



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Ricardo Elia de Almeida Magalhães

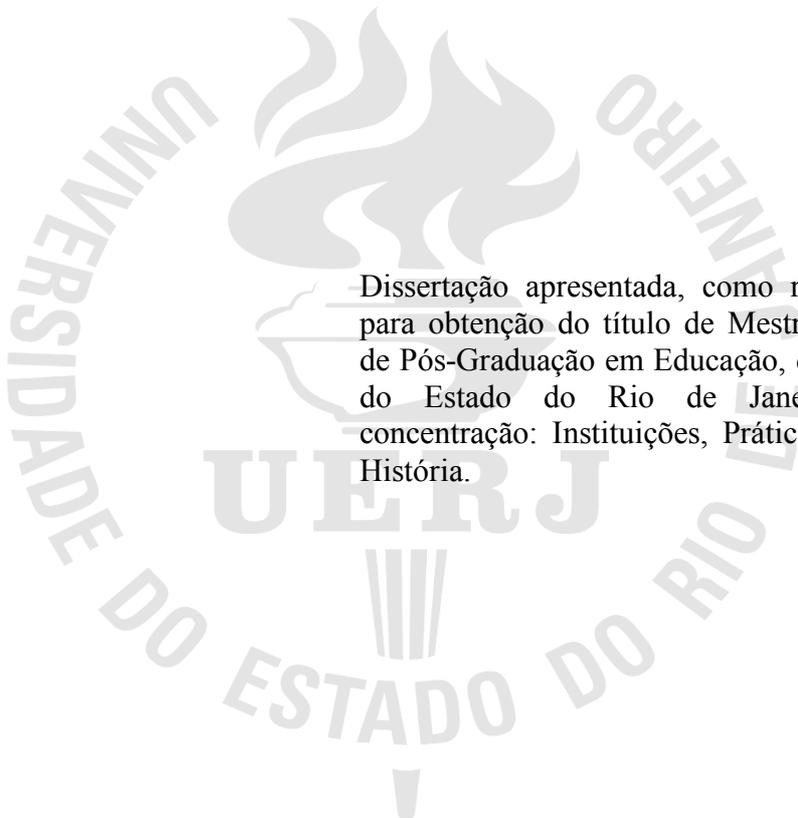
**Um turista aprendiz nos Parques Infantis: Mário de Andrade, viagem e
educação**

Rio de Janeiro

2018

Ricardo Elia de Almeida Magalhães

Um turista aprendiz nos Parques Infantis: Mário de Andrade, viagem e educação



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Instituições, Práticas Educativas e História.

Orientadora: Prof.^a Dra. Alexandra Lima da Silva

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

E42

Elia, Ricardo.

Um turista aprendiz nos Parques Infantis: Mário de Andrade, viagem e educação / Ricardo Elia. – 2018.
89 f.

Orientadora: Alexandra Lima da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Educação

1. Educação– Teses. 2. Andrade, Mário de, 1893-1945 – Teses. 3. Parques Infantis – Teses. I. Silva, Alexandra Lima da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

es

CDU 37:8

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ricardo Elia de Almeida Magalhães

Um turista aprendiz nos Parques Infantis: Mário de Andrade, viagem e educação

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Instituições, Práticas Educativas e História.

Aprovada em 19 de julho de 2018.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a Alexandra Lima da Silva (Orientadora)
Faculdade de Educação da UERJ

Prof^a. Dr^a Lia Ciomar Macedo de Faria
Faculdade de Educação da UERJ

Prof^a. Dr^a Márcia Cabral da Silva
Faculdade de Educação da UERJ

Prof. Dr Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti
PPGE da UFPI

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa à minha mãe, minha base e meu exemplo maior de ser-humano.
À minha vó Zilda, que no fim do ano completará cem anos de vida. E a toda a minha família.

Dedico este trabalho aos meus mestres e mestras, aos que tiveram a oportunidade de estudar em escolas e universidades e especialmente àqueles para quem a vida foi a única escola.

Aos professores, funcionários e alunos da UERJ, que durante os anos do meu mestrado resistiram ao período mais duro da história desta universidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Cacá, que me apontou onde começava o início desta trilha e me ajudou nos primeiros passos.

Agradeço à minha orientadora, Alexandra Lima da Silva, pela generosidade e sensibilidade ao longo desta caminhada.

Agradeço aos meus amigos e amigas, que me emprestaram livros, ouviram minhas ideias e deram sugestões. E a minha família, que me deu oportunidade de estudar, ampliar meus horizontes e buscar melhorar o contexto em que vivo.

Agradeço a todos os autores que compartilharam seus trabalhos na internet e me deram a oportunidade de consultá-los, enriquecendo assim esta pesquisa, que também pretende ser fonte de consulta para trabalhos futuros.

Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

ELIA, Ricardo. **Um turista aprendiz nos Parques Infantis**: Mário de Andrade, viagem e educação. 2018. 89 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este trabalho investiga a relação estabelecida entre viagem e educação no livro “O turista aprendiz”, de Mário de Andrade, escrito na década de 1920, e em seu projeto educacional “Parques Infantis”, implementado na cidade de São Paulo na década de 1930. A pesquisa analisa a forma como Mário de Andrade concebeu suas viagens de uma perspectiva educacional e como em seu projeto educacional, o intelectual colocou em prática elementos assimilados durante as suas viagens. No fim da década de 1920, o autor fez duas viagens, uma para o Norte passando pelo Nordeste e outra para o Nordeste do Brasil. As suas impressões, concebidas como um diário de viagem e publicadas na década de 1970 com o título “O turista aprendiz”, buscam apreender a identidade brasileira, em suas múltiplas faces, através dos costumes e especificidades de cada local visitado. Na década de 1930, no período em que foi diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade pôs em prática um projeto de educação infantil denominado “Parques Infantis”, no qual crianças realizavam atividades artísticas ao ar livre inspiradas em diversas manifestações culturais do Brasil. Assim, este trabalho busca ampliar o conhecimento acerca da História da Educação no Brasil, e nos permite refletir sobre assuntos de grande relevância para os dias de hoje referente às mobilidades, trocas culturais, identidade, diversidade, imaginação e projetos educacionais.

Palavras-chave: O turista aprendiz. Parques Infantis. Mário de Andrade. Modernismo. Cultura brasileira. Educação.

ABSTRACT

ELIA, Ricardo. **An apprentice tourist in the playgrounds**: Mário de Andrade, travel and education. 2018. 89 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The present work intends to investigate the relationship established between travel and education in Mário de Andrade's book "O turista aprendiz" (The apprentice tourist), written in the 1920s, and in his educational project "Parques infantis" (Playgrounds), implemented in the city of São Paulo in the 1930. The research intends to investigate how Mário de Andrade conceived his trips from an educational perspective and how the intellectual put into practice in "Parques Infantis" elements assimilated during his trips. In the late 1920s, the leading author of modernism made two trips, one to the North and one to the Northeast of Brazil. His impressions, designed as a travel diary and published in the 1970s under the title "O turista aprendiz", seek to capture the Brazilian identity in its multiple faces through the customs and specificities of each place visited. In the 1930s, when he was director of the Department of Culture of the municipality of São Paulo, Mário de Andrade put into practice a children's education project called "Parques Infantis", in which children performed artistic activities inspired by various cultural manifestations of Brazil. These practices, besides promoting the diffusion of the national culture, stimulated the expression of the subjectivities of the children. The educational project "Parques Infantis" has assimilated characteristics present in the book "O turista aprendiz", as valuation of the sensorial and the imaginary, stimulus to the invention and emphasis on the diversity. After constructing his concept of Brazilian identity in a playful and inventive way in the mentioned book, the intellectual conceived an educational project in which he considered the child as producer of culture, based on the Brazilian cultural diversity. Thus, this work is important because of the current theme; seeks to broaden knowledge about the History of Education in Brazil and Latin America; and allows us to reflect on issues of great relevance to contemporaneity regarding mobility, cultural exchanges, identity, diversity, imagination and educational projects.

Key-words: O turista aprendiz. Parques Infantis. Mário de Andrade. Education. Brazil. Modernism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Retrato de Mário de Andrade durante viagem à Amazônia.	21
Figura 2- Mapa da rota da primeira viagem de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste, em 1927.	26
Figura 3 - Detalhe do mapa da rota da primeira viagem de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste, em 1927.....	26
Figura 4 – Fotografia tirada por Mário de Andrade, durante a sua viagem para a Amazônia.....	29
Figura 5- Mapa da rota da segunda viagem de Mário de Andrade pelo Nordeste, em 1928/1929.	30
Figura 6- Detalhe do mapa da rota da segunda viagem de Mário de Andrade pelo Nordeste, em 1928/1929.....	31
Figura 7 – Fotografia tirada por Mário de Andrade. O cantador Chico Antônio e seu acompanhador.	35
Figura 8 – Localização dos Parques Infantis na cidade de São Paulo.	47
Figura 9 – Gráficos dos Parques Infantis.	48
Figura 10 – Benedito Junqueira Duarte, Parque Infantil Pedro I, 1937.....	50
Figura 11 – Benedito Junqueira Duarte, Vista da plateia de uma peça de teatro no Parque Infantil da Lapa, 1937.	50
Figura 12 – Desenho produzido em um parque infantil.....	55
Figura 13 – “Dança de Apolo e as Musas”, óleo sobre tela de Baldassare Peruzzi.....	57
Figura 14 – Crianças desenhando nos Parques Infantis.	60
Figura 15 – Benedito Junqueira Duarte, Dança indígena na festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Ceci e Peri, 1938.	66
Figura 16 – Dança em roda. Fotografia de Benedito Junqueira Duarte.....	67

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	MÁRIO DE ANDRADE, UM TURISTA APRENDIZ	17
1.1	O que é o Brasil?	22
1.1.1	<u>Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega</u>	25
1.1.2	<u>Viagem etnográfica</u>	30
1.2	Viver e inventar– a tradição tem origem na imaginação?	32
1.3	Nacionalismo universalista	37
1.3.1	<u>Coletividade</u>	42
2	OS PARQUES INFANTIS	44
2.1	A criança em Mário de Andrade	52
2.1.1	<u>O desenho</u>	55
2.2	Arte e interação – a mousiké	56
2.2.1	<u>Arte comum</u>	59
3	VIAJAR APRENDENDO, APRENDER VIAJANDO	63
3.1	Povo, primitivo, criança	64
3.1.1	<u>O povo</u>	64
3.1.2	<u>Educar na roda</u>	66
3.1.3	<u>Primitivismo moderno</u>	70
3.2	Imaginação e sensação	71
3.3	Aprender é uma viagem	77
3.3.1	<u>Diversidade</u>	79
3.4	Individual e coletivo	80
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
	REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

O que proponho nesta dissertação é refletir sobre as relações estabelecidas entre as viagens de Mário de Andrade no final da década de 1920, registradas no diário de viagem intitulado "O turista aprendiz" e seu projeto de educação Parques Infantis, implementados na cidade de São Paulo entre 1935-1938. Relacionar viagem e educação, ao identificar interseções temáticas entre o livro e o projeto pedagógico. A pesquisa investiga a forma como Mário de Andrade concebeu suas viagens de uma perspectiva educacional e como, em seu projeto educacional, o intelectual colocou em prática elementos assimilados durante as suas viagens. Me pus a seguir os rastros das reverberações entre as viagens e o projeto pedagógico, relação esta evidenciada pelo próprio título dos diários: "O turista aprendiz".

