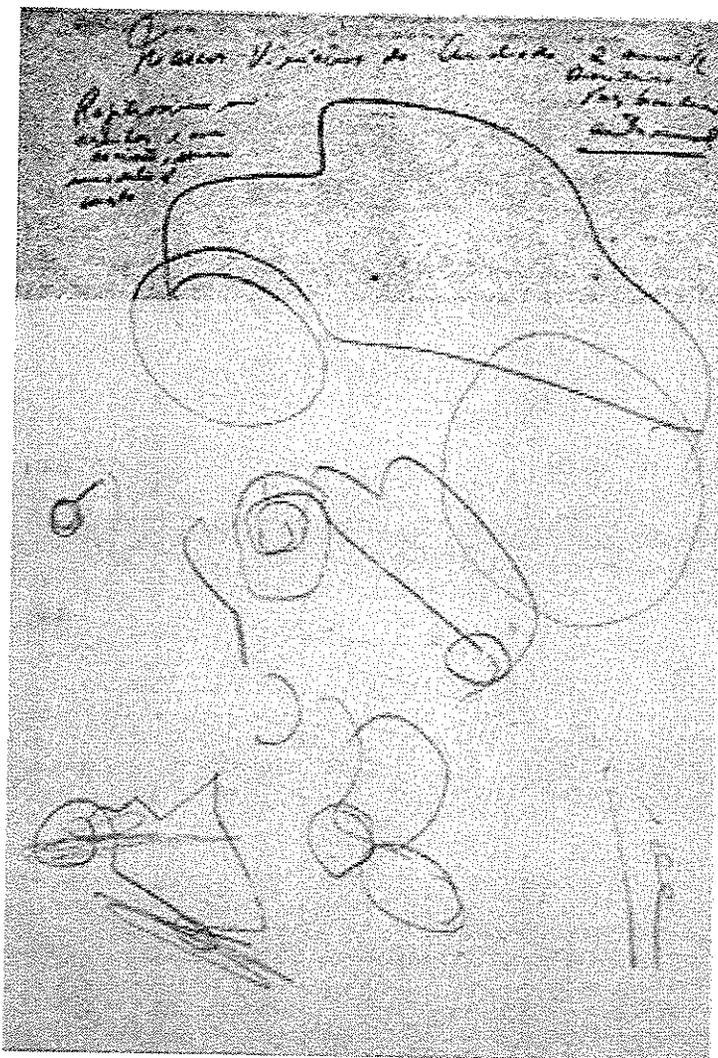
Num outro exemplo de desenho de Pituca, o *Gente*, abaixo reproduzido, este mesmo aspecto não se repete. Não há a data de criação deste desenho; ainda assim, é possível reiterar o interesse de Mário pela produção mais recorrente de algumas crianças. Pituca utiliza a folha na vertical. Não há nada escrito por Mário de Andrade sobre este desenho, indicando que, provavelmente não tenha de fato escrito nada sobre o que estava criado, excetuando a palavra *gente*, denominando com isto o que criou. Novamente, não se tem a recorrência de temáticas, assuntos e traçados.



desenho de Pituca – MA-DI 1265

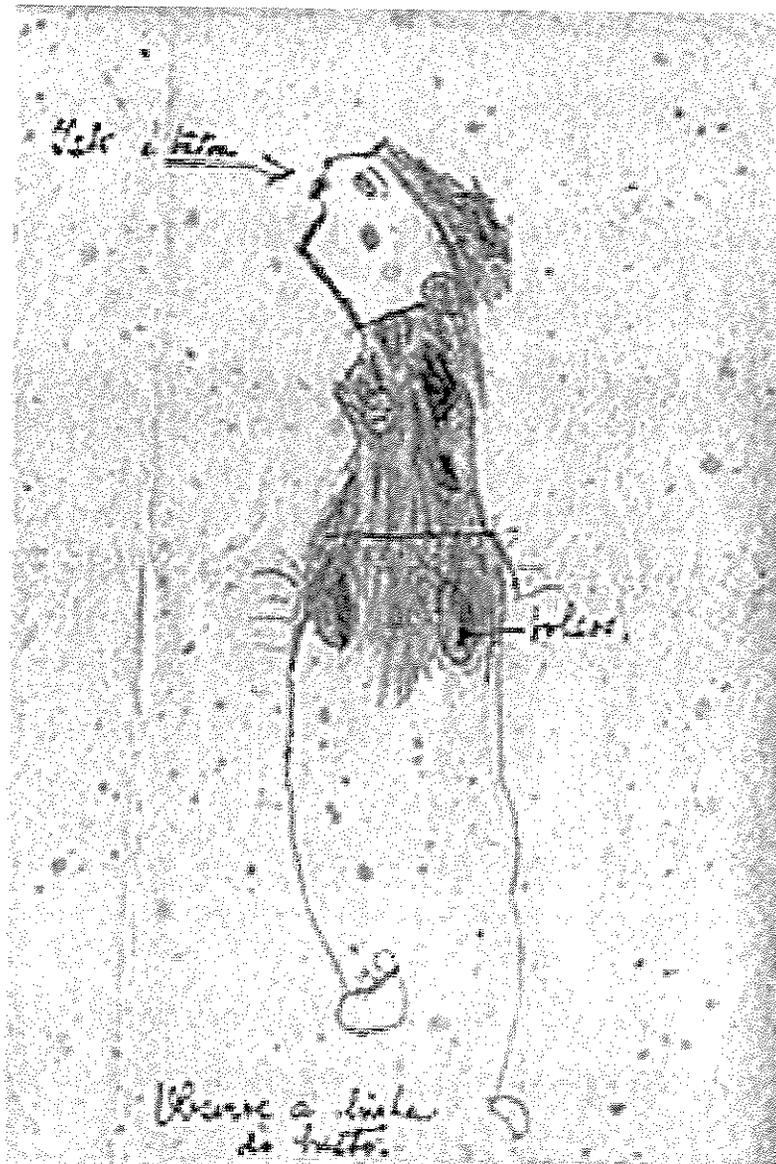
Marcus Vinicius Andrade, com dois anos e meio de idade, desenha um automóvel, reproduzido na próxima página, sobre o qual Mário de Andrade irá escrever: *rapidíssimo em desenhos e com decisão, sem modelo à vista*³³, demonstrando a ênfase dada em seus estudos à presença da cópia como fator influenciador das crianças enquanto desenhavam. Poderia ser percebido como uma criança “artística”, segundo Mário de Andrade. Sua capacidade de decisão e rapidez revela autonomia de criação, sem copiar. Tudo indica que Mário de Andrade, ao referir-se à cópia, uma discussão presente em várias de suas anotações, estaria revelando a preocupação com a adoção de modelos pelos adultos o que povoaria o universo das crianças com padrões a serem copiados, o que cercearia a exposição da imaginação e da fantasia pela criança naquilo que desenhava.

12. A folha de papel na qual Marcus Vinicius realizou seu desenho está bastante desgastada pelo tempo, o que dificulta a leitura das observações escritas por Mário de Andrade., tive a oportunidade de ler os escritos de Mário de Andrade no original transcrevendo-as aqui.



desenho de Marcus Vinicius Andrade – MA-DI – 1363

Estes desenhos, reproduzidos nas páginas 66 e 67, foram produzidos nos anos 40; não há anotações do nome de quem o fez. Um dos aspectos interessantes a observar é sua relação não somente com a cópia, mas, como esta deixa de ser cópia, tornando-se “à moda” de quem a faz. As observações registradas no desenho remetem a situações que envolvem o desenho e o brincar de desenhar, quando fazemos algo para outro copiar, ou mesmo selecionamos alguns temas para que sejam desenhados. Com base nas anotações feitas no desenho por Mário de Andrade, e reproduzido nesta pagina pode ver: *este ela fez para o*



MA-DI 2055

Tais observações sevem para guiar o olhar para que observemos mais atentamente determinados detalhes, cujos estudos repito eram verdadeiras etnografias dos desenhos, que esmiuçavam cada uma das partes do desenho, por vezes relacionando-os com o todo e com os demais desenhos de sua coleção. O assunto “cópia”, suscitado especialmente no desenho em questão é, sem dúvida, carregado de variações, e se estende cada vez mais, ganhando sempre um fôlego novo. A preocupação de Mário de Andrade em relação à cópia deve-se provavelmente por esta ser o revés das propostas modernistas de ruptura de padrões hegemônicos que universalizavam a criança e suas produções. A cópia como algo

impessoal impediria a criação que traria em si um caráter de pesquisa da criança. As idéias modernistas, portanto, tornavam-se presentes nas sugestões de Mário e preocupações por ele externadas nos estudos realizados sobre as criações plásticas das crianças. O que não pode ser afirmado é o alcance mais imediato das mesmas, sobretudo, nas pré-escolas ou nos Parques Infantis.

Não encontrei documentos que permitissem a identificação clara de quais as definições de critérios utilizados por Mário de Andrade para selecionar seus desenhos e guardá-los; contudo, alguns critérios podem ser observados quando o olhar se volta para as produções realizadas pelas crianças nos Parques Infantis. No documento escrito (MA-DI 1080), Mário de Andrade deixa algumas anotações, resultados de seus estudos, que dão algumas indicações sobre a presença de critérios de análise e coleta dos desenhos, e afirma: *mais desenhos inferiores servindo só para estudo*; ou no documento (MA-DI 1129): *desenhos de interesse plástico*. Ordenava-os, provavelmente, para posteriores estudos, estabelecendo um critério para isto. Não há clareza quanto ao que é considerado por Mário como “inferior” em relação aos desenhos; o que se pode perceber é que se trata de desenhos resultantes de cópias, o que, segundo Mário, era facilmente perceptível devido à recorrência de padrões, ao contrário daqueles que apresentassem interesse plástico, revelando imaginação do desenhista.

Um dado importante é uma observação um tanto discriminatória das diferenças entre as crianças dos Parques Infantis; para Mário, elas apresentaram um “*atraso mental*” (1966,p.70) em relação às frequentadoras da Biblioteca. Segundo afirmação de Mário de Andrade sobre a influência de livros ou do cinema nos desenhos foi pequena entre as crianças dos Parques e grande entre as crianças frequentadoras da Biblioteca Municipal. Ao utilizar a expressão “*atraso mental*”, estaria preocupado com o que ele mesmo chama de contágio, que pode ou não alterar a criação de desenhos das crianças. Com isso, inauguraria uma perspectiva de análise dessa forma de expressão preocupada com o contexto social e cultural como fator determinante na escolha da temática, dos traçados, das cores que o comporão.

Entre os anos de 1930 e 1940, os recursos audiovisuais levarão os educadores a se empenharem na expansão do cinema educativo. Lourenço Filho – diretor da instrução pública do Estado de São Paulo – tomará providências para a promoção do cinema. Com isso, projetores, câmeras, filmes e equipamentos chegarão às escolas. Isto fazia parte dos métodos de ensino que disseminariam a linguagem cinematográfica, contestando, porém, a veiculação do cinema de caráter comercial. Associando esta informação às observações de Mário de Andrade, podemos concluir que essa presença, bem como a percepção de imagens em movimento, são capazes de interferir na constituição dos desenhos das crianças, já que seu mundo ficaria povoado por outras imagens que cultivariam a criação. O cinema exerceria um papel importante contribuindo para o aumento do universo das crianças pela educação de seus olhares.

Ao coletar, receber, guardar os desenhos de crianças de diferentes idades, desde os dois anos e meio, contendo ou não expressões figurativas, Mário permite-nos inferir, como afirma Bartolomeis (1998), que se trata de princípios de uma pesquisa que apontariam para a arte não no sentido de um campo fechado e auto-suficiente a ser ensinado, mas como disciplina que, de maneira lúdica, envolve as crianças nos espaços vivenciados por elas, como possibilidades múltiplas de ver e estar no mundo.

O papel que a escola estaria cumprindo, podemos inferir, seria o de castrar não somente a capacidade criadora das crianças, como também os elementos que a constituem e a marcam como alguém pertencente a uma determinada cultura, que, por sua vez, marcam suas criações. Os desenhos provenientes da escola eram considerados inferiores e serviam em seu estudo, provavelmente para fundamentar suas argumentações em relação à cultura minúscula dos grupos escolares e da escola de forma geral.

Neste caso, a elaboração de uma proposta na qual o desenho, a arte, as culturas, pudessem dialogar na procura por um cenário diferenciado, um território mesmo que se constituísse como alternativo incluiria uma escola não “escolarizante” ao modelo já apresentado na época. Daí as artes servirem como fio que conduzia o cotidiano dos Parques Infantis, transbordavam e se entrelaçavam a ele.

2.4 OS DESENHOS DAS CRIANÇAS PARQUEANAS: *foi respeitada a expressão da criança, quando disse o que fez*³⁴

*D. Lenira*³⁵,

*No último número do A voz da Infância*³⁶ *saiu um desenho “A tempestade” que fiquei com vontade de possuir no original. Se não for obrigação estrita guardá-lo nos arquivos, seria possível a Sra. me conseguir esse trabalho delicioso? Não é cópia?*

(Mário de Andrade:Carta a D. Lenira Fracarolli)

Até o momento venho apresentando Mário de Andrade e os desenhos sem enfatizar aqueles criados somente para o concurso de desenhos por ele orientado às crianças frequentadoras dos Parques Infantis, privilegiando, até o momento, aqueles que foram doados pelos amigos à Mário de Andrade. Dos 1230 que compõem o acervo de desenhos criados pelas crianças parqueanas, quarenta e seis são de crianças com idade entre três e seis anos, sendo que cinco delas participaram com dois desenhos e uma com três. As meninas marcam mais a sua participação em número superior ao dos meninos. Os assuntos variam entre carros, bandeiras, casas, flores, frutas e árvores e barcos. Há dois desenhos com figuras humanas, e estas aparecem em meio às casas ou às frutas.

Em carta enviada por Mário de Andrade a D. Maria Aparecida Duarte, chefe da seção de Parques Infantis, depois de Nicanor Miranda, é possível percebermos orientações substanciais para o concurso e, a partir destas, encontrar muitos elementos reveladores de sua proposta para a concepção dos desenhos de crianças, assim como, o respeito pela produção e por seus produtores.

³⁴ Trata-se de uma observação feita pelas instrutoras no verso da maioria dos desenhos das crianças a qual retomo nesta tese também como subtítulo de capítulo. Apresento aqui o verso de alguns dos desenhos apenas devido a preocupação com que pudéssemos ler mais as imagens do que propriamente os textos escritos, mas não só, deve-se também a enorme dificuldade em reproduzi-lo de forma que ficasse bastante legível por todos. As inscrições sempre se repetem. Procurei garantir a reprodução daquelas com anotações diferenciadas.

³⁵D. Lenira Fracarolli foi professora da Escola Caetano de Campos, responsável pela organização da Biblioteca Infantil do Município de São Paulo, criada em 1936.

³⁶ Jornal editado pelas crianças da Biblioteca Municipal durante sua gestão no Departamento de Cultura de 1935 a 1938. Não encontrei entre os documentos pesquisados no acervo do IEB-USP qualquer um que permitisse assegurar que Mário de Andrade tivesse obtido o desenho desejado.

Antes de tratar dos trechos contidos na carta escrita por Mário de Andrade à Maria Aparecida Duarte³⁷, é interessante percebermos alguns aspectos polêmicos que podem envolver a instituição de um concurso ou exposição de produções das crianças.

A instituição de um concurso de desenhos entre crianças e exposições de tais desenhos é um tema bastante polêmico. O concurso idealizado por Mário de Andrade não tinha como propósito uma exposição das produções, o que não significa estar distanciado do propósito de colocar ao público esta forma de expressão das crianças pequenas, mas valorizá-la. Esses desenhos foram expostos somente em 1988, no MAC-USP.

Em 1896, Cizek, tal como Mário de Andrade faria três décadas depois, tinha uma enorme coleção de desenhos produzidos pelas crianças. Naquele mesmo momento, uma jovem geração de artistas austríacos rompia com as convenções da arte tradicional, iniciando o movimento moderno nos países germânicos.

Coutinho (2002), ao pesquisar o acervo de desenhos de Mário de Andrade, se debruça sobre as exposições e conclui, apoiada em outros autores, que tais eventos não se pautam por organizar algo que seja para as próprias crianças, e, sim reduzindo-se a obras produzidas por adultos para as crianças que desempenham um papel de coadjuvante nesse cenário.

Embora a afirmação seja pertinente, ainda assim ressalto que se trata de um importante momento para se colocarem as realizações das crianças em estado de apreciação e discussão. Se, conforme aponta a pesquisa de Coutinho, não temos critérios construídos pelas crianças, de forma a orientar tais exposições e concursos, o que para Coutinho (op.cit) é uma falha, afirmo que isso possa ser visto a partir de seus aspectos positivos pela possibilidade de problematizarmos e conseqüentemente debatermos e conhecermos mais e melhor a infância. Sua contribuição reside na construção de olhares mais próximos, que mergulhem mais profundamente nas produções, familiarizando-se com elas e com sua

³⁷ Irmã de Paulo Duarte, e conhecida pelo apelido de D. Nini.

presença em vários espaços públicos, de onde tantas vezes são distanciadas. Suas idéias, suas produções circulariam em diferentes universos, passando a compô-los, alterando concepções que tantas vezes demonstram desconhecer ou mesmo menosprezar.

Sabemos, com a Pedagogia da Educação Infantil e com as ciências com as quais dialoga em busca de referenciais teóricos, que olhar com os olhos das crianças, ouvir e considerar suas vozes, é fundamental para que possamos conhecê-las a partir delas mesmas. Contudo, são poucas as iniciativas que se proponham a tanto, sobretudo quando o assunto é colocar suas expressões em espaços públicos onde prepondera o tempo apressado e desenfreado que pode gerar olhares insensíveis, pouco reflexivos. Assim, expor as produções das crianças, a marca deixada por elas na História, como sujeitos que são, é imprescindível, sobretudo quando sabemos que ainda há quem julgue que as crianças não podem ser fotografadas, sonogando seu direito de aparecer, saindo da ausência que tantas vezes lhe é imposta. Na concepção de Mário de Andrade sobre crianças nada melhor do que colocar em público o que as crianças criavam, sendo, portanto vistas como construtoras e não apenas como consumidoras de cultura.

Segundo entrevista dada por Modesta Boggiano Rantinguera, que freqüentou os Parques Infantis nos anos de 1930, em virtude da comemoração dos cinquenta anos de Parques Infantis, ela afirmava: *naquela época teve um concurso de desenhos entre os três parques infantis: D. Pedro, Ipiranga e Lapa. Eu ganhei em primeiro lugar!* A senhora Modesta lembrava da menina desenhista. Infelizmente não há estudos para reconstruirmos com mais rigor a memória das crianças parqueanas, contudo, sua lembrança, que busca nos desenhos recordações de bons momentos, já ressalta a importância desta forma de expressão presente entre as crianças que ia para além de concursos.

Embora eu tenha me atido às exposições organizadas dentro do período histórico em que Mário de Andrade vivia, refletindo sobre o contexto como elemento importante para a idealização do concurso nos parques, tenho de lembrar da exposição *As Cem Linguagens da Criança* idealizada por Loris Malaguzzi. Trata-se de uma exposição itinerante, cujo objetivo reside em mostrar para o público em geral as produções das

crianças com até seis anos de idade. O que se tem é uma preocupação e uma iniciativa que se baseia nas experiências realizadas nas creches e pré-escolas do município de Reggio Emilia, no norte da Itália. Essa exposição deixa a infância falar a partir das construções das crianças, de suas brincadeiras, seus jogos, seus processos de elaboração de conhecimentos, em que o desenho é uma das linguagens apresentadas, assim como esculturas, engenhocas, enfim, suas criações.

A incursão por diferentes países do mundo (e mesmo pelo Brasil onde as produções estiveram em São Paulo durante o período de 15 a 22 de julho de 2002) sendo a primeira do gênero, traz a proposta de que as crianças têm cem linguagens, e cem, cem, cem, e querem usá-las todas, cabendo à escola reconhecer isso e trabalhar no sentido de não cercear esse direito, e conseqüentemente, a imaginação das crianças. Dessa forma, esta exposição se mostrou inovadora e pertinente, e apontou outras características: colocar a público produções de crianças pequenas e com isso suscitar um amplo leque de discussões sobre a infância dos pequenos e pequenas tantas vezes restritas e totalmente ofuscadas.

Sua importância, entre outras coisas, encontra ressonância na proposta de documentar a presença e as marcas deixadas pelas crianças pequenas na História, o que não se vê ou mesmo não se considera. Assim, longe de fazer aqui uma defesa do adultocentrismo, gostaria de salientar que tal iniciativa pode vir a contribuir com a construção de olhares adultos que estejam mais familiarizados com as produções das crianças, mantendo uma relação diferenciada com elas. Que as considere em sua inteireza, que as observe, aprecie, conhecendo-as sob diferentes aspectos e contemplando com isso a construção do sentido de pertencimento nestas crianças, aliando imaginação, fantasia, criação no tempo do lúdico, diferente do tempo do capital com o qual procuram impregnar as crianças.

Não se deve considerar no concurso instituído por Mário de Andrade somente o caráter competitivo³⁸ sempre presente em concursos, já que apenas algumas crianças foram

³⁸ Somente para mostrar uma postura polêmica, Augusto Rodrigues³⁸, (1964), artista e um dos expoentes na criação das Escolinhas de Arte do Brasil nos anos 1960, afirma que a criação de um

premiadas, em detrimento de outras que também participaram. O concurso instituído nos Parques Infantis tinha características que procuravam enfatizar a admiração pela criação infantil e um olhar que considerava a expressão livre das crianças. O eixo central é sua expressão, sua inventividade, o ser criança. Interessava que ela produzisse, criasse e recriasse, construindo sua cultura e tornando-se presente nos espaços criados para ela. Esta concepção, contudo, convivia com modelos escolares impregnados nas pessoas adultas que trabalhavam com as crianças, o que o levou a ser incisivo quanto às orientações dadas às instrutoras.

Transcrevo aqui trechos da carta escrita à Sra. Maria Aparecida Duarte, que se encontra no IEB sob número MA-DI 2258, para posteriormente discutir alguns conjuntos de desenhos e fotografias das crianças desenhando³⁹.

*Tendo deliberado instituir entre os três parques infantis dois grandes concursos, um de desenho e outro de figurinhas de barro, peço-lhe a fineza de providenciar a aquisição de bom papel de desenho e bons lápis de cor para os três parques.
As bases são as seguintes:*

- *Uma criança poderá concorrer com quantos trabalhos quiser;*
- *É absolutamente proibida qualquer sugestão e muito menos correção das instrutoras ou quem quer que seja aos trabalhos concorrentes;*
- *São proibidas as cópias, e os desenhos e figurinhas têm que ser feitos nos parques;*

concurso entre as crianças chega a ser danosa para as participantes. São nocivos, como ele mesmo afirma. Chama mesmo de incoseqüente qualquer tipo de julgamento dos adultos em relação às produções das crianças. Quais os critérios de qualidade? Pergunta-se. Estes, segundo Rodrigues, são estabelecidos pelos adultos e deixam distante todas as concepções que a própria criança tem daquilo que fora produzido por ela ou por seus pares. A valorização de determinados tipos de desenhos e pinturas pode levar a criança a cessar seu processo de criação, estagnando-o, limitando-se apenas àquele tipo que fora premiado. Poderíamos dizer que se trata do “modelo que deu certo”.

³⁹ Há no acervo fotográfico de Benedito Junqueira Duarte somente as duas fotografias que reproduzo neste capítulo contendo crianças desenhando.

- *Os desenhos serão assinados pelos concorrentes nas costas do papel, nome por extenso, nacionalidade, nacionalidade dos pais, idade da criança. As instrutoras acrescentarão se o concorrente é branco, preto ou mulato;*
- *Os concursos terão início assim que o material chegar aos parques e terminará sessenta dias depois;*
- *As instrutoras se encarregarão de relembrar semanalmente as crianças este concurso e suas bases.*

Fernando de Azevedo, irá fazer afirmações na mesma direção, as quais demonstram concepções sobre a criação de desenhos por crianças que apresentam pontos de contato com as idéias de Mário:

Os próprios desenhos das crianças, ainda quando participam de uma certa observação, têm sempre uma grande “parte de fantasia”, isto é, criação absolutamente original do aluno, que é seguramente uma das mais interessantes e poderosas características dos desenhos infantis.

(1932-1958,p.126)

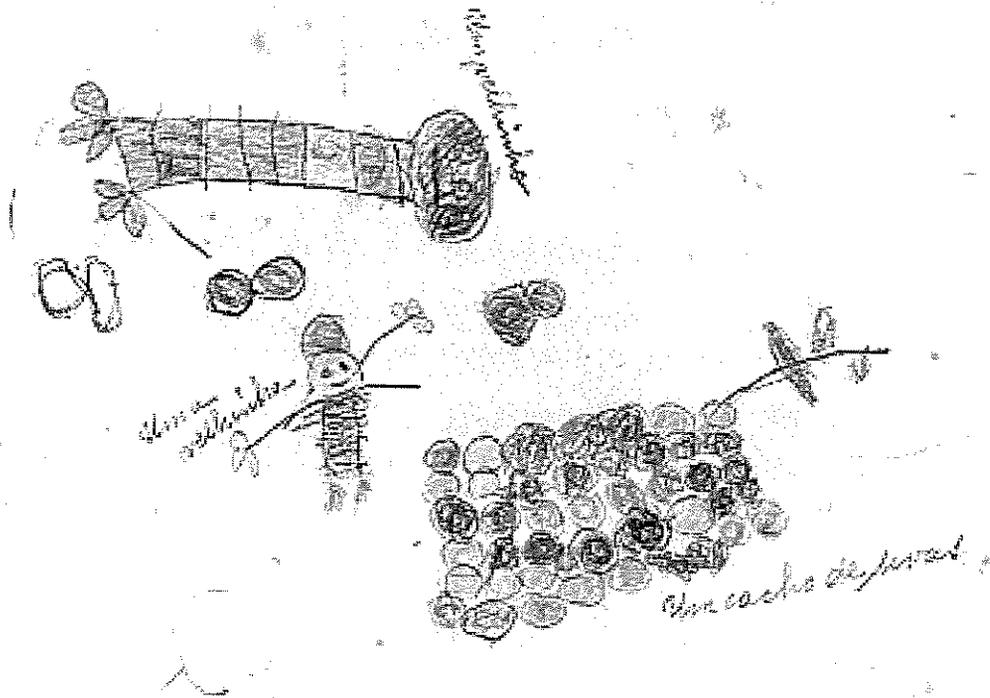
A busca pela inventividade e imaginação das crianças, associada ao desejo de criar espaços e condições para suas manifestações, encontrava-se nas entrelinhas da instituição deste concurso de desenhos das crianças frequentadoras dos Parques Infantis, que apontava para uma procura por também conhecer a criança a partir das próprias crianças. Trata-se, como identificou Barbosa (1999), de uma marca bastante presente da Escola Nova.

Mário salientava ainda que os desenhos, premiados ou não, deveriam ficar de posse do instituidor do concurso. Isto significa que ficariam com Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, reforçando a idéia de um estudo ampliado por um número maior de desenhos coletados em sua coleção. Os desenhos foram julgados por um júri composto de três pessoas que premiou os três primeiros vencedores com prêmios de 100, 50 e 25 mil réis. As crianças tinham o direito de escolher o que queriam comprar com o prêmio, na cidade para onde iriam acompanhadas pela instrutora. As escolhas das

crianças não constam de nenhum dos documentos. Num primeiro momento, foram escolhidos três vencedores em cada um dos Parques Infantis e Biblioteca Municipal para, posteriormente, entre estes, escolherem-se os ganhadores.

Quanto às orientações básicas ao concurso de desenhos infantis, devo ressaltar a ênfase dada à nacionalidade dos desenhistas e de seus pais, assim como à sua cor. Revela-se nesse momento uma preocupação, ainda que incipiente, em considerar a etnia e os países de origem como fontes de influência à produção dos desenhos. Acrescente-se que o concurso se propunha a colocar em igualdade os desenhos produzidos pelos filhos de operários e aqueles das crianças burguesas frequentadoras da Biblioteca Municipal. A partir das orientações dadas, concorrência livre, assunto de livre escolha sem nenhuma sugestão ou intervenção alheia, pode-se perceber que Mário expressa seu desejo pela liberdade de criação.

Entre os finalistas havia apenas uma menina pequena, então com quatro anos. Chamava-se Maria Luíza Barreto. Os outros tinham idades entre oito a catorze anos. A reprodução do desenho de Maria Luíza Barreto encontra-se nesta página. Da coleção de Mário de Andrade, é o único da autora, o que leva a crer que possa ter sido o vencedor no Parque Infantil D. Pedro II, junto com os desenhos de Paulo M. com 10 anos; Lourdes Chedid com 11 anos e Antônio Vacco com 10 anos.



desenho de Maria Lúza Barreto – MA-DI 2044

Maria Barreto
Luzia Barreto
Foi feita com a ajuda da mãe

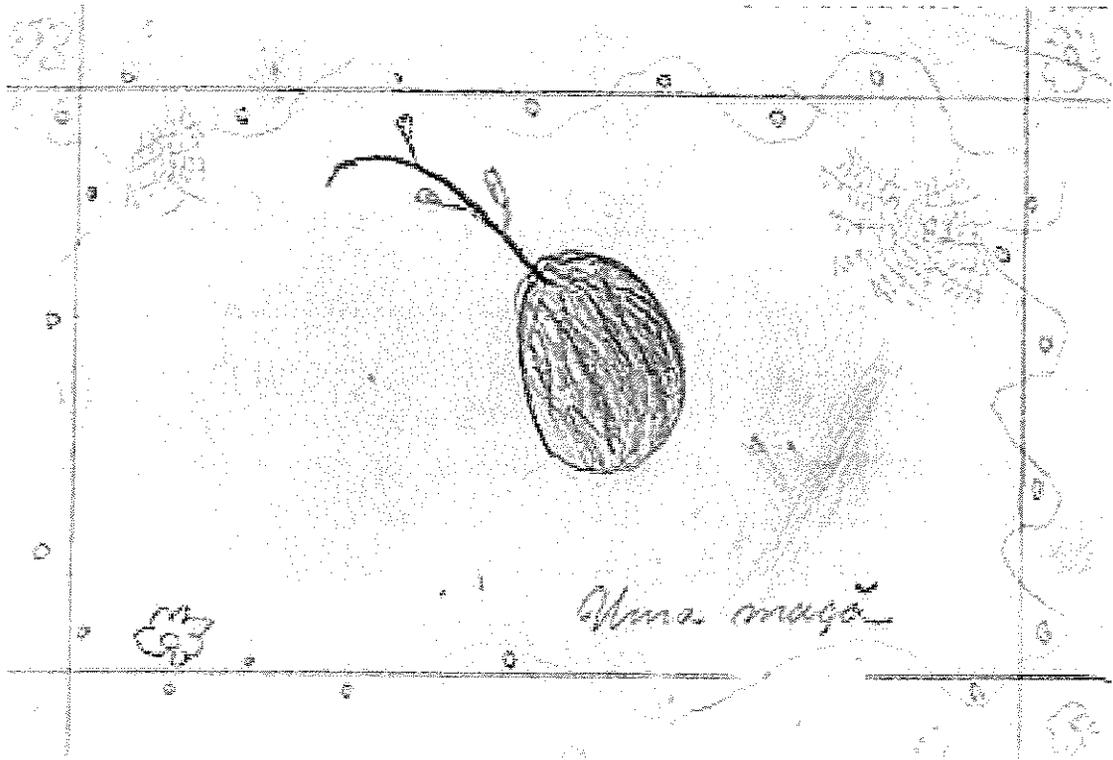
nota: Foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez.

verso do desenho de Maria Lúza Barreto

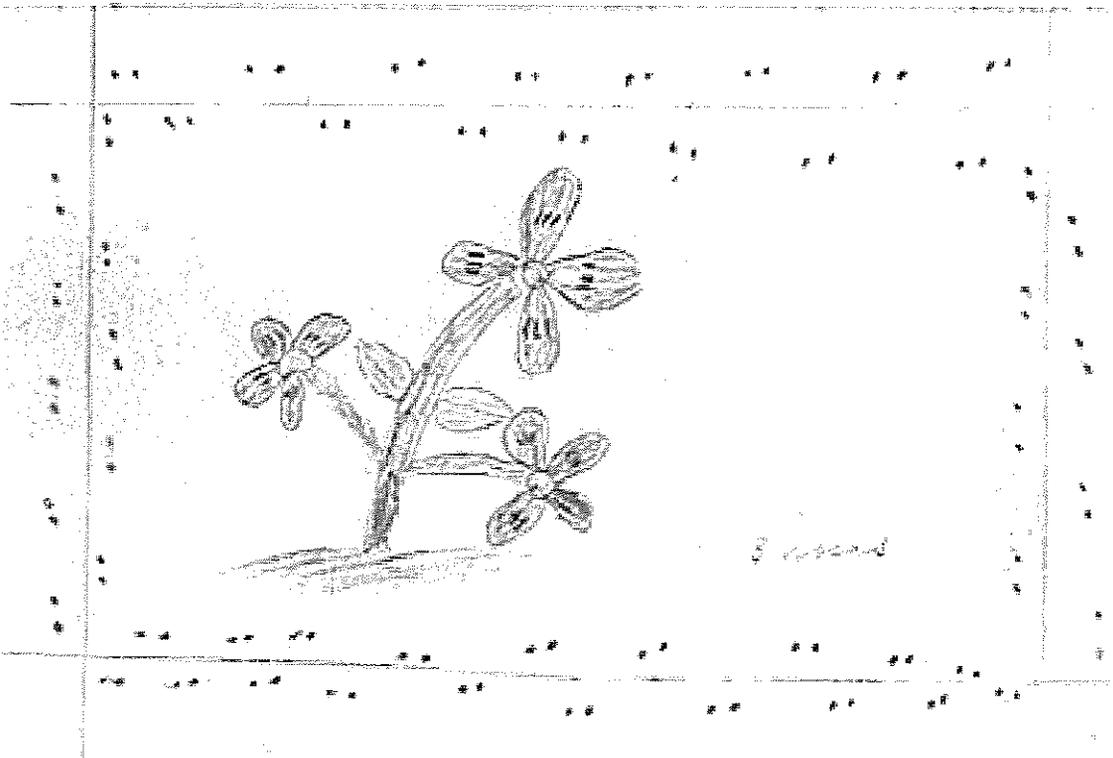
nota: foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez

Maria Lúza, ao contrário de outros premiados, apresentou apenas um desenho para concorrer. Observa-se, em sua criação, que a mesma não traz casas como assunto central, tão presentes em muitos dos demais concorrentes, é o único em que consta, como registrado, *um velhinho e uma velhinha*. A presença de frutas – o cacho de uvas – é o único elemento que constitui uma recorrência, aparecendo em vários outros desenhos de meninos e meninas. Sobre isso, no artigo “Pintura e Assunto”, Mário observou que entre alguns jovens trabalhadores mais pobres havia a constante apreciação de quadros que tivessem representação de comestíveis. Cita o caso de um engraxate de 12 anos que escolheu um quadro com laranjas e outro com uma xícara e um pão; outro escolheu um peixe, alegando que era porque gostava do alimento. Em alguns dos desenhos tais como o produzido por Yvone Leite, reproduzido na próxima página, é um exemplo da escolha do tema fruta para ser desenhado.

Entre os desenhos criados, as flores também aparecem com certa recorrência e apresentam como característica mais freqüente os galhos finos ou uma forma mais estereotipada. Lembram roseiras, talvez as roseiras paulistanas às quais Mário de Andrade irá se referir em carta a Anita Malfatti e sobre as quais falará em seu poema. Segundo observações de Mário de Andrade sobre este conjunto de desenhos, *flores e frutos são da quase exclusiva preferência das meninas, como assunto. Não apareceu um só caso de flores isoladas, desenhadas por rapazes. As próprias frutas comestíveis raro os rapazes as representam isoladamente. Em geral, só as representam como complemento de árvores* (1966). Novamente é o gênero de quem desenhou que é realçado por Mário em seus estudos, mostrando acreditar, já nas primeiras décadas do século XX, que meninos e meninas criam desenhos diferenciados e optam por assuntos e traçados diversos.