Em suas duas grandes viagens pelo Norte e Nordeste no final da década de 1920, Mário de Andrade se considerou um turista em seu próprio país. Estranhou o familiar, familiarizou-se com o estranho. No presente trabalho, minha atenção recai sobre o deslocamento que Mário de Andrade fez em direção ao outro. Carregado de curiosidade e ousadia em tentar descrever - e sentir - o que sente o outro. Partindo sempre, tal qual os românticos, do seu próprio ponto de vista, pessoal, particular. O devir viajante deste turista "descobre o Brasil" e imagina o seu próprio arranjo de nação, através de registros no diário, que mesclam fatos corriqueiros narrados e invenções do escritor.

Alguns anos depois, no cargo de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário implementa um projeto de educação, que ensina música, dança e festejos do Norte e Nordeste para as crianças da capital paulista. Os Parques Infantis oferecem atividades artísticas que estimulam a imaginação das crianças e as considera como produtoras de cultura. Em um momento em que o movimento modernista do qual Mário fez parte construía sua ideia de Brasil baseada na antropofagia, na absorção de múltiplas influências, Mário de Andrade propõe um projeto de educação público e não escolar que pretende oferecer um currículo que inclui a cultura brasileira entre as atividades destinadas às crianças. A promoção da ideia de "cultura brasileira" tinha ali um amparo governamental, em sintonia com o contexto de promoção da ideia de "nacionalismo" por órgãos estatais em grande parte do mundo ocidental no início do século XX. Os Parques Infantis constituíram-se como uma proposta pedagógica não escolar com foco na assistência, que mescla conceitos como identidade e arte, sob a perspectiva nacionalista e positivista.

Esta pesquisa pretende identificar a forma como Mário aproximou viagem e educação neste período, que vai de 1927 a 1938. Identificar suas propostas para a educação pública

brasileira, que se relacionam com a criação de uma identidade nacional, baseada em um sentimento de pertencimento coletivo. Em 1936, Mário concebe o anteprojeto que resultaria na criação do IPHAN no ano seguinte. Assim, sua contribuição para valorização e propagação da ideia de identidade brasileira é incomensurável. Minha proposta é seguir os rastros deste devir viajante de Mário de Andrade, turista aprendiz de Brasil, que narrou sua proposta de nação e buscou contribuir para desenhar uma ideia de identidade brasileira.

Como metodologia de trabalho, além de analisar profundamente o livro "O turista aprendiz", edição lançada pelo IPHAN em 2015, recorri às dissertações, teses, artigos, livros, cartas, documentos, fotografias e filmes relacionados às viagens. Duas biografias sobre Mário de Andrade foram lidas e fichadas: a biografia escrita por Telê Porto Ancona Lopez, "Mário de Andrade: Ramais e caminhos" e "Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra", biografia escrita por Eduardo Jardim. Outra fonte valiosa de pesquisa foi o livro "Lição de Amigo", que reúne cartas de Mário de Andrade para Carlos Drummond de Andrade, abrangendo o período da minha pesquisa, de 1927 até 1935. Este livro constituiu-se como fonte abundante de pesquisa em relação ao tema nacionalismo universalista, abordado no primeiro capítulo. O livro "Fantasia" de Bruno Munari e o livro "O baile de quatro artes", de Mário de Andrade, balizaram reflexões sobre como Mário de Andrade encarava a arte na perspectiva da coletividade.

Em relação aos Parques Infantis, uma fonte de grande relevância foi o livro "Educação pré-escolar e cultura" de Ana Lucia Goulart de Faria, que analisa de forma profunda este projeto pedagógico e propõe o binômio "atenção e controle" como forma de definir conceitualmente a atuação dos Parques Infantis. Também tive acesso ao material da exposição "Ocupação Mário de Andrade", realizada entre junho e julho de 2013 no Itaú Cultural em São Paulo. Com destaque para um curta-metragem filmado em 35 milímetros produzido pela Prefeitura de São Paulo, com duração de 10 minutos, que evidencia, através das imagens e narração, a forma como a Prefeitura de São Paulo tentou registrar e divulgar este projeto. A exposição "Ocupação Mário de Andrade" gerou um impresso, "Mário de Andrade e os Parques Infantis" escrito por especialistas na obra do autor, como por exemplo Márcia Gobbi, fonte importante sobre a relação entre Mário e os desenhos infantis, Silvana Rubino e Luísa Valentini.

Estive no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo (USP), onde se encontra o maior acervo da obra de Mário de Andrade. Coletei documentos, textos, imagens, material produzido pela Prefeitura de São Paulo, o que me ajudou a compreender os Parques Infantis na perspectiva do binômio "atenção e controle", proposto por Ana Lucia

Goulart de Faria. No acervo Anita Malfatti, também no IEB, tive acesso ao "Catálogo Parques Infantis", impresso produzido pela própria Prefeitura que reúne informações, gráficos e imagens de enorme valor documental.

Desse trabalho intenso de pesquisa, emergiram pontos de interseção, temas recorrentes, eixos transversais, entre o livro "O turista aprendiz" e o projeto pedagógico Parques Infantis. Estes eixos transversais são analisados no terceiro capítulo desta pesquisa. O primeiro capítulo aborda as viagens que resultaram no livro "O turista aprendiz" e o segundo capítulo debruça-se sobre o projeto pedagógico Parques Infantis.

As seguintes perguntas guiam a presente pesquisa: Qual a importância de estudar a contribuição de Mário de Andrade para a história da educação brasileira? Qual a relação entre viagem e educação na obra de Mário de Andrade? Quais propostas e diretrizes pedagógicas de Mário de Andrade podem ser aproveitadas na educação infantil atual? Qual as relações entre aprendizado e imaginação que o autor sugere em seu livro "O turista aprendiz" e nas propostas pedagógicas dos Parques Infantis?

No primeiro capítulo, me detenho sobre o livro "O turista aprendiz" e os temas que emergem: tradição, nacionalismo universalista, identidade brasileira, coletividade. No segundo capítulo, analiso temas que se relacionam às propostas pedagógicas dos Parques Infantis: criança, arte e interação, o aspecto comunitário da arte. No terceiro capítulo, inspirado na estrutura do livro "Seis propostas para o próximo milênio", de Italo Calvino, apresento os eixos transversais que revelam propostas de abordagem sugeridas por Mário de Andrade para a educação brasileira: o povo, primitivismo moderno, imaginação e sensação, diversidade, individual e coletivo. Me proponho a analisar as ideias que embasam a proposta de Mário de Andrade para a educação brasileira, projeto que está misturado ao seu intuito de construir uma determinada ideia de identidade brasileira, calcada na diversidade.

O motivo de pesquisar a relação entre viagem e educação na obra de Mário de Andrade relaciona-se com a minha trajetória profissional. Sou escritor e músico, graduado em Cinema pela PUC-Rio. Desde 2008, sou escritor de livros didáticos e paradidáticos de Artes, com foco em Música. Sou autor de um livro infantil de poesias, "Ritmo é tudo", lançado em 2011, selecionado pelo Ministério da Educação no Programa Nacional do Livro Didático 2013 - Obras complementares. Também sou autor de um livro paradidático juvenil chamado "Ritmos brasileiros", lançado em 2012, que propõe uma viagem musical pelo Brasil, apresentando dez ritmos brasileiros, letras de música, história, instrumentação e relação entre os ritmos com o contexto de origem e desenvolvimento. Durante a pesquisa para escrever o "Ritmos brasileiros", me deparei com vasta bibliografia de Mário de Andrade sobre arte e

música brasileira, e recorri principalmente aos livros "Ensaio sobre a música brasileira" e "Pequena história da música" como fontes de pesquisa. A forma de abordagem de Mário de Andrade era diferente de todas as outras fontes e percebi nele uma sensibilidade aguçada no modo de se relacionar com a arte, identidade brasileira, coletividade e infância.

Meu período de mestrado (2016-2018) coincide com a escrita de uma coleção de livros didáticos de Artes para os anos finais do Ensino Fundamental, "Projeto Mosaico Arte" junto com mais três autores, Beá Meira (Artes visuais), Silvia Soter (Dança) e Rafael Presto (Teatro). Nessa obra, escrevi o conteúdo de Música. A coleção foi selecionada pelo Ministério da Educação no Programa Nacional do Livro Didático 2017 (PNLD 2017). A minha experiência na escrita dessa coleção, ancorada na interculturalidade crítica e na valorização da diversidade, experiência simultânea ao período de Mestrado em Educação na UERJ, me fez refletir profundamente sobre o ensino de artes para crianças no Brasil e os trabalhos - escrita da dissertação e da coleção de livros - se entrecruzaram no sentido de me impelir a investigar diretrizes e propostas para um ensino de artes que levasse em conta identidade brasileira, a diversidade, a sensação e a imaginação. A obra de Mário de Andrade constitui-se como uma importante referência nesta busca.

De 2004 a 2012, trabalhei como professor de cinema de animação para crianças e jovens, no Festival Anima Mundi, no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Belém, dentre outras cidades pelo Brasil. Também trabalhei no braço pedagógico do Anima Mundi, o Anima Escola, projeto que ensina técnicas de cinema de animação para professores e alunos da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Orientar a produção de um filme de animação em sala de aula é uma experiência fascinante que me pôs em contato com a potência imaginativa das crianças (e também dos adultos), com o valor de se estimular a criatividade e o trabalho em grupo, de tratar crianças e jovens como autores, como criadores de conteúdo e não apenas como receptores. No Projeto dos Parques Infantis, identifiquei uma abordagem semelhante em relação à arte infantil, no uso da imaginação como ferramenta de produção, e ao longo desta pesquisa analiso as diretrizes pedagógicas deste projeto, colocando-o em perspectiva com projetos de educação artística atuais.

As experiências adquiridas durante as minhas viagens pelo Brasil também me motivaram a pesquisar a relação entre viagem e educação. Em 2012, integrei o projeto "Cinema no balanço das águas" em que artistas professores, a bordo de um barco, viajaram ao longo do rio São Francisco atracando em comunidades ribeirinhas e ministrando oficinas de produção artística para as crianças locais. Viajamos pelo sertão de Alagoas, parando em localidades como Pão de Açúcar, Piranhas, Entremontes e Ilha do Ferro, comunidades que são

celeiros de artistas populares, principalmente escultores em madeira. Os aprendizados vividos, baseados na diversidade de experiências, na relação com o "outro", na diversidade de pessoas que conheci, me fizeram refletir sobre a abertura para a diversidade de experiências que caracteriza o devir viajante, semelhante à ideia que Mário de Andrade passa com o título e o conteúdo de seus diários, "O turista aprendiz".

Em 2014, viajei para a Amazônia paraense, viagem iniciada em Altamira, onde navegamos pelo rio Iriri, afluente do rio Xingu, em expedição de monitoramento participativo da biodiversidade, em que desempenhei a função de facilitador gráfico colaborador do ICMbio. Nesta expedição, levei meu laptop, uma câmera e massa de modelar. Nos intervalos do meu trabalho de mediação entre a equipe do ICMbio e a população ribeirinha, ensinei e produzi filmes de animação com as crianças locais. Crianças que nunca tinham chegado perto de um cinema produziram pequenas cenas de animação quadro a quadro, com massa de modelar, com alguns segundos de duração. Um imaginário novo se abriu diante dos meus olhos. Um repertório cultural com semelhanças e diferenças em relação ao meu repertório, mas foram as diferenças que mais me chamaram a atenção. Diferentes lendas, formas de pensar e agir, condensadas em um filme de alguns segundos. A arte serviu como forma de aproximação e como prática de expressão de diferentes identidades. Desta forma, viajando de voadeira pela floresta amazônica durante 20 dias, aprendi sobre a diversidade de formas existentes de viver e encarar a vida, e eu, carioca cinzento bem arranjadinho – parafraseando uma expressão de Mário em "O turista aprendiz" - muito mais aprendi do que ensinei. Enfim, minhas experiências dentro dos livros e fora deles me impeliram a traçar um paralelo entre o viajante e o aprendiz e a ir em busca de aprofundar esta relação.

Dito isso, por fim, não posso deixar de fora desta introdução o contexto que vivenciei na UERJ durante o período do mestrado. Infelizmente, não há como omitir deste trabalho um período tão marcante, que influenciou a produção desta dissertação. Trata-se de um período caótico para esta renomada universidade, o período mais crítico em seus 67 anos de existência. Durante estes dois anos, de 2016 a 2018, o governo do Estado do Rio de Janeiro deixou de repassar verbas para a manutenção da UERJ, parcelando e atrasando 4 meses de salários de professores e funcionários e comprometendo o funcionamento das atividades em toda a universidade. Uma asfixia cruel e gradual que esvaziou essa universidade pública, palco de reflexões críticas, que acolhe a população do Rio de Janeiro em sua diversidade e sempre foi reconhecida regionalmente, nacionalmente e internacionalmente por sua excelência em ensino e pesquisa. Presenciar este asfixiamento foi uma experiência marcante e dolorosa. E esse golpe, dentre das muitas consequências geradas, impeliu a comunidade

uerjiana a ir para as ruas lutar pelos seus direitos. Lutar pelo funcionamento de uma instituição pública que é bancada através dos impostos pagos pelos contribuintes do Estado do Rio de Janeiro.

Durante o meu período de mestrado, muitos foram os aprendizados que tive fora do ambiente tradicional de estudo. Por exemplo, nos shows na concha acústica, que deram visibilidade ao quadro de abandono desta universidade pública estadual e arrecadaram fundos para prover cestas básicas aos funcionários que passavam fome em consequência dos atrasos salariais. Também aprendi o valor da luta nos protestos na Cinelândia e Candelária, junto com colegas da Uerj, professores, funcionários, cidadãos, lutando para que seja exercido o papel constitucional do Estado de dar suporte à educação pública, gratuita e de qualidade para a população. E nessa luta muitas foram as derrotas e as dores.

Aulas suspensas, atividades acadêmicas suspensas, secretaria fechada, uma instituição abandonada pelo poder público. E a minha pesquisa, que investiga um projeto pedagógico público e diretrizes para a educação infantil brasileira, aprofundou-se, pois durante o trabalho de pesquisa e redação, vivenciei o descaso e presenciei a irresponsabilidade de governos que priorizam outras esferas que não a educação pública de qualidade. Os governantes passam mas as universidades públicas permanecem. As universidades públicas permanecem porque servem aos interesses coletivos. Os interesses individuais são menores do que os interesses coletivos. A Uerj resiste.

É necessário destacar nesta introdução o bom senso, a resiliência e a força de vontade de professores e funcionários e que desdobraram-se para atenuar os efeitos nefastos deste desmonte e também a eles dedico este trabalho. Quando o Estado se omite de suas obrigações, criando um vazio institucional, ficam as pessoas e a solidariedade entre elas. No auge da crise, ouvi uma resposta de Elídia, ascensorista dos elevadores da UERJ, que não recebia salários há mais de três meses, que guardarei pra sempre na minha memória e que me emociona sempre que recordo. No térreo, ao ser perguntada por um aluno se ela estava bem, em referência aos seguidos meses de atraso salarial, ela respondeu: "Estou bem. Com saúde. Se estou com saúde, essa é a minha maior riqueza."

A tristeza converteu-se em luta, e muito aprendi com a luta. Imerso na crise, refleti profundamente sobre a educação pública no Brasil, tema correlato da minha pesquisa. O deslocamento foi estimulado pela crise. Em um quadro de caos institucional, mover-se tornou-se não uma opção, mas sim uma necessidade. Com a Uerj sem condições de funcionamento, aulas foram deslocadas para Museu da República, UNIRIO, dentre outros locais. Nesses deslocamentos, novos contatos foram feitos, novo ambiente foi vivenciado. Percebi que até o

deslocamento propiciado por motivos que geram revolta é capaz de propiciar novas ideias e estimular a criação. De forma análoga ao turista aprendiz, o deslocamento propiciou novas experiências que me estimularam a aprofundar minha investigação.

Essa trajetória acima descrita, este percurso vivenciado culmina na escrita deste trabalho. Espero que essa pesquisa possa contribuir para refletirmos sobre o papel de políticas públicas de educação, sobre relação entre cultura brasileira e educação infantil, sobre a relação entre viagem e educação, imaginação e aprendizado.

1 MÁRIO DE ANDRADE, UM TURISTA APRENDIZ

“O poeta é uma alma ardente conduzida por uma cabeça fria”. Esta frase de autoria do poeta Paul Dermée sintetiza quem foi Mário de Andrade. Nasceu em 9 de outubro de 1893, na rua Aurora 320, em São Paulo, na casa de seu avô materno e faleceu em 25 de fevereiro de 1945, na rua Lopes Chaves 560, na mesma cidade.

O escritor, oriundo de uma família de classe média, teve no catolicismo uma grande influência na sua formação. A música e a poesia também sempre estiveram presentes em sua vida. O avô materno, Joaquim de Almeida Leite Moraes, foi jornalista, político e advogado. Em 1881, ocupou o cargo de presidente da província de Goiás. No meio familiar, contava-se que o avô fora um desbravador de regiões pouco conhecidas do Brasil. As histórias das viagens do avô viajante certamente povoaram a imaginação de Mário de Andrade na infância. (FONSECA, 2013).

Em 1909, formou-se bacharel em Ciências e Letras no Ginásio Nossa Senhora do Carmo. Em 1910, fez cursos de filosofia na Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo, no Mosteiro de São Bento. Em 1911, iniciou estudos na Escola Técnica de Comércio Álvares Penteado, mas não concluiu o curso. No mesmo ano, entrou no Conservatório Dramático e Musical, sua vontade era seguir a carreira de pianista. Em 1913, passou a dar aulas de piano e foi convidado a ser professor substituto de História da Música.

Em 1913, a morte de seu irmão mais novo Renato, com quem tinha grande afinidade, marcou profundamente sua vida. Entrou em depressão e ficou com a saúde muito frágil. Após este trauma, desistiu de seguir a carreira de pianista por conta de um tremor nos dedos. A perda do irmão ajudou a fixar a sua veia poética. (JARDIM, 2015).

Percebe-se no início da sua trajetória profissional o interesse por diferentes áreas do conhecimento, principalmente no ramo das ciências humanas. Inquieto, intenso, contraditório. São alguns adjetivos que nos ajudam a definir quem foi Mário de Andrade, embora sejam vagos para abarcar a sua complexidade. De forma geral, algumas dicotomias nos ajudam a compreender o seu trabalho, seja como escritor ou como administrador público: arte erudita x arte popular, nacional x estrangeiro, individual x coletivo. Na poesia “Eu sou trezentos”, escrita em 7 de junho de 1929, o escritor expressa sua identidade multifacetada:

EU SOU TREZENTOS...

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh! Pirineus! ô caiçaras!

si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!
 Abraço no meu leito as melhores palavras,
 E os suspiros que dou são violinos alheios;
 Eu piso na terra como quem descobre a furto
 Nas esquinas, nos taxis, camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta
 Mas um dia afinal eu toparei comigo...
 Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
 Só o esquecimento é que condensa,
 E então minha alma servirá de abrigo.
 (ANDRADE, 1955, p. 221).

O primeiro livro publicado pelo escritor, em 1917, foi de poemas: “Há uma gota de sangue em cada poema”. O título alude à “alma ardente” citada, à passionalidade que marcou sua vida e obra. Este livro foi publicado com o pseudônimo de Mário Sobral. No mesmo ano, em plena Primeira Guerra Mundial, conheceu a pintora Anita Malfatti e entrou em contato com a arte moderna.

Segundo Tristão de Athayde, crítico literário contemporâneo de Mário de Andrade, “Se o século XVI pertenceu a Pernambuco, o XVII à Bahia, XVIII a Minas Gerais, XIX ao Rio de Janeiro, o século XX é o século de São Paulo”. (LEMOS, 2007, p. 90). De fato, a cidade consolidou-se como o maior centro urbano do país neste século, fruto da industrialização bancada pelas elites cafeeiras. A população crescia vertiginosamente nas primeiras décadas do século XX principalmente por conta da chegada de estrangeiros: italianos, alemães, sírios, portugueses, espanhóis. A opulência econômica das elites relaciona-se diretamente com o movimento artístico que culminou na Semana de 22. Paulo Prado, um bem sucedido empresário paulista, foi o principal mecenas da famosa semana. Os modernistas foram inicialmente influenciados pelas vanguardas europeias, que pregavam a desconstrução e a reflexão sobre a função da arte no início do século XX – a era dos extremos, segundo o historiador Eric Hobsbawm. Depois deste primeiro momento de desconstrução, os modernistas passaram a buscar um fazer artístico que refletisse a identidade brasileira. (LEMOS, 2007).