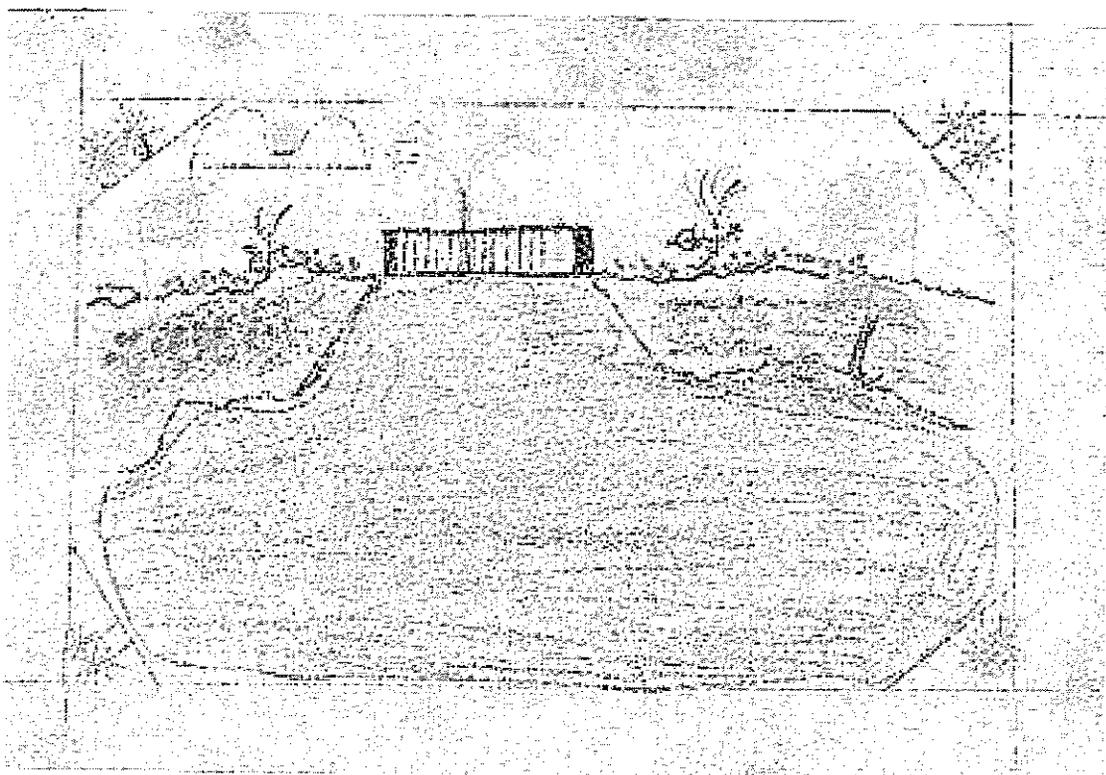
Yvone Leite – MA-DI 49



Maria Pires Teixeira – MA-DI 70

Para Mário, em *Pintura e assunto* (1945/1988), trata-se de um gosto que resulta da própria vida, que, empobrecida não permite o contato destes meninos com esses alimentos. O desenho poderia ser uma oportunidade de matar ou expressar este desejo. Talvez esse sentimento ou possibilidade também estivesse presente na escolha dos motivos desenhados por Maria Luíza, como se também pudesse trazer para a expressão artística de elementos presentes em seu cotidiano. O que temos de mais interessante é que seu desenho mostrava resistência aos modelos da pedagogia do desenho da época, os quais, como pode ser visto nesta tese mantinham certos assuntos e traçados de forma recorrentes.

Nas bases do concurso, encontram-se orientações que demonstram o desejo de seus idealizadores de uma produção de desenhos de livre expressão. O desenhista e suas produções deveriam ficar sem a intervenção de instrutores ou demais adultos, sendo proibidas sugestão ou correção sobre as criações. Em uma outra folha de anotações escritas por Mário, (MA-DI 2260), pode-se observar ainda uma outra orientação, para que os desenhos sejam distinguidos por *natureza morta; paisagem, quadro de gênero, retrato, objeto puro*. É possível levantar como hipótese que houvesse a convivência entre a orientação para a livre-expressão e ao mesmo tempo um olhar que procurava nos desenhos a expressão contagiada pelo entorno social, apontando alguns de seus elementos.



desenho de Elza Bernardes

O desenho de Elza Bernardes, é um dos que apresentam assunto destoante entre os desenhados pelas crianças parqueanas. Ao desenhar um rio, em meio à crianças ou indígenas, com arco e flecha como o desenho permite supor, pode ser visto como uma resistência aos padrões de desenhos que predominam entre os criados no Parque Infantil. No desenho de Elza é possível identificar o que Mário, definia como paisagem, o que para ele, seria resultado da concatenação de pelo menos três elementos: céu, água, navio. E mais do que isso, embora a visualização não esteja tão boa, há duas crianças em cada margem do rio, pintado em azul, que estão vestidas como indígenas e ambos portam um arco e flecha em suas mãos. Não é possível nenhuma afirmação, mas já seria a presença, nos Parques Infantis, dos estudos sobre as múltiplas culturas brasileiras, realizado por Mário em suas viagens, garantido não apenas nas danças como também nas temáticas desenhadas pelas crianças?

O olhar de artista de Mário de Andrade perseguia nos desenhos os aspectos já citados, constituindo um repertório advindo do universo das artes. A ausência de tais

formas de olhar nos campos da educação, demonstra que tal postura não era uma constante na época. Talvez isto explique a observação de Mário de que os desenhos das crianças deveriam ser *estudados por estetas e não por psicólogos ou pedagogos* (1966,p.68). Mário de Andrade aponta novamente para as artes como campo que devesse dialogar com a Educação, o que resultaria em formas diversificadas e ampliadas de ler os desenhos.

Quanto aos desenhos das crianças propriamente ditos, Staccioli (2002) complementa, referindo-se às crianças, afirma que se trata da procura por *metáforas visuais*, uma característica muito presente nelas, sobretudo quando seus desenhos não são cópias. Tais metáforas, - *uma gente* – por exemplo, como no desenho de Pituca - ou *Anna Luíza assustada na praia* – evocam aspectos diversos da realidade, os barulhos da cidade, seus odores, o calor de um objeto, ou, como em Anna Luisa, o susto levado na praia. Articulam-se nos espaços vividos e observados a partir de ângulos diferentes. Portanto, trata-se de sinais complexos de um intenso trabalho, resultado de fortes exigências da própria criança ao criar. Não são apenas etiquetas do mundo, mas sim uma reelaboração, uma série de tentativas que revelam uma contínua necessidade de metáforas, trata-se de uma pesquisa dinâmica, uma reinvenção, (idem), que se encontra presente em cada criação.

Ao conjugar desenho e oralidade, Mário de Andrade demonstrava contornos mais claros quanto ao desejo por resguardar o livre expressar-se da criança. Este, diferentemente do que propurão os educadores da década de 1960, permitia que os (as) adultos (as) perguntassem às crianças o que elas haviam desenhado conforme podemos perceber registrado nos próprios desenhos, indicando o estabelecimento do dialogo entre o adulto e a criança, talvez até mesmo numa intenção por saber o quão livre foi a criação do desenho. É possível supor também que se tratava de uma proposta ainda incipiente nestas primeiras décadas do século XX no Brasil, mas que Mário já procurava colocar em prática. As matrizes teóricas que sustentavam suas sugestões e estudos do desenho, encontravam-se também nas pesquisas de Adalgiso Pereira que, pioneiro no Brasil, indicava a necessidade de se conversar com a criança desenhista para se conhecer melhor sua criação. Em outra de suas propostas reconhecia que as características próprias dos desenhos das crianças

deveriam ser encaradas não como “deficiências psíquicas” mas como vivacidade própria do ser criança (Barbosa:1995).

A busca pela livre expressão da criança, contudo, ganha contornos mais visíveis com o próprio Mário construindo para isso, novas maneiras de se relacionar com essa criação infantil, para tanto retirar os modelos externos enquanto a criança desenhava, levando à procura pelos modelos internos, tornando-se uma sugestão a ser incorporada também nos Parques Infantis.

As orientações dadas por Mário de Andrade caminhavam na contramão de uma proposta que poderia voltar-se apenas para a cópia de objetos ou paisagens, seguindo modelos de algumas escolas de ensino de desenho. Ele solicitava uma produção sem modelos a serem copiados como é possível observar nas bases orientadoras do concurso. Em alguns desenhos seguia a informação: desenhos de imaginação, anotadas pelas instrutoras. O que seriam estes desenhos de imaginação? Seriam aqueles sem a presença de elementos que podem ser identificados como influenciadores? Imaginados e não copiados? Vale ressaltar que tais informações não se encontram nos desenhos das crianças de 3 a 6 anos, ficando restrita aos dos maiores. Neste caso específico, acredito que tais produções pudessem ser consideradas de modo mais flexível, ou mesmo, que, entre as crianças, os desenhos de imaginação seriam encontrados mais freqüentemente e mais distantes dos modelos escolares.

Ainda quanto à cópia, em seu artigo “*Pintura Infantil*” (1930:1976), Mário de Andrade irá chamar a atenção da professora que, ao não observar o que a criança faz, poderá ter como resultado cópias flagrantes que não interessam em nada (idem:277), que consistem em *trabalhos frios como o Cambuci*⁴⁰. Segundo ele, a cópia leva à perda da invenção da criança e a uma conseqüente aparência da mesma. Mário observa que a cópia pode acontecer em casa, onde não há o olhar atento da professora, o que implica acreditar que nos Parques Infantis tal ocorrência não se daria. Ressaltará, assim, a importância do

⁴⁰ Acredito que Mário de Andrade fizesse referência ao bairro paulistano do Cambuci, zona norte de São Paulo, ou à Bastilha do Cambuci, local para onde eram levados aqueles que discordavam com o regime político instituído nas primeiras décadas do século XX.

papel da instrutora na não-orientação das crianças em sua produção de desenhos, *cuidando assim, do desenvolvimento da imaginação criadora dos seus alunos* (idem,p.278).

A partir dos estudos de Barbosa (1995), que analisa parte da história do ensino da arte e do desenho no Brasil, pode-se supor, a partir da discussão sobre os desenhos de imaginação e copiados, que, alguns dos apresentados neste capítulo, representam a sobrevivência, desde os séculos XVIII e XIX, de um ensino do desenho que se preocupava basicamente com a educação do caráter e da inteligência como queriam os iluministas e positivistas, ou mesmo que estivessem ligados ao trabalho na indústria, como defendiam os liberais. A educação e o ensino do desenho com os positivistas, no século XIX e início do século XX, baseava-se na cópia, o que era resultado da influência neoclássica do século XVI; nesse caso, o que eles propunham era a cópia de outros desenhos estampados como exercícios de observação, o que se contrapunha aos liberais que também desejavam a cópia, porém, de paisagens ou objetos que o aluno tivesse a sua frente. Desta maneira e como resultados dessas propostas já arraigadas em nós, a preocupação em desenhar próximo ao figurativo, ao real, estaria presente reforçando também um olhar cuja procura e valorização do belo seriam uma constante.

Vianna (1999) afirma que se trata de resultados dos modelos recebidos, impostos ou obrigatórios presentes nos ambientes escolares,

Modelos aceitos sem questionamento, apresentados como representação padrão, verdadeira das quais se desconhece tanto a origem quanto a autoria. Vem não se sabe de onde e vão para onde não se sabe. São o contrário da criatividade, mas mesmo assim formas que todos aprovam.

(idem,p.188)

Há um padrão escolar que rejeita aquilo que não compreende, e alguns desenhos teriam esta característica. Voltamos, assim, à discussão já apresentada sobre a *cultura minúscula* de nossos grupos escolares que reduz a possibilidade de construir novos formatos, novas características. Dessa forma, o que temos são os desenhos aprovados pela

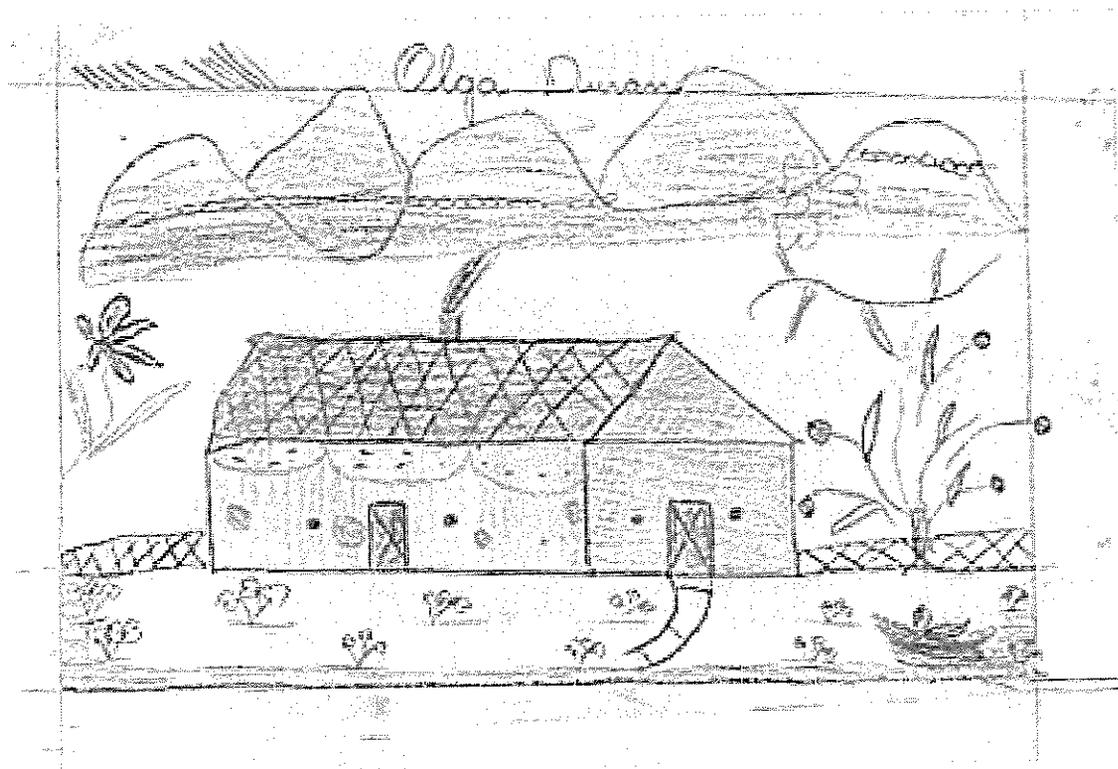
escola numa possível pasteurização homogeneizadora que esta tantas vezes propõe, sem procurar as matrizes teóricas e práticas orientadoras dessa mentalidade e das práticas escolares.

Quando observamos, contudo, o conjunto de desenhos composto por casas, que representam a maioria daqueles realizados pelas crianças de até seis anos de idade, nossa impressão volta-se justamente para a repetição de temáticas e traçados que se modificam em apenas poucos detalhes (os quais serão considerados no próximo conjunto de desenhos, quando as molduras serão enfatizadas).

Não se trata aqui de um estudo comparativo entre os desenhos, o que poderia levar a classificações nas quais as crianças deixariam de existir, entrando em cena os parâmetros mensuráveis para tratarmos suas expressões. No entanto, a repetição dos assuntos chama a atenção sem dúvida. O que podemos constatar é que as presenças de imagens padronizadas podem ser características de uma época. E, isto sim, nos serve como referência para refletirmos sobre a discordância entre o que Mário de Andrade propunha às instrutoras e aquilo que efetivamente era feito por elas, que diz respeito a um ensino mais velado de possíveis temáticas, com observação de quadros de paisagens, como veremos nas fotografias reproduzidas neste capítulo.

Nas casas desenhadas por Olga Duran e Mathilde Bernardini, apresentados na página 79, 80 e 81, temos elementos para pensar justamente na predominância de um tipo padrão de desenhos de casas repetido por outras meninas, tais como Maria Thereza Pinheiro; Janete Tonelli; Aparecida Gonçalves; Norma Lacci; Yvone Leite; Diva Romano; Justino Avona e Daniel Lanzoni,. Estes dois últimos desenharam da mesma maneira, não apresentando diferenças significativas, Daniel Lanzoni desenhou na biblioteca Municipal e é o único desenho sem moldura, elemento importante a ser considerado, pois isso destoa do conjunto todo de desenhos produzidos pelas crianças de até seis anos. Deve-se observar que Olga Duran e Janete Tonelli participam do concurso com outros desenhos. Todos contêm casas, contudo ora são maiores, ora menores ou têm a posição das portas modificada, conforme os desenhos de Olga Duran, aqui reproduzidos. Como se pode perceber, há a

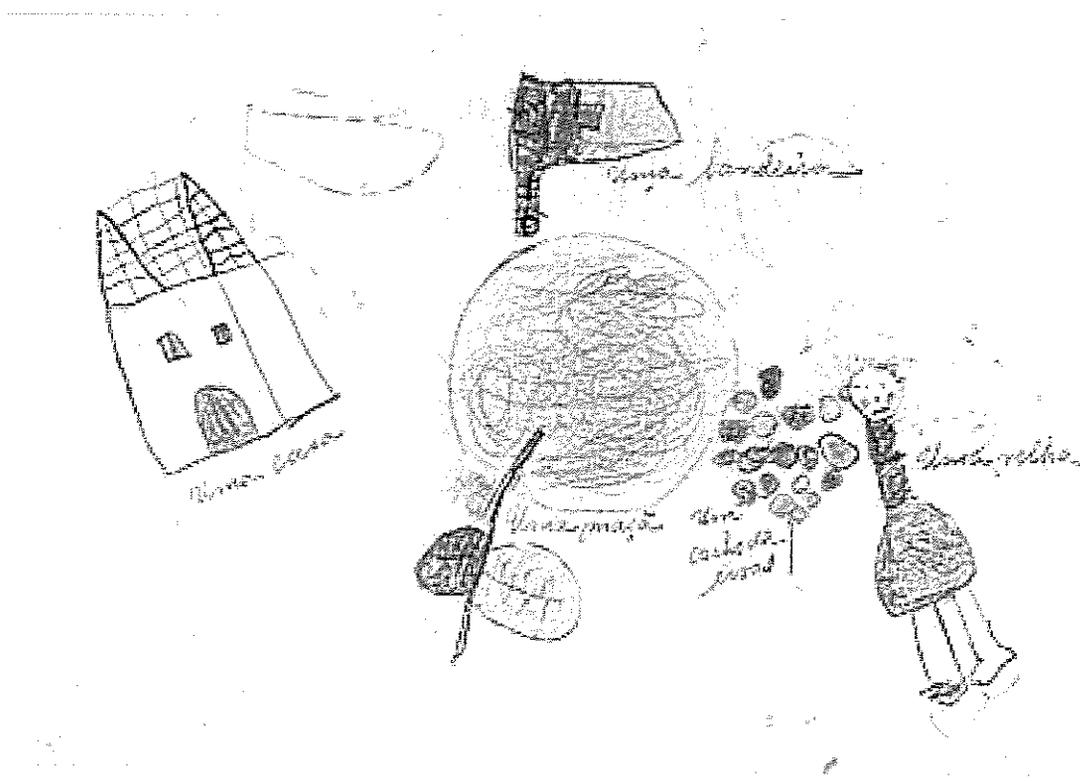
presença de uma maioria de meninas que escolheram o tema casa para desenhar. Embora não tenha estudado os desenhos das crianças frequentadoras da Biblioteca Municipal, reproduzo abaixo o desenho de Daniel Lanzoni, realizado na Biblioteca, único encontrado por mim no acervo, que tenha sido realizado por uma criança de seis anos.



desenho de Olga Duran – MA-DI 1614

As paisagens de entorno apresentam árvores frutíferas ou frutas, patos nas lagoas, barco e montanha, escada ou caminho ligando o quintal à porta da casa. A constância da temática e do traçado permite o questionamento sobre o que era ensinado nos campos teóricos da Pedagogia e do curso Normal – formação obrigatória para as instrutoras dos Parques Infantis na época – e o que predominava em seu imaginário, em suas leituras, constituindo a cultura escolar. Ao observar os desenhos de Laerte Prevedelo, apresentado nesta página, o desenho da casa traz um elemento interessante: as paredes altas, as três paredes com duas janelas assemelham-se aos sobrados que ainda hoje podem ser encontrados ao redor do antigo Parque Infantil da Lapa, local onde foram criados, há quase

setenta anos. Esse detalhe chamou-me a atenção após a visita que fiz ao local, onde vi o pouco que restou da arquitetura da época. Tais sobrados, que agora abrigam bares e lojas, têm apenas uma das paredes que lhes dá sustentação, mas outrora eram as moradias dos operários cujos filhos freqüentavam os Parques Infantis.

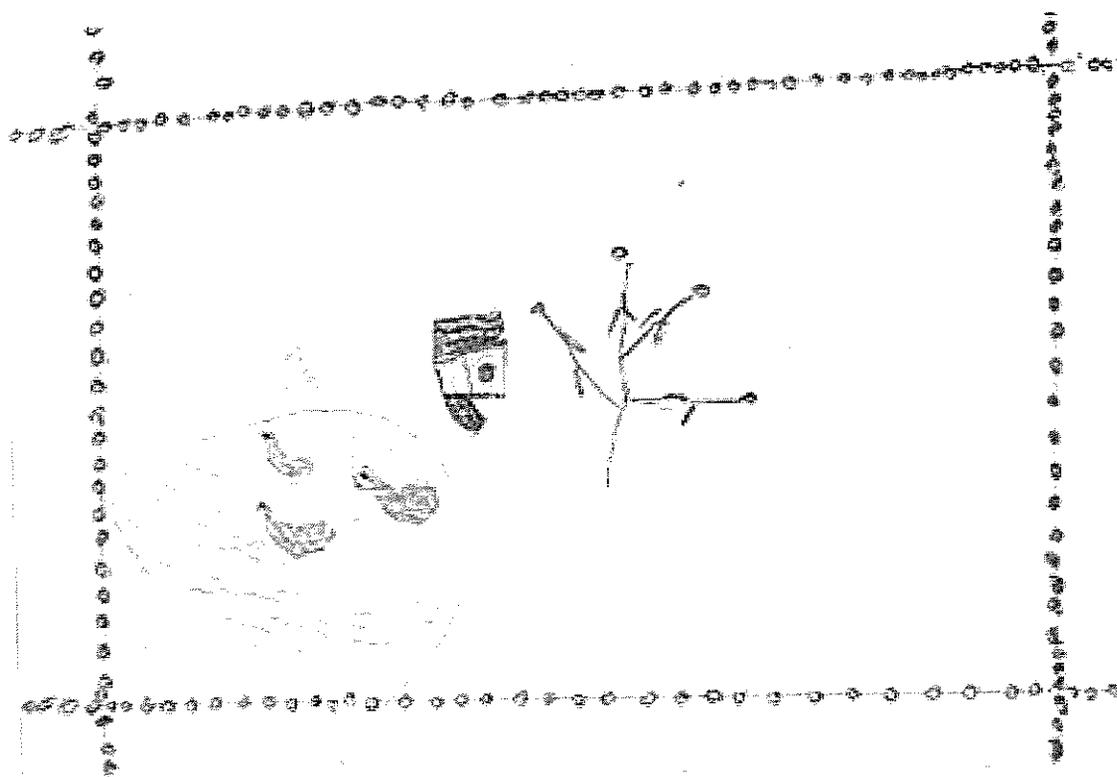


Laerte Prevedelo – MA-DI 1623

É possível pensar que, talvez, na impossibilidade de desenhar um sobrado, o menino tenha recorrido a uma parede a mais para dar a impressão de que o pé-direito fosse mais alto, inventando um jeito próprio para se expressar que procurava criar soluções suas para o desejo de colocar o que é tridimensional no papel. Soma-se a isso a presença de portas no centro do desenho da casa, que foge um pouco dos padrões mais conhecidos, em que são desenhados em um dos lados da figura, geralmente do esquerdo, e a janela do direito, tal como apresentado nos desenhos de Olga Duran e Mathilde Bernardini, apresentados na página seguinte.



Desenho de Olga Duran – MA- DI 1620



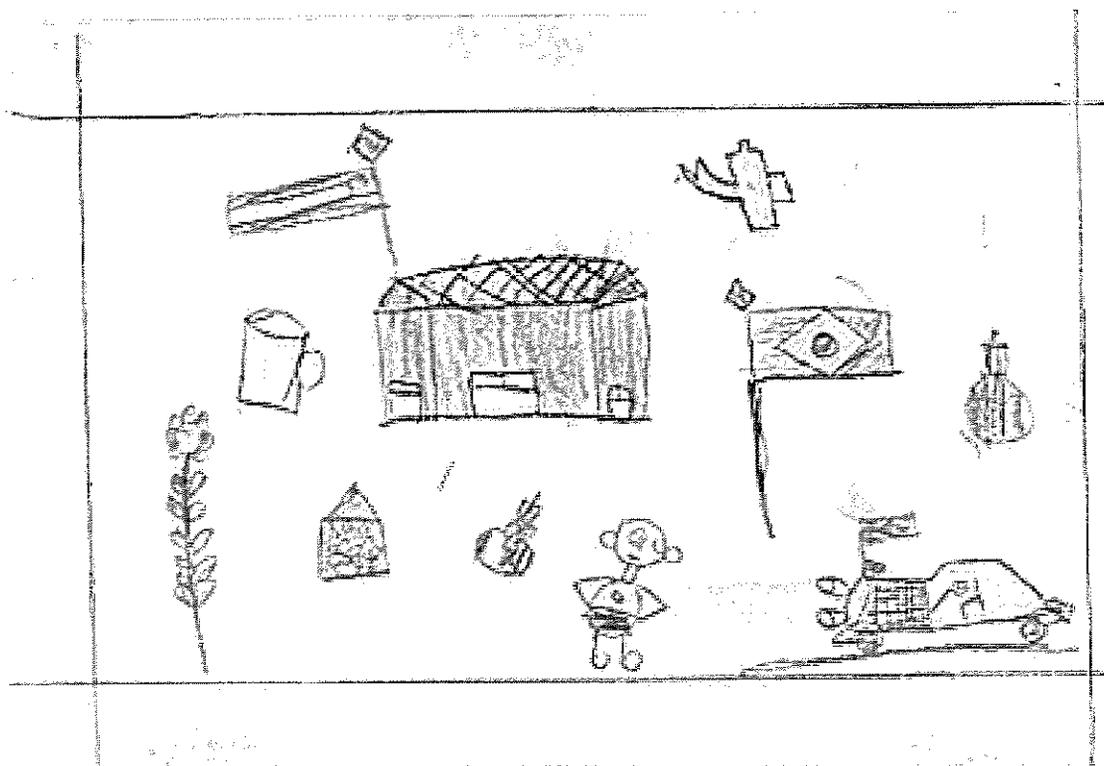
desenho de Mathilde Bernardini - MA-DI 15

Não se encontra na coleção de desenhos de Mário de Andrade a figura “palito”⁴¹, tratando-se de uma criação adulta para ser ensinada às crianças, como afirmou Arnheim (1986). Pode-se inferir que nesse período não preponderavam, entre as orientações dadas pelas instrutoras às crianças dos Parques Infantis, aquelas voltadas para modelos de figuras humanas, ficando livres de padrões e estereótipos. Talvez se trate de um modelo mais recente e presente, sobretudo agora, quando ter o corpo magro, tornou-se quase uma obrigatoriedade a ser atingida por todos.

Ao olharmos mais detidamente para o desenho do automóvel de Luis Antonio Oliveira, o que podemos ver é uma bandeira sobre a parte dianteira do carro, pintado com uma mistura de cores entre o azul e o amarelo, cujo resultado é um aparente verde e amarelo, aproximando-se das cores da bandeira do Brasil, também presente. Essa cena remete às manifestações nacionalistas, tais como as paradas cívicas. Infelizmente não é possível saber a data exata da produção; contudo, parece ter sido realizada próximo às comemorações que se intensificaram com Getúlio Vargas nos anos de 1930⁴².

⁴¹ Esta denominação é utilizada por Arnheim (1986), que descreve perfeitamente aquelas figuras humanas constituídas por uma linha vertical e duas horizontais; que, se cortada ao meio, simula braços e as pernas, geralmente sendo desenhadas com linhas mais curvas. A inventividade das crianças, porém, dá conta de criar sobre este estereótipo, produzindo chapéus, diferentes tipos de cabelos, saias, justamente para se tornar presente sobre algo que padronizaria sua criação.

⁴² A pesquisa de Jeziel de Paula (1999) procura levantar a história da Revolução de 1932, utilizando as fotografias da época como documento, tendo em vista que estas se constituíram como fontes de propagação da política do período. O desenho de Luis Antonio de Oliveira se oferece como uma outra fonte, não por ter um caráter realista, mas, sim, por podermos iniciar estudos, cuja intenção reside em olhar a História também com os olhos das crianças.

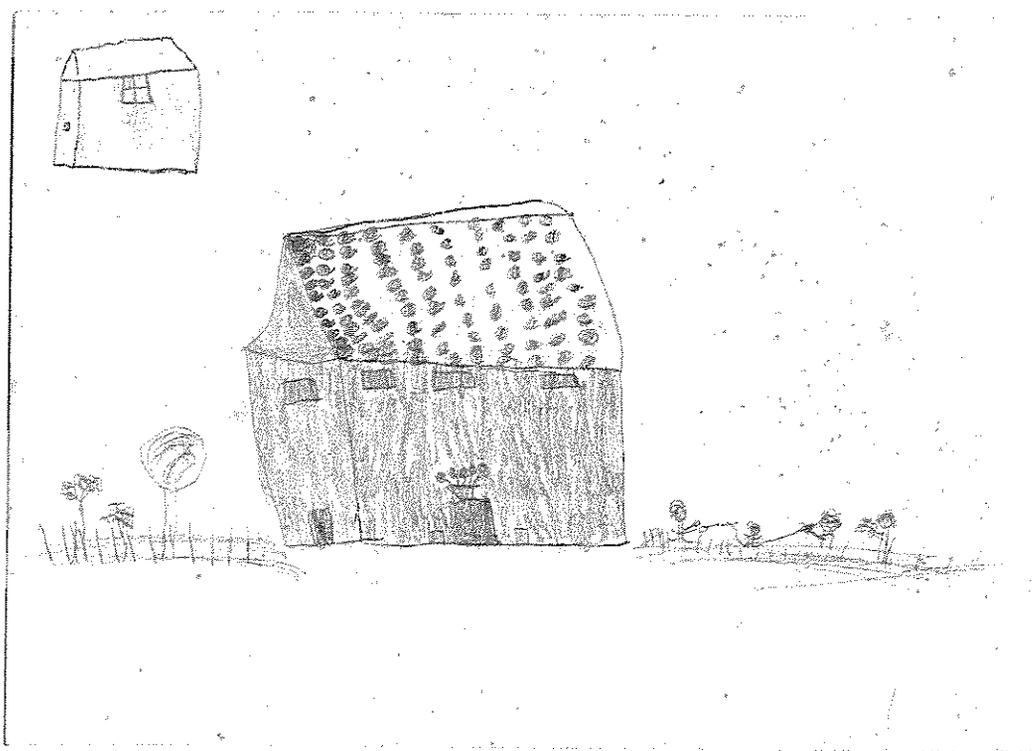


desenho de Luis Antonio Oliveira - MA-DI 1363

A bandeira é um elemento recorrente nos desenhos, temática relacionada ao forte nacionalismo da época que deixou suas marcas. Segundo Coutinho (op.cit), isso se deve ao contexto escolar que trazia como característica o trabalho com temas cívicos, o nacionalismo, a defesa da pátria, o que já constava dos desenhos das crianças pequenas, ainda não freqüentadoras dos grupos escolares.

Quanto à presença da classe operária no espaço público, Mário de Andrade em 1º de maio, conto de 1942, ao descrever o trabalhador 35, irá demonstrar que o espaço público seria cerceado aos trabalhadores. A polícia paulistana proibirá comícios de rua e passeatas, por ouvir falar de motins e passeatas que aconteceriam no 1º de maio. Os “operários da nação” como o próprio 35 chama a si mesmo vagueavam desajeitados por aquele espaço ouvindo voz de mando dos policiais que queriam manter a ordem neste dia. este desajeitamento revela a não apropriação de um território que ainda não era dele. Revelando um conflito entre classes sociais.

A presença do carro no desenho de Luis Antonio de Oliveira, pode ser considerada resultado da urbanização da cidade de São Paulo, onde novos meios de transportes passaram a constituir paisagens diferenciadas, o que começa a influenciar também os desenhos das crianças. Se observarmos o interior do carro desenhado, veremos um volante próximo ao que parece ser um banco, num desenho vazado, com transparência. Ao se questionar sobre o idealismo ou realismo intelectual no desenho das crianças numa conversa teórica com Henry Luquet, Mário de Andrade afirmará que, quando a criança procura colocar no desenho o que seria invisível, tal como os móveis do interior de uma casa, ou mesmo os bancos e a direção do automóvel, como ocorre no desenho de Luis Antonio, *isto não implica a imagem real da casa, mas a sua idéia-síntese na inteligência infantil. Implica não a imagem vista, mas uma como que definição da casa: lugar onde se mora e se come. Logo, é um puro idealismo. Grafismo simbólico. Definição síntese* (1966,p.71). Tal como podemos ver no desenho de Nair, abaixo reproduzido.



desenho de Nair – MA-DI 1735

E as crianças mais uma vez resistem e imaginam, criam soluções que, de certa forma, antecipam o cubismo. Reside nisso a inventividade da criança e sua capacidade de sintetizar aquilo que vê. Inventam soluções, procurando colocá-las no papel. Segundo Arnheim (1986), esta seria uma tentativa de a criança fazer a passagem do bidimensional, que é o desenho, para o tridimensional, o carro. É como se o volante e o banco apresentassem a possibilidade de o desenho saltar, aproximando-se mais da figura do automóvel, no desenho de Luis Antonio ou da mesa azul com as flores vermelhas na criação de Nair que, embora traga a casinha como assunto, não modificando seu traçado, criou ao procurar apresentar os móveis existentes no interior da casa, ou mesmo o tipo de telhado que difere das casinhas apresentadas ao longo deste capítulo ou mesmo na abertura da tese. É a inventividade das crianças que lhes permite dar as soluções mais diferenciadas para os problemas encontrados no campo dos desenhos. Elas procuram brechas de resistência aos padrões que lhes são impostos.

Mário de Andrade apresentava, ao contrário do padrão freqüente na época, estudos que o aproximavam dos estetas. No documento escrito por Mário de Andrade, MA-DI 2262, o qual transcrevo abaixo, ficam claras algumas dessas afirmações e o aproximavam ainda mais dos estudos curiosos acerca da produção das crianças. Vejamos:

- *Qual a beleza procurada pela criança?*
- *Qual a beleza plástica ou expressiva?*
- *Quais os elementos de beleza plástica que surgem primeiramente?*
- *Quais os elementos de beleza expressiva que aparecem primeiramente ?*
- *Em que idade as crianças congregam os elementos descritos num conjunto único?*
- *Quais os mais desagregados em cada imagem expressiva (casa, pato) em articular?*
- *Quais os elementos expressivos que a criança espontaneamente representa melhor?*
- *Quais os que com a técnica obtida ela representa melhor?*
- *A técnica imposta auxilia mais a expressão realista?*

- *No paisagismo, o que é pura paisagem plástica e o que é mais representativa (homem derrubando árvore, crianças brincando)?*
- *Parece que os meninos têm mais força de congregação paisagística que as meninas quer pela concatenação das diferentes imagens entre si, quer por serem mais variadas.*
- *Paisagem a definir como concatenação de pelo menos três elementos: céu, água, navio.*

Detenho-me em alguns aspectos levantados por Mário de Andrade quanto aos estudos sobre o desenho e, especificamente sobre aqueles realizados a partir do concurso realizado nos Parques Infantis que, ao envolver muitas crianças, lhe possibilitou reunir um número grande dessas produções para que pudessem ser pesquisadas. Nas entrelinhas de seus questionamentos é possível perceber sua concepção de infância e sobre a arte produzida pelas crianças. Ao se perguntar sobre a beleza procurada pela criança, aponta para uma percepção não da criança como artista, mas como ser, que, ao mostrar sensibilidade estética, torna-se alguém que coloca problemas artísticos em seu processo de criação e se expressa aliando o jogo, o lúdico, ao ato de desenhar; este, então, deixa de ser meramente mecânico, tornando-se criativo, inventivo.

O prazer estético é algo que também pode ser procurado pela criança, não sendo apenas uma característica de adultos artistas. Contudo, é Mário de Andrade quem irá afirmar que o belo na criança bem pequena está relacionado também às noções de bom e mau, bonito e feio. A educação é que proporcionará o gosto estético, de forma que, posteriormente, ela possa manifestar-se em favor de uma ou outra obra. Com isso, ao mesmo tempo em que Mário aponta para os grupos escolares como os lugares que detêm uma *cultura minúscula*, enxerga-os também como locais para manifestações artísticas e tantas formas de expressão das crianças. Acredito que esses territórios privilegiados tivessem sua expressão nos Parques Infantis, nos quais a infância pudesse viver em sua inteireza, apesar das contradições presentes.

Ao perguntar-se sobre a técnica obtida ou imposta – dois outros itens presentes em seus estudos –, Mário de Andrade traz uma questão abordada por ele em *O artista e o artesão*, escrito em 1938, mesmo ano em que fazia estes levantamentos sobre a criação de desenhos de jovens e crianças. Sem dúvida, um estudo alimentava o outro. Ao iniciar suas reflexões, afirmando que *a arte na realidade não se aprende* (op.cit,p.11), demonstra a valorização do encontro de uma solução pessoal pelo sujeito da criação e nisso reside a capacidade de expressar-se de modo original; daí a preocupação constante com a cópia que, ao ser imposta, impediria a imaginação e a criação mais pessoal.

Mário coloca em relevo a prática do artesão como sendo imprescindível ao artista; revela sua preocupação com a técnica como pesquisa para poder expressar-se sem a imitação. Ela seria *um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move* (idem,p:25). Trata-se de algo que, embora possa ser ensinado com um caráter mais pedagógico, pode levar a virtuosidade (um conhecimento aprofundado sobre as práticas e as teorias da arte), finalmente se abriria para a *solução pessoal do artista* (op.cit,p.15), o que destaco novamente como sendo o aspecto privilegiado por Mário de Andrade. Trata-se da inventividade, da criação propriamente dita. Com isto, propõe uma atitude estética diante da vida, livre e mais legítima, insubmissa e consciente.

2.4.1 ENTRE AS CONTRADIÇÕES E OS AVANÇOS: instrutoras, crianças e imagens

Nas duas fotografias do acervo fotográfico Benedito Duarte, as quais reproduzo adiante, é possível percebermos tanto os contextos de produção das crianças como o interesse pelo que estavam fazendo, através da observação de seus corpos, que se debruçam sobre os papéis e diferentes materiais. Contudo, ao observar melhor, percebe-se que, em ambas as fotografias tiradas no mesmo local, em 1937, no Parque Infantil do Ipiranga, há instrumentos que poderiam orientar a criação dos desenhos, tais como réguas e quadros de imagens para desenhos de observação, o que teria originado a distinção entre desenhos de imaginação ou não (escritos nas produções das crianças maiores de 6 anos). Barbosa (2001) afirmará que nos anos de 1930, os pedagogos defendiam o desenho pedagógico, cuja base era a cópia de formas simplificadas de objetos desenhados pelo professor. Na afirmação a seguir, sobre um conjunto de desenhos que estudava, Mário de Andrade manifesta sua discordância a respeito:

Infelizmente a professora pelo menos às vezes apresentava gravuras incitando as crianças à reprodução. Daí certas coincidências e certas sabedorias inúteis em alguns dos desenhos.