Oswald de Andrade e Mário de Andrade foram os principais expoentes do movimento no campo literário. Cada qual com sua especificidade, acreditavam que a arte constituía-se como veículo de afirmação da identidade brasileira. Além disso, buscaram eliminar a pompa que era característica da geração anterior de escritores brasileiros. Através de um linguajar simples e autêntico, almejaram escrever para um público mais amplo e diversificado de leitores.

No Manifesto Antropófago de 1928, publicado no primeiro número da Revista de Antropofagia, Oswald de Andrade lança a questão “Tupi or not tupi?” e apresenta o conceito de antropofagia, que se relaciona com deglutição cultural e a absorção de influências externas para criar um novo *ethos*.

Manifesto Antropófago, 1928
(Em Piratininga, Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha)

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupi, or not tupi that is the question.
Contra todas as catequese. E contra a mãe dos Gracos.
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.
O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.
Filhos dos sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande (...)
Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.
Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer sua pobre declaração de direitos do homem (...)
(ANDRADE, 2017).

Esta relação entre a identidade brasileira e as influências do exterior também era abordada por Mário de Andrade. O escritor chama de “moléstia de Nabuco” o mal que os brasileiros padeciam, em alusão ao intelectual Joaquim Nabuco, um defensor do eurocentrismo na cultura brasileira:

moléstia de Nabuco é isso de vocês [brasileiros] andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta de Boa Vista e é isso de você falar dum jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelismente. Estilize a sua fala, sinte a Quinta de Boa Vista pelo que é e foi e estará curado da moléstia de Nabuco. (Carta a Carlos Drummond de Andrade in ANDRADE, s/d.: 71. apud LEMOS, 2007, p. 91).

Mário de Andrade dedicou-se a procurar a essência da “brasilidade”, buscando-a em fontes eruditas e principalmente em fontes populares. Esta dualidade está muito presente em seu trabalho e apesar de todos os seus esforços em aproximar-se do “povo brasileiro”, Mário de Andrade era um intelectual de classe média, branco, paulista. Mas o seu “lugar do discurso” não o impedia de ouvir, de lançar-se em busca de outras percepções sobre a vida e conferir-lhes valor. Como escreve em carta para seu amigo Carlos Drummond de Andrade, em 10 de novembro de 1924:

E então parar [na rua] e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo de uma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião. Eu conto no meu “Carnaval carioca”¹ um fato a que assisti em plena Avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade. (ANDRADE, 1982, p. 4).

“Aprender a sentir”. Talvez seja essa uma das buscas que Mário de Andrade empreendeu em vida. De olhos e ouvidos abertos para o novo, para a diferença. Com curiosidade e generosidade, na maior parte das vezes. Mas também com boa dose de contradição. Em carta a Oneyda Alvarenga, o intelectual se explica:

Eu sou um ser como que dotado de duas vidas simultâneas, como os seres dotados de dois estômagos. O que mais me estranha é que não há consecutividade nessas duas vidas – o que seria mais ou menos comum. Há completa disparidade, uma sofrida e a outra incapaz de qualquer espécie de dor (...). A verdade é que são vidas díspares, que não buscam entre si a espécie de harmonia, incapazes de se melhorarem uma pelo auxílio da outra. (SOUZA, 2005).

Leitor e escritor voraz, Mário teve uma vida muito produtiva. Polímato, possivelmente foi o mais completo intelectual brasileiro do século XX. Atuou como professor, músico, jornalista, administrador público; escreveu conto, crônica, poesia, romance, ensaio, livro didático, crítica literária, peça de teatro, cartas. Muitas e muitas cartas...

Em 1924, durante a Semana Santa, Mário empreendeu uma viagem para as cidades históricas de Minas Gerais acompanhado da pintora Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e também do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, dentre outros. Uma viagem de “descoberta do Brasil”. Visitaram São João del Rei, Tiradentes, Sabará, Ouro Preto, Congonhas. Esmiuçaram documentos, escutaram histórias do povo, registraram. Conheceram de perto a arte colonial brasileira, em especial o trabalho do escultor Aleijadinho.

Em Belo Horizonte, o grupo entrou em contato com jovens escritores mineiros, entre eles Carlos Drummond de Andrade. Esta viagem representou um movimento de mão-dupla: além de divulgarem as ideias do grupo modernista para fora do eixo Rio-São Paulo, subverteram a prática corrente de se viajar para uma grande cidade europeia em busca da pesquisa artística. Ao invés disso, levam um poeta franco-suíço para conhecerem juntos a arte mineira, brasileira. (JARDIM, 2015).

¹ Poema de 1923, incluído no livro Clã do Jabuti.

Mário de Andrade foi um viajante. Não frequente, mas sim apaixonado. Intenso. E aprendiz. Duas das suas mais marcantes viagens - as mais demoradas em uma vida de poucas viagens - foram registradas em diários que depois se transformaram no livro “O turista aprendiz”, organizado por Telê Ancona Lopez e publicado em 1976, 31 anos após a morte de Mário de Andrade.

Na primeira viagem, em 1927, que o escritor intitula de “Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega”, visita a Amazônia entre 8 de maio e 15 de agosto. Na companhia de Olivia Guedes Penteado, uma mecenas, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira, além da filha da pintora Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto. O percurso de ida e volta é feito com embarcações diversas, além de trem, em alguns trechos. (ANDRADE, 2015).

Além dos seus diários para registro escrito, leva a sua câmera Kodak para “fotar”², ou seja, registrar em imagens a sua peripécia. O retrato abaixo foi tirado em Tefé, Amazonas, no dia 12 de junho de 1927. Os elementos da imagem, a presença de uma banana em uma mão e de um leque na outra, além do chapéu e do sorriso do escritor, sugerem que Mário está integrado ao contexto da viagem. Ou que teve a intenção de passar esta impressão a partir desta fotografia.

Figura 1 – Retrato de Mário de Andrade durante viagem à Amazônia.



Aposta de ridículo em Tefé/ AM, 12/07/1927.

Fonte: CD-ROM – Os Diários do Fotógrafo. Contido no livro “O Turista Aprendiz”, Iphan, 2015. Número no CD-ROM: 1927 – 132.

² Neologismo de autoria de Mário de Andrade.

São quatro os diários que Mário utilizou para registrar a viagem. Um diário de bolso para as anotações gerais, brinde da companhia que promoveu a viagem; o diário das imagens nos negativos; diário de informações técnicas de cada clique – data, lugar, personagens, situações, horário, posição do sol, abertura do diafragma – além do diário da legenda das fotos. (ANDRADE, 2015).

Em novembro de 1928, Mário de Andrade viaja rumo ao Nordeste com o objetivo específico de pesquisa etnográfica. Desta vez, parte sozinho. É recebido pela sua rede de sociabilidade, como o poeta Ascenso Ferreira em Recife e o folclorista Luis da Câmara Cascudo em Natal.

Novamente, produz registros escritos e fotográficos. Os diários da segunda viagem são dois: “Notas de viagem ao Nordeste”, um fichário de bolso com anotações do dia 28 de novembro de 1928 a 24 de fevereiro de 1929. Além de outro, citado no registro “18 a 22 de janeiro”: “diário no outro livrinho de notas”, este não encontrado. Há também a coluna que Mário de Andrade escreveu paralelamente para o periódico Diário Nacional, chamada “O turista aprendiz”, diário aberto para os leitores do periódico entre 14 de dezembro de 1928 e 29 de março de 1929.

Todo este material colhido nas viagens, escrito e imagético, explicita o objetivo do escritor em documentar o patrimônio histórico e artístico do país, material e imaterial. Também demonstra seu interesse e dedicação em conhecer e reconhecer a diversidade de costumes e tradições dos brasileiros.

1.1 O que é o Brasil?

Nas primeiras décadas do século XX, período subsequente à abolição da escravidão (1888) e proclamação da república no Brasil (1889), o país vivia a efervescência de ideais republicanos tais como o nacionalismo, valorização do esporte e da atividade física além de uma perspectiva higienista e eugênica.

No campo artístico, o movimento modernista propunha o direito à pesquisa estética, atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de uma consciência artística nacional. A relação entre a Semana de 22, marco do movimento, com o sentimento de brasilidade, está na própria data em que ocorreu (1922), em meio aos festejos dos 100 anos de Independência do Brasil.

O movimento modernista brasileiro pregou o universalismo a partir da singularidade e buscou tecer um conceito de identidade brasileira em que a diversidade constituiu-se como

qualidade e não como entrave para o desenvolvimento. Em 1924, um dos principais expoentes do movimento, Mário de Andrade, escreve um poema incluído no livro “Clã do Jaboti”. Trata-se de “ O poeta come amendoim”, em que explicita sua relação com o Brasil e com a ideia de pátria:

Brasil amado, não porque seja minha pátria,
 Pátria é o acaso de migrações e do pão nosso onde Deus der...
 Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
 O gosto dos meus descansos,
 O balanço das minhas cantigas, amôres e danças.
 Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
 Porque é o meu sentimento pachorrento,
 Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir

(ANDRADE, 1993 apud LOPEZ, 1972, p 47).

Segundo Telê Ancona Lopez (LOPEZ, 1972, p. 47), discorrendo sobre este poema: “O conceito abstrato de pátria é superado pela caracterização do Brasil, através da conceituação individual do poeta como brasileiro, valorizando-se como indivíduo bem representativo de seu povo”. O nacionalismo de Mário, portanto, utiliza-se de sua própria individualidade para se identificar com o todo, constitui-se como uma expressão individual e apaixonada sobre o que considera ser o Brasil. Para Mário, o sentimento nacional, portanto, passa pelas individualidades dos habitantes do espaço. Essas individualidades, que são expressadas através de tradições móveis (músicas, danças, poesias) e absorvidas e perpetuadas pela coletividade, foram o foco de suas pesquisas nas viagens que fez pelo Brasil. E o poeta, durante toda a sua vida, fez questão de dar a sua contribuição subjetiva, através de livros, iniciativas como gestor público, para moldar e fixar essa identidade brasileira. Lopez continua a refletir sobre o poema:

O interesse pela nacionalidade faz com que concentre suas preocupações na área do particular. Além disso, o nacionalismo serve para desgastar o conceito tradicional de pátria e reforçar a importância de pátria = consciência da realidade brasileira, sugerindo, através da forma pela qual se situa, como brasileiro, a necessidade de caracterização crítica para a nação. (LOPEZ, 1972, p. 47).

As palavras “pátria” e a “nação” muito embora sejam comumente empregadas como sinônimos, expressam ideias ligeiramente diferentes. A pátria refere-se à terra, ao território que conecta indivíduos e une-os enquanto grupos. A origem etimológica remete ao latim *pater*, pai.

A ideia de nação sublinha laços que as pessoas compartilham: traços culturais, costumes, línguas, religiões. Do latim *nationem*, nascimento. Percebe-se que ambas as raízes etimológicas são próximas, ligadas à ideia de descendência. A diferença de sentido é

realmente sutil. Enquanto nação dá ênfase para a relação entre os homens, o conceito de pátria prioriza a relação dos homens com o território.

Nos escritos presentes em “O turista aprendiz”, Mário de Andrade referiu-se de maneira mais positiva ao termo “nacionalismo” do que à palavra “patriotismo”. Talvez porque a relação entre os homens, o “fator humano”, a cultura, seja o fio condutor das suas observações e anotações nas duas viagens analisadas neste trabalho.

Neste mesmo livro, o escritor comenta sua relação com o conceito de pátria, em anotação escrita em Natal em 25 de dezembro de 1928:

Fico meio circuncisfláutico com esses bairrismos, palavra. Não compreendo nem os pernambucanos, nem os paulistas nem ninguém que seja assim. Aliás, não compreendo nem mesmo os patriotas, já se sabe disso. Tristão de Athayde outro dia falava que apesar de eu ter chegado a uma certa expressão da entidade nacional, tinha uma singular incompreensão política do Brasil. Acho que errou. Já tive compreensão política de pátria mas a ultrapassei. Graças a Deus. Pátria pra mim é que nem as classes sociais: uma camisa de força que muitos vestem por... digamos que por prazer. (ANDRADE, 2015, p. 290).

Nesse sentido, há múltiplas abordagens possíveis para abarcar esta ideia de coletividade, de identidade, de elemento que une as pessoas enquanto grupo. No início do século XX, as ideias de “patriotismo” e “nacionalismo” foram usadas ao redor do mundo por regimes totalitários para convencer a população sobre a legitimidade das duas grandes guerras mundiais. Mas a abordagem bélica deste sentimento de pertencimento não foi o viés que Mário de Andrade valorizou e fomentou em seus escritos. Por este motivo, sua concepção de nacionalismo pode ser vista como inclusiva.

Para aprofundar a reflexão sobre a gênese deste sentimento de pertencimento que une os habitantes de um mesmo território, recorro a seguinte ideia de Marilena Chauí: "Vários nacionalismos se preocupam em produzir a identidade nacional que, na prova a priori, é deduzida das etnias, dos costumes, da língua, da cultura em sentido antropológico, e, na prova a posteriori, é deduzida do Estado" (CHAUÍ, 1983, p. 43 apud OLIVEIRA, 1990, p.13). Há, portanto, um aglomerado de interesses e intenções por detrás da construção de qualquer ideia de nacionalismo. Segundo Eunice Durham:

É importante investigar de que modo grupos, categorias ou segmentos sociais constroem e utilizam um referencial simbólico que lhes permite definir seus interesses específicos, construir uma identidade coletiva, identificar inimigos e aliados, marcando as diferenças em relação a uns e dissimulando-as em relação a outros. (DURHAM, 1984, p. 87 apud OLIVEIRA, 1990, p.15).

Referindo-se especificamente ao contexto brasileiro analisado nesta pesquisa, Lúcia Lippi Oliveira afirma:

Sabemos que em momentos de crise da sociedade brasileira, como na Proclamação da República ou durante a Primeira Guerra Mundial, cresceu a consciência dos problemas do país e construíram-se soluções em que a busca da identidade nacional predomina sobre as visões e os interesses parciais. (OLIVEIRA, 1990, p.14).

Portanto, esta ideia de identidade nacional que o movimento modernista buscou construir está circunscrita em um contexto específico, espacial e temporal. Inspirado pelo movimento intelectual do Romantismo alemão, a busca do movimento modernista pela “essência” do que era o Brasil foi buscada principalmente nas camadas populares. Na pintura, por exemplo, temas do povo foram explorados por Candido Portinari e Tarsila do Amaral. No “Brasil de dentro” estariam os costumes, as músicas, danças que representariam a ideia de pertencimento à nação brasileira. Através da particularidade, se chegaria à coletividade. Na literatura, a busca de Mário de Andrade por encontrar um *ethos* brasileiro foi constante.

Em carta para Carlos Drummond de Andrade, afirmando que não podia-se falar em “civilização” mas sim em “civilizações”, Mário de Andrade propõe um abasileiramento da nossa gente, que deveria deixar de imitar os costumes e modas europeias para criar seu próprio estilo, afirmando as especificidades culturais locais:

Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há civilização. Há civilizações. (...) Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos de fase do mimetismo, pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais. (ANDRADE, 1982, p. 15).

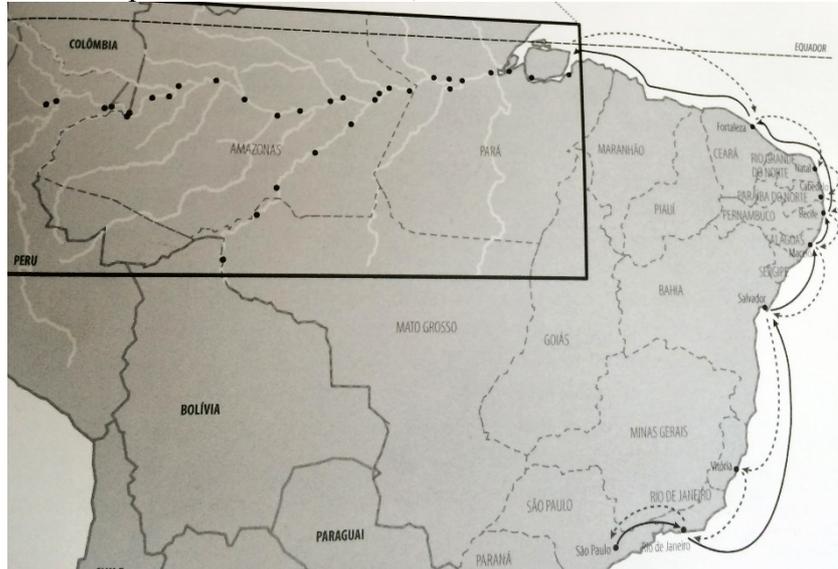
Na busca por entrar em contato com este Brasil de dentro, o escritor empreendeu duas viagens no final da década de 1920, que analisarei com mais detalhes a seguir.

1.1.1 Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega

Nesta viagem, Mário saiu de São Paulo no dia 7 de maio de 1927 em direção ao Rio de Janeiro. De lá, embarcou rumo ao Norte parando em algumas capitais do Nordeste: Salvador, Maceió, Recife e Fortaleza. Após uma parada em Belém, adentrou pelo rio Amazonas parando em diversas localidades até chegar em Iquitos, no Peru. Retornou até Manaus, de onde navegou o rio Madeira até Puerto Sucre na Bolívia. De lá, começou o caminho de volta, passando em Manaus e descendo o rio Amazonas em direção ao oceano Atlântico. Fez paradas em algumas cidades da região Nordeste e em Vitória antes de desembarcar no Rio de Janeiro novamente. A viagem termina em São Paulo, no dia 15 de

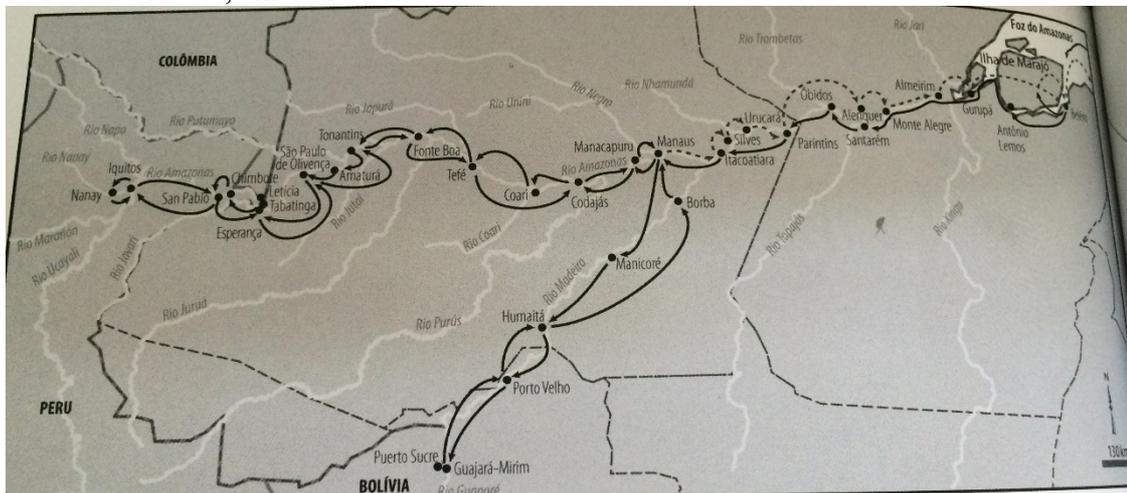
agosto de 1927. A seguir, podemos ver a rota percorrida em dois mapas, um mais amplo e o outro em detalhe:

Figura 2- Mapa da rota da primeira viagem de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste, em 1927.



Fonte: O Turista Aprendiz, Iphan, 2015, página 395.

Figura 3 - Detalhe do mapa da rota da primeira viagem de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste, em 1927.



Fonte: O Turista Aprendiz, Iphan, 2015, página 394.

Telê Ancona Lopez, professora e pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros da USP foi a responsável por organizar o livro “O turista aprendiz”, reunindo as anotações e fotografias das duas viagens.

Ela analisa esta primeira viagem em sua biografia sobre o escritor, intitulada “Mário de Andrade: Ramais e caminhos”:

Por essa razão, em 1927, é fora de um caminho marxista que procura conceituar o homem brasileiro em seu destino, chamado Keyserling (*Le mond qui nait*) em seu auxílio³. Nesse ano, aliás, sai de São Paulo para uma permanência de três meses no Norte do país. É quando põe em contato a sua visão crítica sobre o povo brasileiro, esboçada para o romance *Macunaíma*, com a realidade e a problemática de uma verdadeira ambiência tropical. Descobre a Amazônia, onde o homem poderia viver sem contradições com a sua geografia, liberto de uma civilização importada, realizando-se como o “*Sein*” de Keyserling. A Amazônia lhe reforça a certeza da legitimidade da preguiça enquanto ócio criador, que vinha bebendo desde suas leituras de juventude dos clássicos gregos, de Virgílio e Horácio. (LOPEZ, 1972, p. 51).

A forma como Mário de Andrade descreve suas experiências nesta viagem pelo Brasil revela uma profunda ênfase na subjetividade, em sua própria vivência na interação com o “outro”, em que a alteridade está sempre em jogo.