(documento do acervo MA-DI 1025)

Novamente, o que vemos é a *não-orientação* sendo privilegiada por Mário de Andrade. O que deve ser destacado é que as orientações de Mário deveriam chocar-se com os ensinamentos da época. A formação recebida pelas professoras no Curso Normal, condição exigida para atuar nos Parques Infantis, compunha-se de disciplinas curriculares e estágios obrigatórios, leituras de livros e revistas especializados, cujos ensinamentos eram cultivados entre as alunas que os reproduzirão junto às crianças, tantas vezes na forma de busca por uma reprodução fotográfica do desenho.

Na Escola Caetano de Campos, ao lado dos laboratórios de física, química e biologia, foi criado o laboratório de psicologia experimental com o objetivo de montar um gabinete

psicotécnico com aparelhos para experiências no campo de medidas de inteligência, avaliação de aptidões e testes profissionais. Segundo nos conta Antonacci (1994), *discursos e equipamentos da psicologia entraram na Escola Normal de São Paulo, potencializando a autoridade de seu campo educativo e a de seus especialistas em educação, desde então científica e tecnicamente aptos para os processos de seleção e exclusão social* (p.76).

Conforme a política educacional instituída no decreto assinado em 21 de abril de 1933, cujo conteúdo será publicado na Revista de Educação nº 02 do mesmo ano, como Código de Educação, seu interesse volta-se às normatizações estabelecidas que vão desde questões funcionais dos profissionais da educação até a formação e os componentes curriculares, metodologias, que diziam respeito estritamente à organização pedagógica. Com isso, a professora era chamada a rever suas práticas consideradas rotineiras, repetitivas e antiquadas. Ao mesmo tempo em que esses aspectos eram avaliados, fundamentando-se em novas teorias pedagógicas inspiradas em pesquisas recentes, o Código de Educação, através de seus dispositivos, delimitava o espaço de atuação criativa e espontânea do fazer educacional de professores e alunos. O imprevisível não estava contemplado e deveria ser encaixado em formas de regulação social (Mate:2002).

Tínhamos a sobrevivência de princípios de caráter funcionalista, na qual a escola detinha o papel de conformação dos alunos à sociedade, tendo no professor a voz responsável pela propagação e perpetuação das normas, com novas técnicas pedagógicas e formas de pensamentos avançados para a época, contemplando um caráter reformista, percebidos, sobretudo, nas Revistas publicadas, tais como *Escola Nova* de 1930, que, posteriormente, passa a ser chamada de *Revista de Educação*. Esta, notabiliza-se por seu primeiro número, no qual divulgará o Manifesto dos Pioneiros em Educação com o título “*A Reconstrução Educacional do Brasil: ao povo e ao governo*”, redigido por Fernando de Azevedo. Seu objetivo é veicular grande parte das idéias presentes no pensamento pedagógico da época, constituindo-se, portanto, como matrizes teóricas do pensamento pedagógico⁴³.

⁴³ Vale ressaltar que desde 1901 tínhamos, entre os livros adotados pelos professores da Escola Normal, aqueles que continham as edições do professor com as respostas. Quanto à introdução de métodos de ensino,

Lourenço Filho assume o ensino de psicologia educacional na Escola Normal da Praça, o Caetano de Campos, e marcará tais publicações, apresentando técnicas de aplicação de testes pedagógicos, onde se afirma o intuito de conhecer melhor os elementos humanos, medindo suas capacidades e direcionando-os para uma regularização da vida social. Novamente a convivência entre posições diferenciadas pode ser percebida: os testes que se voltavam para uma reforma da mentalidade e dos costumes conformado em determinados padrões, divide espaço com a proposta de criação de um Museu da Criança, no qual um dos objetivos *era documentar a criança brasileira e especialmente a paulista, organizando as seções de antropometria⁴⁴, psicometria, arte infantil e história do ensino* (Lourenço Filho:apud:Mate:op.cit,p.106).

Destaco a preocupação com a arte infantil como forma de compreender a criança por meio da própria criança, o que – tenho repetido – traz a imaginação, a fantasia, a criação como elementos fundamentais. Deve ser ressaltada também a contradição presente na convivência entre as seções. As seções de antropometria e psicometria, que demonstravam a presença de concepções higienistas, ao mesmo tempo em que as expressões artísticas aconteciam entre as crianças freqüentadoras dos Parques Infantis. Isto revelava a contradição entre as propostas, ao mesmo tempo em que mostrava a convivência entre elas.

Propunha-se assim a redução dos corpos das crianças a algo que devia ser mensurado por técnicas repartindo-os: mãos que desenham separam-se dos olhos, do

um dos primeiros a difundi-los foi o livro *Primeira Lições de Coisas*, que objetiva inserir o método intuitivo entre as normalistas, adaptado do original inglês publicado desde 1861.

⁴⁴ Ao mesmo tempo em que o lúdico estava presente nas brincadeiras e tantas criações entre as crianças freqüentadoras dos Parques Infantis, algumas publicações de 1938 traziam suas histórias temáticas para a criança desobediente, a qual deveria sofrer punições corporais, divulgando aí a palmatória como instrumento privilegiado. O livro *Cazuza*, de Viriato Correia, cuja última edição é de 1992, tornou-se grande exemplo disso; ao trazer o caráter memorialista do autor, irá colaborar na construção de um imaginário crítico diante da banalização da punição corporal de crianças, contrapondo-se à presença da ordem e da obediência como pressupostos da educação, divulgado às crianças, como literatura infantil que é. Os adultos poderão lê-lo e transmitir os mesmos valores. Se *Cazuza* revelava a disciplinarização do corpo das crianças, segue-se a isso a normalização da mente com a moral; para tanto, um dos livros mais veiculados era *Leituras Moraes*, de Arnaldo de Oliveira Barreto, cuja primeira edição data de 1909, e é proposto no currículo da educação primária logo após a Proclamação da República.

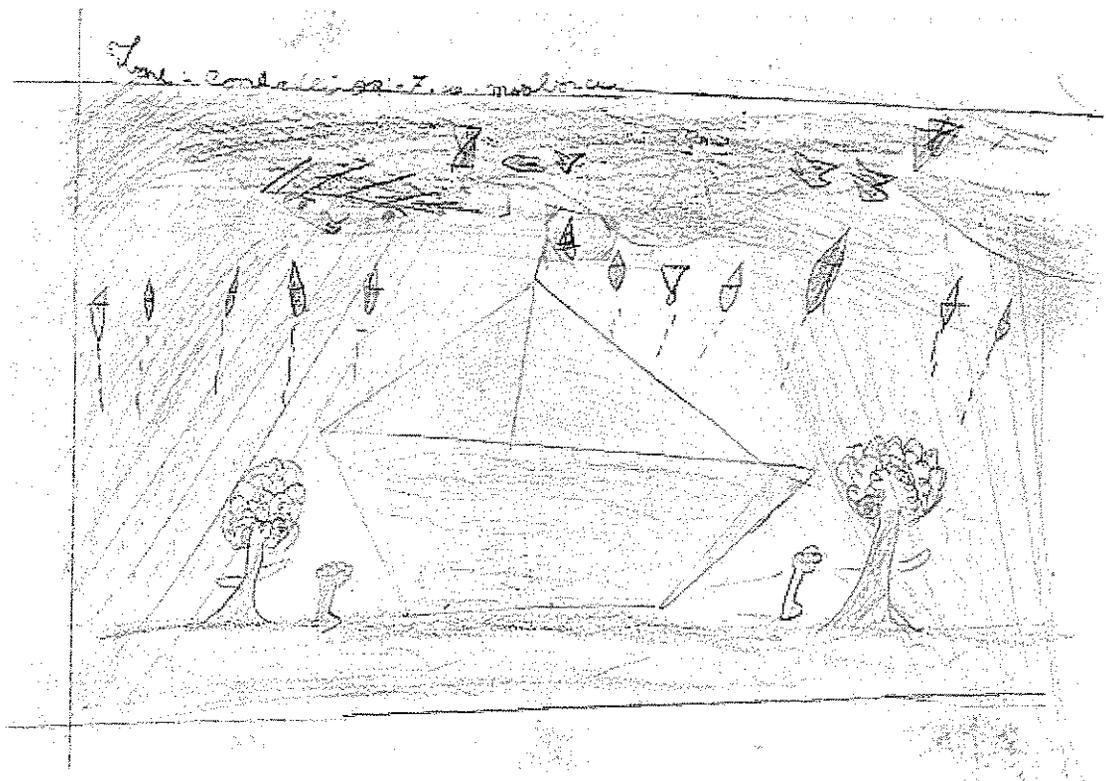
pensamento, do ritmo, da dança, da brincadeira. Ao mesmo tempo, Mário de Andrade solicitava às instrutoras que não interferissem nas criações de desenhos, propondo que os trabalhos manuais, a dança, a escultura, o folclore, a marcenaria se diluíssem no cotidiano dos Parques Infantis. Uma orientação coerente com a pedagogia⁴⁵ de Mário de Andrade, que, talvez, de tão avançada para a época, ficasse retraída entre as práticas mais conservadoras, convivendo com elas, encontrando ressonância e discordância simultâneas, num processo de criatividade intelectual com características transformadoras e dinâmicas, mas também reprodutoras, fato sempre presente nas instituições educacionais⁴⁶.

Barbosa (op.cit), ao pesquisar os aspectos das artes na Escola Nova dos anos de 1930, afirma que esse campo do conhecimento esteve em destaque no Movimento da Escola Nova Brasileira, o que pode ser comprovado pelo grande número de artigos publicados e cursos organizados em arte-educação no período que se estende de 1927 a 1935. A convivência clara entre diferentes propostas se faz presente.

Nas fotografias, o que pode ser visto é a presença de quadros de figuras com imagens de paisagens copiadas pelas crianças, ou que pelo menos, parecem induzir à cópia. Alguns materiais, dentre eles as régua, marcam sua presença na mesa, entre os papéis e os lápis, o que, sem dúvida, ajudaria na composição das molduras tão presentes na maioria dos desenhos do acervo, nas produções das crianças de todas as idades, construindo uma cultura do desenho que, ao mesmo tempo em que procura valorizar a sua presença, desconsidera seus múltiplos aspectos, enquadra-o e é enquadrada por ele por determinações de uma época que trará alguns estereótipos marcantes de tais criações. A utilização da régua como instrumento que auxiliará na construção de desenhos encontra-se não apenas nas molduras como também nos desenhos de Ivone Cordeiro.

⁴⁵ Vale ressaltar que Mário de Andrade em suas reflexões não se afirmava como pedagogo o que não era.

⁴⁶ E não só. Como afirma Santiago (1989) a tradição está presente na modernidade e no modernismo, demonstrando os seus resquícios do discurso da tradição ao lado da estética nitidamente futurista. Santiago apresenta como exemplo a viagem realizada por Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, em 1927 a Minas Gerais, visitando e se encantando com a cidade de Ouro Preto.



desenho de Ivone Cordeiro – MA-DI 1613

Quanto às leituras das professoras que estavam se formando nesse período, o que se observa é a presença de livros, dentre os quais, um com o título *Livro de Composição*, que, embora fosse dirigido aos últimos anos do ensino primário, trazia elementos figurativos para servir de inspiração na elaboração de temáticas e composições pelas crianças, o que, sem dúvida, apoiava alguns de seus desenhos, cultivando-os. Do mesmo modo, o livro *Allphabetto Ilustrado das Aves* com desenhos de Mme. Traviès E Chapuis, gravados por Michellet e criado para auxiliar os professores, utilizava uma forma de animar as letras. Tais obras possibilitavam também a incorporação de determinados assuntos e traçados na criação dos desenhos das crianças que não apenas liam os textos escritos como também os imagéticos. Nessa mesma linha e com um peso ainda maior no que se refere à colonização das imagens, encontra-se a obra *Terceiro Livro Ilustrado*, modelo original da editora Kunzli Frerès de Zurique, veiculado entre as crianças escolares brasileiras; tal obra dizia-se destinada ao Ensino Infantil e Primário em geral e constava de quadros de imagens a serem observadas. Somente para as crianças em espaço não-escolar já era possível

encontrar livros para colorir, entre eles *Meu livro de figuras*, editado na cidade de Campinas⁴⁷.

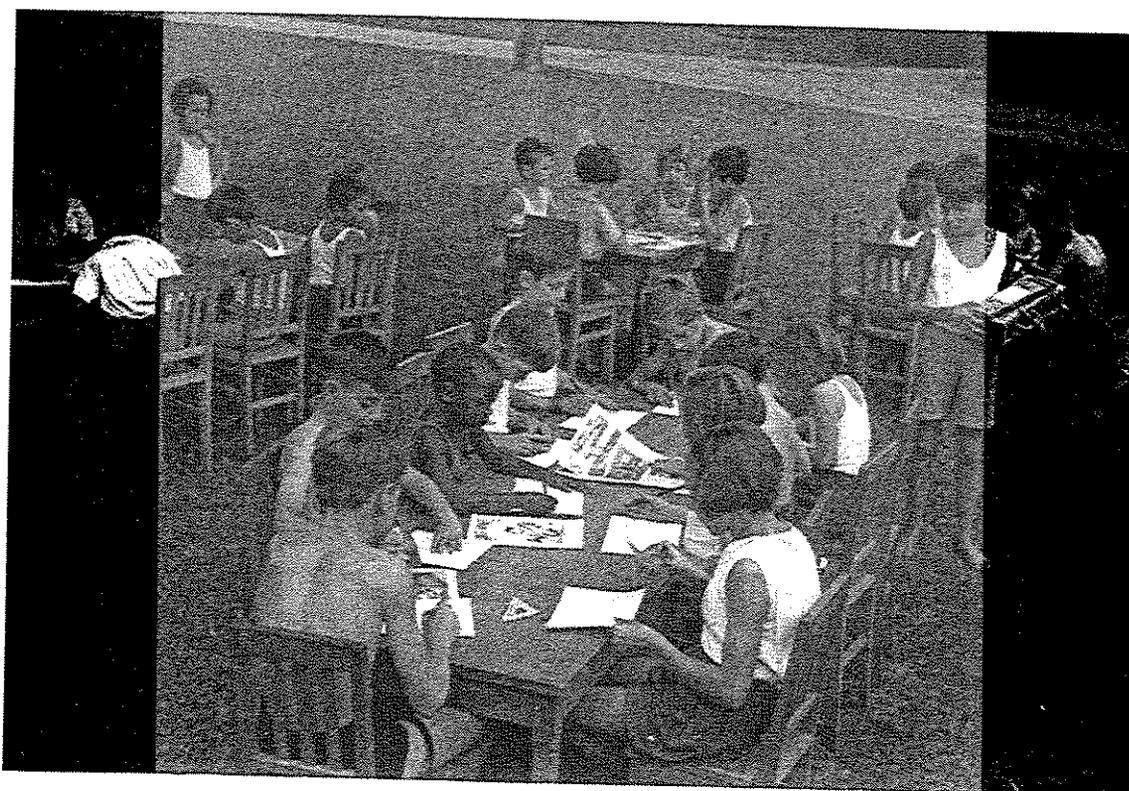
A inscrição: *foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez*, encontrada no verso dos desenhos, prepondera entre os criados pelas crianças com até seis anos, o que nos remete a pensar numa atenção maior em relação à sua expressão considerada “mais livre”, numa atitude de valorização estética da produção e, conseqüentemente, da própria infância dos desenhistas. A recorrência dessa anotação também permite pensarmos que a convivência entre as orientações dadas por Mário de Andrade e a prática já realizada em relação às expressões plásticas das crianças apresentava pontos contraditórios e talvez até divergentes. A escrita surge como algo que legitimará essa prática, relutante entre a transgressão e a reprodução. O mesmo ocorria quando se escrevia ao lado dos desenhos ou atrás dos mesmos o que dizia sobre ele a criança que o tinha criado, a escuta, ao mesmo tempo favorecida pelas perguntas feitas pelas instrutoras às crianças, revelava através das anotações no verso dos desenhos ou ao lado dos elementos desenhados, uma necessidade de afirmar e reconhecer o que tinha sido desenhado pelas crianças. Ao acessar todos os desenhos do acervo de Mário de Andrade e observar as anotações feitas pelas instrutoras, chamou minha atenção o fato de que nos desenhos das crianças maiores de seis anos havia a anotação “*desenho de imaginação*” que não está presente entre os criados pelos pequenos. Sou levada a supor que tanto pode se tratar da percepção pelas instrutoras da inventividade das crianças pequenas, devendo, portanto, ficar mais livres, ou mesmo, representar o contrário disto, sendo resultado de olhares preconceituosos, segundo os quais as crianças pequenas, tidas como incapazes e devido a isso, nem sequer conseguiriam segurar uma régua, ou outros materiais para realizar seus desenhos.

Ao observarmos as fotografias, além de percebermos os materiais já descritos, os corpos das crianças que desenhavam também chamam a atenção como territórios que conduzem nossos olhares e que portam em si o peso e a leveza da infância. Elas por si

⁴⁷ Estas referências encontram-se no original no Centro de Referência em Educação, que reúne um acervo histórico do ensino paulista, tanto em seu site como no museu livre para visitação e consultas. (endereço é: www.crmariocovas.sp.gov.br)

contribuem para a construção da *história dos corpos das crianças*, nesse caso paulistanas, filhas do operariado dos anos de 1930 e freqüentadoras dos Parques Infantis: história de uma educação extra-escolar. Estes *corpos-territórios* (Vigarello:2003) permitem-nos aprender também com eles, conhecendo-os, ainda que por fotos já desgastadas pelo tempo.

A maior parte das crianças desenhistas fotografadas é composta de meninos e meninas com mais de seis anos, mas as idades se misturam. No segundo plano da primeira fotografia exibida há uma menina pequena que, pelo tamanho, em comparação às demais, aparenta ter menos de seis anos.



reprodução de fotografia de Benedito Duarte

título: desenho

Parque Infantil do Ipiranga

As meninas e os meninos sem camisa, junto daqueles com camisetas, provocam nossos olhares diante dos corpos das crianças que se expõem e documentam uma época, permitindo escrever parte da história da educação pública paulistana e infantil. Essa

convivência entre crianças de diferentes idades, sob a sombra das árvores, sem camisa, desenhando ao ar livre, compunha o dia-a-dia. Em algumas mesinhas, aquelas situadas no segundo plano, mais ao fundo, observa-se a postura das crianças, voltadas para a professora⁴⁸ ou para o menino que em pé entrega lápis, talvez numa espera ansiosa pelas folhas onde desenhar, que ainda se encontravam nas mãos da professora. Alguns gestos das crianças, por exemplo, o pescoço virado para trás, procurando olhar os outros para comunicar-se com eles e a menina em pé, observada na foto 02, reproduzida na página 103, denotam a convivência com um mobiliário de características mais escolares presentes no espaço de fora. Uma sala de aula a céu aberto? As mesas, as cadeiras, as crianças sentadas assemelham-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 nucas ou cabeças dos companheiros que ficam à sua frente.

⁴⁸ A postura do corpo da professora remete à afirmação de Leite (1993) de que as mulheres fotografadas entre os séculos XIX e XX mantinham, em sua maioria, uma certa sisudez.



reprodução de fotografia de Benedito Duarte
título: desenho
Parque Infantil do Ipiranga

A professora na foto reproduzida acima, realmente parece estar observando sem interferir nas produções das crianças. Cumpre a orientação dada por Mário de Andrade de não intervir nas criações? Os olhos observadores ficam de longe, deixando que o menino esteja presente na cena como protagonista, aproximando-se mais de seus pares. Como veremos nas fotografias reproduzidas em capítulos posteriores, a dança, o teatro e as brincadeiras tirarão essas crianças das cadeiras, revelando que não estavam atarrachadas nelas todo o tempo. Sentar-se para desenvolver determinadas atividades as concentrava em alguns momentos, como os da hora dos desenhos, das modelagens e das colagens.

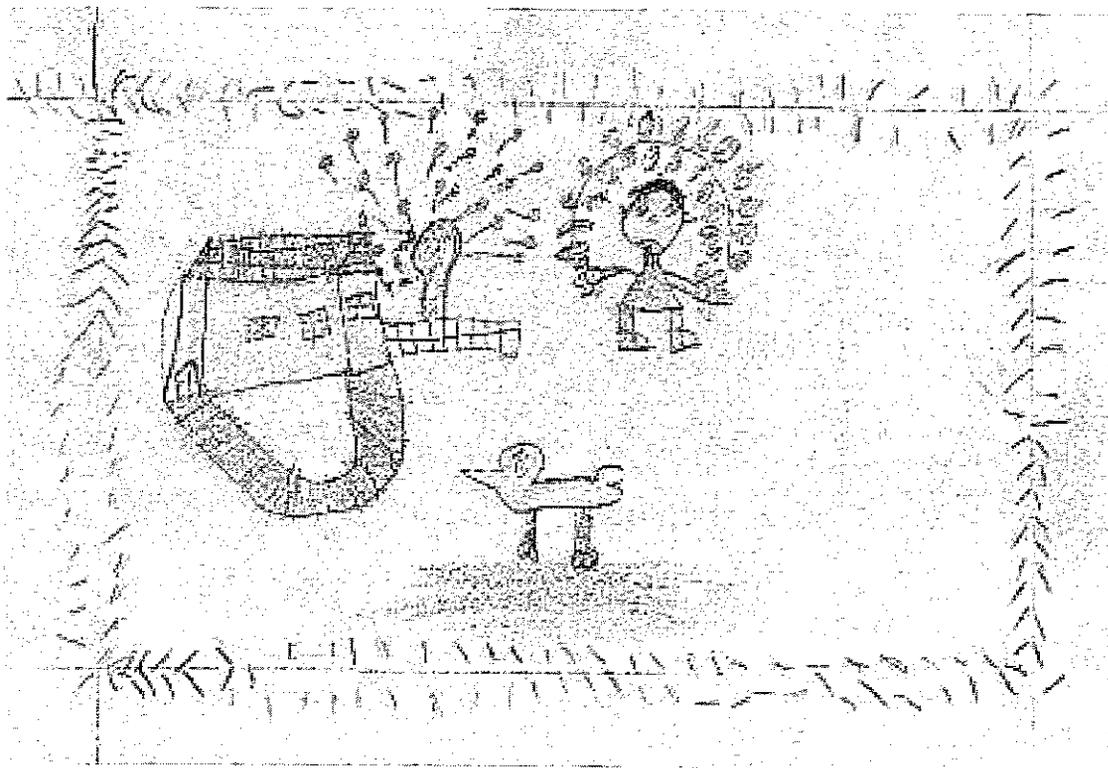
A partir dos olhos do fotógrafo Benedito Duarte, o que pode ser visto é uma postura diferente daquela presente nas primeiras décadas do século XX, segundo a qual o objeto da fotografia deveria ser o espaço físico construído - uma característica marcante nas primeiras décadas da República - que deveria deixar suas marcas demonstrando o progresso que se

instaurava, com sua exuberância e ecletismo arquitetônicos (Oliveira:1997). Com Benedito Duarte, o espaço arquitetônico perdia seu lugar em relação às crianças que se tornavam protagonistas das cenas, estas, sim, o alvo de sua objetiva. Duarte se contrapunha a um padrão presente nas revistas produzidas para os leitores ricos, nas quais o corpo das crianças eram revelados com trajes semelhantes àqueles usados por adultos, em lugares onde a pobreza não aparecia. (Brites:2000). Procurava-se esconder ou transformar a miséria e a sua estética, revelando uma imagem idealizada de infância. Duarte inaugura um olhar fotográfico que, ao colocar a criança em foco, permite àquele que olha reconhecê-la também 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.

Aqui podemos nos perguntar: estes espaços e corpos estão reproduzindo um ambiente escolar, apesar de estarem fora das salas de aulas? As artes que se derretem nestes ambientes tornam-se diferentes por estar fora, em meio à natureza? Desenhos de paisagens – procurados por Mário de Andrade em seus estudos – ficariam diferenciados se criados em meio a lugares onde o verde prepondera?

De fato, a presença desta atmosfera deveria invadir os olhos e o corpo destas crianças; contudo, ao observarmos os quadros de gravuras nas mãos de algumas delas, somos levados a crer na concomitância entre as propostas e práticas mais conservadoras já impregnadas nas instrutoras com outras de caráter mais avançado, propostas do modernismo presentes na voz de Mário de Andrade. De qualquer forma, é inegável que, embora possamos afirmar que se trata de uma transposição de parte da organização que se assemelha ao espaço das escolas, para a área livre do Parque Infantil, o caráter do que é criado pelas crianças, assim como suas relações com os outros, torna-se diferenciado, possibilitando a construção de relações em um território que tenha como marca a presença das crianças criando, desenhando, dançando, sendo crianças.

2.5 MOLDURAS: imagens que transgridem, imagens que conservam



Janete Tonelli – MA-DI 1260

No conjunto de desenhos criados pelas crianças frequentadoras dos Parques Infantis, pode-se afirmar que há um tipo de traçado presente na quase totalidade das produções: trata-se das molduras que chamam a atenção devido à recorrência com que aparecem, assim como nos chamam a atenção as diferentes formas de adornos que são colocados à sua volta, tornando-as diferenciadas entre si, com características particulares. Pode-se afirmar que a ocupação do espaço do papel é delimitada pela moldura, tal como pode ser observado nos desenhos e dentre eles o de Janete Tonelli acima reproduzido.

Resultado das orientações dadas pelas instrutoras? Pode ser considerado como mais um desenho que se compõe com os outros na folha desenhada? Ausência ou presença da

inventividade? Estas molduras instigam o olhar e, num primeiro momento, pode-se pensar que se trata somente do resultado de um aprendizado escolar, que é reproduzido nos Parques Infantis e que as crianças revelam em seus desenhos.

As molduras deixam suas marcas nas produções, contornando-as e dando a elas uma outra configuração que nos permite os mais diferentes olhares. Chamando bastante a atenção daqueles que procuram ler tais desenhos, as molduras são uma informação a mais, um tratamento que é dado e que interfere, como se compusesse um novo. Tais molduras desenhadas acabam se oferecendo como elemento integrador entre a moldura natural, imposta pelos limites do papel, e o próprio desenho, que se encontra mais centralizado na folha.

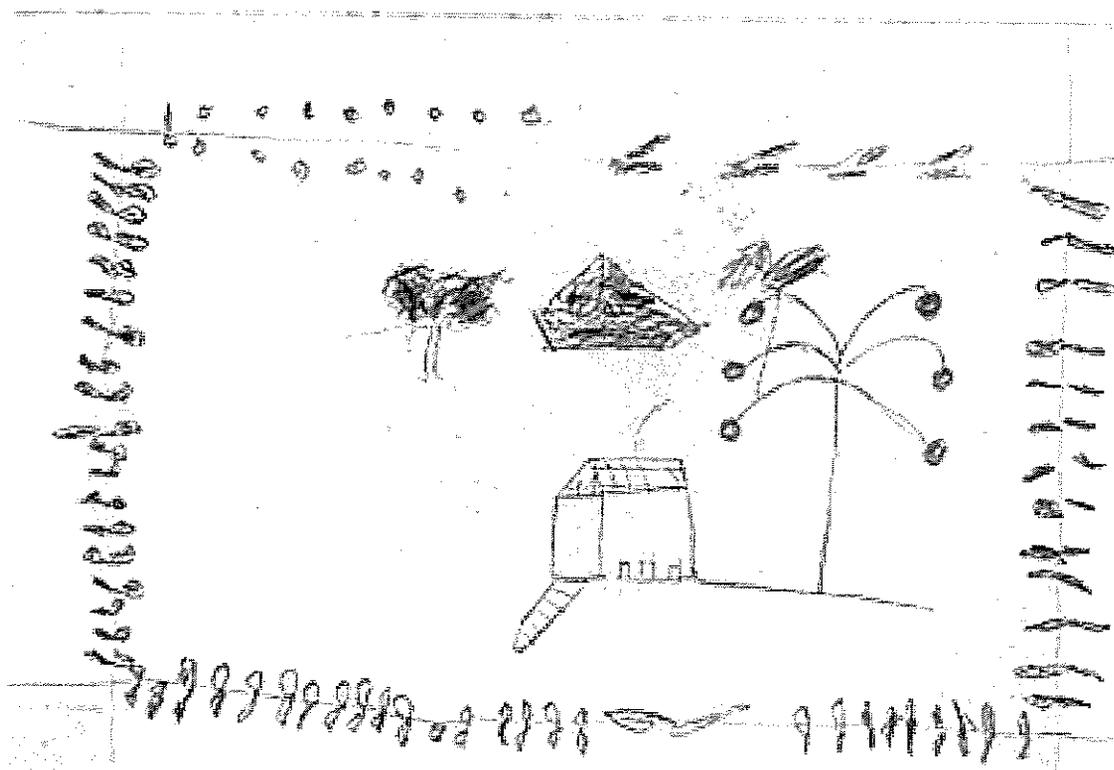
Mário de Andrade, em seu texto “Do Desenho” (1938/1991), observa que a moldura de certa forma aprisiona o desenho, é como se o percebesse livre sempre, ao mesmo tempo em que era uma imposição escolar de seu tempo. *O desenho legítimo dança, balouça dentro do quadro e nada tem a ver com os limites externos deste* (p.154).

A moldura seria um ordenador da imaginação das crianças, que também poderia engessá-la. Percebe-se um choque entre as orientações de Mário e alguns dos resultados obtidos nas produções das crianças. Mário apresenta o “passe-partout” como alternativa para a moldura, é ele quem diz: *este sim é feliz por dar mais relevo ao próprio desenho respeitando-o sem aprisioná-lo. O paspartu não chega a ser moldura. É uma terra de ninguém, um ambiente de transição*, (idem,p.154), como se a liberdade inerente ao desenho estivesse assegurada.

As molduras se fazem tão presentes que se não as vemos na parte desenhada, ela pode ser vista com linhas triplas no verso onde a instrutora escreve seus dados conforme a solicitação de Mário de Andrade.

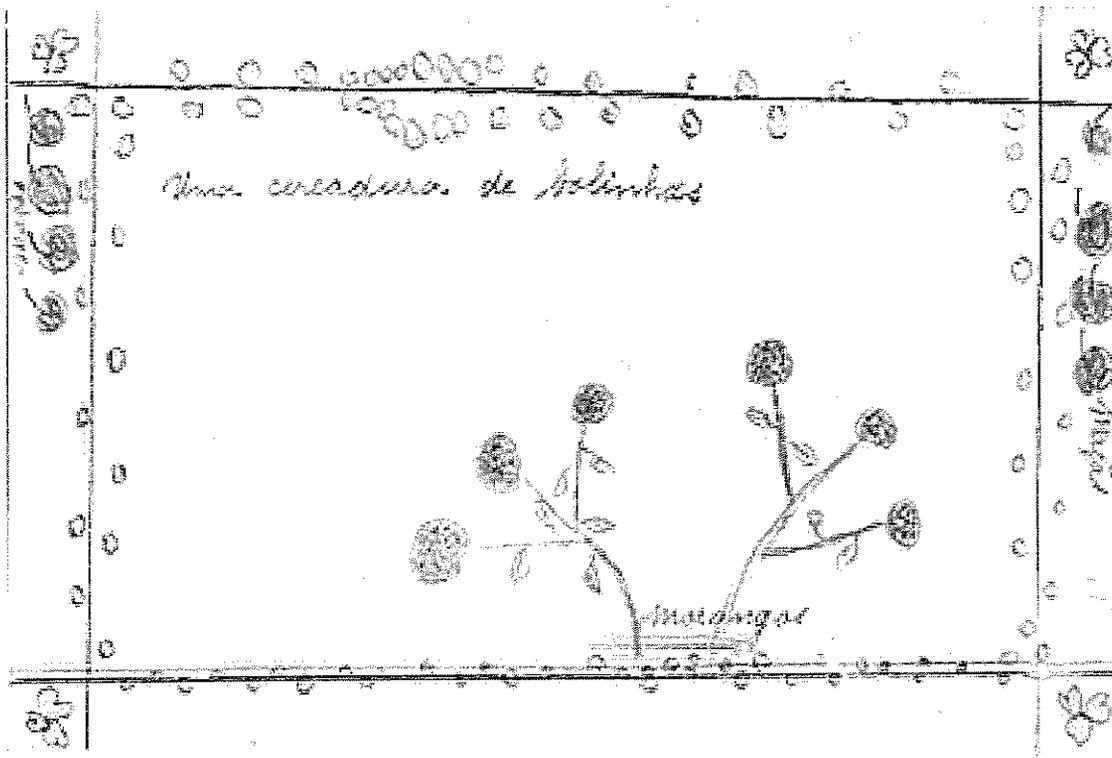
Estas linhas que emolduram os desenhos das crianças ganham aspectos que se aproximam de uma produção à mão livre, deixando as linhas menos retas, como pode ser

observado no desenho de Diva Romano, reproduzido na página 106. É interessante perceber a tentativa de produzir uma moldura simples, aparentemente com a utilização de uma régua que teima em sair do lugar, resultando em uma moldura não muito “certinha” ou dentro dos padrões. São perceptíveis, nessas linhas, a tentativas da criança em “fazer sozinha” suas próprias molduras, o que permite pensarmos que a orientação voltava-se para a experiência, a autonomia conjugada a uma imposição do ensino da época, de que todos, independentemente da idade, precisavam emoldurar seus desenhos.



desenho de Diva Romano- MA-DI 172

Cercadura? cercadura de bolinhas foi o título dado por Yvone Leite, ao criar seu desenho reproduzido abaixo. Yvone varia quanto aos motivos, colocando bolinhas, diferentemente da maior parte das crianças, que desenha flores; estas só aparecem nos cantos das molduras.



desenho de Yvone Leite - MA-DI 17

As flores e folhas tratam a moldura como uma produção à parte. Estariam cercadas? A inventividade e a imaginação estariam tolhidas? Segundo Barbosa (1985) o substantivo decoração e o verbo decorar têm em português duplo significado. Significam ao mesmo tempo a maneira de aprender de memória, pela fixação e decorar. Se temos na moldura um caráter de imposição de um modelo escolar, pode-se considerar estas produções das crianças como uma transgressão a esse padrão a ser seguido, um desejo de inventar outras formas, outros desenhos que se sobrepõem aos padrões. As linhas aceitam outros desenhos e tornam-se suportes da imaginação das crianças. O resultado é uma composição que adorna o próprio desenho já realizado e dialoga com ele. Essa atitude, que considero transgressora, refere-se à própria concepção da criança pequena como construtora de cultura que é. Como tal, resiste ao nivelamento, dando formas próprias às culturas por ela produzidas. A solução pessoal com a qual Mário de Andrade tanto se preocupava e estudava se vê aqui presente, quando as crianças tinham de reproduzir uma técnica ensinada – a

moldura – e procuravam criar a partir dela, procurando soluções ao problema causado pelo padrão de desenho imposto.

Em outros casos, a dedicação ao desenho da moldura se sobrepõe àquela voltada para a criação do próprio desenho. Um exemplo disto encontra-se no realizado por Diva Romano, o qual reproduzo na página 108. É como se a escapatória ao desenho convencional, nesse caso uma casinha e árvore, acontecesse na moldura, a qual aceitaria variações, como se a criança brincasse sobre as linhas.

Ainda quanto aos desenhos realizados nas molduras, ao investigar a bibliografia que aponta aspectos deste período histórico, um elemento revelou-se como fator possivelmente determinante na composição dos motivos destes desenhos: trata-se das artes decorativas⁴⁹ da época. Os desenhistas de roupas e demais trajes imaginavam desenhos com florzinhas e ramalhetes que estavam presentes nas roupas de passeio e de dormir. Os progressos da química permitiam avanços quanto à coloração desses motivos, que sofreram algumas alterações no decorrer do tempo. Os mesmos desenhos bastante rebuscados ganham formas mais leves e práticas na primeira metade do século XX. Outra presença marcante desses motivos encontrava-se entre as jóias e bijuterias da época, que adornavam as mulheres, com predomínio de linhas de suave curvatura com temas vegetais e particularmente de caráter floral.

Temos aqui, contudo, desenhos produzidos por crianças, filhas do operariado paulistano dos anos de 1930. As artes decorativas encontravam-se presentes mais abundantemente entre as classes sociais mais abastadas, que podiam consumi-las. Mesmo assim, nota-se a presença de bordados nas casas dos operários, ocupando o tempo das moças que construía seus enxovais, o que, acredito, as crianças tomavam para si

⁴⁹ As artes decorativas tratam do estudo das necessidades estéticas de diferentes ordens e povos de adornar seu entorno, seja na moradia, seja em seu próprio corpo, diretamente com as tatuagens ou indiretamente com as mais diversas indumentárias; encontram-se aí os bordados tanto para utensílios domésticos e decoração, como para vestimentas. Os bordados, presentes tantas vezes nesse cotidiano constituindo uma estética própria, estão presentes nas ilustrações de livros infantis. O poeta Manoel de Barros, com seu livro *Exercícios de ser criança* (1999), é um bom exemplo dessa opção, colocando nas ilustrações os bordados de uma família de bordadeiros mineiros.

enquanto desenhavam nos papéis. É a estética do cotidiano que, presente com seus padrões, também cultivam as criações dos meninos e das meninas.