O conteúdo dos escritos apresenta suas reflexões sobre a identidade nacional, sobre o ato de viajar, sobre a percepção do “outro”, brasileiro como ele, porém tão diferente da sua realidade de intelectual urbano do século XX. Uma perspectiva que une registro de viagem, ficção e humor marca o tom do seu texto no livro “O turista aprendiz”. Sua escrita assume a subjetividade como emissora do discurso ao invés de descrever friamente o que vive com uma pretensa objetividade e imparcialidade. Faz uma etnografia de narrativa autoral. Nela, aceita-se a subjetividade do pesquisador como mediador na produção do conhecimento, seguindo o movimento iniciado pela publicação de “Argonautas do Pacífico Ocidental”, de Bronislaw Malinowski (1884-1942). Nesta obra publicada em 1922, o autor polonês faz um relato do trabalho de campo nas Ilhas Tobriand, próxima da costa de Papua-Nova Guiné.

Nos escritos de Mário de Andrade presentes em “O turista aprendiz”, a “particularidade” estava sendo frequentemente focalizada, tanto no objeto do estudo quanto na forma de apresentá-la. A particularidade de cada indivíduo que conheceu, de cada grupo, experimentada “pelas lentes” de sua própria particularidade. Particularidade, que tem a origem etimológica no latim *particularis*, “parte de um todo”. Para exemplificar esta abordagem, trago dois trechos do livro “O turista aprendiz”, o primeiro escrito em 5 de junho de 1927. O segundo escrito em 7 de julho do mesmo ano:

Nesta noite provei sorvete de graviola. Esquisito... a graviola tem gosto de graviola mesmo, isso é incontestável, mas não é um sabor perfeitamente independente. É antes uma imagem, uma metáfora, uma síntese apressada. É a imagem de todas essas ervas, frutas condimentares que, insistindo são profundamente enjoativas. Não chega a ser ruim, mas irrita. Aliás, o guaraná daqui, pelo menos o que provei, tem um gosto vazio, fica-se na mesma (ANDRADE, 2015, p. 94).

³ Macunaíma, segundo lembra o autor no segundo prefácio para o romance, escrito em 1928, é “*sein*” keiserlinguiano, vivendo segundo suas possibilidades de brasileiro e de homem americano, fiel à sua sensibilidade e a seu meio geográfico. No prefácio refere-se a KEYSERLING, Herman de – *Le monde qui nait*. Trad. de Sénéchal, C. Paris, Stock, 1927. Esta obra foi encontrada em sua biblioteca. Sem notas marginais.

Aqui, falam sempre jogar “n’ água”. Nós lá no sul falamos jogar “no lixo”, jogar “na rua”. É natural. Aqui a criançada vive n’água, cada um tem o seu casquinho, todos molhados. No sul, nem bem o filho chega perto do lavatorinho, a mãe logo se assusta:

- Menino! você se molha!

Imagino as mães por aqui, quando os filhos brincam com terra, ao sol, gritando logo:

- Menino! você se enxuga!

(ANDRADE, 2015, p. 148).

No primeiro trecho, o escritor tenta traduzir em palavras a sua impressão sobre o gosto da graviola. No segundo, comenta a relação entre a expressão “jogar na água”, usada no Norte do país e a expressão “jogar no lixo”, usada no Sul do país.

Além das impressões do escritor, que trazem sua própria subjetividade posta em relação ao que assimila dos outros, também sua imaginação está presente nos relatos. Em “O turista aprendiz”, a descrição dos costumes, músicas e festejos observados está entremeadada por devaneios e invenções. O “exterior” observado se mistura ao “interior” sentido do escritor. Ao entremear suas observações de campo, factuais, com invenções carregadas de sentimento, Mário de Andrade coloca-se na vanguarda da etnografia mundial.

Em uma passagem escrita em 28 de junho de 1927, o escritor descreve uma tribo indígena que comunica-se através de notas musicais, ao invés de palavras. Trata-se da tribo dos “índios dó-mi-sol”:

Os índios dó-mi-sol

Eu creio que com os tais índios que encontrei e têm moral distinta da nossa, posso fazer uma monografia humorística, sátira às explorações científicas, à etnografia e também social. Seria a tribo dos índios dó-mi-sol. Será talvez mais rico de invenções humorísticas, dizer que eles, em vez de falarem com os pés e as pernas, como os que vi, em vez, no período pré-histórico da separação do som, em som verbal com palavras compreensíveis e som musical inarticulado e sem sentido intelectual, fizeram o contrário: deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras. O nome da tribo, por exemplo, eram os dois intervalos ascendentes, que em nosso sistema musical, chamamos dó-mi-sol.

É na subida do Madeira que encontro os índios dó-mi-sol. Assim evita, durante a subida a mínima descrição de paisagem, que farei só na descida que é mais rápida. É um paroara que encontro cantando na terceira. Fica meu amigo e um dia pergunta se quero ver uma coisa. Me diz pedir ao comandante uma parada logo ali adiante, na boca dum igarapé e me leva conhecer o tal povo. Dar fisiologia desses índios, toda inventada. Descrever as cerimônias da tribo, suas relações tribais, família, fratrias etc. Religião. Sua filosofia e maneira de discutir. Seu comunismo. No fim, dar uma série de lendas, de pura invenção minha. As lendas etiológicas, se prestam muito para a fantasia. Dar um vocabulário também ficava engraçadíssimo, se prestando a efeitos muito humorísticos, mas só poderiam perceber isso os que soubessem música. E os músicos em geral são tão pouco perspicazes... É melhor desistir do vocabulário. (ANDRADE, 2015, p. 133).

Portanto, entremear em seu diário de viagem relatos de fatos vivenciados com invenções mostram o valor que Mário de Andrade deu à imaginação. Não por acaso, na década seguinte, entre 1935 e 1938, no cargo de diretor do Departamento de Cultura da

Prefeitura de São Paulo, irá implementar um projeto pedagógico para crianças denominado “Parques Infantis”, que estimulava a produção de arte, a criatividade e o conhecimento de costumes, músicas e danças do Norte e Nordeste do Brasil. Este projeto pedagógico será esmiuçado no capítulo 2 deste trabalho.

Além de escrever, o próprio escritor fotografou momentos de suas viagens. Com sua câmera “Codaque” em punho, fez experimentações com a linguagem fotográfica, fotografou sequências de movimento de forma quase cinematográfica e buscou exprimir nos retratos o estado de espírito dos seus personagens, muitas vezes complementando as fotos com legendas (ANDRADE, 2015). O catálogo de imagens “Os diários do fotógrafo” está incluído no CD-ROM que integra a edição de “O turista aprendiz” lançada em 2015 pelo IPHAN. Este catálogo apresenta 529 fotografias tiradas por Mário de Andrade na viagem de 1927 e 373 fotografias tiradas na viagem de 1928/1929.

A fotografia abaixo, que integra o catálogo, foi tirada em Assacaio, perto da fronteira com o Peru, durante a primeira viagem. Na legenda está escrito: “...o homem que tirou a fotografia da gente...”. A presença das aspas na frase - além da expressão fisionômica dos meninos na foto - indicam que a legenda provavelmente foi proferida por um dos retratados.

Figura 4 – Fotografia tirada por Mário de Andrade, durante a sua viagem para a Amazônia.



Legenda: Crilas de Assacaio
Alto Solimões, 17 de junho de 1927.

“... o homem que tirou a fotografia da gente...”

Fonte: CD-ROM – Os Diários do Fotógrafo. Contido no livro “O Turista Aprendiz”, Iphan, 2015. Número no CD-ROM: 1927-151.

1.1.2 Viagem etnográfica

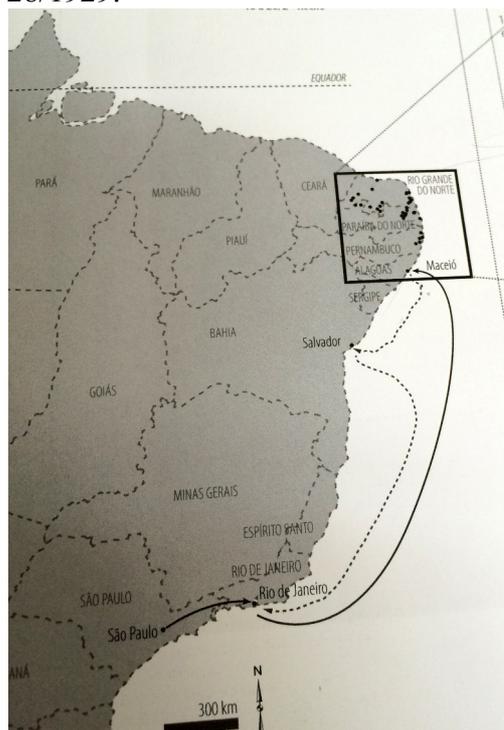
Na segunda viagem, o escritor vai para o Nordeste, já com a experiência da primeira expedição. Planeja de forma mais apurada a colheita de material etnográfico. Viaja sozinho e escreve uma coluna para o periódico Diário Nacional com suas anotações da viagem, remetendo por correio os textos escritos. (ANDRADE, 2015).

Em 27 de novembro de 1928 sai de São Paulo com destino ao Rio de Janeiro. De lá embarca para Maceió, de onde segue para Recife com passagens em cidades do interior de Pernambuco. Depois segue para a Paraíba, onde visita a capital e cidades do interior. Por fim, rumo para Natal e faz uma grande viagem pelo interior do Rio Grande do Norte. O escritor chega no Rio de Janeiro de volta em 24 de fevereiro de 1929 (ANDRADE, 2015).

Em algumas localidades, Mário de Andrade é ciceroneado por pessoas de sua rede de sociabilidade, que trocam ideias, levam o escritor para conhecer os cocos, maracatus, cheganças. É o caso de Ascenso Ferreira, pernambucano compositor de frevo e Luis da Câmara Cascudo, folclorista de Natal.

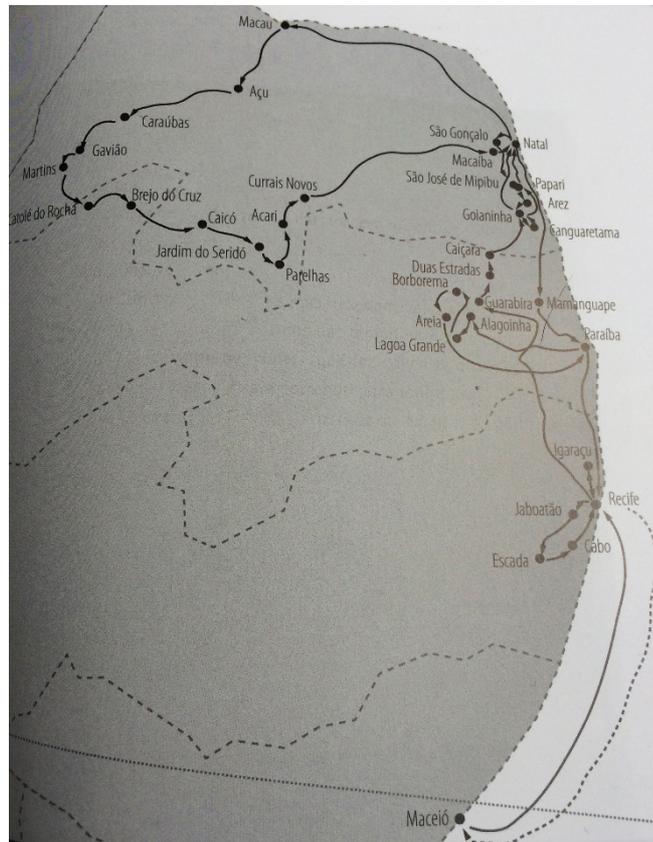
Abaixo podemos ver mapas das rotas, presentes na edição do livro publicada em 2015 pelo IPHAN:

Figura 5- Mapa da rota da segunda viagem de Mário de Andrade pelo Nordeste, em 1928/1929.