Aqui uma imagem pode ser construída: a de mulheres bordadeiras. Não é à toa que ao levantar o número de desenhos (não somente neste conjunto, nos quais encontram-se os motivos floridos ao longo da moldura), percebe-se que eles foram produzidos por meninas. Somente um deles foi realizado por um menino. Bellotti (1975), ao estudar relações de gênero e desenhos afirma que estes trazem aspectos do cotidiano vivido por essas meninas. Assim, seus estudos prestam-se também para pensarmos no que era apreendido pelas meninas da época no seu dia-a-dia. As molduras, para além da presença marcante no ensino de desenho, permitem boas reflexões sobre o que meninas e meninos apreendiam em seu entorno, não somente escolar, e apontam para uma construção de gênero que se faz presente nesse momento. Podemos, então, refletir sobre as atitudes, os valores e comportamentos presentes neste contexto⁵⁰.

Não se trata de fazer uma apologia da moldura, dos adornos, o que resultaria numa produção preocupada em aprisionar os próprios desenhos das crianças, ou mesmo dar-lhes uma configuração mais previsível, seguindo modelos já conhecidos. O que gostaria de ressaltar aqui é a necessidade de olharmos todos os aspectos presentes no desenho. Seu lado que aprisiona, resultado de imposições de um modelo escolar, deixa frestas de entrada para o lado que liberta ou mostra possibilidades de transgressão. Nesta, há mostra de outros elementos presentes na cultura vivida e construída pelas meninas e meninos pequenos, tais como os bordados, já citados, as rendas que rodeavam toalhas, centros de mesa, entre outros objetos domésticos, assim como golas de blusas, lenços e vestidos. Saem deles e encontram-se entre as produções das crianças frequentadoras dos parques infantis,

⁵⁰ Em meu mestrado, ao estudar relações de gênero e desenho de crianças pequenas, o lápis vermelho com o qual um dos meninos fazia seu desenho e a frase dita por seu companheiro de mesa, foram os pontos de partida para muitas reflexões; sobretudo, porque o uso da cor por um menino foi contestado por seu companheiro de mesa. Penso que, no caso da moldura, poderíamos chegar a perguntar: se em 1997, lápis vermelho era coisa de mulherzinha, como afirmava o menino que sentava ao lado do desenhista que usava essa cor, podemos afirmar que moldura com florzinhas, era coisa de menina? Qual a postura manifestada pelas professoras diante de tais ocorrências?

revelando, como já afirmei, também uma *estética do cotidiano operário* com o qual as crianças deveriam nutrir seus olhares, suas criações.

2.6 PEGAR UMA LINHA PARA PASSEAR⁵¹ E DEIXAR MARCAS DE SI: os desenhos das crianças pequeninhas no acervo de Mário de Andrade

O estudo minucioso dos desenhos infantis permite em uma certa medida de colocar-se no plano das crianças, de ver o mundo com seus olhos, de aproximar-se pelo menos em parte de sua percepção das coisas; essa operação requer uma particular flexibilidade e, sobretudo, a capacidade de observar e escutar sem expectativas, para evitar de cair na tentação de interpretar com os olhos dos adultos o universo infantil que, por muitos aspectos ainda nos é estranho.

(Spadoni, Revista *Infanzia*)

Mário de Andrade não demonstrava interesse em estudar desenhos segundo a faixa etária de quem os criou. Percebe-se isso, logo num primeiro momento, quando observamos sua coleção que contém produções de crianças desde dois anos e meio até jovens, e que não foram classificadas por idade. Seu interesse voltava-se para a estética, para conhecer mais profundamente os criadores dos desenhos. Contudo, acredito que seja importante apresentá-los, reservando um espaço específico para o diálogo sobre a produção de desenhos mais rabiscados, construindo para isso um conjunto que contenha somente os rabiscos que contemplem a linguagem gráfico-pictórica dessas crianças.

Os desenhos apresentados neste subcapítulo, realizados por crianças de três anos de idade, encontram-se originalmente produzidos em folhas tamanho A4. Por terem sido

⁵¹ Pegar uma linha para passear é uma idéia/imagem apresentada por Paul Klee sobre seu modo de desenhar, indicando estarem em movimento. Somo a essa poética a afirmação de Marco Dallari, para quem os desenhos rabiscados são marcas deixadas pelas crianças pequeninhas, as quais devem ser consideradas e estudadas sob diferentes aspectos.

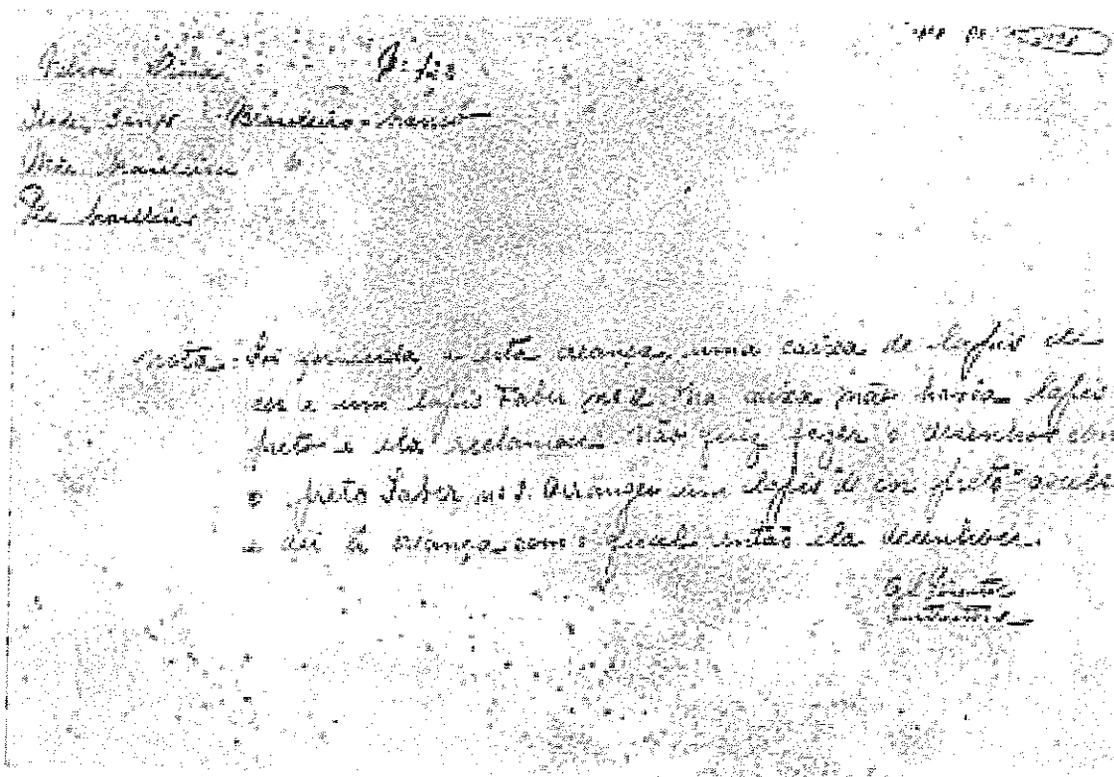
realizados nos Parques Infantis, podemos observar as anotações das instrutoras no verso dos desenhos, que, embora muitíssimo apagadas optei por reproduzir uma delas aqui e escrever o que estava escrito.

Para Mário de Andrade, como já disse, em tais desenhos encontra-se um aprendizado, *um jogo interessado tanto quanto brincar de família, como de condutor de bonde* (1966,p.70). É como se a criança tivesse recebido da folha, ainda em branco, não pintada, não desenhada, o convite para romper com seu silêncio.

Segundo Dallari (1990), é injusto reduzirmos ou privilegiarmos o aspecto motor, ainda que saibamos que o corpo da criança vai controlando também progressivamente seus traçados, seus gestos. Assim como apontava Mário de Andrade, Dallari afirma que o corpo todo da criança desenha. Quantas chances não perdemos nós, adultos e adultas, de observar e aprender com as crianças, ficando mais acomodados à espera de futura figuração e revelando uma concepção de vir-a-ser adulto no que se refere a produção de desenhos?



reprodução de desenho de *Nelson Lima – MA-DI 2198*



verso do desenho de Nelson Lima

Na criação de Nelson Lima, acima reproduzido, a preocupação com a cor, que é experimentada em traçados mais densos e grossos sobre a folha de papel, é bastante expressiva. Ao conjugarmos a imagem ao que fora escrito pela instrutora na parte de trás do desenho (o que não se vê presente da mesma forma em nenhum outro), descobrimos um leque de possibilidades para refletirmos sobre a produção deste menino. Reproduzo o que está escrito no verso:

Foi oferecida a esta criança uma caixa de lápis de cor e um lápis Faber nº 2. Na caixa não havia lápis preto e ela reclamou. Não quis fazer o desenho com o preto Faber nº 2. Arranjei um lápis de cor preta avulso e dei à criança com o qual então ela desenhou.

*Gil Pimentel
A instrutora*

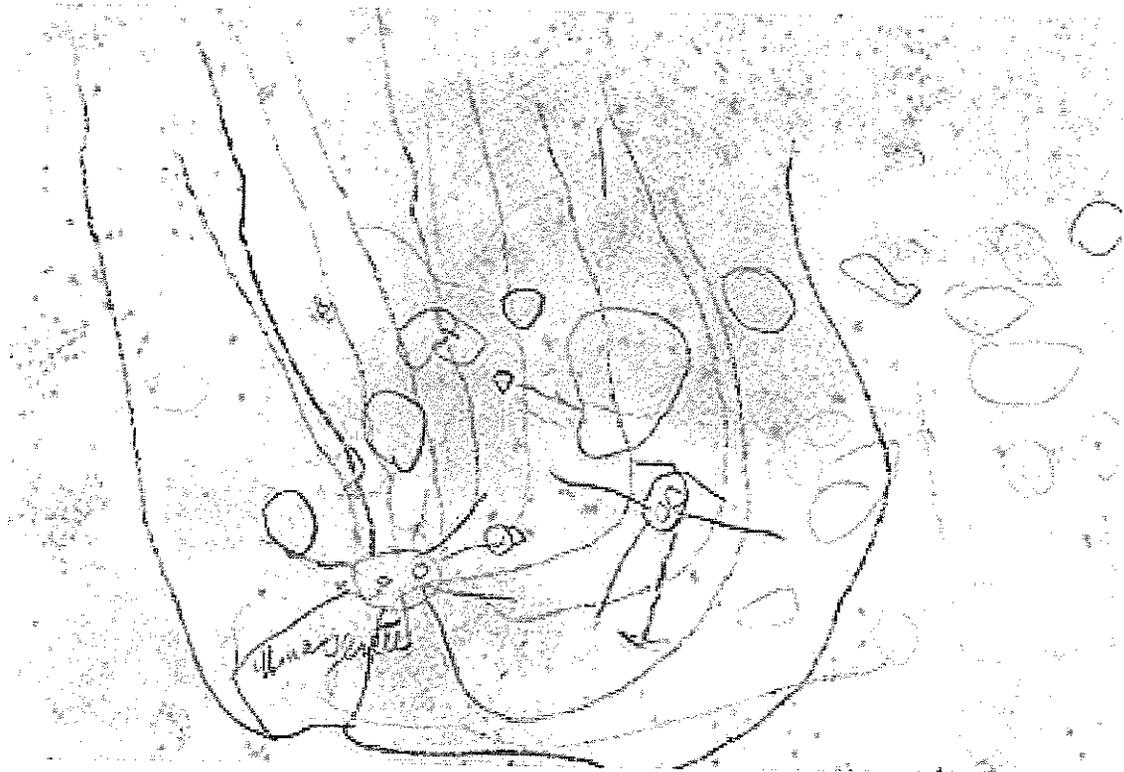
No registro-documento da relação entre a instrutora e o menino desenhista, Nelson Lima, o que se pode notar é sua preocupação com a escolha das cores que utilizaria e até

mesmo com o tipo de lápis em seu processo de criação. Seria uma revelação da busca pelo prazer estético entre as crianças de três anos de idade?

Neste caso, há a presença de um registro feito pela instrutora, que aborda o processo de criação de Nelson. Ela apresenta o olhar da adulta para a produção, para o contexto de produção e para o processo no qual ele estava inserido, o que é pouco comum nos desenhos da coleção. Neste caso, demonstrava preocupação com a própria produção, expressando uma sensibilidade na procura pelo lápis de cor, preto, solicitado pela criança que se recusava a desenhar com os outros oferecidos.

Esse registro possibilita pensar no sentido contrário às convicções que apontam para incapacidade técnica e falta de olhar estético das crianças pequeninas. O que se percebe é a escolha afirmada pela criança, seguida de uma recusa e de uma posterior construção do desenho tal como escolhido inicialmente: uma expressão clara do processo de criação de Nelson.

A partir do registro da instrutora, o que se vê é a presença do adulto junto à criança que desenha. Segundo Dallari, (op.cit), isto é fundamental. Devemos estar com a criança no momento da execução e não apenas olhando e colocando os desenhos na parede sem participarmos do processo. O que Mário vai sugerir sobre a presença do adulto (que não dirige a criação das crianças para não limitá-la), aparece aqui de maneira diferente, a presença de alguém que vive com a criança um engajamento criativo que possibilita a criação.

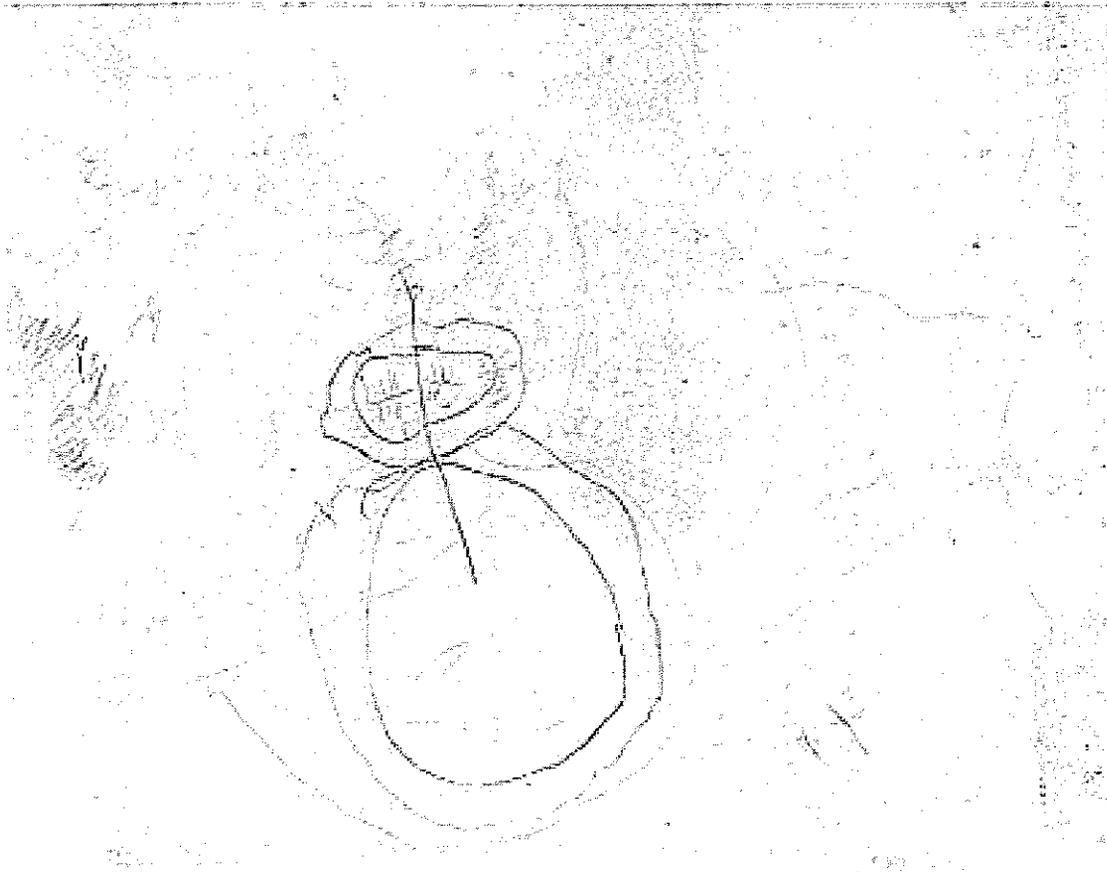


reprodução de desenho de Vicente Fernandes – MA-DI 2168

O desenho de Vicente Fernandes parece tratar de uma experimentação cuja busca são as diversas cores. Mário irá apontá-la, em seus estudos, como *caracteres artísticos* (1966,p.75). Segundo ele, a criança tem referência pelo dinamismo da cor viva, *entre estas as mais distintas: encarnado, azul, verde, pardo; usa muita cor, mas poucas cores e não as mistura para obter cores novas*. O que foi dito pelo menino denominando seu desenho “*uma gente*” – modo como Pituca também nomeava sua criação – em seu desenho (apresentado no início deste capítulo), suscita algumas questões: será uma necessidade da criança desenhar figuras humanas? Ou se trata de um modelo escolar que, ao impor seus padrões, tem como resultado a repetição, pelas crianças, das mesmas falas quando são questionadas sobre o que desenharam?

Nesse desenho, segundo Dallari (op.cit), temos rabiscos que compreendem uma narrativa. Isto se deve não somente ao fato de ter narrado parte do que desenhou – *uma gente* – mas também dos traçados que alongam essa gente, como se seu criador brincasse

com a própria figura humana para descobrir possibilidades de criá-la e recriá-la. Procura cores diferenciadas para cada uma *das gentes* desenhadas, o que Dallari (op.cit), chama *de jogo que envolve e está envolvido no desenho e lhe dá um aspecto dinâmico* (p.57).



Geraldo Barreto – 04

Observando os traçados do desenho acima reproduzido, pode-se concluir que nele ocorreu o contrário do que o percebido em relação ao desenho de Nelson Lima. O desenho de Geraldo Barreto traz marcas que nos levam a perceber a ponta fina de lápis preto, que não era de cor, mas, sim nº 2. Seus traçados ficaram mais fininhos e claros, e somente a linha que está ao centro do desenho é um pouco mais forte. Ao olhá-lo, sem anotações, o que parece é que sua busca consistia na forma e não na cor, como acontecia no desenho de Nelson.

Dallari, afirma que tais produções consistem em marcas, em traços deixados por esses pequenininhos e pequenininhas que devem provocar olhares e práticas de todos que se relacionam com eles, com os desenhos e com as crianças. Ao rabiscar, a criança joga com ela mesma, com os adultos, com os materiais. Estes rabiscos consistem em marcas, realizadas como num jogo em que há narrativa, imaginação, inventividade, mobilizadas a partir do convite feito pelos diferentes suportes que serão desenhados e do próprio adulto ou adulta que se relacionarão com esta produção e com as crianças produtoras.

O que temos nesses desenhos é uma ampla possibilidade de comunicação que não deve ser examinada somente na tradição evolutiva. Sabe-se que analisar tais rabiscos para diagnosticar o nível evolutivo das crianças é um interesse difuso entre os adultos. Os olhares e práticas são construídos de tal forma que, boa parte das vezes, não se valorizam as expressões plásticas das crianças, entre estas, sobretudo as que contenham somente os rabiscos. Tal conduta pode resultar numa relação preconceituosa com as produções ou mesmo, o interesse em dominar as formas de expressão menos reconhecidas, reafirmando a superioridade de um saber no qual as figuras desenhadas sejam identificáveis facilmente. Segundo Mele (2003), tais garatujas ou rabiscos são propulsores de elaboração criativa, constituindo assim uma pesquisa pessoal da criança que elas próprias elaboram.

Não separando o corpo da mão que desenha nem a cabeça dos sentidos, vê-se que os rabiscos das crianças que brincam, que correm, que pulam tornam-se diferenciados, resultando em desenvolvimentos também diferenciados em sua produção, mas provando a interação criança/lúdico e desenho ou demais formas de expressão. É um diálogo entre gesto, papel e criança e isto resulta em fonte documental das marcas de si mesma deixadas para a História e do prazer sentido ao realizar isso.

Fábio Guindari, na revista italiana *Cooperazione Educativa* (fevereiro de 1982), apresenta entre outras, uma afirmação que muito contribui para a construção de olhares diferentes para o desenho dos pequenininhos e pequenininhas. Afirma que seus desenhos rabiscados não são o estágio zero de uma futura figuração, uma incapacidade de desenhar. Mais que um estágio, o rabisco é uma pesquisa pessoal da criança, seu estilo. A partir dessa

idéia, podemos nos persuadir, como tenho insistido, de uma visão que *não* concebe a produção das crianças como reveladora de sua incapacidade. Não se trata de incapacidade técnica; essas crianças pequenas têm em seus desenhos uma relação de prazer que reside, antes, em suas descobertas.

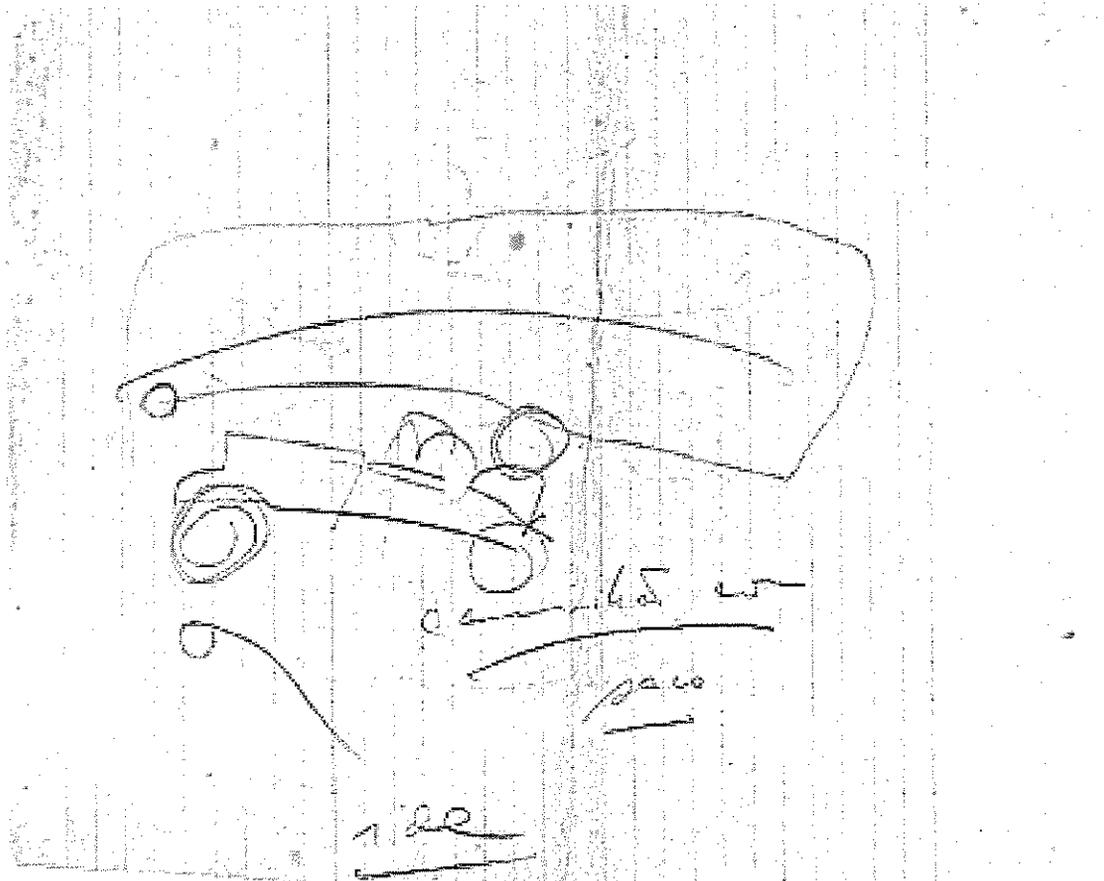
Descobrimo, criando, desenhando novas formas de relação: é desse jeito que Mário de Andrade, também criança que poetiza a vida e a arte, sempre preocupado com a função social daquilo que faz, pensará as crianças, diversas e singulares, cujas particularidades tão plurais expressavam em seus desenhos, em sua criações, merecedoras que eram do olhar do curioso pesquisador.

Mário, ao voltar-se para a infância de meninos e meninas com muita ou bem pouca idade, apresenta posturas diferenciadas. Trará, com seus estudos, aspectos inovadores para seu tempo e avançados até hoje: a presença das múltiplas culturas como um dos fatores determinantes na criação dos desenhos, (é a presença do multiculturalismo em seus estudos, embora ainda não seja chamado assim); as orientações dadas às instrutoras dos Parques Infantis que renunciavam a livre-expressão; a mistura de crianças de diferentes idades nos Parques Infantis; e sobretudo, a arte que se derretia nestes territórios da infância.

O Departamento de Cultura do Município de São Paulo será o território privilegiado dentro do qual as idéias de Mário de Andrade terão mais espaço para se ampliar, concretizando-se.

Desculpe-me o próprio Mário por dele discordar quando afirmava, após sua saída do Departamento de Cultura, *que pouco contribuiu para a transformação da cidade de São Paulo e principalmente do Brasil, de suas culturas, de suas crianças*. Se hoje tantos pesquisadores se debruçam sobre seus estudos é por sua capacidade de iluminar buscas que seguem no sentido da transformação, da descoberta das culturas e identidades brasileiras, da luta engajada e criativa por uma vida com qualidade para todos. Filhos e filhas de operários com direito a uma infância que cria, ri, brinca, dança, desenha, construindo e vivendo suas dimensões humanas, aliando a vida ao prazer de viver.

Como Mário mesmo dizia: *diante da vida, vivo*. Celebrando-a. Suas propostas permitiram-me afirmar a arte como um dos fundamentos para a educação infantil, aliando o lúdico ao estético, em um território no qual a infância das crianças de até seis anos poderiam também ser crianças em sua inteireza. É disso que tratarei no próximo capítulo.



Marcus Vinicius – MA-DI 1365

O que me agrada principalmente, na tão complexa natureza do desenho, é o caráter infinitamente sutil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria.

(Mário de Andrade: 1984)

3. A ARTE COMO FUNDAMENTO NA EDUCAÇÃO INFANTIL: a fusão entre o projeto estético e o projeto ideológico do modernismo e de Mário de Andrade

São Paulo rebrilha sob os fulgores de Arte Moderna. (...) quem for justo e alevantar a fronte, como homem da sua época, concordará que na exposição de trabalhos artísticos, que figuram no Municipal, há irradiações maravilhosas de talento, aromas sonoros de desconhecidos jardins florescidos, sangue a ferver, nervos eletrizados, cartilagens crispadas, enfim, o sopro vital, fremente, de uma ressurreição de Arte.

(Francisco Lacrega: A Nova Arte:1922/2001)

O modernismo foi um toque de alarme. Todos acordaram e viram perfeitamente a aurora no ar. A aurora continha em si todas as promessas do dia, só que ainda não era o dia. mas é uma satisfação ver que o dia está cumprindo com grandeza e maior fecundidade, as promessas da aurora.

(Mário de Andrade. O empalhador de passarinhos:1972)

Preocupada com a educação infantil e as crianças frequentadoras das escolas de educação infantil e com os desenhos destas crianças em especial como forma de expressão que também documenta, encontro nos Parques Infantis de Mário de Andrade respostas para tantas perguntas que venho me fazendo ao longo de alguns anos como pesquisadora e também professora que trabalha há anos com os meninos e meninas de pouca idade na rede municipal de ensino de São Paulo. A convivência entre a produção de desenhos com tantas outras formas de expressão, num espaço que privilegiava os direitos das crianças viverem suas infâncias de maneira inteira, pode levar-nos hoje à trilha de propostas inovadoras que transgridam a escolarização precoce, e tantas vezes, cerceadoras das formas de expressar-se destas crianças.

Já tendo realizado a Semana de Arte Moderna de 1922, cujas características eram as propostas de rompimento com uma estética vigente até a época, amigos e modernistas de diferentes formações passaram a reunir-se com frequência entre os anos de 1926 até 1931

na Avenida São João na cidade de São Paulo, discutia-se aspectos relacionados à cultura, as artes plásticas, à literatura. Nestes encontros gestavam a criação do Departamento de Cultura que seria concretizado anos depois, (Abdanur:1992).

Afirmo aqui que uma das formas de realização das expectativas e das idéias modernistas numa fusão entre seu projeto estético – característica predominante nos anos 20 – com seu projeto ideológico – que predomina nos anos 30 – foi a criação dos Parques Infantis onde as expressões da infância de filhos e filhas do operariado tinham seus lugares assegurados fazendo valer seus direitos. Vale a pena conhecê-los tendo em vista que são nestes lugares privilegiados onde os desenhos eram produzidos e que nos servem como sugestão primorosa para pensarmos na educação infantil atualmente.

Portanto, isto que se configura como a fusão de um conjunto de idéias reveladoras de um movimento que vai, para além do artístico e literário e adentra os campos da educação – para esta pesquisa privilegiando a educação infantil – e concretizado com Mário de Andrade⁵² à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, fez dos Parques Infantis um espaço/ambiente⁵³ no qual as Artes ganharam uma grande visibilidade assumindo uma proporção de importância que, arrisco afirmar, não tenha se igualado a outras experiências paulistanas. Desta forma nos servindo como sugestão fundamental a ser considerada quando pensamos nas crianças pequenininhas e pequenas frequentadoras destes espaços destinados a educação e aos cuidados destes meninos e meninas que contemple todas as dimensões humanas.

Como discutirei mais adiante, Mário de Andrade com amigos e companheiros do Departamento de Cultura, fez de várias das idéias contidas no centro deste movimento

⁵² Esta pesquisa e estas afirmações tornaram-se possíveis também a partir dos estudos empreendidos por Faria (1993/1999) que apontam as características de Mário de Andrade educador, um outro aspecto dos 300, 350 Mários. Com isto, os caminhos ficaram abertos para a observação de suas propostas empreendidas nos Parques e ver nos mesmos as Artes e as idéias modernistas como fios condutores das relações neles estabelecidas tendo a produção de desenhos como aspecto preponderante.

⁵³ Utilizo aqui a denominação espaço/ambiente a partir do alerta dado pela arquiteta Mayumi de Souza Lima quanto a importância dos espaços físicos serem considerados ambientes nos quais a alegria, o medo, o afeto possam ou não estar contemplados.

modernista práticas realizadas como projeto ideológico junto às crianças filhas de operários nos Parques Infantis. Ao entrarmos em contato com suas propostas encontramos ressonância com o próprio modernismo numa confluência entre a preocupação em romper com determinados padrões estéticos e a vontade política e ideológica de sua realização em algumas esferas da sociedade tendo as crianças como sujeito deste processo.

Mário, receptivo que era em relação a diferentes linguagens, vivenciando-as até mesmo, como já mencionei em relação ao desenho, e ao idealizar os Parques Infantis com o imaginário e a prática de modernista impregnados em seu ser, realizava o modernismo não somente na cidade de São Paulo mas nos Parques Infantis.

Nestes espaços, retomar os princípios da Antropofagia – inspirando-nos no próprio Manifesto Antropofágico, seria muito bem vindo. Desta forma, numa espécie de banquete, nos fartarmos dos desenhos, das festas, das danças, das músicas, e de tantas expressões destes seres humanos de pouca idade numa brasilidade macunaífmica com todos os caracteres de maneira a assegurarmos a manutenção da vida em sua inteireza expressando-se nos grupos compostos por crianças pequenas e pequenininhas, procurando adquirir as virtudes de suas próprias raízes históricas reforçando seu poder, suas idéias, suas propostas, seu ser transbordando-se.

Com isto entramos no espaço que privilegia a produção de desenhos das crianças como uma de suas formas de expressão, somando-a a tantas outras: os Parques Infantis, estes concebidos como lugar no qual a fusão entre os aspectos estéticos e ideológicos do modernismo, privilegiaram a infância da qual faço um recorte etário privilegiando aquelas entre os 3 a 6 anos de idade.

3.1 OS PARQUES INFANTIS COMO TERRITÓRIOS PRIVILEGIADOS: A FUSÃO ENTRE O ESTÉTICO E O IDEOLÓGICO

É bem possível que eu nunca tivesse publicado uma só linha se não tivesse a certeza de que a minha literatura poderia ser útil. Não pretendia, de fato, publicar nenhum poema de Paulicéia Desvairada. Até que um dia percebi que as minhas poesias tinham capacidade de irritar a burguesia. Foi o bastante. Pelo resto de minha carreira literária, observei a mesma linha de conduta. Só publico o que pode servir. Todas as minhas obras têm uma intenção utilitária qualquer.

(Mário de Andrade:1944,p.125)

Embora se trate de uma entrevista dada no ano de 1944, a epígrafe deste capítulo mostra-nos uma característica consciente em Mário: a presença das idéias político-ideológicas em sua literatura, aspecto importante que irá preocupá-lo ao longo de toda sua vida, levando-o a tomadas de decisões que implicariam em atitudes políticas sempre aliadas a cultura e tendo esta como um fecundo e inseparável instrumento de ação.

Tendo irritado ou não a burguesia nacional Mário de Andrade persegue mais ainda sua forma de escrever que rompe com o academicismo vigente e o faz se posicionar perante as diferentes situações políticas, culturais e sociais com as quais se encontrava. Pode-se ver claramente a proposta de ruptura com determinadas formas de escrever, que são sem dúvida inovadoras, e não somente presentes na obra mariodeandradeana. Trata-se da característica marcante do modernismo, não somente no Brasil como no mundo, e, sobretudo na América Latina, e que não se restringe apenas à literatura.

Os aspectos estéticos e ideológicos encontram-se marcados na obra de Mário de Andrade de diferentes maneiras. As discussões presentes tanto em suas aulas e conferências, como nos textos literários vão definindo suas posturas diante de um projeto estético também apresentado pelos companheiros modernistas do princípio de século XX e que se funde com o projeto ideológico. O primeiro tem expressão de modo marcante em alguns de seus escritos: *Prefácio Interessantíssimo* (1922), *A escrava que não é Isaura*

(1925/1986), *O movimento modernista* (1944/1974) no qual faz um balanço sobre o movimento do qual participou e os textos de *O Banquete* (1944) que compõem sua última e inacabada obra, de caráter avaliativo e pré-morte como afirma (Melo e Souza:1980). Quanto ao segundo, o encontramos de modo particular em *Atualidade de Chopin* (1942/1975) e ao longo de sua vida, na qual suas atitudes denotam a presença do elemento ideológico e político na defesa por uma transformação social.

Em meio aos estudos sobre os desenhos já abordados no capítulo anterior, retomo uma das facetas do múltiplo Mário de Andrade, abordando os Parques Infantis como territórios nos quais ocorre a fusão entre duas perspectivas presentes no modernismo e no ideário de Mário: a fusão entre os aspectos estéticos e ideológicos que tiveram no Departamento de Cultura do Município de São Paulo seu lugar de expressão maior considerando as contradições presentes, cujas percepções foram possibilitadas pelos estudos de Guzzo De Decca (1987) e Fillizzola (2003), defendendo a idéia de que nestes espaços, criados para os filhos do operariado paulistano, as artes se faziam presentes derretidas em seu cotidiano manifestando-se de diferentes maneiras, sendo concebidas também como inventivas, cujos corpos, quando não fragmentados expressavam-se aliando o lúdico e o estético à sua educação.

Segundo Lafetá (2000), no modernismo brasileiro podemos encontrar e apontar uma fusão entre um projeto estético – predominante nos anos 20 – e um projeto ideológico – com predominância nos anos 30, e que teve em Mário de Andrade uma das maiores expressões. Este quadro nos interessa de modo particular neste capítulo, pois é no resultado desta fusão que se podem encontrar as marcas deixadas por estes princípios nas atitudes políticas 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.

Ao colocar ambos os aspectos em diálogo, quando Mário de Andrade se pergunta sobre qual a função da arte, aponta a favor de um artista de ação. Esta postura é vivenciada em sua plenitude junto ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo, onde trabalha como primeiro diretor durante os anos de 1935 a 1938. É neste cargo e deste lugar

que idealizará de modo fecundo os Parques Infantis que aponto como um espaço no qual os princípios modernistas de início do século XX se concretizam ao serem somados a seus projetos ideológicos.

Devemos a Mário de Andrade grande parte das idéias que dará suporte às realizações no interior destes Parques Infantis e, dentre elas, a forte presença das Artes. As danças, o folclore, a marcenaria, a pintura, os recortes, a modelagem e os desenhos, vários dos quais já conhecidos no capítulo anterior.

Ressalto que este aspecto ainda não foi devidamente pesquisado nos Parques Infantis. A ênfase das pesquisas tem-se voltado para a educação do corpo através da ginástica, sem considerar que a mesma também pode ocorrer, por exemplo, através da dança ao ar livre, sob as sombras das árvores e no contato com as outras crianças, como veremos em algumas fotos mais adiante neste mesmo capítulo, os modernistas revelam a junção de ambos os projetos já delineados, que provam a continuidade da articulação de suas idéias depois da Semana de 22, e ganha maior densidade ao se realizarem a partir de distintos braços de atuação naquele Departamento, os quais retomo aqui ressaltando as propostas voltadas para as crianças pequenas em particular.

Quanto aos campos teóricos da educação infantil, temos nos Parques Infantis (Faria:1993), os princípios para pensarmos numa pedagogia macunaímica: de características transgressoras, inventivas, considerando as diferenças étnicas, culturais, de classe social e, sobretudo, onde as crianças possam ser crianças em sua inteireza.

No que se refere ao projeto estético do Modernismo e a Mário de Andrade em particular, vale ressaltar, conforme nos aponta Lafetá que temos nele *o esforço mais bem sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo numa mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica (...)* (1974/1980,p.153). A esta observação acrescento que devem ser considerados os princípios de uma mudança de caráter pedagógico.

Redescobre o país, aponta para a necessidade de uma língua brasileira, renova os procedimentos literários e adentra em outras esferas – o que estou considerando um dos aspectos vitoriosos, senão o maior deles – ocupando-se de instrumentos políticos que tornassem tudo isto realizável a partir também de sua consciência aguda sobre si mesmo e seu país, sobre seu povo e sua arte, não esquecendo da infância e dos filhos e filhas de operários para os quais cria os Parques Infantis. Esta consciência se revela, entre outros momentos, quando afirma que ao artista deve caber uma severa consciência para coordenar e orientar a criação (1945/1975,p.27). Revelava com isto sua personalidade reflexiva, preocupada com a inserção da obra na sociedade de modo geral e com os resultados que isto poderia gerar, ou seja, com as mudanças que efetivamente poderiam acontecer. Esta criação não se voltou apenas para sua literatura de características políticas., mas também para seus atos.

Tanto no que se refere à literatura em geral, quanto à forma como criava seus poemas, Mário propõe-se a seguir seus impulsos distanciando-se de ações e propostas de caráter policialesco, que o poderiam levar a atitudes mais reducionistas de seu processo de criação. No que considera a poesia parnasiana, Mário irá afirmar que ela petrifica, o que exige que se mergulhe em suas fontes de criação de maneira a romper com ela de forma clara e propor novas maneiras de expressar-se poeticamente. Nisto encontramos os aspectos estéticos de Mário de Andrade, expostos naquilo que faz e nas discussões que estabelece. Não abomina todas as normas, mas propõe que o artista deixe de ser apenas mediano. Afirma:

É porque realmente, em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre.

(p.28)

Mário apresenta a discussão sobre um programa definido, que seria a poética, e uma reflexão desinteressada, de caráter filosófico e especulativo, que entraria no campo da estética (Melo e Souza,p.1980). Na poética encontra-se a pregação por uma arte combativa, nacional, empenhada, onde o elemento ideológico se delinea. Na estética dedica-se à

discussão sobre a diferença entre a inovação e o academicismo, sobre o estabelecimento de um conceito de estética básico que é o inacabado.

Ao ocupar-se do inacabado e acabado em arte, adentra no campo das técnicas utilizadas pelos artistas para expressar-se. Com isto, colabora para a construção de formas de ver obra de arte de maneira a fazer leituras ampliadas, a partir do que denomina de *vocação espontânea de cada obra* (op.cit) que pode exprimir-se de acordo com suas estruturas – ora nítidas, ora fugidias como no desenho e na música.

Quanto às técnicas do acabado, Mário de Andrade as define como pertencentes a um universo definido, elaborado, desenvolvidas por um discurso impositivo, imperativo, didático e até mesmo ditatorial. Como exemplos sugere a escultura, a pintura e a prosa. Quanto às técnicas do inacabado, estas se caracterizam por serem associativas e exigirem a participação constante do público. São os desenhos que aceitam as manchas e novos traçados; o teatro e a música que, ao ser ouvida, desdobra-se. Ainda quanto a esta técnica e devido a suas características vistas por ele como democráticas, Mário salienta que é a que melhor consegue armar nossos braços com finalidades políticas. Isto se deve à opção de Mário de Andrade por uma arte de combate. Segundo Melo e Souza, o artista definido por Mário, como aquele que fica preso entre a tomada de decisão por uma ação direta, comprometido com o passado e não podendo identificar-se com o futuro, deve optar por uma arte engajada, que é ao mesmo tempo transitória e inacabada. Esta, portanto, revelando a troca dos valores eternos e finitos por aqueles de circunstâncias que se afinam com a proposta de discutir e terminar com modelos sociais já desgastados.

Umberto Eco (1968) aproxima-se destas definições de Mário de Andrade ao definir o que para ele seria uma obra aberta. Esta, de maneira similar à concepção de obra inacabada de Mário, possibilita a ampliação do campo de interpretações, trazendo leituras variadas numa relação entre obra e aquele que a olha. Quando em movimento, a liberdade da obra pode propor outras formas de leitura e até mesmo o estar com a própria obra. Nisto, Mário de Andrade e Eco⁵⁴ aproximam-se também, tais obras permitem sempre escapar dos

⁵⁴ Luigi Pareyson, teórico da Arte das primeiras décadas do século XX, também contribui com esta discussão, ressaltando a questão da **definitividade ou abertura** da obra. Apresenta uma abordagem interessante segundo a qual é o acabamento da obra que irá permitir o início de uma relação com aqueles que a observam. Segundo

controles, assim como, daqueles que as olham. Contudo, apesar da fluidez, da inconstância, é sempre obra, já que é fruto de uma intenção do artista.

A discussão sobre as técnicas dos artistas encontra-se em sua forma mais aprofundada em *O artista e o artesão*, que consiste em sua aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal em 1938, onde ministrará aulas após a saída do Departamento de Cultura do Município. Mário se comportava como artista e artesão, seguindo o que ele mesmo propunha e entendia como devia ser o fazer do artista. É daí que parte também a possibilidade de enxergá-lo desta forma em seu mergulho no Departamento de Cultura com suas propostas tão pertinentes para a cultura e a infância. Ao lermos suas produções, seus diálogos e críticas sobre o que realizava, podemos encontrar as três etapas de se conceber a técnica de fazer obras de arte: o artesanato, a virtuosidade e o talento, ou seja, a solução pessoal do artista que o torna diferente dos outros. Podemos dizer que na procura por estas soluções pessoais o artista Mário de Andrade amplia sua obra diluindo-a na cidade.

Seguindo suas definições, é no artesanato que o conceito político, já que nesta esfera reside a capacidade *verdadeiramente pedagógica, o aprendizado com o material que é imprescindível* (1938/1945/1975,p.12). Ensinar, preocupar-se com aqueles que estão no entorno como pessoas que também podem participar do processo aprendendo, discutindo, está presente. Amplia essas idéias ao preocupar-se com a prática política de forma que esta contemple a todos com as Artes.

O que Mário de Andrade chama de *capacidade pedagógica* proposta pelo próprio material pode ser estendido para o material mais ampliado no qual se constituiu, anos antes da sua aula, O artista e o artesão, o Departamento de Cultura no qual e pelo qual trabalhara. Dialoga com a cidade em atos públicos voltados para o povo que também participava, dando a ele uma característica orgânica. Encontrava-se como obra aberta e interessada, que propunha sempre uma ampliação de si mesma na medida em que os outros nela estavam contemplados.

este autor esta maior abertura é dada pela poética que permite uma relação mais aberta, é ela quem exige a indeterminação do inacabado, não a própria obra em si. Sua definitude no plano da obra não tem a ver com os casos do inacabado de sua poética que possibilita a ampliação dos olhares e das relações que são estabelecidas entre obra e aqueles que a lêem.

Suas soluções pessoais para a produção de obras, o talento, encontra-se em toda sua obra, mas, particularmente, quando discute as questões relacionadas à estética. Podemos visualizar suas propostas de rompimento com a estética vigente e, mais do que propor, o faz de fato em suas obras durante a vida toda. Ao idealizar os Parques Infantis demonstra uma solução pessoal para a infância oriunda de famílias operárias.

Os textos literários de Mário tornam-se instrumentos que se oferecem como informantes sobre seu pensamento e que permitem compreendê-lo melhor e mais profundamente. Utilizando a voz do personagem Janjão – o músico do livro *O Banquete* – ele irá afirmar o fazer arte como algo fecundo. Para ele a arte é uma doença que é combatida com mais e mais arte sempre. O academicismo⁵⁵ então é mostrado como o conformismo daqueles que não mais se ocupam de fazer arte nova. Espaço este no qual Mário, sem dúvida, não se encontra.

Desta forma, é naquilo que chama de artes do inacabado que encontra ressonância à sua preocupação com uma arte combativa, logo, não padronizada e não conformada. Desta forma, o combate vai procurar um campo. Encontra-o não só no Departamento de Cultura como nos Parques Infantis onde rompe com os padrões de educação de um período no qual às crianças pobres nada cabia, seus direitos não eram reconhecidos. Segundo Kishimoto (apud:Faria:1993) há uma ausência enorme dos jogos e brincadeiras nas pré-escolas para as crianças pobres na primeira república. Os mesmos só existem nos jardins-de-infância para as crianças ricas. Segundo Kishimoto, as crianças pobres quando internadas em instituições ficavam restritas a um tratamento que voltado para o trabalho e à moralização.

Trata-se da expressão de cuidados e preocupações que se manifestavam de maneira avançada para a época. O direito, não somente à brincadeira, como ao acesso às diferentes manifestações artísticas revelavam-se de maneira combativa e da qual ainda tanto carecemos, não concebidas como redentoras, como panacéia para todos os males, mas

⁵⁵ Ainda utilizando a voz do músico Janjão vai afirmar que os artistas acadêmicos não são verdadeiramente artistas. Fica claro, neste momento, que se trata, mais uma vez, de uma reflexão sua voltada para a prática social do artista e o papel da arte na sociedade. Com isto, apresenta-se não somente discordante como também avalia a tais artistas como servidores do capitalismo. Por se tratar de sua última obra, escrita pouco tempo antes de sua morte, sou levada a crer que está também num processo de auto-avaliação e conclui: mas existem até capitalistas geniais, Rafael, por exemplo... Paganini, Ravel... (1945/1989,p.65)

como um direito que deve ser igual a todos de se expressarem e viverem suas dimensões humanas.

Demonstrando ainda a preocupação com o papel transgressor do qual devem se ocupar os artistas, é Janjão quem vai explicitar sua crítica ao modernismo e aos modernistas em sua conversa com o Pastor Fido,

O engraçado é que os que chamaram aos modernistas de “destruidores” assim como os modernistas que se imaginaram tais, todos se enganaram. Na verdade, embora destruindo cânones e escolas de arte, embora destruindo certa burrice da rigidez moral e intelectual, já inúteis, da burguesia, o que se fez “sintoma”, Pastor Fido, só o “sintoma revolucionário teve funcionalidade destrutiva para o espírito de revolta e destruição agora.

(p.66)

Sua preocupação não se restringe apenas à destruição pela destruição, trata-se de uma proposta que procura, como ele mesmo afirma, somar-se às técnicas vigentes até então.

Em um contexto em que os desdobramentos de críticas contundentes às produções vigentes em Artes se descortinam, originam-se exposições, entre tantos fazeres que traziam discussões e propostas de mudanças tendo os campos das Artes como eixos principais. A Exposição de Pintura Moderna, de Anita Malfatti, que foi aberta ao público no dia 12/12/1917, pode ser apontada como o marco pioneiro do modernismo no Brasil junto ao 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes, em 1931, no Rio de Janeiro (Melo e Souza:1980).

Após nutrir-se nas produções dos artistas americanos e europeus e entre estes, os alemães em particular, Malfatti, então com 28 anos, revela muito das concepções dos modernistas brasileiros que também estavam atentos com o modernismo no mundo. Mário irá manifestar-se sobre ela dizendo:

Não posso falar pelos meus companheiros de então, mas eu pessoalmente, devo a revelação do novo e a convicção da revolta a ela e à força dos seus quadros.(...) foi ela, foram os seus quadros , que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim.

(Andrade, apud:Almeida,p.1976)

Como já foi amplamente estudado e afirmado, suas obras causam estranhamento entre críticos, parentes e amigos, demonstrando que o público não estava preparado ainda para recebê-la e para receber tamanho rompimento, com a Arte nova, diferente daquilo que os olhares já estavam acostumados a ver e a ler. Aos olhares mais voltados às pinturas acadêmicas ligadas à natureza, Malfatti colocava pioneiramente lenha na fogueira com suas novidades, que traziam retratos e figuras deformadas, em cores chapadas. Não encontrei estudos feministas que tivessem se voltado à mulher nas artes tendo em Anita Malfatti uma das referências. Vale ressaltar o caráter avançado, desta artista que, nas primeiras décadas do século XX, rompe padrões, tornando-se famosa pela transgressão, ao adentrar num universo eminentemente masculino. Não seria também por isso que causará tanta polêmica e críticas, sobretudo por Monteiro Lobato?

Segundo documentações coletadas por Rossetti (1989) é na exposição de 1917 que acontece o encontro com aquele que será seu amigo de sempre, Mário de Andrade, que conforme conta Anita em uma de suas cartas (1951/1989,p.16) ao entrar no salão da exposição ele ria alto, descontroladamente. Ria gargalhadas soltas, sem parar, ao ver as obras expostas de Anita, que já estava brava e, por isso, logo sai perguntando: o que está engraçado aqui? Quanto mais eu me enfurecia mais ele ria, conta Anita (op.cit). E, entre risadas e broncas, nasce o que seria tempos depois uma grande amizade.

Suas obras são contestadas e admiradas ao mesmo tempo. Mostra ao público brasileiro temáticas na pintura que trazem uma estética que rompe com padrões mais acadêmicos, colorindo de ousadia e transgressão a realidade, deformando-a – já não estaria se deformando, sendo reconstruída e exigindo com isso a presença de outros padrões artísticos, sociais, culturais? – propondo temas tidos como menos importantes e com

conteúdo mais rotineiro, talvez considerados pela sociedade mais ampla como menos nobres, afinal quem se importaria com expressões e com o cotidiano de vida de uma camada social já depreciada e desrespeitada?

Anita se apresenta num cenário dentro do qual os debates voltam-se para críticas ferozes das mais variadas conotações, revelando um olhar cuja procura ainda tinha como foco a forma acadêmica. Este momento é o estopim de um pensamento que toma um caminho mais definido em fevereiro de 1922, na Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Anos depois, em carta escrita por Mário de Andrade a Anita, ele irá lembrar-se desta exposição, argumentando que ela, original e corajosa, foi quem, antes de qualquer outro, deu o grito de alarme, avisando da existência de uma arte contemporânea com a qual nem sonhávamos (1951/1989,p.18)

No que diz respeito à desconstrução de uma forma de ler a obra e a construção de outras possibilidades, estas rupturas, sem dúvida, colaboram para a construção de uma concepção de infância diferenciada, resultando no estabelecimento de relações também diversas com elas. A irreverência abre caminhos e apresenta elementos para pensarmos no rompimento com determinados padrões. É a ruptura que estava sendo proposta e realizada em várias esferas da vida e das manifestações artísticas. Trata-se de aspectos da trajetória das artes plásticas no século XX.

Assinala-se uma ruptura com a cultura normativa e aproxima-se arte da vida social, saindo, portanto, do claustro onde tantas vezes ficava confinada, limitando-se a esfera artística e somente aos olhares daqueles seus produtores ou profundos conhecedores. Neste campo o modernismo brasileiro pode se incluir na busca por romper com este quadro procurando aproximar a arte da sociedade mais ampla. Remetendo-nos para a indagação sobre a possibilidade da crítica, do desejo de aproximar-se até mesmo do desenho como jogo presente entre as crianças, e por que não, também entre os adultos que com elas lidem.

Lembro aqui rapidamente do ataque feito por Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti, justamente por seu aspecto mais inovador para a época na pintura: a própria

deformação do real. A negação da arte acadêmica, a expressão que se nega a reproduzir a natureza exterior ao indivíduo, identificava-se com a loucura, não estando, portanto, nos parâmetros do que fora estabelecido por alguns, e Lobato entre eles, como normalidade.

Esta arte, dizem alguns, nasce da paranóia e da mistificação⁵⁶, é este seu reduto e, aliás, título do artigo que Monteiro Lobato escreve como crítica à produção da pintora modernista o que pode ser visto como ataque ao modernismo tal como se delineava na época e não à Anita e suas obras em particular. Esta crítica, sem dúvida, marcará tanto a vida do crítico Monteiro Lobato, quanto de Anita Malfatti.

Tal loucura, no entanto, procurava as identidades nacionais⁵⁷, pensadas no plural e colocava nossas crianças no centro do espaço público que eram também construídos para elas. Procurava criar inovando, pesquisando, dialogando com outras culturas e com a nossa, que tantas vezes ficava encoberta pelo esquecimento ou desconhecimento de seu próprio povo. Anita, assim como outros modernos, demonstraram atração por assuntos que eram considerados por muitos como menores e pela estética da arte popular que impunha a construção de olhares diferenciados próprios para os novos padrões que estavam sendo apresentados.

O gosto já cristalizado por determinados modelos estava sendo desconstruído ou revisitado por novas formas de apresentações estéticas que corriam o risco da aceitação direta ou não. Mário de Andrade trazia sua grande contribuição ao propor um novo gosto pelo popular, pelo folclore, incentivava que estas produções fossem divulgadas nos museus populares, na música.

⁵⁶ O estudioso da arte e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP Tadeu Chiarelli, remontando as idéias modernistas em relação a Monteiro Lobato apresenta um outro lado das críticas feitas por ele a Anita, a partir das quais afirma que a artista já estava revendo suas posições estéticas, suas produções, antes das críticas recebidas, não tendo sido estas as responsáveis por uma mudança de estilo da pintura de Anita. Lobato, segundo Chiarelli, era muitíssimo preparado para exercer a função de crítico de arte e isto deve ser considerado quando escreve o artigo sobre a obra de Anita Malfatti.

⁵⁷ Estas discussões e mudanças abarcaram quase todos os participantes do modernismo. Os mesmos penderiam para as soluções de tipo nacionalistas. A ala mais exacerbada quanto ao nacionalismo era liderada por Plínio Salgado, que com o integralismo, como afirma Damante (RAM:1970:34), apresenta uma filosofia política fixando uma posição contra o humano. Traz vigorosa expressão de adesão ao fascismo esta alicerçada em 1932 dois anos após ter escrito seu romance mais conhecido O estrangeiro. Ao contrário firmava-se uma outra ala, não menos significativa, que aderiu a correntes marxistas.

Contudo, ressalto aqui o fato de que na obra de Mário de Andrade, em particular, e no pensamento de modernistas brasileiros não se identifica somente a proposta de uma renovação estética. Encontra-se uma fusão entre as propostas voltadas para a concepção de uma estética nova, com aspectos ideológicos que as ampliavam num grande leque, que abarcou as realizações do Departamento de Cultura do município de São Paulo como espaço no qual os campos teóricos e práticos das Artes conviviam, às vezes de modo contraditório, com a ginástica e a higiene, revelando com estes últimos os aspectos higienistas que ainda permaneciam.

No que se refere aos aspectos ideológicos em sua fusão com o estético, com as Artes deste início de século XX na América Latina, as primeiras décadas merecem de fato destaque, pois trata-se de um momento especialmente significativo. Com o objetivo de contextualizar este período, o que chama a atenção é o engajamento dos artistas e intelectuais na busca por compreender seu mundo, num percurso que os aproximam, apesar da distância geográfica, e os assemelham, no que toca às propostas voltadas para uma recuperação e um reconhecimento das culturas dos povos latinos.

Entre os países latino-americanos, destaco o México que se aproxima com seus artistas e suas idéias revolucionárias, de um Mário de Andrade que cada vez mais, afirma o caráter social da Arte e seu papel como artista crítico e participante, não alheio à sua função social. Contemporâneo de seu próprio tempo, embora não estivesse em contato de fato com estes expoentes do pensamento artístico mexicano⁵⁸, dialogava de alguma forma com eles, concatenado com suas propostas que levavam avante e delineavam o projeto moderno destas primeiras décadas do século XX.

⁵⁸ É sabido que em sua biblioteca constava o exemplar da Monografia das Escuelas ao Aire Libre o que denota um contato com as propostas pedagógicas e artísticas do mexicano José Vasconcelos filósofo, político e militante da Revolução Mexicana que irá propor a unidade Latino-americana pelas vias da reconstrução e do reconhecimento do folclore nacional. Afasta-se das propostas de Mário de Andrade ao conceber, conforme assinala Capelato (1993) a possibilidade da América Latina compor uma nova raça que seria resultado da junção, tão presente entre nós, dos indígenas, o negro, o mestiço, o ibérico. Ocupando cargos na Administração do Estado, na Secretaria da educação, nomeado em 1921, procurou praticar seu projeto de nacionalismo cultural. A arte e a educação caminhavam juntos neste momento.

Será em 1922 – quando também ocorre a Semana de Arte Moderna em São Paulo – que, no México, o muralismo estará se expandindo como movimento que integra a arte e a política, imprimindo suas idéias em outros lugares do mundo e, sobretudo, entre os próprios latino-americanos. O Partido Comunista se constitui neste ano no Brasil, o que dá a dimensão da inserção das idéias socialistas – haviam se passado apenas cinco anos de Revolução socialista na extinta URSS –, e destas em consonância com as expressões artísticas humanas. As preocupações com o caráter social da arte resultavam também de algo mais amplo: os ideais socialistas que se disseminavam entre os latinos-americanos.

A inserção dos ideais revolucionários se faz cada vez mais presente. Estes artistas têm uma característica importante e marcada pelas revoluções das quais falavam, desenhavam e pintavam, tratava-se do movimento sindical do qual participariam. É no México que podemos encontrar a construção do primeiro sindicato dos artistas modernos que aliava a arte à causa revolucionária, numa atitude engajada que abrangia arte e política militante. Segundo Bueno, (2001):

Através do Manifesto do sindicato dos trabalhadores, técnicos, pintores e escultores, os artistas se equiparavam aos trabalhadores, colocando-se ao lado deles na luta para revolucionar a sociedade.

(p.86)

citando o próprio Manifesto,

o nosso objetivo estético é socializar a experiência artística, destruir o individualismo burguês (...) repudiamos a chamada arte de cavalete e toda arte que vem dos círculos ultra-intelectuais por serem essencialmente aristocráticos. Saudamos a expressão monumental da arte porque essa arte é propriedade pública.

(p.87)

É sabido que artistas europeus irão se voltar para os mexicanos como representantes revolucionários de uma arte que se compromete a colocar nos muros e nas telas o povo

latino e seu cotidiano. Podemos inferir que alguns destes europeus também irão se encantar conosco, brasileiros cuja produção artística dialoga tanto com os aspectos revolucionários propondo uma estética que rompe com paradigmas vigentes na época, quanto com o social, presentes implícita ou explicitamente em suas falas, seus posicionamentos perante o mundo.

Muitos desses artistas mostravam-se insatisfeitos com a pouca inserção da obra de arte no que se refere às transformações sociais. Defendiam a necessidade de escapar ao elitismo tão presente neste campo e, ao mesmo tempo, ampliar a presença das camadas sociais cujo acesso às produções artísticas eram tão restritos. Assim, um novo público era visto como alvo deste desejo de mudanças e, para isto, os jovens operários, assim como as próprias crianças são percebidas como referências importantes para se ampliar o foco em questão, e os Parques Infantis se constituíram, no Departamento de Cultura do município de São Paulo, os locais privilegiados para dar asas a esta intenção, com vistas à sua concretização de fato.

Citei aqui os mexicanos, mas vale lembrar que entre os contemporâneos a eles encontram-se os críticos russos. Na primeira década do século XX indagavam-se sobre a relação entre a arte e a vida social. A arte tem um fim em si mesma, responde alguns artistas, ao que ouviam em uníssono uma negativa daqueles partidários de uma arte cuja função primeira estava aliada ao social, à própria sociedade, não tendo como característica ficarem isoladas e distantes do povo.

Perguntar-se sobre qual a função da arte, se a mesma deve ou não se engajar em lutas que coloquem a massa no centro de seus assuntos, assim como, que a perceba como linguagens que devem ser estendidas a todos, é deixar implícita também uma preocupação com nosso estado de alienação e, desta forma, os conceitos marxistas diluíam-se entre estes.

Ao apresentar os povos latinos, as crianças, os mais pobres economicamente, podemos passar a nos reconhecer naquilo que produzimos, naquilo que somos, logo, nos ausentando de uma situação na qual nos alienamos deste mesmo processo. Mário de Andrade irá chamar esta arte de “interessada”. Esta arte da qual falava e que propunha

reunia, entre tantos, estes aspectos, importantes para sua própria compreensão e para compreendermos a nos mesmos, povos vistos, muitas vezes, como apêndices em suas sociedades⁵⁹.

Mário inclui-se entre esses cujas propostas voltam-se para os aspectos ideológicos da função social da arte. Não se cala. Em São Paulo, é no Departamento de Cultura que trará com clareza a voz e a prática desta vertente ideológica. Mário de Andrade posiciona-se entre aqueles artistas que procuravam utilizar suas realizações artísticas no caminho da ação política e social, um pensamento corrente na época. Procura, para dar vazão à necessidade da arte de adentrar vários espaços, popularizá-la e com isto revelar sua identidade, sua função.

É possível considerar a nosso poeta modernista como produtor de uma obra extensa, até mesmo monumental. Temos em suas realizações, durante os anos em que esteve a frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, a utilidade da obra que se fazia presente em seus feitos realizados a partir dela mesma. Obra que estendia seus braços e adentrava na vida paulistana tornando-a orgânica, pulsante.

⁵⁹ Não é proposta desta tese nos determos às concepções marxistas de arte, contudo é possível as compreendermos também segundo abordagens marxistas, voltadas para as artes que também apontam para toda a população como artistas, capazes de uma produção nas diferentes linguagens artísticas. Para Marx, o que temos, é que na divisão social do trabalho no capitalismo, alguns tornaram-se artistas em detrimento de outros que devido as formas de opressão e exploração, assim não puderam se manifestar. A natureza da arte como trabalho criativo e igual em qualidade a outros trabalhos é exposta. Criando, compondo, pintando, expressando-se, o homem, nesta concepção de trabalho não se aliena, encontrando-se no espaço da criação e não somente naquele em que fica restrito ao mero reproduzir a sua força-de-trabalho. Ao apresentar propostas socialistas coloca-nos a todos com direitos iguais e, desta forma, surge como um dos primeiros proponentes da arte que obrigatoriamente deve ter uma função social. Disto resulta a participação de nomes reconhecidos como importantes neste cenário: Kandinski e Chagall tornam-se professores de arte na Rússia pós-revolucionária, onde, em princípios da década de 1920, russos e alemães iriam interar-se como representantes de uma arte engajada. A arte, como expressão humana criativa, deve ser hostil a exploração e resistir a sua entrada no mercado tal como qualquer outra mercadoria, esta não seria sua característica original. Desta forma, deveria ser estimulada como fonte de prazer e expressão para todos, por se caracterizar como necessidade humana universal e não somente para poucos, pertencentes a uma determinada classe social. Posteriormente, outros leitores vão adentrando espaços, suas vozes irão denunciar a necessidade de pensarmos sobre culturas populares, tais como representantes da escola de Frankfurt, uma característica que se estende para vários países do mundo.

Volto-me para um outro aspecto de Mário: estas mesmas preocupações presentes em seus escritos estendiam-se para sua prática. Em sua mais importante, presença no Departamento de Cultura do Município de São Paulo e nos Parques Infantis fez deles os locais privilegiados para sua participação social, como uma forma possível de resolver a questão que o perseguia: qual a função social do artista? Engajar-se, transformando sua arte em engajamento. Acredito que esta tenha sido a forma encontrada por ele para canalizar não só os pensamentos angustiados e preocupados, mas sobretudo, às suas próprias propostas quanto às necessidades de transformação social como artista e intelectual de ação que era.

É a criatividade institucional de Mário de Andrade que se faz presente como característica principal. Como afirma Tonucci (1998), trata-se talvez da criatividade mais difícil de se praticar, entre leis, decretos, lógicas partidárias, ao referir-se a Malaguzzi, pedagogo italiano, em cujas práticas encontro muitas semelhanças com aquelas propostas por Mário no Brasil. Isto só pode ocorrer se há um ideal a propor e a defender.

A proposta de um projeto pedagógico no qual as artes se encontravam presentes no dia-a-dia das crianças frequentadoras dos Parques parecia, assim, responder na prática à realização de sua função social. Ela está posta junto a estes meninos e meninas que, com pouca ou mais idade, compõem uma infância cujos direitos à expressão de seu ser, de suas artes, estão resguardadas. Ao observarmos os documentos, as fotos, os desenhos, é possível enxergar nos Parques Infantis as artes como um de seus fundamentos. Estão ainda reveladas – que bom! – após tanto tempo, em seus desenhos e nas fotografias deixadas, que embora revelem aspectos contraditórios, permitem presenciar, de outras maneiras, a vida sempre presente, nestes locais privilegiados, e nos inspiram...

Alguns ícones do modernismo paulistano investem contra determinadas práticas em relação às crianças e aos espaços públicos de educação e cuidado por elas frequentados e a elas destinados. Esta face encontra-se em Mário de Andrade e Anita Malfatti, que demonstram ver, a partir de suas aulas, a arte como fundamental para as crianças, devendo estar entrelaçadas ao seu dia-a-dia e não apenas reservadas a poucas horas por semana.

A confluência de desejos expressa na luta pela construção de novos paradigmas, de novos olhares e produções, que procuravam a inovação e a ruptura com moldes sociais e culturais de caráter mais tradicionais, encontravam ressonância num mundo que vivenciava simultaneamente uma depressão econômica, a expansão da indústria cultural e o despontar de novos agentes sociais de origens sindicais, corporações, museus e salões como espaços aglutinadores da divulgação deste novo jeito de ser e estar no mundo, com olhares menos colonizados e em busca de uma identidade nacional de expressão criadora e criativa.

Trazer a tona estas idéias e encontra-las presentes nos Parques Infantis e em seu entorno no que se refere à criação em arte sendo estendida para os pequenos e pequenas, acredito ser fundamental para pensarmos numa outra relação com a produção de desenhos.

Vale lembrar Anita Malfatti como professora de arte da Escola Americana Mackenzie – Mackenzie college – criado no fim do século XIX, em São Paulo, para atender aos filhos da elite paulistana, nos anos de 1929 e 1930. Quando professora, preocupou-se com a arte e as produções de crianças e jovens num momento em que isto não era tão comum. Segundo Mário de Andrade, Anita foi “o mais curioso, o mais energético e vibrante temperamento feminino” da pintura brasileira. (apud: Melo e Souza:1980,p.270) e imprime estas características no trabalho com as crianças.

Sabe-se que esse trabalho foi pioneiro. Procurava dar-lhes a liberdade criativa e, com isto, aprender a partir do que realizavam. O desejo pela liberdade nas formas de expressão das crianças originava-se na concepção de arte já explicitada pelo próprio movimento artístico do qual fazia parte. Revelava uma luta contra seu próprio tempo procurando abranger transformações a partir também da relação com as crianças. Organizou uma exposição dos seus trabalhos o que ressalta ainda mais seu olhar avançado sobre as produções da infância. Sobre este aspecto de Anita Malfatti, é Mário de Andrade quem irá dizer:

Anita Malfatti orientou muito bem seus alunos. A criançadinha, solta assim pelos seus mundos de entre sonho e realidade, só vendo o que

fez pelas campinas da pintura. Espinoteou, cantou, rolou gozando e dando na medida do possível a expressão misteriosamente encantada das suas forças.

(Mário de Andrade:1976,p.245)

Ao empreender e aprender a partir das missões folclóricas, sobretudo, e tendo a arte como fundamento da própria vida, Mário fez uma Exposição de motivos para a organização do congresso de Língua Nacional Cantada, que assemelha-se aqui a um Manifesto que explicita sua postura no Departamento de Cultura, seu ser diante do mundo.

Enquanto a política rosna lá fora, fundando imperialismos absurdos, nacionalismos estufados e mil e uma facetas, por onde se odiarem os homens, através dos espaços arejados os congressos se correspondem na insensatez aparente da paz, do saber e da arte. (...) seja portanto, srs, a primeira palavra do DC neste lugar, uma palavra de paz. Seja principalmente esta primeira palavra uma de altiva indignação pelo contraste absurdo entre as forças e ambições humanas que procuram fazer a vida numa construção de tropeços beligeros e ódios combativos, e nós que a estamos fazendo naquilo em que a vida mais exatamente se humaniza, arte e saber.

(apud:Abdanur:1992,p.130)

Ao consultarmos as obras de Mário de Andrade e as produzidas sobre ele, que são tantas, nos encontramos também com suas reflexões sobre a arte e estas em relação com o social que são muito profundas, apontando para seus questionamentos sobre a participação ou não na política. É interessante observar que, embora cobrando-se de uma inserção na sociedade que vive também sua transformação, sua discordância em relação à própria política é patente. A política que rosna apegando-se às falsas consciências fez da luta do homem contra o homem. Mário tem no Departamento de Cultura e seu manifesto um suporte ou mesmo desabafo diante de uma situação sentida como contrária ao que gostaria que fosse, com tanto a fazer. São comuns as manifestações de Mário de Andrade que afirmam uma insatisfação quanto ao que tem feito pela cidade. Novamente encontramos aqui a consciência clara dos propósitos, mas que sempre se indaga sobre como encaminhá-los, como realizar mais e mais.

Desta maneira, as instituições de difusão cultural exerceriam um papel fundamental. Entre nós brasileiros a criação do Departamento de Cultura do Município de São Paulo em 1935, pode ser vista também sob este foco. Como dizia Mário de Andrade, tratava-se de um “amihoramento” social, político, cultural do Homem, o qual, pelos olhares sensíveis de Paulo Duarte e do próprio Mário trazia as marcas de um momento de efervescência cultural. Interessada na presença das crianças e naquilo que era para elas pensado, afirmo que não escapavam deste “agito” proposital nas mentes e na organização dos espaços políticos, pedagógicos deste período sob um Departamento de Cultura o que deve ser ressaltado, pois traz, sem dúvida, uma perspectiva diferente daquelas presentes na Educação. Trata-se de salientar a presença de certas preocupações hoje ausentes de uma prática pedagógica que adota, em alguns momentos, modelos escolares questionáveis como referências.

A inteligência artística de Mário de Andrade aliada à sensibilidade que saltava a flor da pele – que transparece em seus escritos e em suas cartas para diversos amigos – esteve sempre presente neste Departamento e o impregnou de sua forma de agir, que como afirma (Melo e Souza:1980,p.38) esteve e foi “sempre impulsionada por um grande amor”. Amor este que se estendia em preocupações e práticas sociais que tanto podem nos sugerir hoje em dia com formas objetivas de atuação.

Como ele mesmo afirmava, realizando e se realizando naquilo em que o homem mais se humaniza: arte e saber, Mário quer uma atitude de coerência entre a realização da obra de arte e a vida social. Nisto reside seu projeto ideológico e pessoal, que se expressa em várias de suas cartas escritas principalmente para Murilo Miranda, Oneyda Alvarenga e aquelas, durante o mesmo período, no qual esteve contribuindo com a construção do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico Nacional – publicadas pelo próprio Patrimônio e chamadas Cartas de Trabalho.

Mário demonstrará mais uma vez, que faz do Departamento de Cultura, e nele os Parques Infantis, expressões, a partir da fusão entre os aspectos estéticos e ideológicos, daquilo que propõe como elementos presentes no artista e no artesão. O artista deverá

concatenar-se com sua história e as necessidades da época e para tanto é preciso participar. Deve desenvolver uma atitude estética diante da vida e a socializar com os outros.

A realização da atitude estética expressa-se na criação de programas que propunham às crianças e aos jovens trabalhadores a possibilidade de manter uma relação mais estreita com as produções artísticas. Este desejo extremo o fez propor a criação de museus populares que estariam presentes nos bairros operários. Mário com isto defende a “desaristocratização da obra-prima⁶⁰, do exemplo único, devido aos admiráveis processos de reprodução atuais: todos estes avanços, haviam de influir poderosamente no destino do museu. A sua técnica de representação se transformou” (Andrade, apud. Amaral:1987,p.104)

Os museus populares foram pensados por ele não apenas para nós brasileiros e paulistanos mas defendidos para toda a América Latina. Não se trata de uma falsificação das tradições mas sim colocar as coleções ao alcance de todos e de sua compreensão. Como afirmava Mário, a Cultura é o que importa, e desta forma, sua socialização entre todos. É Mário quem afirma:

Em vez de tortuosos museus de belas-artes, cheios de quadros “verdadeiros” de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos. Com todas as escolas de artes representadas por seus gênios maiores e suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais. Com visitas explicadas. Com conferencias, com revistas, concursos, plebiscitos.

(Andrade, apud Amaral,1987,p.105)

⁶⁰ Aracy Amaral (1987) aponta para o fato de que estas propostas de Mário de Andrade foram feitas no ano de 1938, dois anos após Walter Benjamin ter realizado seu ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936/1993). Para Benjamin *a reprodutibilidade da obra de arte modifica a relação da massa com ela* (p:187). Com isto o povo aproxima-se mais de uma relação com as obras, a atitude crítica e a fruição se estreitam e tornam-se possíveis diante de seus olhos. Coloca em discussão o fato de que para as massas apreciar obras de arte significa apenas distração e, para a elite, o julgamento. Neste texto, Benjamin irá tratar das formas de reprodução das obras afirmando que isto sempre aconteceu ao longo da História. Isto, contudo, adquire um caráter mais intenso no capitalismo, que imprime a este processo a necessidade de reprodução em larga escala e da obtenção de lucro.

Mário parecia encantado com a possibilidade de reprodução técnica da obra. Isto o fez propor uma utilização da mesma que permitisse atingir as camadas da população que foram privadas do acesso à Arte de modo geral. O que importava neste caso, como ele mesmo dizia, não era a tradição – assegurada pelas obras originais – mas, sim, que todos acessassem as produções culturais da humanidade e aprendessem com ela. Um direito que é de todos e não apenas de alguns segmentos da sociedade. Ressalto que a tradição tem importância fundamental para Mário de Andrade, quando esta não se resume ao valor estático ou convencional. Ele a entende como coisa viva, conforme salienta Damante (RAM:1970:42).

Desta forma, não apenas os conhecimentos sobre as Artes de modo geral ampliariam, como teríamos um alargamento da própria criatividade, do reconhecer-se no mundo. Citando Malaguzzi “ a criatividade tem o vestido dos dias de domingo” não é algo que se oferece, mas se constrói na experiência cotidiana. Assim, décadas depois, é possível encontrar uma proximidade com o museu.