Fonte: O Turista Aprendiz, Iphan, 2015, página 432.

Figura 6- Detalhe do mapa da rota da segunda viagem de Mário de Andrade pelo Nordeste, em 1928/1929.



Fonte: O Turista Aprendiz, Iphan, 2015, página 433.

Nesta viagem, apesar de muitas anotações sobre músicas, danças e costumes nordestinos, do litoral e do interior, o escritor nega ser folclorista, como atesta o trecho escrito em Natal no dia 15 de dezembro de 1928:

Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interessa pela ciência porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto... (ANDRADE, 2015, p. 275).

Apesar da negativa, seu interesse e trabalho de colheita de material de cultura popular foi intenso. Como atesta o trecho sobre o auto popular Chegança escrito em Natal no dia 18 de dezembro de 1928:

E fico maravilhado. Está claro que não se trata duma obra de arte perfeita como técnica, porém desde muito já que percebi que o ridículo e a vacuidade da perfeição. Postas em foco inda mais, pela monotonia e vulgaridade do conjunto, surgem coisas dum valor sublime que me comovem até a exaltação.

Todas essas danças-dramáticas, inda permanecidas tão vivas na parte Norte e Nordeste do país, andam muito misturadas, umas trazem elementos de outras, influências novas penetram nelas; junto duma lição camoniana brota um brasileiro danado, contando fatos de agora, tão impossíveis que a Turquia chega

a conhecer a força do “braço brasileiro” na presença do imperador Guilherme II. (ANDRADE, 2015, p. 280).

Desta viagem, o escritor colhe material – melodias, notas sobre religiosidade popular, crenças e superstições, causos, poesias - que serviriam de base para suas obra sobre cultura popular intitulada “Na pancada do ganzá”, que não chegou a ser publicada. Seu esforço foi para demonstrar que o patrimônio cultural da nação era formado por muitos outros bens além de obras de artes e monumentos.

Em texto publicado no jornal Diário Nacional, escrito em Natal no dia 6 de janeiro de 1929, Mário escreve:

Hoje é dia dos ‘Santos Reis’ que nem inda se diz por aqui, segundo dia grande pras danças dramáticas nordestinas. Pelo Natal saíram a Chegança e o Pastoril. Pelo Reis sai o Bumba-Meu-Boi. No Norte, o boi tem como data pra sair o Dia de São João. No Nordeste sai pelos reis e se no dia 30 de dezembro passado pude assistir ao Boi no município de São Gonçalo, isso foi exceção, honraria pra quem vos escreve essas notas de turista aprendiz. Também já estou popular aqui. Vivo dum lado pra outro em busca de quanta festa, quanta Chegança, quanto Boi se ensaia, quanto coco se dança, levando pra casa quanto cantador encontro... Outro dia eu passava, um homem do povo cutucou o parceiro, me mostrando:

- Esse é o dotô de São Paulo que veio studá Boi...

Se riram.

Hoje o Boi do Alecrim saiu pra rua e está dançando pros natalenses. Os coitados estão inteiramente às nossas ordens só porque Luís da Câmara Cascudo, e eu de embrulho, conseguimos que pudessem dançar na rua sem pagar a licença na Polícia. Infelizmente é assim, sim. Civilização brasileira consiste em impecilhar as tradições vivas que possuímos de mais nossas. Que a policia obrigue os blocos a tirarem licença muito que bem, pra controlar as bagunças e os chinfrins, mas que faça essa gente pobríssima, além dos sacrificios que já faz pra encenar a dança, pagar licença, não entendo. Seria justo mais é que protegessem os blocos, Prefeitura, Estado: construíssem palanques especiais nas praças públicas centrais, instituíssem prêmios em dinheiro dados em concurso. Duzentos mil-réis é nada pra Prefeitura.

Pra essa gente seria, além do gozo da vitória, uma fortuna. O Boi de S. Gonçalo outro dia murchou de pé no areão várias horas de Sol pra chegar na Redinha e ganhar 40 paus! É horroroso”. (ANDRADE, 2015, p. 308).

A percepção de Mário de Andrade, de que tais manifestações seriam parte do patrimônio cultural brasileiro não era compartilhada pelas autoridades locais. Neste trecho fica evidente a tensão entre manifestação cultural popular, espaço público e poder. Tensão esta que, por incrível que pareça, ainda continua atual em muitas cidades brasileiras, quase cem anos depois deste registro. “Civilização brasileira consiste em impecilhar as tradições vivas que possuímos de mais nossas”, assim o escritor resume a situação vivida.

1.2 Viver e inventar– a tradição tem origem na imaginação?

O que este estudo aponta é que representar a “brasilidade” através de textos foi um dos objetivos de Mario de Andrade. Essa percepção do que seria esta síntese da identidade

nacional passava por muito estudo, leitura, mas também por vivência em campo, experiência. Este é o papel importante que assumiram suas viagens pelo Brasil. Segundo o escritor: “tradicionalizar o Brasil consistirá em viver-lhe a realidade atual com a nossa sensibilidade tal como é e não como a gente quer que ela seja, e referindo a esse presente nossos costumes, língua, nosso destino e também nosso passado”. (Terra Roxa e outras terras 2, p. 4 apud JARDIM, 2015, p. 90).

Em trecho do livro “O turista aprendiz” escrito em Natal em 29 de dezembro de 1928, ao abordar o tema da “tradição”, o autor estabelece um contraponto que nos ajuda a compreender sua concepção sobre este conceito:

Dizem que sou modernista e paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente estão porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, as danças populares.

As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a “carroça” do rei da Inglaterra. Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva. (ANDRADE, 2015, p. 297).

Ao defender as tradições móveis, Mário valoriza a subjetividade humana, que modifica, interage, molda, subtrai e adiciona. Não é por acaso seu interesse por cultura popular, e grande parte do seu trabalho como pesquisador foi colher cantigas e tradições do interior do Brasil, registrá-las e difundí-las. Estas tradições móveis – a cantiga, a poesia, as danças populares – são práticas de identidade. Podem ser ressignificadas a todo instante e estão ao alcance dos cidadãos comuns.

A concepção de Mário de Andrade sobre o conceito de “tradição”, longe de ser conservadora, pode ser posta em relação com a concepção de tradição entendida pelo artista italiano Bruno Munari (1907-1998), seu contemporâneo, exposta neste trecho do livro “Fantasia”:

A cultura popular é uma manifestação contínua de fantasia, criatividade e invenção. Os valores objetivos destas atividades são acumulados naquilo que se chama tradição, técnica ou arte, como se queira. E estes valores são continuamente aferidos por outros actos de fantasia e de criatividade e, portanto, substituídos quando se mostram ultrapassados. Assim, a tradição é a soma, em contínua transformação, dos valores objetivos úteis para as pessoas. Limitar-se a repetir um valor, sem fantasia, não significa continuar a tradição, mas travá-la, fazê-la morrer. A tradição é a soma dos valores objetivos da colectividade e a colectividade deve renovar-se continuamente, se não quiser depauperar-se. (MUNARI, 1997, p. 39).

Esta renovação a que se refere o trecho foi buscada incessantemente por Mário de Andrade, em suas viagens e em seu projeto pedagógico implementado em São Paulo entre 1935 e 1938. A renovação talvez seja a chave para a compreensão da sua atuação tanto na arte como na política brasileira. Renovação do olhar sobre o Brasil em seu devir de viajante, renovação sobre a concepção do que é ser brasileiro, através do seu trabalho de escritor, de artista, de político.

Ao estimular a produção artística de crianças da capital paulista, em seu projeto “Parques Infantis” na década de 1930, Mário de Andrade realizava metaforicamente sua intenção de “afirmação do nacional”, do elemento “local” para construção da identidade brasileira. Em um país com uma identidade em formação, nada mais natural do que começar pelas crianças esse trabalho de abasileiramento da cultura. Em carta para Carlos Drummond de Andrade, sem data, Mário pede ao amigo:

Você faça um esforcinho para abasileirar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer. Ou ao menos se não formos nós já completamente brasileiros, as outras gerações que virão, paulatinamente desenvolvendo o nosso trabalho, hão de levar enfim esta terra à sua civilização. Como você vê eu formulo votos, tenho esperança sem vergonha nenhuma. Tenho grande orgulho disso. Rio de todas as civilizações, porque já tenho a minha pessoal. (ANDRADE, 1982, p. 16).

Inventar uma tribo indígena que se comunica por meio de sons (índios dó-mi-sol) e incluí-la junto as suas descrições dos costumes que presenciou na prática, inventar “Macunaíma”, um herói nacional, expressam a importância que a imaginação tinha para Mário de Andrade. O escritor relaciona as tradições móveis à imaginação humana. Até a tradição, elemento de um povo que a primeira vista pode ser encarado como sagrado, estático e imemorial, teria relação com a imaginação.

Assim, podemos afirmar que a imaginação guia as viagens de Mário de Andrade, é um dos seus principais focos de interesse. O patrimônio cultural imaterial brasileiro lhe chama mais a atenção do que o patrimônio cultural material. O escritor e pesquisador valoriza as criações populares que acredita partirem de uma individualidade que é reverberada pelo coletivo através de práticas culturais.