Revelando ainda suas preocupações quanto à socialização da arte, Mário escreve para Candido Portinari, em 23 de maio de 1938:

Não sei se já contei pra você, creio que não. Íamos fazer uma coleçãozinha de livrinhos populares sobre pintores e escultores. Começava com um “Aleijadinho” vinha depois um “Miguel Anjo”, um “Cézanne”, etc. Eu iria fazer um sobre você. Agora, com a mudança, temos que desistir disso, desgraçadamente.

(Op.cit,p.63)

Ao mesmo tempo em que mostra a preocupação com a socialização, agora em livrinhos sobre os artistas – o que recentemente tem sido feito e publicado – Mário de Andrade traz também o gosto amargo de uma idéia que não pode ser realizada. As mudanças às quais Mário se referia diziam respeito a sua saída do Departamento de Cultura.

É no artigo Pintura e Assunto de (1941/1988), que manifesta seu interesse pela socialização da arte entre os jovens. Em visita às exposições do Salão Paulista e do Sindicato dos Artistas Plásticos, Nicanor Miranda – não modernista que ocupava cargo no Departamento de Cultura –, por iniciativa do Departamento de Cultura, procura mostrar a arte aos jovens. Mário observa que, de início, o embrutecimento provocado pelo ritmo intenso do trabalho separou os olhos do restante de seus corpos. Os jovens viam as produções, mas não dialogavam com elas ou mesmo sobre elas. Somente depois demonstraram ter gostado da visita.

Uma outra iniciativa do Departamento e que marca a presença da infância foram as Bibliotecas Infantis dirigidas por Lenira Fracarolli. A publicação do Jornal das Crianças, a promoção de concursos anuais de livros e pesquisas com as crianças que freqüentavam as bibliotecas eram suas características. Assim como a proposta dos museus populares, haveria um acervo circulante de livros destinados às pessoas moradoras de bairros afastados. Isto consistindo numa socialização do saber. Novamente aqui a junção arte e saber humanizando o homem, como apontava Mário.

Teríamos os primórdios de uma cidade educadora? Talvez, nos ideais de Mário de Andrade, e instrumentalizados por sua participação no Departamento de Cultura – o que estou chamando aqui de fusão entre o estético e o ideológico – tivéssemos prenúncios desta que atualmente se tornou uma discussão rica e que deve se enriquecer ainda mais devido ao desejo e da necessidade de realizar tais idéias⁶¹.

No ato de número 1004 de 01/02/1936, o prefeito Fábio Prado institui os espetáculos infantis gratuitos, que eram exibidos de maneira descentralizada pelos bairros de São Paulo: Brás, Lapa, Bela Vista, Mooca, República, Cambuci, Cine Odeon e Bom Retiro. O cinema⁶², outro campo de ação, estava voltado para a exibição de filmes também para as crianças. Neste caso, vale ressaltar outro aspecto interessante. As crianças eram levadas pelos adultos até a porta do cinema onde eram recebidas pelas instrutoras. Era

⁶¹ Vale lembrar que no momento em que escrevo esta tese está posta no município de São Paulo uma discussão cujas bases estão alicerçadas na discussão sobre cidades educadoras.

⁶² Conforme o jornal O Estado de 01/02/1936, neste primeiro mês de atuação foram exibidos os filmes: Baboona, Sequóia, Trade Horn, um desenho da Disney e um filme de viagem (sem título).

proibida a presença dos adultos no interior da sala de exibição, os quais só deveriam voltar no término da sessão. Tratava-se de mais um momento, fora dos parques infantis e das bibliotecas que estava previsto para as crianças entrarem em contato com seus pares de idades iguais e diferentes sem a presença dos adultos. A educação estética das crianças proposta nos artigos que instituíam o Departamento de Cultura e os Parques Infantis, se realizava nestas iniciativas.

É nos Parques que os resultados das pesquisas folclóricas realizadas na década de 1920 pelo Norte e Nordeste do país, ganham um aspecto grandioso. É nisto que revolucionam e nos permitem respirar mais livremente, aspirando às mudanças que partam destes meninos e meninas sendo pensados de maneira inteira e de forma simples que reúne as especificidades do ser criança sem contudo, traduzir isto por incapacidades, incompletudes que serão superadas apenas quando crescerem. A proposta era a de crescermos com elas: adultos e crianças em uníssono, estando juntos.

Segundo Canclini (1980,p.87), ao preocupar-se com a ação política, com a função da arte Mário desprende-se de uma das características das belas-artes que é acreditar que o artístico ocorre essencialmente nas obras e que estas são autônomas. Desta forma Mário não atribuirá um sentido espiritual e separado, distante do contexto social, histórico, econômico de produção. Ao contrário apresentará a capacidade de transcender a própria realidade propondo mudanças fecundas. Isto caracteriza algumas de suas obras de modo particular. Ressalto aqui os Parques Infantis como expressão de uma obra, resultado de um mergulho na administração pública paulistana, ele tão de São Paulo que era, criando em meio a angústias, dedicação e alegrias constantes uma grande e grandiosa obra engajada, revelando-se o homem-poeta-escritor-professor de ação que era.

3.2 PARQUES INFANTIS: EXPRESSÃO DE UMA “OBRA INTERESSADA”

Mas, minha amiga, sou professor. Já escrevi uma vez que “a palavra tem de servir” e que destruiria a minha pena no instante em que a percebesse gratuita, liberta da intenção de servir alguma coisa ou alguém.

(Carta para Oneyda Alvarenga.09/10/1940)

Os grotões transformaram-se em jardins cortados ao meio pelas avenidas e pela sombra dos viadutos. Não há mais sapo. Nos jardins encontrareis recintos fechados com instrutoras, dentistas, educadoras sanitárias dentro. São Parques Infantis onde as crianças proletárias se socializam aprendendo nos brinquedos o cooperativismo e a consciência do homem social. (...) as tradições ressurgem e os costumes do passado. São crianças tartamudeando em torno de uma 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.

Todas estas iniciativas não poderão pretender jamais a uma gloriola no presente, senão uma fecundidade futura. Tudo é novo, e muito está apenas nascendo. São Paulo é uma cidade num dia, mas já agora os seus caminhos conjuntos vão e vêm.

(Discurso de Mário de Andrade em Hora do Brasil. 25/01/1935.RAM.XIX.1936)

Dentre as experiências modernistas realizadas na cidade de São Paulo, aquela de maior inserção na vida paulistana foi a criação dos Parques Infantis, um braço das realizações do Departamento de Cultura⁶³, entre maio de 1935 e julho de 1938. os quais originaram as atuais escolas municipais de educação infantil, constituindo portanto, as matrizes teóricas e práticas nas quais alicerçamos a educação infantil pública paulistana hoje. Esta experiência encontra-se na confluência entre os aspectos estéticos e ideológicos que venho assinalando aqui, assim como o projeto engajado de Mário de Andrade, naquilo

⁶³ O mesmo se constituía em quatro divisões: expansão cultural, com seções de teatro e cinema e rádio-escola; bibliotecas, com duas seções; educação e recreio com seções de Parques Infantis; de campos de atletismo, estádio, piscinas e divertimentos públicos, de documentação histórica e social, com seções de documentação histórica e de documentação social.

que propunha para a arte e os artistas em geral: o homem e as atitudes de ação conciliando arte e saber.

O olhar de poeta que Mário de Andrade apresenta ao assumir-se inteiro na administração pública durante os anos nos quais lá permanece, traz também seu caráter de professor nunca esquecido e por vezes ressaltado. Nas cartas para Oneyda Alvarenga ressalta isso, e novamente o caráter de função social daquilo que fazia:

A mim o estado de ensinar me agrada tanto, me apaixona de tal forma como convívio entre seres tão diversos como um que ensina e outro que aprende, que não chego sinão com enorme esforço a compreender esses professores. A mim desde que me torno professor de alguém minha volúpia é ser integralmente professor, de forma que todos os outros interesses do ser, sexuais como quaisquer outros, desaparecem totalmente.

(14/09/1940/1983,p.273)

O desejo por mudanças de caráter social, sendo viabilizadas pela cultura, são ressaltadas, entre outros participantes, nas memórias de Paulo Duarte, que diz: *em parcelas homeopáticas eu havia de instilar um pouco de socialismo no Brasil*. Socialismo este que viria, num processo revolucionário, mas talvez mais calmamente, segundo os braços que se armavam através das realizações junto à população paulistana e as crianças de modo particular: os Parques Infantis e demais iniciativas, tais como a exibição de filmes infantis no cinema, que colocava as crianças nas ruas, indo para as salas de cinemas, bibliotecas, exposições, concentrando-se nos Parques Infantis a projeção de uma Arte interessada. Preocupação de uma vida inteira do poeta Mário de Andrade que na administração pública concilia arte, saber e políticas públicas inovando com as crianças, de tal forma que isto ainda hoje, tem nos sugerido novas propostas para a educação e, sobretudo, educação infantil.

Segundo as afirmações do próprio Nicanor Miranda, chefe da divisão de Educação e Recreio do município de São Paulo, o que temos neste período é um programa de ação e

não apenas a natureza de um novo serviço; este programa deveria estar de acordo com as necessidades reais das crianças frequentadoras. Contudo, as características médico-higiênicas⁶⁴ marcavam presença. Preocupados com as moléstias mais frequentes na criança proletária e com a desnutrição, elaboravam propostas que apontavam para a necessidade de uma educação que também zelasse pela saúde das crianças.

Se afirmei que os Parques Infantis expressam a arte interessada e engajada com a qual se preocupava Mário de Andrade, podemos conceber tais locais privilegiados e inovadores como a expressão de uma *intelligentsia* que se constitui em São Paulo entre os anos de 1920 a 1940, tal como aponta Martins (1987). Segundo este autor, o movimento modernista com seus artistas, intelectuais e escritores representam parte da *intelligentsia* brasileira. É com ela que temos uma força motriz de renovação, e como é sua característica quer se transformar em ação política, procurando tirar o país da situação política, econômica e educacional na qual se encontrava, caracterizando-a como atrasada.

Ainda segundo Martins (op.cit) a pergunta corrente neste grupo era: como convencer pelas idéias? Resultado de uma discrepância entre a maneira como enxergavam os problemas sociais e o fato de saberem que somente possuíam o poder das idéias para transformar tal contexto. Este é, provavelmente, um dos motivos que levavam Mário de Andrade a refletir sobre suas possibilidades de atuação e com isto angustiar-se ao se perceber com pouco poder para efetuar as mudanças necessárias. Daí terem que encontrar campos de atuação que aceitassem a crítica e a proposição de outras formas de se constituir novas relações, novos olhares, uma outra sociedade. Com isto as realizações do Departamento de Cultura e nele especificamente os Parques Infantis, constituem inegavelmente, este campo onde poderiam atuar de modo a obter as transformações sociais desejadas.

⁶⁴ Segundo dados levantados por Miranda, nos primeiros momentos de funcionamento dos Parques Infantis, 60% das crianças frequentadoras eram desnutridas. Daí se concluiu a necessidade de merenda diária com fornecimento de frutas, doces, pão, queijo e leite atingindo 30.000 copos mensais.

No que se refere à Educação e à Educação Infantil, os Parques Infantis, apresentam um caráter inovador: promovem a convivência de crianças de diferentes idades, preocupação com a educação de qualidade para crianças a partir de três anos de idade em diante, compreender a necessidade das mesmas de conviverem em espaços com seus pares e nos quais as manifestações artísticas com caráter não dirigido estivessem presentes tendo o folclore nacional como um de seus eixos condutores.

Segundo Bosi (1986) estávamos saindo de um período no qual as Constituições, e as relações mantidas entre elas e a Educação de modo geral, desconsideravam sobremaneira os desejos e necessidades da população sem terra, sem dinheiro e sem status, estes aspectos eram apontados como pano de fundo nas constituições do Império e da Primeira República. O interesse do Estado voltava-se para a manutenção das oligarquias no poder revelando uma retórica liberal que, como sempre tem feito, maquiava as propostas efetivas para esta grande camada da população. Quanto à educação, embora prevista como gratuita a sua não obrigatoriedade isentava o Estado de uma atitude mais eficiente.

Quanto à Constituição de 1934, esta se constitui e é resultado de um cenário no qual o movimento sindical anarquista e comunista, o tenentismo e o impulso reformista do governo estão presentes. Disto resulta uma constituição inovadora se comparada às anteriores. Ela aparece como processo de modernização do Estado pelo qual este reconhece as carências do país e busca supri-las. Institui-se como norma a tendência a gratuidade do ensino ulterior ao primário a fim de o tornar acessível (art.150, parágrafo único).

Ainda segundo Bosi (op.cit), todas as constituições brasileiras foram genéricas ao tratar das relações entre Estado e Cultura. O governo provisório que se instala com a Revolução de 1930 criou o Ministério da Educação que, de imediato, irá propor normas tais como o ensino religioso facultativo e a autonomia universitária em relação ao Estado. Trata-se da Reforma Francisco Campos, de 1931, que antecede, portanto, a constituição referida, que se pretende como ponto de equilíbrio entre tendências opostas a este governo, sendo que a oposição é constituída pelos representantes da Escola Nova.

É com os integrantes da Escola Nova, e dentre estes se destacam Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, que teremos o primeiro código de educação do Estado de 1933, tendo como relator Fernando de Azevedo⁶⁵. Trata-se da primeira lei que se preocupa com uma educação pública voltada para as camadas populares. Nasce daí o Manifesto dos Pioneiros de 1932, documento originado pelas discussões da IV Conferência Nacional da Educação⁶⁶ realizada em 1931 na cidade do Rio de Janeiro. Entre outras defesas afirma o ensino laico – com o que se choca com representantes da direita católica – público, de qualidade e gratuito, e a autonomia universitária cabendo ao Ministério da Educação a função de fiscalizar. Suas propostas são em parte contempladas na Constituição de Julho de 1934. Isto, dura pouco tempo, pois a repressão e os constantes estados de sítio que são impostos não considerarão as propostas. Resta, contudo, um espaço de autonomia ainda assegurado pela Constituição o que vai exercer um papel importante na estruturação do campo cultural, advinha daí também a possibilidade de atuação do próprio Departamento em São Paulo, o que posteriormente também será calado pelo Estado Novo e Getúlio Vargas.

Segundo Martins (1986), é durante a gestão do Ministro Gustavo Capanema (1934 a 1945) que as atuações da *intelligentsia* brasileira terão um espaço considerável, apesar do autoritarismo de caráter fascista de Getúlio Vargas. Alguns modernistas ainda se mantêm, tais como Villa-Lobos que fica encarregado de organizar escolas de músicas e Mário de Andrade que colabora na fundação do SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e

⁶⁵ Fernando de Azevedo proporá também a construção das primeiras praças e campos de jogos em São Paulo, que rompem com uma proposta arquitetônica segundo a qual estes espaços deveriam ser apenas vistos e não compor-se junto às práticas de toda população. Os mesmos voltavam-se para a prática do lazer higiênico com ginástica de modo a formar e conservar a saúde física do cidadão. Isto tem origem na França quando surge a ginástica científica no século XIX. Deve-se a Amoros Y Odeano divulgar as virtudes da ginástica como meio de formação física e moral dos indivíduos tendo um caráter altamente disciplinador.

⁶⁶ Nesta mesma Conferência Hortência Pereira Barreto, inspetora do Jardim da Infância do Instituto de Educação, irá manifestar suas preocupações com a educação pré-escolar como aquela que antecede o antigo ensino primário. Alega a necessidade de bons locais para estas crianças de 4 a 7 anos tendo em vista que as mesmas precisam de lugares para crescerem saudáveis e portanto, conseguirem aprender posteriormente.

Artístico Nacional) e trabalha para a construção de uma Enciclopédia Brasileira que não chegou a ser concluída⁶⁷.

É interessante observarmos os dispositivos do Ato 767 de 09/01/1935, que trazem as atividades lúdicas, a solidariedade, a cooperação como premissas a serem contempladas nestes espaços. Ressalte-se que tal preocupação com estas características se fazia presente em atividades ao ar livre que, segundo as afirmações do referido ato, estreitariam o convívio de crianças de todas as classes sociais. Com isto temos a presença de uma preocupação com as diferenças tão mencionadas atualmente e que se tornam mais claras ainda no artigo 2º que acentua a construção destes Parques Infantis nas proximidades de escolas, casas, apartamentos e bairros operários, devendo ser estes os privilegiados. Servindo portanto, às crianças filhas do operariado⁶⁸, conforme Faria (1993). Ao contrário do pensamento de alguns pesquisadores, tais como Sandroni (1988), isto não revela somente uma preocupação com a organização de um sistema de defesa que visava proteger as crianças do contato com o meio urbano perverso, gerador de vícios. O que temos são propostas claras que consideram a infância e que a colocam no centro de preocupações de fomentadores de políticas públicas para elas voltadas algo até então pouco presente entre nós.

Quanto às orientações dadas às instrutoras, destaco do Ato 767, o artigo 9º, no qual estava previsto que as mesmas participassem das atividades propostas por elas às crianças, sendo estas professoras formadas pela Escola Normal do Estado. Ao mesmo tempo que se propunha o zelo pela saúde e higiene falava-se nas orientações da recreação. Conforme o item C, cabia: *velar sobre ellas sem lhes perturbar ou ameaçar a liberdade e a espontaneidade nos jogos que forem admitidos*. No item D isto é reforçado: *ensinar a*

⁶⁷ O ofício de encaminhamento do anteprojeto e os princípios e as idéias que iriam nortear a composição de A Enciclopédia Brasileira de Mário de Andrade encontram-se na coleção Memória Brasileira nº 16, EDUSP.1993. Trata-se de uma grande empreitada que não vingou mas que demonstra mais uma vez a personalidade curiosa de Mário na busca por mostrar o Brasil aos brasileiros conhecendo e se reconhecendo nas culturas e em sua própria condição socializando estes saberes.

⁶⁸ Segundo Kuhlmann (1991) a primeira iniciativa brasileira de creche para filhos de operários que se tem registro é a inaugurada em 1899 pela companhia de Fiação e Tecidos Corcovado na cidade Rio de Janeiro. Neste mesmo ano funda-se o instituto de Proteção e Assistência à Infância na mesma cidade. O autor ressalta ainda que *embora houvesse referências para atender a pobreza estas não ecoavam em iniciativas concretas* (p:19)

prática de jogos infantis, participando com as crianças nas atividades lúdicas ou recreativas. O que se tem com isto é o prenúncio da construção de uma Pedagogia da Educação Infantil que prevê que os (as) adultos (as) professores (as) devem estar junto com as crianças escutando, observando, brincando e aprendendo com elas, considerando suas especificidades. Segundo entrevista dada por Dona Yvonne Peixoto Fortes, instrutora de um dos Parques Infantis, em edição comemorativa dos cinquenta anos de sua fundação, não eram construídas salas de aula, porque não queriam que as crianças ficassem fechadas, já que acreditavam que era mais fácil prendê-las do que trabalhar com elas fora.

No Regimento Interno dos Parques Infantis encontrava-se o que competia às instrutoras. Destaquei entre os itens, aqueles que dizem respeito especificamente às manifestações artísticas das crianças, que, embora poucos, apresentam uma característica interessante:

- cabe a instrutora verificar que todo e qualquer trabalho (desenho, pintura, etc) das crianças traga sempre o nome e a idade do autor.
- entregar a esta chefia a fim de construir parte do acervo do arquivo do Departamento de Cultura, os desenhos feitos pelas crianças.

Neste segundo item volta a idéia de guardar os desenhos das crianças. Ficar de posse da chefia, como já mencionado na carta escrita por Mário a propósito da instituição do concurso de desenhos entre os Parques Infantis, revelava o interesse deste poeta-homem de ação pelas criações infantis. Pesquisando-as de maneira etnográfica, verifica-se a orientação dada às instrutoras para que anotassem nome e idade do autor. A mesma orientação não sendo vista determinando que as instrutoras anotassem o significado de cada elemento desenhado pelas crianças.

Se a iniciativa da criação destes Parques antecede a entrada de Mário de Andrade no Departamento de Cultura, devemos a ele as concepções que orientavam as atitudes tomadas, em grande parte pelas instrutoras que cuidavam e educavam das crianças. Deve-se também à própria iniciativa de criação do Ministério da Educação nos anos 30 que

apresenta no cenário político e educacional uma preocupação com a unidade nacional e destas, em consonância com as reformas no ensino público da época trazendo o caráter da escola nova.

Como já mencionei, Mário de Andrade tinha como opção clara a preocupação com a função social daquilo que criara, fosse a arte de um modo geral, ou os próprios Parques Infantis que estavam sendo planejados. Portanto, a oportunidade para o brincar, travar relações com o folclore nacional, construir a própria cultura infantil, transformando-a era o princípio fundamental. Nicanor Miranda também compactua destas idéias e as esboça em sua palestra proferida em 16/01/1938. Por ocasião da inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, irá afirmar:

A escola não é pois, o sistema ideal de cultura infantil. Um outro sistema precisa, não diremos substituí-la, mas completá-la. Um sistema que tome a criança como ela é, e a nossa complexa civilização como ela é, harmonizando os dois fatos de uma maneira científica e ao mesmo tempo humana. Esse sistema é o Parque Infantil.

(1938:13)

Miranda (op.cit) vai afirmar que a criança tem a necessidade de passar algumas horas do dia em atividades organizadas fora do lar, numa comunidade infantil. É a cultura infantil que ganha visibilidade e espaço para ser discutida e construída pelas crianças. Nestes locais os jogos, as brincadeiras, e o respeito pelas crianças deveriam prevalecer. Afirmo que atualmente nossa grande preocupação deva residir justamente na forma como esta educação extra-escolar era constituída e procurar trazer suas características para dentro das escolas de educação infantil hoje.

Neste movimento e nestas preocupações incluíam-se o abraçá-la tomando contato mais estreito com as nossas produções artísticas, folclóricas, e percebendo-se em meio a isto como um produtor das mesmas, não somente um 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.

Uma pergunta pode ser feita: e como estes meninos e meninas vivenciavam estes lugares? Já foi afirmado que o folclore constituía prática freqüente entre as crianças. As professoras⁶⁹ eram então orientadas para este trabalho. Os jogos infantis, as práticas pedagógicas, eram privilegiados também porque como já visto este era um espaço para as brincadeiras, para as relações entre as diferentes etnias, nacionalidades. Estas estavam em destaque já que para Mário de Andrade, conhecê-las significava fazer menção e conhecer mais e melhor a sua própria nacionalidade. Os filhos do operariado eram na verdade, filhos de imigrantes chegados a São Paulo em finais de século XIX início do século XX, chegava portavam, um horizonte cultural diferenciado que deveria ser conhecido, divulgado, ressaltado. Mário, em seu texto *Uma Grande Inocência*, deixa claro a sua preocupação também com nossos migrantes que chegavam de muitos cantos do Brasil trazendo suas culturas e que, como ele mesmo diz, tornam-se desiludidos Antonios Conselheiros nascituros (p:40), todos eles com suas danças, suas histórias, que não são reconhecidas, sendo pouco estudadas e divulgadas entre nós, já que não são vistos como coisa séria como afirma Mário de Andrade⁷⁰.

⁶⁹ O que se tinha eram os instrutores. Para ocuparem este cargo eram nomeados professores formados em curso normal com curso de educadores sanitários ou de educação física infantil ou ainda de especialização pré-primária. Dava-se preferência àquelas candidatas ao cargo que tivessem um ou mais dos cursos exigidos, demonstrando-se assim uma preocupação quanto a formação destas instrutoras. A exigência da formação é reveladora das propostas de trabalho que eram efetivadas dentro dos parques, preocupando-se como já dito, com a saúde, a cultura e a educação de seus freqüentadores.

⁷⁰ Vale ressaltar que neste mesmo texto Mário começa uma espécie de inventário sobre o que poderíamos chamar de medicina popular. Assemelha-se aos estudos antropológicos de Marcel Mauss sobre magia e de Levi-Strauss nos quais irá apresentar aspectos classificatórios dos indígenas sobre as plantas e suas funções. Mário de Andrade soma a isto, um estudo não aprofundado por ele, a elementos de nosso folclore, com certeza resultado de reflexões de suas viagens já empreendidas desde 1926 ao Norte e Nordeste do Brasil, que trazem as danças tais como a Marujada e a Nau-Catarineta como exemplos.



Nau Catarineta

Os Parques Infantis, expressão destas preocupações de Mário de Andrade, não ficariam de fora. Conforme a foto acima a Nau Catarineta esteve contemplada compondo sua paisagem, integrando crianças grandes e pequenas a partir de uma manifestação da cultura popular pesquisada por Mário em suas missões folclóricas pelo Norte e Nordeste do país e socializada aqui nos Parques e através deles.

Conforme Faria (op.cit):

O folclore era visto por Mário como fonte da nacionalidade e essência da brasilidade, resgatado nas tradições populares, que permitem a unificação da nação através de um continuum entre o popular e o erudito e um caminho para a modernização do país.

(p.123)

O folclore, assim como as artes de um modo geral, a marcenaria, o teatro, a música, estavam presentes em várias das atividades.

Vale ressaltar que os escritos e a experiência vivida pelas crianças nos Parques Infantis, entre outras coisas, nos servem como mostra do que é possível desejar, e estabelecer metas para alcançar uma educação infantil na qual não estejam contempladas modelos escolarizados, que se preocupem em aprontar a criança para outras etapas do ensino, muitas vezes, consideradas mais importantes e nas quais se privilegiam apenas a escrita como linguagem.

Como aponta Faria (1999), não se trata apenas de sugestões dadas por Mário de Andrade, o que temos é uma definição de políticas para a infância, que implica trabalho coletivo de políticos, intelectuais, técnicos, Universidade, prefeitura, governo central, e outros, somados a muita pesquisa e vontade política, concentrados no caminho de construir de fato uma pedagogia da educação infantil, e espaços nos quais ela se possa fazer valer.

Convém ressaltar que, embora como já mencionado, estes Parques Infantis tivessem a marca da preocupação com o treinamento físico da criança pobre, já que fora criação no período do Estado Novo, a proposta original reside justamente na preocupação com o diálogo devendo ser estabelecido em diferentes áreas e com as artes e o folclore, o que, de modo geral, vem a contribuir não com o aprisionamento do corpo, mas com o rompimento do mesmo com rotinas intransigentes de caráter ditatorial.

Para tanto, encontramos as artes como fio que conduzia os fazeres destas crianças nestes espaços. Locais que cristalizavam as propostas de ruptura e de transgressão defendidas, sobretudo na Semana de 1922, mas não só, e que se estendiam até os anos de 1930, encontravam ressonância, tornando-se realizáveis. Estes homens, artistas, e sensíveis às artes colocavam-nas presentes no dia-a-dia dessas crianças. Nesta época o que se apresenta nos discursos e demais documentos deixados sobre as propostas para as crianças nos Parques apontava para a recreação como sinônimo das atividades que consideramos artísticas.

E, podemos dizer que diferentes manifestações artísticas “derretiam-se” nos Parques Infantis, tal como afirmava Malaguzzi sobre sua concepção de arte na educação de meninos

e meninas de 0 a 6 anos de idade nas escolas de infância do Norte da Itália. Seus fundamentos não residiam na obtenção de futuros artistas, o objetivo é ser, agora, alguém com possibilidade de expressar-se a partir de todas as dimensões humanas, humanizando-as.

Ao observarmos fotografias tiradas nos Parques Infantis, assim como várias de suas propostas, pode-se perceber o quanto várias formas de expressão estavam contempladas em sua forma dinâmica em meio a outras atividades com princípios democráticos como a organização dos clubes, as eleições, instalação dos palcos para as representações teatrais, num exercício de cidadania constante que revelava a criança não como vir a ser cidadã mas, sim, como aquela que o é agora. O convívio, o prazer, o bem estar construindo o sentido de pertencimento, em lugares nos quais a complexidade da cidade e da sociedade tornam-se experiências ricas de informações e de relações que demonstram o estabelecimento de uma conexão com outros campos do saber e de experiências.

Temos a presença do lúdico e do artístico de braços dados, sem que as manifestações artísticas sejam tratadas como arte de uma forma específica, ou melhor dizendo, que deixem transparecer a idéia de ensino de arte de maneira sistematizada. Com isto, não temos lugares separados onde a arte aconteça, mas o espaço todo onde ela “transborde”.

Embora a denominação utilizada esteja voltada para a recreação, pode-se afirmar que o cultivo do prazer estético aliado às diferentes produções artísticas, um dos motores da vida de Mário de Andrade e dos modernistas de modo geral, adentrou os Parques Infantis, de tal modo que tais formas de expressão já citadas – e aqui demonstradas a partir de algumas reproduções de fotografias apresentadas adiante – compunham os espaços e as relações neles estabelecidas. A imaginação criativa e criadora das crianças sempre presentes. A desejada contribuição para o desenvolvimento da consciência humana ganhava espaços específicos para que isto acontecesse. Sendo planejados e idealizados por artistas, em sua grande parte, eram diferentes de um modelo escolar comum e escolarizante tal como conhecemos atualmente.

Mário afirmava que a criança, desde muito cedo, se comporta como sensível à sensação estética (GFAU,p.70). Dizia que ainda não havia estudos que apresentassem uma preocupação com esta característica da criança, o que deveria ser pesquisado e, desta maneira, os espaços criados para as crianças filhas do operariado paulistano já iniciavam este percurso que deve ser retomado. As capacidades do estranhamento, do estupor, estão presentes entre as crianças, o que não significa dizer que devem ser impostas a elas. O bom e o belo estão juntos na concepção destes meninos e meninas quando diante de imagens. Logo, não devemos impor quais modelos devem ser percebidos como belos.

Não se trata aqui de procurar como se constituíram socialmente estas práticas e valores presentes hoje em dia na educação das crianças de 0 a 6 anos, contudo, a inspiração oferecida por nossas raízes históricas da educação infantil pública do município de São Paulo, cujos princípios encontram-se no modernismo, serve como boas sugestões para pensarmos em colocar em nosso dia-a-dia junto com as crianças, outras práticas que procurem ressaltar e conhecê-las a partir de outras perspectivas ainda tão desconhecidas por nós adultos e adultas. O que tínhamos era a construção de um contexto que também privilegiava a escuta da criança e de suas formas de expressão.

O grande avanço, no qual devemos nos furtar e tê-lo como sugestão para as práticas na educação infantil atual, é que as artes e o lúdico considerados como importantes, não são separados, ao contrário, eles se integram e integram, ao mesmo tempo, todas as atividades, considerando as crianças também de forma não fragmentada. Na junção de ambos, segundo Mário de Andrade, o que tínhamos era a presença do jogo infantil, que para ele, não é desinteressado, mas implica um aprendizado vital. Há um aspecto de vida que envolve, e deve envolver, em toda sua complexidade, as crianças que dela participam. Desta forma, associando a prática voltada para as eleições, organização de clubes e jornais, à das produções artísticas, o que temos é o rompimento com os princípios mais tradicionais de organização de espaço e abordagem curricular para a educação infantil que antecipa o próprio futuro e o avança, em determinados pontos, antes mesmo que ele tivesse

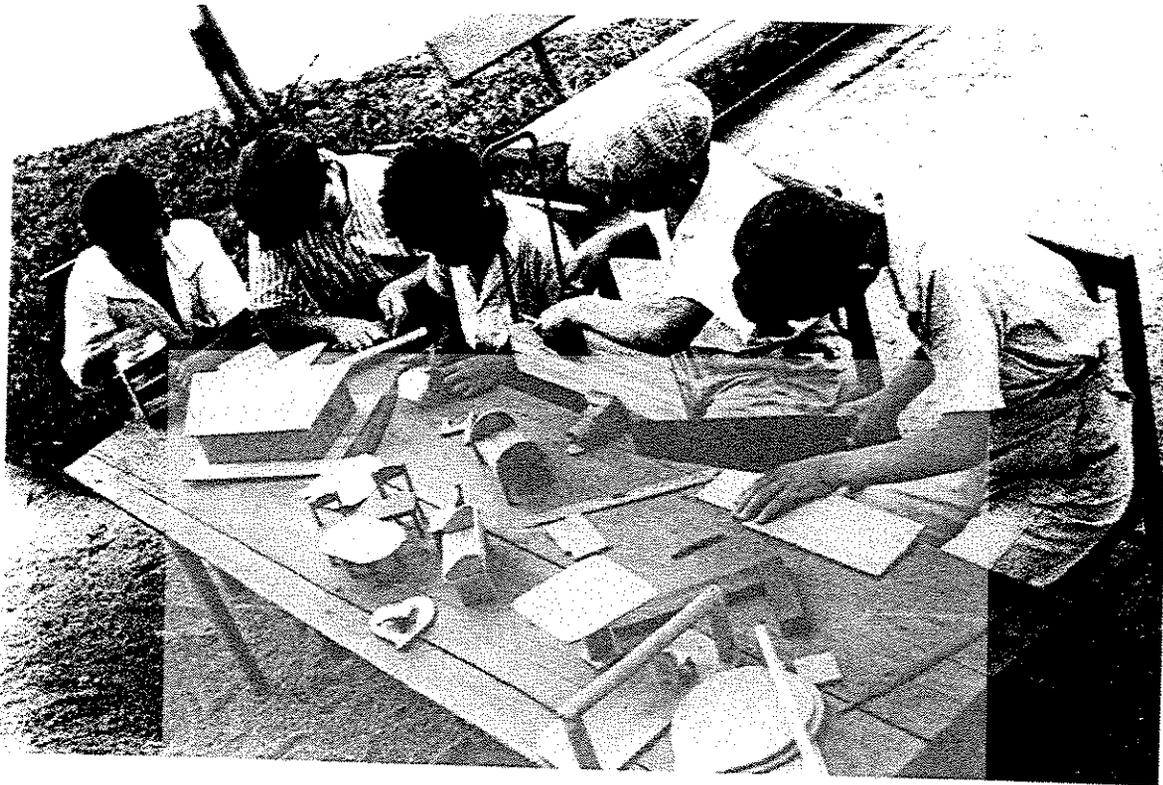
acontecido, abrindo-se para a cidade que estava sendo construída no entorno dos Parques, se urbanizando, se modificando e ganhando outros ares.

Crescer tornava-se um jogo⁷¹ vital no dia-a-dia destas crianças, o que precisa ser retomado como propósito hoje para esta primeira etapa da educação básica, de forma a privilegiar a convivência de muitas dimensões opostas, das diferenças organizadas, em momentos semelhantes a oficinas que traziam à tona linguagens diversas, privilegiando e alimentando as percepções sensoriais e refinando-as⁷².

Como afirma Staccioli (2002), não há neste jogo somente a expressão da fantasia como também todas as relações sociais. Daí a importância de crianças estarem juntas tal como podemos ver nas fotografias aqui reproduzidas e em tantas outras que se encontram no acervo de Benedito Junqueira Duarte, fotógrafo dos Parques Infantis, no Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

⁷¹ Os Parques poderiam ser vistos como lugares onde o brincar, o desenhar, o crescer juntos tornavam-se um jogo, uma brincadeira entrelaçando e possibilitando a vivência de todas as dimensões humanas sendo vistas como capacidade de projetar problemas e soluções, criar, inventar, sonhar, planejar. Logo, o que se vê de modo privilegiado é a imaginação da criança no centro de suas realizações, em suas jornadas diárias.

⁷² Embora não houvesse menção a esta característica de constituição do espaço físico de nossos Parques Infantis, ressalto a concepção de que na educação infantil, as mesmas artes que irão derreter-se no dia-a-dia entre as crianças, em seus desenhos, em suas construções diversas, de modo também polissensorial, como afirma a pedagogia italiana, não no sentido da riqueza de estimulações, mas naquele que apresentam os valores sensoriais diferentes de modo que cada um possa sintonizar-se segundo as próprias características, sem conceber soluções comuns e iguais para todos. Desta forma, as explorações sobre as cores, as luzes, os sons, são resultados das escolhas de cada uma das crianças dentro de seu contexto e graças a ele.

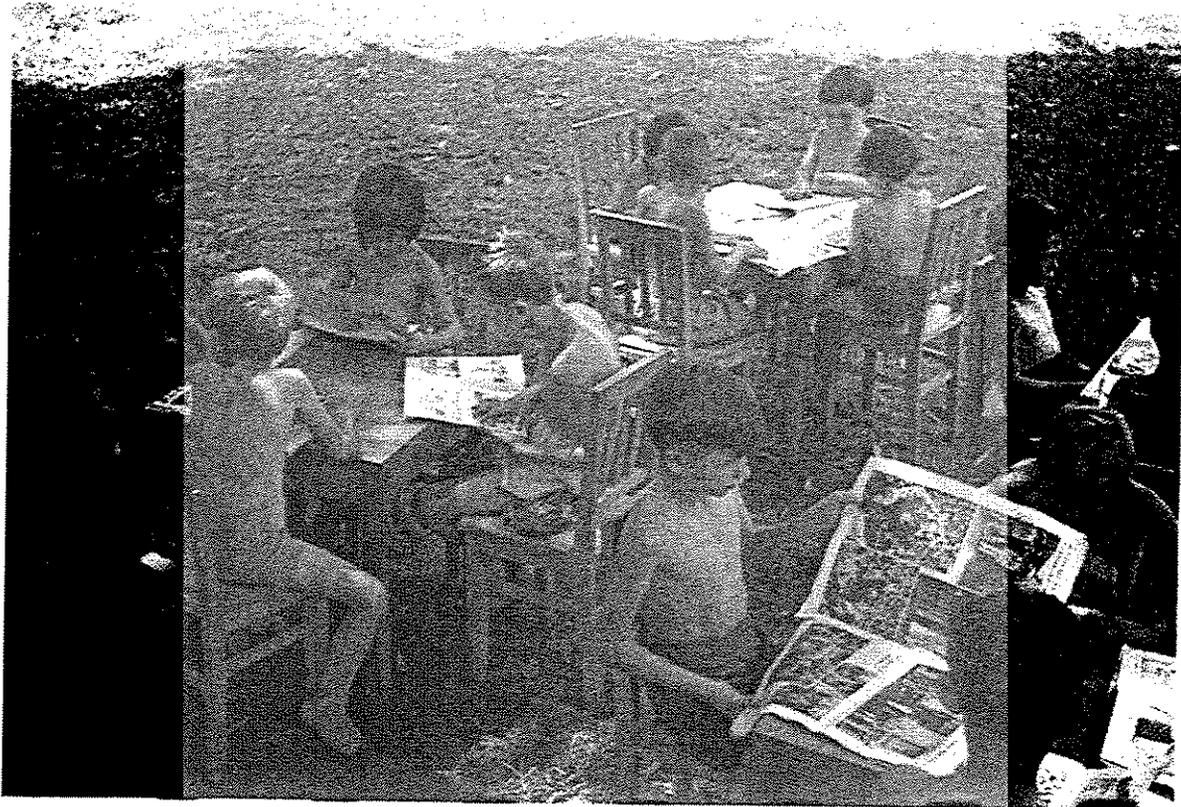


marcenaria



dança

Como venho afirmando, as dimensões humanas eram vivenciadas em sua plenitude. A dança consistia em uma destas formas de expressão que, como vemos nesta foto possibilitava a mistura de meninos e meninas de diferentes idades. Todos dançam. Como afirma Staccioli (2002) o que temos nesta foto nos inspira dizer que o *cotidiano deve ser vivido em festa* (p:45). Onde os corpos de meninos e meninas não sejam esquecidos.



recorte e colagem



brincadeira

Nariz a nariz... a maravilha no olhar das crianças, distanciado apenas por uma caixinha de fósforos que permite descobertas, relações, criações. Na fotografia reproduzida acima, é possível inferirmos que se encontrava ali também o que afirma Bagnoli (2002), como sendo o primeiro passo para aproximarmos as crianças da arte: aproximá-las da natureza em amplos espaços para que se possa observá-la, estando mergulhado nela. A pesquisadora cria uma metáfora visual e convida a todos a *se perderem num copo de água. No copo d'água não se nada, mas se perde* (p.141). Com isto, quer apontar para a necessidade de agarrarmos o aspecto mágico e profundo, mas escondido, de nosso cotidiano. A metáfora criada por Bagnoli convida-nos a sair de estradas aparentemente certas, já fechadas, limitadas, e nos desorientarmos quando olhamos o que nos circunda com olhos novos, com renovadas exclamações. Segundo ela, trata-se de uma desorientação criativa, com esta, presente em fazeres aparentemente banais, temos a possibilidade de uma curiosidade que pode resultar em descobertas interessantes.

Desta forma, nos amplos espaços dos Parques Infantis, o fio condutor-arte dava voz ao silêncio das coisas, na verdade, a um currículo escolar que calava as formas de expressão das crianças e que tornam suas vidas monótonas. Staccioli irá dizer que se trata de dar o tom dos domingos, das férias, de um novo amor à nossas escolas e nossas produções realizadas dentro destes espaços, nos quais o tridimensional, e com isto as esculturas, convivam com o bidimensional, com o teatro, e tantas manifestações.



Modelagem

Quanto às instrutoras e à formação exigida para poderem dar conta de tantas atividades, o que é possível inferir a partir das exigências constantes da bibliografia básica para o concurso de instrutor a qual transcrevo aqui, é que se tratava de algo bastante amplo, contemplando o fazer, o que traz um caráter interessante e importante, já que possibilitam certas experiências para aqueles (as) que trabalharão com as crianças. Vejamos o programa:

A recreação. Conceitos. Objetivos.
Classificação das atividades num centro de recreio ativo. Valor recreativo das atividades segundo o desenvolvimento da criança.
A educação física como uma das principais atividades. Didática dos jogos.
O programa para a criança pré-escolar. Valor do tabuleiro de areia como jogo de construção.
Dramatização de contos e de histórias. A roda cantada.
Atividades diversas. Atividades manuais. Trabalhos de madeira, papelão, cartão e metal. A modelagem. O desenho e a pintura.
O teatro e a educação. A dramatização e a educação física.
Organização prática das atividades dramáticas.
Valor educativo da música. A música e a educação física.
Organização prática das atividades musicais.
Ritmo e educação. O bailado. A dança regional e a dança popular.
Atividades que visam a socialização da criança: sociedades infantis, clubes de crianças.
Programas de trabalho. Elaboração de um plano diário. Elaboração de um plano de verão.
Vantagens e inconvenientes de um programa fixo.

Ao lermos os itens acima somos levados a perceber novamente que o lúdico e o artístico estavam de mãos dadas também no que se referia à programação de formação das instrutoras. A educação surge como algo que vai arregimentar a preocupação mais aprofundada que alia todas as formas de manifestações destas crianças ao jogo. A recorrência da palavra atividade voltada para os trabalhos em madeira, cartão e metal e a modelagem, assim como para o desenho e a pintura, podem revelar o distanciamento de uma prática que esteja voltada para o ensino da arte especificamente.

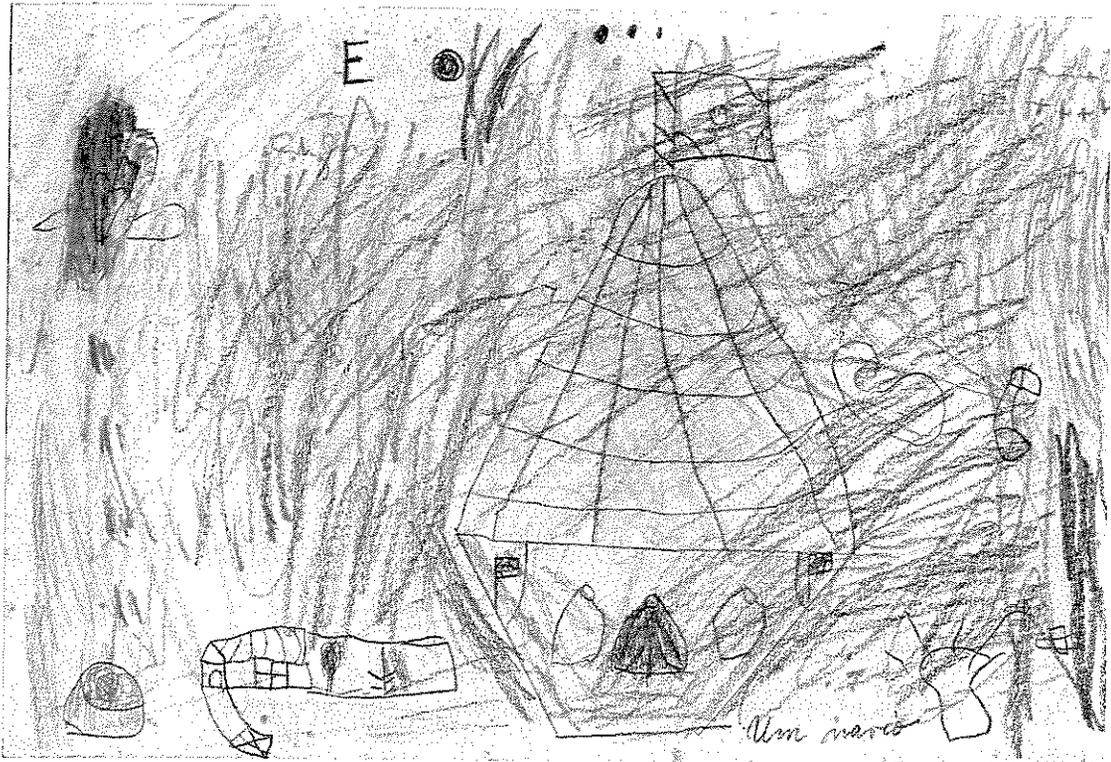
Isto não significa afirmar que podem ser compreendidas como meras atividades a serem cumpridas, o que não parece que tenha acontecido. Ao contrário, estes fazeres tinham continuidade também nas pequenas exposições organizadas – registradas nas fotos de Benedito Duarte –, trazendo a perspectiva de um ambiente memória – que, embora não tivesse como preocupação central os resultados do que fora produzido, trazia a possibilidade de que os outros que circulassem nestes parques entrassem em contato com o que era produzido lá dentro, valorizando-o. Trata-se, como afirmam, Ceppi e Zini (1998) da construção de uma segunda pele, quando não documentamos somente os resultados mas os processos. Com isto, narramos o que se passou. Sobre uma primeira pele física gera-se uma

segunda pele energética feita de escritos, imagens, materiais, objetos, cores que revelam a presença das crianças também em sua ausência (p.25). Isto se faz presente tanto no dia a dia destes Parques quanto com o que podemos retomar aqui a partir das reproduções das fotografias.

Saliento que é a partir dos desenhos que se encontram presentes de modo tão relevante, que podemos apontar para as Artes como fundamento na educação infantil, com a fusão entre os projetos estéticos e ideológicos, somados aos tantos documentos que restaram, derretendo-se, transbordando entre a jornada trilhada com estes meninos e meninas de pouca idade. Deixam como sugestão a possibilidade de retomarmos estes trabalhos realizados como uma de nossas referências atuais nestes espaços públicos onde a educação e o cuidado têm que acontecer, percebendo as crianças de maneira não fragmentada e vivendo todo o seu ser.

São marcas tão profundas que constituem nossas raízes históricas de um movimento – o modernismo – cujos instrumentos para sua expressão, talvez até mesmo em sua forma mais intensa, tenha se constituído nestas propostas e realizações. Quero discordar de Mário de Andrade quando em suas reflexões irá afirmar que o movimento modernista não tenha transformado a realidade social brasileira e paulistana. Onde já se viu?! Discordo. E aproveito com isto para homenageá-lo. Mário, em carta a Manuel Bandeira em (1924), afirma que *a melhor homenagem que se pode fazer a um artista é discutir-lhe as realizações, procurar penetrar nelas, e dizer francamente o que pensa.*

Não estaríamos agora, procurando nos fartar destas fontes que nos inspiram a desejos de mudanças, nesta que é hoje a primeira etapa da educação básica no Brasil, que deve ser realizada para e com meninos e meninas de 0 a 6 anos de idade, procurando fazer com que as crianças vivam plenamente o ser criança, sem que se propusesse de fato uma prática tão diferenciada. Destaco estes, entre tantos aspectos, e torno a ressaltar a importância de retomarmos como matrizes, não somente do pensamento modernista brasileiro e paulistano, mas como este se concretiza no Departamento de Cultura e nos Parques Infantis, dando a eles ares de uma educação infantil sem as indesejáveis marcas escolarizantes.



Yvone Leite – MA-DI - 2175

(o desenho) é uma espécie de provérbio. Exprime, da mesma forma que o provérbio, uma experiência vivida e transformada numa definição eminentemente intelectual.

(...) esta luta, esta definição permitem ao desenho o tempo, a depuração, que a frase de conversa não tem. E ele assume, assim, a natureza essencialmente poética do provérbio.

(Mário de Andrade:1984)

4. QUANDO CRESCER TORNA-SE UMA BRINCADEIRA⁷³: voltando às considerações iniciais

O importante não é ficar, é viver. Eu vivo. Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos.

(Mário de Andrade:1924)

Mário de Andrade, desenhos de crianças, Parques Infantis, Departamento de Cultura, São Paulo, modernismo, permanecem entre nós revivendo a cada novo olhar que é destinado às suas obras. Mário de Andrade e seus múltiplos, todos dentro de si, expandiram-se, adentrando várias esferas. No que se refere aos estudos dos desenhos, para mim, nada o traduz tão bem como a imagem de um turista aprendiz que em suas viagens pelos traçados, pelas formas e cores, marcas deixadas pelas crianças – as quais privilegiei nesta tese – parecia discutir, dialogar com os mesmos e estudar e desenhar experimentando, com isso contribui com uma perspectiva de compreensão dos desenhos que é fundamental: uma etnografia, que os lê a partir de um contexto mais ampliado, preocupado com a origem dos criadores. Agrega a este olhar um outro oriundo de sua formação de artista, os desenhos são criações expressivas das crianças que, embora não artistas, criam, numa procura pelas soluções pessoais, cujos resultados as satisfaçam, desde dois anos e meio.

À medida que lia os escritos de Mário de Andrade, e li pouco diante de uma obra tão extensa, procurava não apenas os estudos sobre desenhos, mas também como estes estavam permeados por uma concepção de infância e criança que se revelava muito mais em sua obra literária. *Crianço* – que brincava com as palavras recriando-as, teve a capacidade de voltar-se para as crianças constituindo um olhar que *com olhos de criança* a enxergava com uma proximidade vista de baixo. E não somente de uma perspectiva distanciada, a já clássica fotografia tirada por Benedito Junqueira Duarte em 1937, na qual

⁷³ Tradução do subtítulo do vídeo italiano *I primo anno al nido: quando crescere diventa un gioco*, produzido pela cidade de Pistóia, o qual mostra suas creches com crianças de um ano de idade, no primeiro ano na creche.

Mário, abaixado, conversa com crianças em um dos Parques Infantis, revela seu desejo de estar junto para aprender com elas e através delas. Tornava-se criança e trazia traços de uma infância que se perde na gaveta de nossos guardados da memória e mais ainda, de professoras, que às vezes, na dinâmica do dia-a-dia, não conseguem estar tão próximas daqueles e daquelas que são a tônica de seus fazeres e distanciam-se.

A cada carta lida, anotações de aula, eu pensava sobre sua lucidez transgressora e no quanto conseguia antever sobre os estudos que posteriormente seriam realizados: o multiculturalismo, a influência das orientações dos adultos e da cultura na criação dos desenhos das crianças, a escola como local onde culturas minúsculas, ao serem construídas, podem também interferir no olhar e na criação daqueles que dela fazem parte, sem contar nas sessões de cinema, bibliotecas públicas que, ao se espalharem pela cidade a compõem de modo diverso, mais humano. Sensível. Sem dúvida, como afirmou Ancona Lopez (1992) Mário de Andrade não fez da vida um espetáculo a ser assistido. Mergulhou nela, e com todo o seu ser que se transbordava a cada obra criada, e penso como obras não apenas seus escritos fecundos, ou mesmo seus desenhos. São suas obras “interessadas”, fruto de um homem-artista de ação, os Parques Infantis, ao quais, numa atitude arrojada o Departamento de Cultura em 1935 deu continuidade criando novos.

A dança, a música, o estar junto brincando também estavam lá. Suas pesquisas como estudioso do folclore nacional encontravam um lugar privilegiado para se expandirem. As dimensões humanas podiam ser construídas e assim a vida infantil podendo ser vivida em sua inteireza. Fazendo um recorte, a partir do inusitado desta experiência pública de educação infantil brasileira, chamou-me a atenção um aspecto que não pode ser ignorado: a arte como um dos fundamentos para a educação anterior à escola obrigatória. Não a arte didatizada, ensinada em aulas estéreis que se enquadram em currículos e programas tão distantes da inventividade de meninos e meninas de pouca idade e que desconsideram a estética de seus cotidianos tão diversos. Mas a arte que permite a criação, a invenção, a expressão, a busca pelas soluções, que de forma coletiva ou individual se encontram apoiadas num território da infância e para a infância, onde a cultura infantil seja construída e reconhecida, com as exposições, impregnando as paredes e os olhos de quem

circula pelos espaços vendo as marcas das crianças, que se tornam históricas. Uma questão, entre tantas, ainda ressoa: já pensou se pudéssemos encontrar partes destas marcas documentadas daqui há décadas, revelando aspectos de uma infância que a cada nova olhadela pode reviver em nós e contribuir com nossos conhecimentos sobre ela mesma? Documentando-as, ensinando-nos sobre elas mesmas, em 2005, 2010, 2020...

Essas realizações – enquanto duraram – revelaram-se para além do direito da criança. Trata-se, em Mário de Andrade da expressão de engajamento criativo, ou como diria Tonucci (1998) numa perspectiva criativa de trabalho institucional e de administração pública, do direito, que quando se faz valer, percebe a criança diante de suas dimensões humanas, não abafando esta fase de sua vida na expectativa ansiosa de um futuro. O que você vai ser quando crescer? Esta pergunta ainda presente no repertório de alguns adultos, quando dialogam com as crianças, parece não se reconhecer nesses espaços.

Ao estudar a perspectiva criativa de seu trabalho institucional, foi possível construir a afirmação de que Mário de Andrade expressava seu modernismo na fusão entre suas preocupações estéticas, também voltadas para suas formas de ver desenhos de crianças, às ideológicas, que se configuraram no Departamento de Cultura do município de São Paulo, e, sobretudo nos Parques Infantis das crianças filhas do operariado paulistano, o que permite a demonstração de que princípios das propostas renovadoras do modernismo brasileiro estivessem contemplados, em sua forma de criar na administração pública, o que o tira dos campos específicos das artes e o coloca também presentes em outras esferas. Eh ... 300, 350 facetas de um homem só! Fecundas, permitem a realização de tantos estudos e enfoques variados que o estendem entre nós sempre, com o riso largo induzindo a curiosidade. Devido a essa presença da face modernista nos Parques Infantis, não posso sossegar-me apenas com sua perspectiva disciplinadora, e procurei estudar nos mesmos aquilo que pode colaborar com os avanços da educação infantil brasileira, encontrando aí as artes que, como já dizia Malaguzzi, entre os italianos, derretia-se, diluindo no cotidiano.

A preguiça criadora, (ai que preguiça boa e necessária! Principalmente em final de tese...) e a dedicação ao povo brasileiro presente nestes territórios da infância e em suas

concepções sobre as crianças evocam um tempo distante do tempo do capital. Rapidez, sisudez, o tempo é dinheiro como máxima a ser seguida, estão longe do tempo do lúdico presente entre os pequenos. Não se tratava, como não se trata nesta tese, de pensar no lúdico, ou sobretudo, nas manifestações expressivas das crianças como necessidade, panacéia para todos os males, revelando uma visão utilitarista da cultura própria do espírito burguês (Perrotti:1982). Ao contrário, o que procurei mostrar e pretendo dar continuidade é a necessidade de remar contra uma concepção de cultura que transforma a criança em apenas consumidora, para poder considerá-la como construtora e criadora. E Mário, mais uma vez, “inventa moda” como intelectual-professor-sensível-artista que era e que permanece, deixando suas marcas em tantos estudos realizados após sua morte e que têm contribuído para se conhecer de modos mais abrangentes aspectos da cultura brasileira revividos em tantas facetas: crianças, administração pública, literatura, arte, educação.

Ao estudar os dois conjuntos de desenhos – criados nos Parques Infantis e doados por amigos – suas diferenças quanto à composição dos traçados, das temáticas, permitiram-me inferências sobre a convivência entre as práticas das instrutoras e as idéias de Mário de Andrade sobre os desenhos de crianças. Suas propostas de estudo do desenho que conjugavam a etnografia à poesia, estavam asseguradas pelas anotações feitas pelas instrutoras dos Parques Infantis no verso dos desenhos – que podem ser vistos em algumas das reproduções ao longo desta tese. Tanto revelavam a presença do ideário avançado para a época, que buscava nos desenhos as expressões mais livres das crianças, como também a presença de aspectos mais conservadores demonstrados pelas margens, pela repetição dos assuntos, pelas régua, que deixavam suas marcas. A inventividade da criança e de suas soluções pessoais era perceptível em suas poucas escapatórias. Identifiquei isto nas margens que, ainda assim, mantinham alguns padrões tais como as flores e as folhas, mas que acredito, revelam aspectos da transgressão infantil que procura expressar-se, sair das margens, talvez saltar os muros.

Ao perceber a ausência total da utilização da régua entre as crianças de três anos, assim como das margens, sou levada a crer que uma possível preocupação com a escolarização futura, por parte das adultas – que poderiam já querer adestrar suas mãos para

os tipos de desenhos que teriam que fazer posteriormente em suas vidas – ainda não encontrava ressonância quando as mesmas estavam se relacionando com as criações dos menorzinhos. O caráter “escolarizador” não estaria se fazendo presente, possibilitando que a imaginação e a fantasia ocupassem seu lugar.

Quanto aos desenhos doados pelos filhos dos amigos, nestes, a presença de Mário curioso por saber mais sobre esta forma de expressão plástica das crianças, encontrava-se mais fortemente marcada demonstrando, também na recorrência dos desenhos apresentados e criados por Pituca, Marcus Vinicius e Anna Luisa, o cuidado na observação de certos elementos e no registro das falas de seus autores enquanto desenhavam, revelando uma metáfora visual como em “assustada na praia” permite ainda mais, a percepção de que tais formas de registros, talvez do gosto de Mário, não estavam ainda garantidos nos Parques Infantis.

A etnografia dos desenhos associada à inventividade de quem os criou, que podem ser observadas presentes, de forma espalhada nos estudos e nas aulas de Mário de Andrade, nos ensina formas de como ler tais expressões das crianças, que, como ele mesmo afirmava: *às vezes apresentam uma força muito especial de expressão que as excepcionaliza*, (1926); ou mesmo, *não têm limites, não pressupondo margens, sendo ilimitado*, (1984). Mário, não os classificando em etapas do desenvolvimento da criança, e mesmo, como em um dos desenhos de Pituca, relacionando-o à queda de seu primeiro dentinho, - o que permite supor que tinha por volta dos seis anos quando desenhava – demonstra, mais uma vez, outras possibilidades de relação com os mesmos. Suscita com isso o debate sobre como estamos, hoje, concebendo as criações infantis, seria necessário um movimento de revitalização dos desenhos? Existem e são importantes, documentando, contando sobre seus criadores que deixam suas marcas e revelam-se em suas criações.

Defendo esta tese durante o ano de comemoração dos quatrocentos e cinquenta anos da cidade de São Paulo, onde, há quase setenta anos, Mário, ao mesmo tempo em que deixava se levar pelo aroma das rosas paulistanas – ainda existentes? Ou se tratava da Casa das Rosas na Avenida Paulista hoje um museu? - criava, no Departamento de Cultura os

Parques Infantis. Será que Mário, se ainda estivesse vivo para esta comemoração não procuraria colocar os desenhos e demais formas de expressão plástica das crianças, no âmbito das festas já preparadas, invadindo, com infância e poesia, os territórios reservados somente para as comemorações adultas? Diluindo, assim, as construções das crianças na cidade que também pertence a elas.

Nesta retomada das considerações iniciais, ocupo-me de alguns apontamentos que apresentam a sugestão de construção de uma proposta para a educação infantil que, não soneguem às crianças linguagens que são delas, que não as excluam sob os slogans que têm demonstrado preocupações excessivas com determinadas linguagens, elegendo apenas uma como a principal, e aí, sim, abafam todas as outras. As noventa e nove, com as quais Malaguzzi, demonstra, em sua poesia, estar preocupado e que estão cada vez mais, sendo distanciadas na escola.

Esta “retomada” das considerações iniciais, se desdobra, e apresento com isso um subtítulo **O amaravilhamento⁷⁴ do olhar: quando a brincadeira, o desenho e a arte tornam-se grandes**, meu desejo de contribuir com uma educação infantil que permita que os olhares, de adultos e crianças, saltem os muros da própria escola, como diria Malaguzzi, na procura por contextos ampliados nos quais encontremos respostas sobre as próprias crianças e as encontremos construindo cultura e a manifestando, impregnando a cidade e redesenhando-a de “infâncias”. E que esses muros se abram e não enclausurem a criatividade, a inventividade de meninos e meninas, deixando-os ser crianças. Que esses olhares adultos se refinem na procura por conhecer mais, sob diferentes aspectos, as criações infantis e, dentre elas, seus desenhos.

4. 1. O “AMARAVILHAMENTO” DO OLHAR: quando a brincadeira, o desenho e arte tornam-se grandes

⁷⁴ Inspirada em Mário de Andrade, que falava sobre a necessidade de um *amihoramento* do povo brasileiro, me permiti também criar uma palavra o amaravilhamento do olhar. Seguindo também o caminho apontado por Staccioli que afirma a necessidade de nos deslumbrarmos, maravilhamos diante das criações infantis.

Ao encontrar Mário disperso em suas cartas, em tantos documentos, garimpando informações sobre suas concepções de desenho das crianças, sobre a arte nos parques, eu encontro-o também presente em uma bibliografia que permeia meus olhares. É na bibliografia italiana – apresentada em anexo ao final desta tese – que reconheço aspectos de um Mário que parecia presente em vários cantos do mundo (sem ter viajado para fora do Brasil⁷⁵), com os italianos e entre estes Loris Malaguzzi. Encontro ressonância entre as propostas para a infância apresentadas por ambos, um estudo a ser realizado. Na primeira metade do século XX, ambos, cada um a seu modo, procuravam criar lugares onde as crianças, ao serem crianças, aliavam no seu dia-a-dia o lúdico ao estético. Tanto para um como para o outro as artes deveriam derreter-se nas escolas de infância, Parques Infantis, ou no que estou chamando aqui de territórios da infância. Venho me perguntando e sugerindo: por que não? Por que não retomarmos estas idéias tão originais e ao mesmo tempo tão caras a educação infantil hoje em dia?

Mário preocupa-se igualmente em criar locais destinados ao fazer artístico e com sua difusão. A dificuldade em manter um atelier não lhe passa despercebida. Pensava em dispor de espaços públicos, onde poderiam ser montados, de imediato, núcleos atuantes, que reunissem artistas e iniciantes. Entre os locais escolhidos estava o Teatro Municipal de São Paulo. Outra opção destinada às artes visuais seria a parte inferior do Viaduto do Chá – imaginem só hoje em dia!! – seriam realizadas adaptações para ações sistemáticas de ensino e difusão. (Lourenço:1995). Mário pretendia instalar uma escola de gravura, dada a carência no setor, e pensava trazer professores estrangeiros. Não chega a concretizar esse desejo, mas manteve contato com gravadores locais, consultando-os. Dentre eles Lasar Segall, como pode ser visto em carta dirigida ao artista e reproduzida no livro *A gravura de Segall* (1988).

Mário de Andrade, com estas iniciativas, aproxima-se da idéia italiana dos ateliers de hoje que se diluem no cotidiano das escolas ou, indo mais além, encontram-se na própria cidade. Como nos ensina esta abordagem, é introduzir na escola das palavras, a

⁷⁵ Mário de Andrade viajou pelo Amazonas em 1927 com D. Olívia Guedes Penteadó, quando pela primeira vez colocou os pés fora do Brasil em cidadezinhas de fronteira da Bolívia e do Peru.

escola do fazer, e com isso desconstruir concepções cristalizadas – numa desorientação criativa, como mencionei em capítulo anterior – que, ao ofuscarem os olhares, fazem com que percam a capacidade de enxergar para além, e criar, obter saídas, soluções. Quando Mário revela o desejo de trazer outros professores para os atelieres, remete à intenção de contaminar a todos que aprenderiam com as competências dos artistas e, por que não, vice-versa.

Desenho, brincadeira, todas as formas de expressão das crianças tornam-se grandes, e agigantam-se, proporcionando que o prazer das descobertas, das elaborações, torne-se alegria e se constituam como um currículo que não engesse a todos, adultos e crianças, ao transformarem seu cotidiano em antecipação da escolarização, gradeado por muros invisíveis que se tornam tão claros quando percebemos o conhecimento fragmentar-se em áreas que pouco ou nada dialogam entre si. As marcas da ansiedade pelo amanhã encontram-se presentes quando, no dia-a-dia das crianças pequenas somente há espaço para o desenvolvimento de atividades já preparadas – ou pré paradas? – que consistem em, ano após ano, desenvolver-se do simples ao mais complexo, do pequeno ao grande, do concreto ao abstrato, revelando que cada fase da vida da criança na escola está em função dos momentos sucessivos e da superação das passagens previstas, atingindo graus mais elevados, e afirmo, tornando a criança pequena cada vez mais, um aluno com as características daqueles freqüentadores do ensino fundamental. Como afirmará Staccioli (2000),

Deve-se substituir a ânsia pelo amanhã pela riqueza do hoje, acolhendo o presente (com todas as surpresas, contradições que ele comporta) sem deixar de traçar o futuro; olhar para a infância agora e não como algo que dará frutos amanhã; observar suas capacidades de inovar que enriquecem também aos adultos.

(p:05)

Esta proposta, contudo, não significa tornar a criança, concebida nesta tese como não aluno, no que pode ser tomado como *laissez-faire* revisitado e presente nas escolas. Não se trata de deixar de lado aspectos relacionados com as áreas de conhecimento que

serão trabalhadas no interior das escolas de educação infantil. Uma preocupação tão presente entre as professoras, que chegam a transformar algo que demonstra questionamento sobre a profissão, e até mesmo sua formação, em didatização completa dos conteúdos e com isso antecipar o ensino fundamental em seus piores modelos. Os olhares das profissionais que estejam com estas crianças devem de fato estar junto delas, (sem esquecer que as crianças devem ter um tempo para ficarem somente com seus pares de idades iguais ou diferentes, brincando, trocando idéias), transformando em tempo do lúdico o tempo do capital, do qual já estão impregnadas, o que significa também um processo revolucionário na educação infantil. Estes olhares devem estar atentos, problematizadores, capazes para colher no que está explícito, e também implícito nas crianças, informações para construir uma jornada de trabalho coerente, para organizar melhor o espaço e o tempo, dando forma às criações, à exuberância das crianças, seus projetos considerando sua diversidade e, como disse Kuhlmann Jr., *praticando orientações curriculares que estejam pautadas pela simplicidade, no lugar de formular uma complexidade simplista* (1999:58).

Tudo parece bem simples. Contudo, para que isso ocorra, há a necessidade de uma formação que contemple a construção de práticas pedagógicas, nas quais a própria professora comece a desenhar, pintar, dançar, fazer esculturas, brincando com argila e outros materiais. Aposto em um mundo de artistas? Não, nem eu mesma sou. Trata-se de uma preocupação como professora de crianças pequenas e interessada em saber como elas são, e não apenas em dizer como devem ser, que procura apresentar a redescoberta do traço perdido da infância que ainda resta em nós mesmas. Daí, o fato de estar com as crianças e aprender com elas a partir delas mesmas tornam-se muito mais tranquilo. A especificidade desta profissão reside nisto também. Para eu ter as manifestações humanas e suas formas de expressão diluídas nestes territórios da infância, é necessário tê-los em minha vida, o que passa pela formação que recebo. Para tanto, aliar os campos teóricos – quais os conhecimentos que foram e que estão sendo produzidos sobre a criança e as áreas que a estudam – aos campos da prática com ela é fundamental. Em nosso percurso acadêmico de formação de professoras somos distanciadas desta forma de conceber as crianças e suas criações, e também nos reduzimos a receptáculos de informações, tantas vezes. Perdemos, assim, a oportunidade de aprender com elas, para daí termos novos elementos para o debate

sobre as orientações curriculares para a educação infantil, uma porta aberta para outras discussões. Citando Kuhlmann Jr:

Mas, tomar a criança como ponto de partida exigiria compreender que para ela conhecer o mundo envolve o afeto, o prazer e o desprazer, a fantasia, o brincar e o movimento, a poesia, as ciências, as artes plásticas e dramáticas, a linguagem, a música e a matemática. Que para ela a brincadeira é uma forma de linguagem e a linguagem uma forma de brincadeira.

(idem,65)

Assim, trata-se de pensar nas creches e pré-escolas não como instituições escolares, tal como no ensino fundamental, mas sim como territórios nos quais a criança possa ser criança, e que nós adultas, possamos perceber que sua vida é algo que pode e deve ser vivida por inteiro.

No que se refere ao desenho é ainda comum vê-lo presente em alguns momentos para a criança “descansar”, ficar um tempo mais “quietinha” desenhando. Nesse sentido esta expressão plástica adquire uma conotação nefasta: ele é útil como elemento disciplinador, ao contrário de libertador da expressão. Enquanto a criança desenha, ou pinta algo que foi copiado para ela, na pior das hipóteses, ela não fala, não ri, não pergunta, deixa seu ser criança de lado, dedicando-se a uma atividade que, com isso, torna-se mais mecânica, destituindo a imaginação e a fantasia do lugar em que deveriam estar junto aos pequenos e pequenas.

As sugestões apresentadas por Mário de Andrade quanto à observação dos desenhos e sobre a não interferência do adulto no momento de criação da criança, torna-se uma sugestão para que possamos refletir sobre os olhares que podem ser dirigidos para estas expressões da infância. Qual o tempo que deveria ser dedicado a ela? Quando afirmo a importância do tempo do lúdico e que deixemos o tempo do capital, remando, sobretudo contra a maré, da globalização e do neoliberalismo, associo isto a formas de ver e de favorecer o desenho que incorporem um tempo mais lento, que aprecie o que se vê e o que se faz. Trata-se de imprimir a isto também um caráter político.

Na construção de olhares que resultarão em diferentes leituras das produções das crianças, há a necessidade de um percurso metodológico. Segundo Staccioli (2002) um primeiro momento desta trajetória encontra-se na capacidade de **maravilhar-se**. Trata-se da *maravilha e o acordar das percepções*. Condição indispensável. *A maravilha não se encontra só na capacidade de ser “maravilhado” de qualquer coisa. A maravilha é a capacidade que algumas pessoas têm de maravilhar-se*. É valorizar o universo infantil que é inevitável e ricamente diverso do universo adulto. No deslumbramento proposto, trata-se de reconhecer nestes mundos das crianças, as regras e as normas próprias para suas relações, suas criações, que, ao serem reconhecidas podem colaborar para o desenvolvimento de uma interculturalidade entre adultos e crianças.

Staccioli (2002) toca em um ponto importante a ser considerado. A perda de nossa capacidade de olhar e estranhar o objeto olhado. As coisas cotidianas estão diante de nossos olhos e não mais as vemos. Do mesmo modo, os desenhos das crianças pequenas se encontram a nossa frente e não mais as enxergamos. Reduzimo-nos à espera de algo que nos suscite o estranhamento. Elas já estão tão presentes em nosso dia-a-dia que não mais as estranhamos a ponto de nos maravilharmos. Como diz Staccioli, perdemos a capacidade de ler e dar sentido às formas deixadas pelas sombras e tantas outras coisas simples que estão entrelaçadas em nosso cotidiano.

Staccioli apresenta uma preocupação de caráter didático: como exercitar o “amaravilhamento”; a capacidade de observar e o desejo de tornar a observar, descobrindo ainda as coisas que não tinham sido vistas? O olho que se torna capaz de descobrir a riqueza do simples e do habitual.

Suas preocupações nos instigam a refletir sobre a formação dos (as) adultos (as) que lidam com a produção das crianças, que podem olhá-las e recebê-las também procurando seus próprios olhos de criança para vê-los sob outros aspectos até então não apreciados ou mesmo, não conhecidos.

Dallari (op.cit), nos apresenta outras considerações importantes quanto aos aspectos relacionados à formação e à construção de olhares e práticas das professoras, que nos chama para estar junto com as crianças produtoras de desenhos, para também aprendermos com elas a olhar suas produções. Trata-se da construção de uma postura estética que tem uma via de mão dupla. Esta não implica numa procura pelo belo, mas, sim, no modo de colocar-se diante da coisa observada, olhando, respeitando suas ambigüidades. Apresenta como proposta a arte como fundamento para a formação destes profissionais, devendo, a partir daí, marcar sua presença no cotidiano da educação infantil.

A postura estética serve sim para olhar a obra de arte, mas seria bom conservá-la para olhar muitas outras coisas: para olhar com olhos diferentes, mais ativos, menos convencionais o mundo circundante. Para olhar o desenho infantil, sobretudo nos primeiros anos de vida. Para aproximar-se dos rabiscos, das manchas, é necessário reconhecer a ambigüidade da produção infantil e a necessidade de construir junto à criança o sentido e o significado do que está fazendo. Isto permite evitar o erro pedagógico de não atribuir nenhum significado a tais produções e esperar que a criança tenha aprendido a desenhar (postura que corresponde aquela que olha a arte só quando compreende e aprecia aqueles artistas que criam segundo os esquemas preconcebidos pelo fruidor). Pode causar também um outro erro psicológico que consiste em dar significados preconcebidos à produção infantil sem ter a criança como interlocutor. O desenho e suas produções são como dizia Eco uma obra aberta. Para isso, é necessário uma leitura não só de pedagogia ou psicologia, mas sobre arte. Ela é uma chave de leitura do desenho.

(Dallari:2002,p.45)

A construção de uma Pedagogia da Educação Infantil aponta para alguns momentos nos quais muitas lacunas são percebidas entre o velho e o novo, o que sempre fizemos e o que estamos aprendendo ou temos que aprender a fazer para produzir diferente. Desta forma, estar com as crianças, observar, preparar junto com elas espaços privilegiados para se expressarem é algo que estamos e temos que aprender. Olhar, ler seus desenhos, também é algo novo, já que desestabiliza práticas profissionais que, têm se limitado a recolher as criações apenas para pendurá-las, sem dialogar, e pior ainda, para colocá-las em pastas ou saquinhos, dentro dos quais as vozes de seus criadores ficam mais caladas ainda. Suas

expressões apagadas. Sua linguagem reduzida. E novamente, como afirmava Malaguzzi, das cem linguagens resta apenas uma, já que roubaram noventa e nove. O que temos que aprender é que *ao contrário, as cem existem*, para os pequenos e pequenas e devem recheiar nossos olhares e o espaço e o tempo vividos e construídos pelas crianças.

A experiência dos Parques Infantis em São Paulo, nos anos de 1935 a 1938, mais do que permitir a afirmação de que se trata de uma realização das idéias modernistas na fusão entre seus aspectos estéticos e ideológicos, tendo como sua maior voz presente a de Mário de Andrade, o que é muito importante, apresenta também, a possibilidade de enxergarmos na arte que estava presente no cotidiano das crianças uma sugestão para a educação infantil hoje. Que esses territórios se apresentem às crianças motivando o deslumbramento, a maravilha, a fantasia e que neles os meninos e meninas brasileiras se reconheçam, em suas diferentes identidades sendo respeitadas, admiradas, consideradas em suas tantas bonitezas.

5. BIBLIOGRAFIA

- ABDANUR, Elisabeth F. **os ilustrados e a política cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na gestão de Mário de Andrade (1935-1938)**. Dissertação de mestrado. IFCH. Unicamp. 1992.
- ABRAMOVICZ, Anete. O direito das crianças à educação infantil. In: **Revista Proposições**. Vol. 14. nº 3(42), p.13-24.
- ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Faz-se arte na pré-escola? Uma reflexão, uma proposta, uma prática, uma crítica**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Faculdade de Educação, 1981.
- ALMEIDA, Milton de. **Cinema: arte da memória**. Campinas. Editora Autores Associados. 1999.
- _____. Introdução. In: **Imagens da educação no corpo**. Soares, Carmem Soares. Editora Autores Associados. Campinas. 1998.
- AMARAL, Aracy. A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo. Editora 34. 1997.
- AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1945**. São Paulo. Editora Nobel. 1987.
- AMARAL, A. **As artes plásticas na semana de 22**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1989.
- ABDANUR, Elisabeth F. **Os ilustrados e a política cultural em São Paulo: departamento de cultura na gestão de Mário de Andrade. (1935-1938)**. Dissertação de mestrado IFCH. UNICAMP. 1992.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1967.
- _____. **Depoimentos 2** – publicação periódica para debate de arquitetura Centro de Estudos Brasileiros/ GFAU, s/d [mimeo].
- _____. **Será o Benedito? Crônicas do suplemento em retrogravura do Estado de São Paulo**. São Paulo. EDUC. Editora da PUC. 1992.
- _____. **Táxi e crônicas do diário nacional**. São Paulo. Livraria duas Cidades. 1976.
- _____. A escrava que não é Isaura. In: **Obra imatura**. Belo Horizonte. Editora Martins fontes. 1986. p.201-297.

- _____. **O baile das quatro artes.** São Paulo. Editora Martins Fontes. São Paulo.1975.
- _____. **Quatro pessoas.** Belo Horizonte. Editora Itatiaia. 1985.
- _____. Do Desenho. In: **O desenho de Lasar Segall.** São Paulo. Museu Lasar Segall. 1991.
- _____. **Cartas a Murilo Miranda (1934-1945).** São Paulo. Editora Nova Fronteira. 1988.
- _____. **Cartas a Oneyda Alvarenga.** Duas Cidades. 1982.
- _____. **Cartas a Anita Malfatti.** São Paulo. Editora Forense Universitária. 1988.
- _____. **Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco (1936-1945).** MEC/SPHAN. Brasília. 1981.
- _____. Pintura e Assunto. **O Estado de São Paulo.** 13/4/41. In:MAC-IEB,catálogo da Exposição comemorativa dos 25 anos do MAC e do IEB,1988.
- _____. As escapatórias do Amor. **O Estado de São Paulo.** 16/04/41. In.:MAC-IEB.Catálogo da exposição comemorativa dos 25 anos do MAC e do IEB,1988.
- _____. Cai, cai, balão. In: **Os filhos da Candinha.** SP. Martins Fontes.1963.pp.123-126
- _____. 6ª aula. O primitivo e a criança. In: Centro de Estudos Brasileiros.**Depoimentos.** p 67-76.1966.
- _____. Divina Preguiça. In: ROSSETTI BATISTA ET AL. **Brasil, primeiro tempo modernista. 1917-1919.**São Paulo. IEB.1972.p181-183.
- _____. Uma grande inocência. In:**O empalhador de passarinhos.** São Paulo. Editora Martins Fontes. 1972.
- _____. Piá, não sofre, sofre? In: **Os Contos de Belazarte.** São Paulo.1939.
- _____. Tempo de Camisolinha. In: **Contos Novos.** São Paulo. Editora Martins Fontes. 1939.
- _____. Primeiro de maio. In: **Contos Novos.** São Paulo. Editora Itatiaia.1939.
- _____. O pai do gênio. In: ANCONA LOPEZ, (org) **Táxi e crônicas no diário nacional.** São Paulo. Duas cidades. 1976.p.276-279.

- _____. Da criança prodígio I e II. In: ANCONA LOPEZ, (org) **Táxi e crônicas no diário nacional**. São Paulo. Duas cidades. 1976. p.129-134.
- _____. Da criança prodígio III. In: ANCONA LOPEZ, (org) **Táxi e crônicas no diário nacional**. São Paulo. Duas Cidades. 1976. p.137-138.
- _____. Pintura Infantil. In: ANCONA LOPEZ. (org). **Táxi e crônicas no diário Nacional**. São Paulo. Duas cidades. 1976. p.277-279.
- _____. Do desenho. In: Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo. 1975. p.71-77.
- _____. Da criança prodígio III. In: Ancona Lopes (org) **Taxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo. 1976.p.277-279.
- _____. O movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo. Martins editora. 1974.
- ANDRADE, Oswald. O triunfo de uma revolução. In: **22 por 22: a semana de arte moderna vista por seus contemporâneos**. Boaventura, Maria Eugenia (org). São Paulo Edusp. 2000. p.49-53.
- ÂNGELO, Roberto Berton de. **A criança e a representação: herança e ruptura**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP: Faculdade de Educação, 1987.
- ARANTES, Otilia (org). **Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá**. São Paulo. EDUSP.2000.
- ARANTES, Otilia (org). **Mário Pedrosa: Forma e percepção estética**. São Paulo. EDUSP.1995.
- ARFOUILLOUX, Jean C. **A entrevista com a criança: a abordagem da criança através do diálogo, do brinquedo e do desenho**. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira/ Ed. USP, 1986 (Cap. 4).
- AVANCINI, José Augusto. **Expressão Plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Rio Grande do Sul. Editora da Universidade. 1998.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento**. São Paulo. Editora Martins Fontes. 2000.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte-Educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1997.
- BARBOSA, Ana Mae. **A arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BARBOSA, Ana Mãe. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. São Paulo. Editora Cortez. 2001.

- BARROS, Manoel de. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro. Editora Record. 1999.
- _____. **Exercícios de ser criança**. São Paulo. Editora Salamandra.1999.
- BARTOLOMEIS, Francesco de. Il colore dei pensieri e dei sentimenti le attività artistiche nella scuola dell'infanzia. In: **nostalgia del futuro**. Edizioni junior. 1998.
- BECCHI, Egle. Por uma pedagogia do bom gosto. In: **Avaliando a pré-escola:uma trajetória de formação de professoras**. São Paulo. Editora Autores Associados. 2003.
- BELOTTI, Elena Gianini. As instituições escolares: a escola infantil, elementar e média, In: **Educar para a submissão - o descondicionamento da mulher**. Rio de Janeiro: Vozes, 1979 (p.105-163).
- BENZONI, Isabela. **Documentare? Si, grazie**. Bologna. Itália. Edizioni Junior. 2001
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense. São Paulo. 1993.
- BESSA, Mahilda. **Artes Plásticas entre as crianças**. Rio de Janeiro: José Olimpio Editora.1969.
- BOAVENTURA, Maria E. **22 por 22: a semana de arte moderna vista por seus contemporâneos**. São Paulo. EDUSP.2001.
- BONOMI, Adriano. O relacionamento entre educadores e pais. In: Bondioli, Ana e Mantovani, Susanna (orgs). **Manual de Educação Infantil: de 0 a 3 anos**. São Paulo. Editora Artmed. 1998.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo. Editora Ática. 1985.
- _____. Educação e cultura nas constituições brasileiras. **Novos Estudos CEBRAP**. N° 14.fev.1986.
- BRADBURY,M. e MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. São Paulo. Companhia das Letras. 1999.
- BRASIL.MEC.SEF. **Referencial Curricular Nacional para Educação Infantil**, vol.3. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRITES, Olga. Crianças de revistas. In: Educação e Pesquisa. **Revista da Faculdade de Educação da Usp**. Jan/jun.2000. p:161-178.
- CABO VERDE. **Cabo Verde visto pelas crianças**. 1975.
- CAMBI, FRANCO. **História da Pedagogia**. São Paulo. editora da UNESP. 1999.

- CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um.** São Paulo. editora Perspectiva. 1998.
- CANDIDO, Antonio. O poeta itinerante. In: **Revista USP.** dezembro/janeiro/fevereiro.1990.p.157-168.
- CARNICEL, Amarildo. **O fotógrafo Mário de Andrade.** Campina. Editora da UNICAMP. 1993.
- CARUSO, Carla e Ângelo Bonito. **Anita Malfatti: crianças famosas.** São Paulo. editora Callis. 2002.
- CAVALCANTI, Zélia (coord.). **Arte na sala de aula.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- CEPPI, Giulio i Zini, Michele. **Bambini, spazi, relazioni: metaprojeto di ambiente per l'infanzia.** Reggio Emilia. Itália. Reggio Children. 1998.
- CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages.** São Paulo. EDUSP. 1995.
- CLERO, Claude. **As atividades plásticas na escola e no lazer.** São Paulo: Cultrix, 1974.
- COMISSIONNE MINISTERIALE. As novas orientações para uma escola da infância, In: FARIA, Ana Lúcia Goulart de (org.). **Cadernos Cedex.** São Paulo: Papirus, nº 37, 1995. p. 63-100.
- COMUNE DI PISTOIA. **Educare all'arte: riflessioni sui modi di comunicazione dell'arte contemporânea.** Bologna. Edizioni Junior. 2002.
- COUTINHO, Rejane G. **A coleção de desenhos infantis do acervo Mário de Andrade.** Tese de doutorado. ECA-USP.2002.
- CORREA, Viriato. **Cazuza.** São Paulo. Editora Melhoramentos. 1992.
- COX, Maureen. **Desenho da criança.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- CUNHA, Maria Helena Lisboa da. **Espaço real, espaço imaginário.** São Paulo: Editora Numen, 1991.
- DEMARTINI, Zeila.B.F. infância, pesquisas e relatos orais. In: Demartini, Z. Prado, P.D. In:Faria, A . L. Demartini, Z. Prado, P.D. (orgs) **Por uma Cultura da Infância: por uma metodologia de pesquisa com crianças.** Campinas. Editora Autores associados. 2002.
- DALLARI, Marco. **Pastrocchi, macchie, scarabocchi: il linguaggio gráfico-pittorico da 0 a 3 anni.** Firenze.La Nuova Itália. 1990.
- _____. **A regola D'arte.** Firenze. La nuova Itália. 1995.

- DALLARI, Marco e FRANCUCCI, Cristina. **L'esperienza pedagogica dell'arte**. La nuova Itália editrice. . Itália. Firenze1998.
- DE PAULA, Jeziel. **1932: imagens construindo a historia**. Campinas. Editora da Unicamp.1999.
- DEPARTAMENTO DE CULTURA. **Regimento interno dos Parques Infantis**. S/d.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. São Paulo: Scipione, 1989.
- DI LEO, Joseph. **A interpretação do desenho infantil**. Porto Alegre: Artes Médicas.1991.
- DIDI-HUBERMANN, George. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo. Editora 34.1994.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DUARTE JR, João. **O sentido dos sentidos: a educação do sensível**. Curitiba. Editora Criarte. 2001.
- DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo. edarte. 1971.
- _____. Departamento de Cultura: vida e morte de Mário de Andrade. RAM. São Paulo. 106. p.75-86.1946.
- DWORECK, Silvio. **Em busca do traço perdido**. São Paulo. EDUSP. 1999.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1968.
- EDWARDS, Carolyn. Gandini, Lella e Forman, George (orgs). **As cem linguagens da criança. A abordagem de Reggio Emilia na educação da primeira infância**. São Paulo Editora ARTMED. 1999.
- EDWARDS, Betty. **Desenhando com o lado direito do cérebro**. Rio de Janeiro. Ediouro.2000.
- ESCOLA MUNICIPAL. 50 anos de pré-escola municipal. V.18.n 13.1985.
- 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. USP:Faculdade de Educação, 1993.
- FERNANDES, Renata. S. **Entre nós, o sol: relações entre infância, cultura, imaginário e lúdico na educação não formal**. Campinas. Editora Mercado das letras. 2001.
- FERNANDES, Florestan. A cultura infantil, In. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

- FERREIRA, Sueli. *Imaginação e linguagem no desenho da criança*. São Paulo: Papirus, 1998.
- FIGUEIREDO, Marcio Xavier Bonorino. *A corporeidade na escola: análise de brincadeiras, jogos e desenhos de crianças*, In: **Cadernos de Educação e realidade**. Porto Alegre: Educação e Realidade Edições, 1991.
- FILIZZOLA, Ana Carolina. **Na rua a troca, no parque a troca (os parques infantis da cidade de São Paulo na década de 30)**. Dissertação de mestrado. USP. 2003.
- FONSECA, Wanderli da Costa. **Como as crianças vêm seus professores através da técnica de desenho do professor**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP-IP, 1996.
- FREINET, Celestin. *O método Natural II: a aprendizagem do desenho*. Lisboa: Editorial Stampa, 1977.
- FUSARI, Maria F.de Rezende e Maria Heloísa C.de T.Ferraz. *Metodologia no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 1997.
- GALLARDINI, Annalia. *Casa, scuola, museo: familiarità, dissonanza nell'esperienza dei bambini*. In: **Il Bambino con arte nell museo**. Comune di Pistóia. Edizioni Junior. 2002. p:19-29
- GARDNER, Howard. **As artes e o desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- GENOVESI, Giovanni. *A historiografia da educação hoje: tendências e problemas*. **Revista Educação e Sociedade**;. ano XVII. Nº 54.p14-33.
- GINSZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo. Editora Companhia das Letras. 2001.
- GOBBI, M. e Leite. Maria I. *O desenho da criança pequena: distintas abordagens na produção acadêmica em diálogo com a educação*. In: Leite, Maria Isabel (org) **Ata e desata. Partilhando uma experiência de formação continuada**. Rio de Janeiro. Editora Ravil. 2002. p.93-148.
- GOBBI, Marcia A. **Lápis vermelho é de mulherzinha: desenho infantil, relações de gênero e educação infantil**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Faculdade de Educação, 1997.
- _____. *Desenho infantil e oralidade: instrumentos de pesquisa com crianças pequenas*. In: Demartini, Z. Prado, P.D. Faria. A. L. (orgs) **Por uma Cultura da Infância: por uma metodologia de pesquisa com crianças**. Campinas. Editora Autores Associados. 2002.

_____. Crianças nos parques: imagens de infância. **Revista Proposições**. Vol.13. nº 2 (38), maio/agosto 2002. p. 143-159.

GOODNOW, Jacqueline. **Desenhos de crianças**. Lisboa: Moraes Editora, 1977.

GUSMÃO, Neuza M.M. Socialização e Recalque: a criança negra no rural, In: **Cadernos Cedex**. Campinas: Papirus, nº32, 1993 (p.40-83).

GUZZO DEDECCA, Maria Auxiliadora. **A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo**. São Paulo. Paz e Terra. 1987.

HEIN, Lucille A. **Como entretener a los niños**. México: Editorial Diana, 1973.

HOYUELLOS, Alfredo. Malaguzzi e l'atelier: complessità dei possibili. In: **Nostalgia Del Futuro**. Edizioni Junior. 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo. editora Perspectiva. 2001.

IABELBERG, Rosa. O desenho cultivado da criança, **Dissertação de Mestrado**. USP: Escola de Comunicações e Artes. 1991.

KELLOGG, Rhoda. **Analises de la expression plastica del preescolar**. Editora Cincel. Madri. 1981.

KOSSOVITCH, Leon. A arte e a contribuição da pesquisa histórica, In: BARBOSA, Ana Mae T.B.; FERRARA, Lucrecia D'A. & VERNASCHI, Elvira (orgs.). **O ensino da artes nas universidades**. São Paulo: EDUSP/CNPq, 1993 (p.59-70).

KOSSOVITCH, Elisa Angotti. **Mário de Andrade plural**. 2. Campinas. Unicamp. 1990.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na trama fotográfica**. Cotia. Editora Ateliê.12000.

KUHLMANN Jr. Moyses. Instituições pré-escolares assistencialistas no Brasil (1899-1922)**Cadernos de Pesquisa**. São Paulo. N 78. p.17-26;1991.

_____. Educação Infantil e currículo. In. **Educação infantil pós LDB: rumos e desafios**. São Paulo. Editora Autores Associados. 1999.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo. Editora Duas Cidades. 2000.

LEITE, Maria Isabel. (org). **Ata e desata: partilhando uma experiência de formação continuada**. Rio de Janeiro. Editora Ravil. 2002.

LEITE, Maria Isabel. **O que e como desenham as crianças? refletindo sobre condições de produção cultural na infância**. Tese de doutorado. FEUNICAMP. 2001.

- LEITE, Miriam M. **Retratos de Família**. São Paulo. Edusp. 1993.
- LIMA, Mayumi S. **A cidade e a criança**. São Paulo. Editora Nobel. 1989.
- LOMBARDI, Manuela. **Educazione visiva: dal segno all'immagine**. Bologna. Edizioni Junior. 2002.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. Editora da Hucitec. São Paulo. 1995.
- LOWENFELD, Viktor. **A criança e sua arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1977a.
- LOWENFELD, V. e BRITTAIN. **Desenvolvimento da capacidade criadora**. São Paulo. Mestre Jou. 1977b.
- LOWRIE, Samuel. Ascendência de crianças registradas nos Parques Infantis. **RAM**. São Paulo. n 41. 1937.
- _____. O elemento negro na população de São Paulo. **RAM**. N° 48. p5-50.
- LUQUET, Georges H. **O desenho infantil**. Porto: Editora Civilização, 1969.
- MAVIGLIA, Mario e ZUNINO, Giovanna. **Comunicazione gráfico-pittorica: itinerari didattici di espressione e creatività com messaggi, forme e media**. Bologna. Edizioni Junior. 2002.
- MIGNOLA, Luciana. La ompostazione della ricerca. In: **Documentare? Sì, grazie**. Bologna. Edizioni Junior. 2001.
- MACHADO, Ana. M. **Ponto a ponto**. São Paulo. Editora Berlendis e Vertecchia. 1998.
- MACHADO, Regina. Para pintar o retrato de um pássaro. Texto apresentado ao encontro do SESC Vila Mariana/SP. Julho/1998.
- MAC-USP/ IEB-USP. **Mário de Andrade e a criança**. In: Barbosa, A. M. Leituras no sub-solo. São Paulo. Editora Cortez. 1997.
- MALLAGUZZI, Loris. Entrevista dada a Giordana Rabitti. In: **Em busca da dimensão perdida**. São Paulo. Editora ARTMED. 1999.
- MALLAGUZZI, Loris. Apresentação. In: **I piccolissimi Del cinema muto. Giochi di finzioni al nido fra pesci e Bambini**. Comune de Reggio Emilia. Itália. 1996.
- MANCCINI, Laura. **Il linguaggio colore: lê prime fasi dell'espressione in um laboratório Del colore com bambini di due e tre anni**.

- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo. Companhia das Letras. 2001.
- MANTOVANI, Suzanna (org) **Nostalgia do futuro: liberare speranze per una nuova cultura dell'infanzia**. Edizioni Junior. Bergamo. Itália. 1998.
- MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas da leitura**. São Paulo: Liberdade, 1996.
- MARINO, Divo. **O desenho da criança**. São Paulo: Editora Brasil, 1957.
- MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. **Não sei desenhar**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP-ECA, 1992a.
- MARTINS, Luciano. A gênese de uma inteligência – os intelectuais e a política no Brasil. 1920 1 1940. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. N 4. pp 65-87.1987.
- MARTINS, José de Souza. **O massacre dos inocentes**. São Paulo. editora Hucitec.1991.
- MASON, Raquel. **Por uma arte-educação multicultural**. Campinas. Mercado das letras.1998.
- MATE, Cecília Hanna. **Tempos modernos na escola: os anos 30 e a racionalização da educação brasileira**. Editora Edusc. Bauru. 2002.
- MAVIGLIA, Mario e ZUNINO, Giovanna. **Comunicazione gráfico-pittorica: itinerari didattici di espressione e creatività com messaggi, forme e media**. Bologna. Edizioni Junior. 2002.
- MELO E SOUZA, Gilda. O banquete. In: **O baile das quatro artes. Exercícios de leitura**. Duas cidades.1980.
- MELE, Ortensia. Ordine e Caos (1ª parte). In. **Revista bambini**. Novembre 2003. Edizione Junior. Italia.
- MÈREDIEU, Florence de. **O desenho infantil**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MORAES, Eduardo. J. **Limites do Moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade**. Editora Iluminuras. 1999.
- MOREIRA, Ana Angélica Albano. **O espaço do desenho: a educação do educador**. São Paulo: Loyola, 1984.
- MOREIRA LEITE, Miriam. **Retratos de família**. São Paulo. EDUSP.
- MIGNOLA, Luciana. La ompostazione della ricerca. In: **Documentare? Sì, grazie**. Bologna. Edizioni Junior. 2001.
- ORTEGA & GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo. Editora Cortez.1991.

- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro. Editora Campus. 1983.
- PANCERA, Carlo. **Semânticas da infância**. Florianópolis. Editora da UFSC. 1994. Ano 12. nº22,pp.97-104.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PIACENTINI, Telma Anita. Fragmentos de imagens de infância, **Tese de Doutorado**. São Paulo: FE-USP, 1995.
- PELLEGRINI, Sandra Brecheret. **Brecheret: desenhos**. São Paulo. 2000.
- PERROTTI, Edmir. A criança e a produção cultural. In: **a produção cultural para a criança**. Zilberman, Regina (org). Editora Mercado Aberto. Porto Alegre. 1982.
- PILLAR, Analice Dutra. **Desenho e construção de conhecimento na criança**. Tese de Doutorado. USP: ECA, 1994
- PILLAR, Analice Dutra. **Desenho e Escrita como sistemas de representação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- PRADO. Patrícia, D. Quer brincar comigo? Pesquisa, brincadeiras e educação infantil.
- Faria, A .L. Demartini, Z. e Prado, P.D. (orgs) **Por uma Cultura da Infância: por uma metodologia de pesquisa com crianças**. Campinas. Editora Autores Associados. 2002.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **A visão dos educandos. Movimento de reorientação curricular**,1993.
- PILLAR, Analice Dutra (org) **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre. Editora Mediação. 1999.
- RABBITT, Giordana. **Em busca da dimensão perdida**. PortoAlegre. Editora Artmed.1999.
- RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- RAM. **Edição comemorativa dos 50 anos da RAM**. 1984.
- READ, Herbert. **O sentido da arte**. São Paulo: IBRASA, 1976.
- READ, Herbert. **A redenção do robo: meu encontro com a educação através da arte**. São Paulo. Summus editorial . 1986.
- REFERENCIAL CURRICULAR NACIONAL DE EDUCAÇÃO INFANTIL. Brasília. 1998.

ROCHA, Eloísa. A . C. **A pesquisa em educação infantil no Brasil: trajetória recente** perspectiva de consolidação de uma pedagogia da educação infantil. Santa Catarina, NUP. 1999.

RODARI, Gianni. **Gramática da Fantasia**. São Paulo: Summus, 1982.

RUSSO, Lucia Pizzo. **Il disegno infantile storia teoria pratiche**. Palermo. Aestheticaedizioni. 1988.

SANGIRARDI, Jr. **Flavio de Carvalho, o revolucionário romântico**. São Paulo. editora Philobiblon. 1985.

SACCHETTO, Piero. **Incontro all'arte: appunti di un viaggio con bambini di 3,4 e 5 anni**. Bologna. Edizioni Junior. 2002.

SANS, Paulo de Tarso Cheida. **A criança e o artista**. São Paulo: Papyrus, 1994.

SCUOLA GIROTONDO. **Scuola comunale Dell'infanzia Gulliver. Uguali i diversi: l'èdiferenze sessuali nei pensieri dei bambini**. Reggio-Emilia. 1990/91. Sezioni BC.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI. No loop da montanha russa**. Companhia das Letras. 2001.

SOARES, Carmen. **Imagens da educação no corpo**. Campinas. Editora autores associados. 2000.

_____. Apresentação. In: **Revista pro-posições**. V.14.nº 2(41), p. 15-21.

STACCIOLI, Gianfranco. **Immagine fatte ad arte: idée ed esperienze per educare alla comunicazione visiva**. Roma. Carocci. 2002.

STACCIOLI, Gianfranco. *Disegnare per crescere*. In: **Bambini**. Anno XII. Nº 0. Edizione Junior. Bergamo. Itália. Novembre 1996.

STACCIOLI, Gianfranco. Per uma educação artística di senso. In: **Il Bambino com Arte nel museo**. Comune di Pistoia. Edizioni Junior. 2002. 63-74.

STERN, Arno. **Aspectos e técnicas da pintura de crianças**. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

STERN, Arno. **Compreension del arte infantil**. Argentina: editorial Kapeluz, 1962.

TOLEDO, J. **Flavio de carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo. editora da Unicamp e editora Brasiliense. 1994.

TONUCCI, Francesco. **Com olhos de criança**. Porto alegre. Editora Artmed. 1997.

- TONUCCI, Francesco. Loris: la creatività istituzionale. In: **Nostalgia del futuro**. edizioni Junior.1998.
- URBANETTI, Paolo Emilio e SPERAGGI, Mauro. **Arte & bambini**. Firenze. Arethusa. 1999.
- VIANA, Mária L. **Desenhos recebidos e imageria escolar: uma possibilidade de transformação**. Tese de doutorado. ECA/USP. São Paulo. 1999.
- VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na História**. São Paulo. Editora Ática.1997.
- VIGARELO, Georges. A história e os modelos do corpo. In. **Revista pro-posições**. V.14.nº 2(41). 2003.0.21-31.
- VYGOTSKY, Lev. **La imagination y el arte en la infancia**. Cuba. Havana.editorial Pueblo Y Educacion. 1987.
- WENDERS, WIN. **A lógica das imagens**. Lisboa. Portugal. Edições 70. 1990.
- WILSON, Brent e Wilson, Marjorie. Uma visão iconoclasta das fontes de imagens nos desenhos de crianças. In: Barbosa, A . M. **Arte-educação: leituras de subsolo**. São Paulo. editora Cortez. 1997. p. 57-77.
- WILSON, Brent. Mudando conceitos de criação artística: 500 anos de arte-educação para crianças. Barbosa, Ana Mãe (org). In: **O ensino da arte e sua história**. MAC- Museu de arte contemporânea da USP. 1990. p.48-85.

6. ANEXOS

ANEXO I

LISTA DOS DESENHOS APRESENTADOS NA “ABERTURA”

Nome da criança desenhista	Número do desenho na abertura	Número da catalogação do IEB/USP	Nacionalidade da criança	Nacionalidade dos pais da criança desenhista	Idade	Local em que foi realizado o desenho
Pituca	01	1265	brasileira	Filha do Paulo Magalhães (Companheiro de Mário de Andrade no Departamento de Cultura)	Registro de Mário de Andrade: <i>quando caiu seu primeiro dentinho</i>	Doação de amigos
Marcus Vinicius	02	1364	brasileira	S/registro	Dois anos e meio	Doação de amigos
Vicente Fernandes	03	2168	brasileira	Pai: espanhol Mãe: italiana	Três anos	Parque Infantil da Lapa
Geraldo Barreto	04	04	brasileira	Pai: brasileiro Mãe: brasileira	Três anos	Parque Infantil da Lapa
Nelson Lima	05	2198	brasileira	Pai: brasileiro Mãe: brasileira	Três anos	Parque Infantil da Lapa
Walter Sbrama	06	2169	brasileira	Pai: brasileiro Mãe: brasileira	Quatro anos	Parque Infantil da Lapa

Aracy Ascencio	07	12	brasileira	Pai: brasileiro Mãe:brasileira	Cinco anos	Parque Infantil da Lapa
Ivone Cordeiro	08	1613	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:brasileira	Seis anos	Parque Infantil da Lapa
Vera Nancy	09	13	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:brasileira	Cinco anos	S/registro
Aparecida Gonçalves	10	1614	brasileira	Pai:espanhol Mãe:italiana	Seis anos	Parque infantil da Lapa
Maria Thereza Pinheiro	11	1610	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:brasileira	Seis anos	Parque Infantil da Lapa
Geni André	12	2173	brasileira	S/registro	Cinco anos	Parque Infantil da Lapa
Maria Thereza Pinheiro	13	931	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:brasileira	Cinco anos	Parque infantil da Lapa

ANEXO II

DESENHOS DAS CRIANÇAS PEQUENAS E FREQUENTADORAS DOS PARQUES INFANTIS

	Número da catalogação do IEB/USP	Nacionalidade da criança	Nacionalidade dos pais da criança desenhista	Idade	Local em que foi realizado o desenho	Páginas onde estão reproduzidos
Maria Luiza Barreto	MA-DI 2044	brasileira	Pai:português Mãe:brasileira	4 anos	Não consta	77
Yvone Leite	MA-DI 49	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:italiana	6 anos	Parque Infantil da Lapa	79
Maria Pires Teixeira	MA-DI 70	brasileira	Pai:português Mãe:brasileira	5 anos	Parque Infantil da Lapa	79
Olga Duran	MA-DI 1614	brasileira	Pai:espanhol Mãe:italiana	6 anos	Parque Infantil da Lapa	86
Olga Duran	MA-DI 1620	brasileira	Idem	6 anos	Parque Infantil da Lapa	88
Mathilde Bernardini	MA-DI 15	brasileira	Pai:italiano Mãe:brasileira	6 anos	Não consta	88
Laerte Prevedelo	MA-DI 1623	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:brasileira	Não consta	Não consta	87
Luis Antonio Oliveira	MA-DI 1363	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:brasileira	5 anos	Parque infantil da Lapa	90
Ivone Cordeiro	MA-DI 1613	brasileira	Pai:português Mãe:brasileira	5 anos	Não consta	99
Janete Tonelli	MA-DI 1260	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:italiana	6 anos	Parque Infantil da Lapa	105

Yvone Leite	MA-DI 17	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:italiana	6 anos	Parque Infantil da Lapa	108
Diva Romano	MA-DI 172	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:italiana	6 anos	Parque Infantil da Lapa	107
Nelson Lima	MA-DI 2198	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:brasileira	3 anos	Não consta	112
Vicente Fernandes	MA-DI 2168	brasileira	Pai:espanhol Mãe:italiana	3 anos	Não consta	115
Geraldo Barreto	MA-DI 04	brasileira	Pai:português Mãe:brasileira	3 anos	Parque Infantil da Lapa	116
Elza Bernardes	MA-DI 625	brasileira	Pai:português Mãe:brasileira	5 anos	Parque Infantil da Lapa	81
Nair	MA-DI 1735	brasileira	Pai:brasileiro Mãe:brasileira	6 anos	Parque Infantil da Lapa	91

ANEXO III:

**DESENHOS DAS CRIANÇAS FILHAS DOS AMIGOS DE MÁRIO DE ANDRADE
QUE ESTÃO NO CORPO DO TEXTO ESCRITO**

Nome da criança desenhista	Quantidade de desenhos apresentados nesta tese	Número da catalogação do IEB/USP	Tamanho original	Tamanho apresentado	Páginas onde estão reproduzidos
Anna Luiza	03	MA-DI 1271 MA-DI 1274 MA-DI 1276	13cm X9cm idem idem	Igual ao original	55 56 57
Pituca	02	MA-DI 187 MA-DI 1265	20cmX18cm o desenho foi enviado por email pelo IEB, não contendo o tamanho original	9,5cmX13,3cm 8,0cmX10,0cm	62 64
Marcus Vinicius	01	MA-DI 1363	O desenho foi enviado por email pelo IEB, não contendo o tamanho original	13,0cmX9,0cm	65
Sem indicação do nome do (a) desenhista	02	MA-DI2054 MA-DI2055	19,5cmX10,5cm idem	14,3cmX10,2cm	66 67

ANEXO IV:**DESENHOS QUE ANTECEDEM CADA CAPÍTULO**

	Número da catalogação do IEB/USP	Nacionalidade da criança	Nacionalidade dos pais da criança desenhista	Idade	Local em que foi realizado o desenho	Páginas onde estão reproduzidos
Yvone Dib Brahim	2172	brasileira	Pai e mãe: sírios	5 anos	S/registro	28
Marcos Vinicius	1364	brasileira	S/registro	3 anos	S/registro	120
Yvone Leite	2175	brasileira	Mãe: italiana Pai: brasileiro	5 anos	S/registro	168

ANEXO V:**LISTA DAS FOTOGRAFIAS APRESENTADAS:**

Número da catalogação no DPH – setor de negativos	Local em que foi realizado o desenho	Páginas onde estão reproduzidos nesta tese	Denominação dada à foto por Benedito Duarte
235-A registro:193/03	Parque infantil do Ipiranga	101	Desenho
237-A registro:193/03	idem	103	Desenho
131/A registro: 167/03	Parque infantil do Ipiranga	156	Nau Catarineta
241/A registro:167/03	S/registro	161	Marcenaria
22/A registro:167/03	Parque infantil do Ipiranga	161	Dança
234/A registro:167/03	S/registro	162	Recorte e colagem
242/A registro:167/03	S/registro	164	Modelagem
657/A registro:167/03	Parque infantil D.Pedro	163	Brincadeira

ANEXO VI:

BIBLIOGRAFIA EM ITALIANO AINDA NÃO TRADUZIDA PARA O PORTUGUÊS

- BARTOLOMEIS, Francesco de. Il colloire dei pensieri e dei sentimenti le attività artistiche nella scuola dell'infanzia. In: **nostalgia del futuro**. Edizioni junior. 1998.
- BENZONI, Isabela. **Documentare? Si, grazie**. Bologna. Itália. Edizioni Junior. 2001.
- COMUNE DI PISTOIA. **Educare all'arte: riflessioni sui modi di comunicazione dell'arte contemporânea**. Bologna. Edizioni Junior. 2002.
- CEPPI, Giulio e Zini, Michele. **Bambini, spazi, relazioni: metaprojeto di ambiente per l'infanzia**. Reggio Emilia. Itália. Reggio Children. 1998.
- DALLARI, Marco e FRANCUCCI, Cristina. **L'esperienza pedagógica dell'arte**. La nuova Itália editrice. . Itália. Firenze 1998.
- _____. **Pastrocchi, macchie, scarabocchi: il linguaggio gráfico-pittorico da 0 a 3 anni**. Firenze. La Nuova Itália. 1990.
- _____. **A regola D'arte**. Firenze. La nuova Itália. 1995.
- GALLARDINI, Annalia. Casa, scuola, museo: familiarità, dissonanza nell'esperienza dei bambini. In: **Il Bambino con arte nell museo**. Comune di Pistóia. Edizioni Junior. 2002. p:19-29.
- HOYUELLOS, Alfredo. Malaguzzi e l'atelier: complessità dei possibili. In: **Nostalgia Del Futuro**. Edizioni Junior. 1998.
- LOMBARDI, Manuela. **Educazione visiva: dal segno all'immagine**. Bologna. Edizioni Junior. 2002.
- MALLAGUZZI, Loris. Apresentação. In: **I piccolissimi Del cinema muto. Giochi di finisio-ni al nido fra pesci e Bambini**. Comune de Reggio Emilia. Itália. 1996.
- MANCCINI, Laura. **Il linguaggio colore: lê prime fasi dell'espressione in um laboratorio Del colore com bambini di due e tre anni**.

MANTOVANI, Suzanna (org) **Nostalgia do futuro: liberare speranze per una nuova cultura dell'infanzia.** Edizioni Junior. Bergamo. Itália. 1998.

MAVIGLIA, Mario e ZUNINO, Giovanna. **Comunicazione gráfico-pittorica: itinerari didattici di espressione e creatività com messaggi, forme e media.** Bologna. Edizioni Junior. 2002.

MELE, Ortensia. Ordine e Caos (1ª parte). In. **Revista bambini.** Novembre 2003. Edizione Junior. Italia.

MIGNOLA, Luciana. La ompostazione della ricerca. In: **Documentare? Sì, grazie.** Bologna. Edizioni Junior. 2001.

RUSSO, Lucia Pizzo. **Il disegno infantile storia teoria pratiche.** Palermo. Aestheticaedizioni. 1988.

SCUOLA GIROTONDO. **Scuola comunale Dell'infanzia Gulliver. Uguali i diversi: l'èdiferenze sessuali nei pensieri dei bambini.** Reggio-Emilia. 1990/91. Sezioni BC.

STACCIOLI, Gianfranco. **Immagine fatte ad arte: idée ed esperienze per educare alla comunicazione visiva.** Roma. Carocci. 2002.

STACCIOLI, Gianfranco. *Disegnare per crescere.* In: **Bambini.** Anno XII. N° 0. Edizione Junior. Bergamo. Itália. Novembre 1996.

STACCIOLI, Gianfranco. Per una educazione artistica di senso. In: **Il Bambino com Arte nel museo.** Comune di Pistoia. Edizioni Junior. 2002. 63-74.

SACCHETTO, Piero. **Incontro all'arte: appunti di un viaggio con bambini di 3,4 e 5 anni.** Bologna. Edizioni Junior. 2002.

TONUCCI, Francesco. Loris: la creatività istitucionale. In: **Nostalgia del futuro.** edizioni Junior. 1998.

URBANETTI, Paolo Emilio e SPERAGGI, Mauro. **Arte & bambini.** Firenze. Arethusa. 1999.