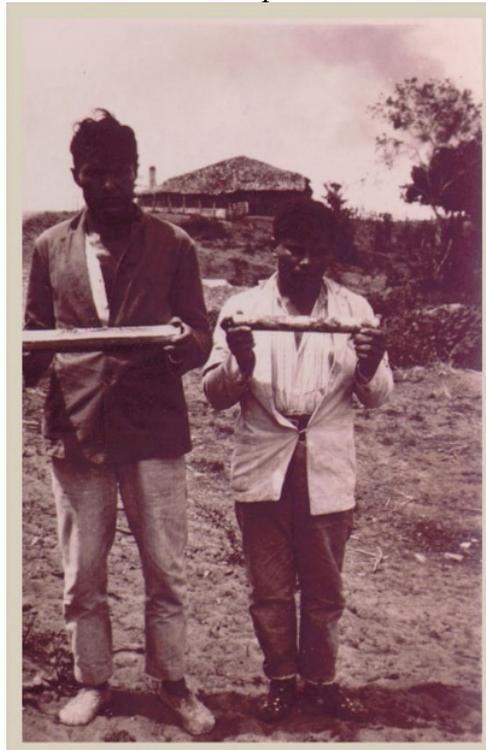
Em texto publicado no periódico Diários Associados, de São Paulo, no dia 28 de janeiro de 1941, Mário escreve:

Da mesma forma, em folclore, uma melodia, uma poesia, um passo de dança, nunca são inventados pelo povo, pela coletividade. Há sempre um indivíduo que por ser mais técnico, mais inventivo e mais audaz (o mais forte) cria a manifestação que, em seguida, o povo adota (ou deixa de adotar) e tradicionaliza, esquecido as mais das vezes o nome do mais forte que inventou o fato folclórico. (ANDRADE, 1941).

Esse trecho revela seu posicionamento romântico em relação ao tema, ao destacar o papel central do indivíduo, da emotividade, da subjetividade. Evidencia também uma perspectiva “darwinista”, ao considerar que “há sempre um indivíduo que por ser mais técnico, mais inventivo e mais audaz (o mais forte) cria a manifestação que, em seguida, o povo adota (ou deixa de adotar) e tradicionaliza”.

Além do registro escrito, Mário de Andrade captou imagens do que quis perenizar. O cantador de coco Chico Antônio⁴ é um dos seus personagens principais no livro “O turista aprendiz”. É notório o fascínio que o cantador despertou no escritor por conta de sua voz. Na imagem abaixo, ele registra o cantador e na legenda está escrito: “Chico Antônio e o acompanhador dele/ Bom Jardim”. A ausência de nome do acompanhador ressalta o papel central que Mário de Andrade conferiu ao Chico Antônio.

Figura 7 – Fotografia tirada por Mário de Andrade. O cantador Chico Antônio e seu acompanhador.



Legenda: Chico Antônio e o acompanhador dele/ Bom Jardim

Fonte: CD-ROM – Os Diários do Fotógrafo. Contido no livro “O Turista Aprendiz”, Iphan, 2015. Número no CD-ROM: 1929-188.

⁴ Chico Antônio, o coqueiro que tanto impressiona Mário de Andrade, torna-se personagem de seu romance inacabado *Café* e de “Vida do Cantador”, série que publica em seu rodapé “Mundo musical”, na *Folha da Manhã* de São Paulo, em “seis lições”, entre agosto e setembro de 1943.

Segundo o historiador Jacques Le Goff, a imagem fotográfica tem dupla função: documento e monumento. A primeira definição entende a imagem como marca, informação e a segunda como símbolo, imagem a ser perenizada para o futuro. (MAUAD, 2004).

A imagem acima, acompanhada de legenda, além de documentar, “monumentaliza” os cantadores. A opção em retratá-los, além das escolhas de ângulo, enquadramento, posição dos personagens no quadro, legenda, dão pistas sobre a intenção subjetiva do fotógrafo em perenizar o registro.

Comentando sobre uma performance do cantador em anotação em Natal, no dia 10 de janeiro de 1929, 23 horas, Mário de Andrade afirma:

Não sabe que vale uma dúzia de Carusos⁵. Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa uma noite cantando sem parada. Já são 23 horas e desde as 19 que canta. Os cocos se sucedem tirados pela voz firme dele. Às vezes o coro não consegue responder na hora o refrão curto. Chico Antônio pega o fio da embolada, passa pitos no pessoal e “vira o coco”. Com uma habilidade maravilhosa vai deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente, Chico Antônio virou o coco:

Quem quisé pegá ãa moça
 Ponha laço no caminho;
 Inda ontem peguei uma
 Cum zôio de passarinho,
 Veja lá!...
 – Pá-pá-pá-pá
 Meu rimá!...

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado pro *Boi Tungão*, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por dez minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais. (ANDRADE, 2015, p. 315).

Neste trecho percebe-se a dicotomia presente no trabalho de Mário de Andrade: “arte erudita”, “arte popular”. Ao comentar sobre Chico Antônio, afirma que “não sabe que vale uma dúzia de Carusos”, cantor de música clássica reconhecido internacionalmente. Em seguida, comenta: “Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa.” Percebe-se a busca em equiparar o valor da arte popular à arte erudita. Legitimar a arte popular como arte

⁵ Enrico Caruso (1873 – 1921), tenor italiano, considerado um dos maiores intérpretes de música clássica da história.

digna de registro e atenção.

Alguns anos depois, em 1935, Mário de Andrade levará para os Parques Infantis o conteúdo colhido, que fará parte do currículo das instituições. Esta política pública de educação, voltada para filhos de operários, trouxe para a capital de São Paulo os festejos, costumes e músicas que Mário de Andrade vivenciou e colheu no Norte e Nordeste. Nas primeiras décadas do século XX, momento em que a identidade nacional estava no centro dos debates, este projeto pedagógico propiciou um encontro – subjetivo, específico, particular – de identidades brasileiras que pouco interagiam entre si. Ao assimilar a brincadeira e a produção artística infantil nas atividades dos Parques Infantis, trouxe para o campo da educação esta perspectiva “móvel”, “maleável”, baseada na curiosidade e no interesse pelo outro, que relaciona-se com seu devir de viajante registrado no livro “O turista aprendiz”. Através das atividades realizadas nos Parques Infantis, estimulou a individualidade das crianças paulistas através da imaginação, tendo como pano de fundo a ideia de “brasilidade”.

1.3 Nacionalismo universalista

Nas correspondências entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, entre 1924 e 1945, reunidas no livro “A lição do amigo” (1982), pode-se atestar a preocupação do escritor em inserir o Brasil no conjunto das nações civilizadas. Segundo ele: “O que nós todos queremos (o que pelo menos imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias.” (ANDRADE, 1982, p. 14).

Esta inserção, a exemplo dos escritores românticos europeus, foi buscada aonde acreditava-se residir a essência de uma nação: nas camadas populares. Cantos, danças e costumes populares foram revisitados e ressignificados, constituindo-se a base para moldar a ideia de identidade brasileira. Essa influência é apontada em escrito do próprio Mário de Andrade:

Foi o movimento intelectual do Romantismo que chamou a atenção dos escritores brasileiros para as manifestações tradicionais populares e provocou as primeiras colheitas sistemáticas de documentos. Estas colheitas (...) foram dirigidas apenas para as manifestações da vida espiritual, canções, poesias (...) ignorando por completo a vida material e a organização social. (ANDRADE, 1949, p. 286 apud FARIA, 1999, p. 168).

Uma das propostas de Mário de Andrade - e dentro dela está incluído o livro “O turista aprendiz” - foi reunir material colhido em diversas partes do país e divulgar para os próprios

brasileiros, que seriam convidados a se auto-conhecerem enquanto tais. Segundo Telê Ancona Lopez:

Apesar das contradições do seu pensamento, é a busca de um caminho político que motiva o seu estudo do homem brasileiro nas manifestações folclóricas, pesquisadas como forma de conhecimento. Sabendo qual a tônica do pensamento popular brasileiro, poderia melhor, através da divulgação de elementos folclóricos, levar o Brasil a seu autoconhecimento, para fazê-lo chegar ao nacionalismo e mais tarde ao universalismo, nas artes cultas. (LOPEZ, 1972, p 102).

O nacionalismo, portanto, não seria um fim em si, mas um meio para se chegar ao universalismo. Primeiro, precisaríamos ser um “acorde” para depois soarmos na “harmonia da civilização”, usando uma metáfora musical de Mário de Andrade em carta para Carlos Drummond de Andrade:

De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. Me compreende bem? (ANDRADE, 1982, p. 14-15).

A Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922 reuniu artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti. Representantes de campos artísticos diversos como a literatura e as artes plásticas manifestaram o intuito de produzir uma arte com traços nacionais. A Semana de 22 também pode ser considerada como marco do despertar de uma consciência funcional da inteligência brasileira. (CANDIDO, 2008, p. 84).

Como podemos atestar através de seus escritos, o nacionalismo de Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que pode ser considerado um “nacionalismo crítico”, pois busca ter consciência da realidade brasileira e rejeita o ufanismo que era característico do século XIX, evidenciado por exemplo na letra do hino nacional escrita por Joaquim Osório Duque Estrada, também é um nacionalismo carregado de emoção e subjetividade. Esta ambiguidade é marca da personalidade de Mário de Andrade e precisa ser levada em conta na análise de sua obra. Trata-se de um nacionalismo complexo, que busca a síntese da identidade brasileira através da própria individualidade do escritor e também de sua generosidade ao encarar o “outro” e conceder-lhe valor e importância.

O escritor buscou marcar a diferença entre sua proposta de nacionalismo e o regionalismo, movimento na literatura em voga no século XIX que ressaltava as

particularidades de cada região do país e não propunha a síntese identitária do todo. Vejamos este trecho do livro “O turista aprendiz”, escrito em 30 de junho de 1927:

Naquela misturada de raças, pediram que assinássemos o livro das visitas, indicando as nacionalidades. Fulano: peruano; Sicrano: sírio; o dr. Tal, gaúcho; Schaeffer, suíço; Balança, paulista; Guarda da Alfândega, amazonense; Mário de Andrade, brasileiro. Dentre os brasileiros de bordo, fui o único brasileiro, sem querer. Vida de bordo. A peruada simpática, a americanada também. Vivemos mais com eles: os brasileiros são moral e fisicamente desengonçados. (ANDRADE, 2015, p. 134).

Neste sentido, a pesquisa assinala que só o escritor identificou-se como “brasileiro”, enquanto os demais preferiram se auto intitular “gaúchos”, “paulistas”, “amazonenses”. A busca de Mário de Andrade, neste contexto, foi de diluir os regionalismos em prol de uma identidade nacional comum, ainda que o escritor se identificasse com sua cidade natal São Paulo e a representasse de forma constante e apaixonada em sua obra. Grande parte de suas ações em vida deixam claro sua busca pela identificação com o todo chamado “Brasil”, além do seu interesse em ajudar a fixar símbolos da “brasilidade”, símbolos com os quais os “brasileiros” pudessem identificar-se. Para Mário de Andrade, permanecer nas fronteiras do regionalismo seria “renunciar à pesquisa em profundidade da realidade brasileira dentro da pluralidade, seria recusar-se à síntese”, segundo Lopez. (LOPEZ, 1972, p. 208)

Em 1926, em anotação relacionada ao primeiro “Prefácio” esboçado para “Macunaíma”, Mário escreve:

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico. (ANDRADE, 2015, p. 67).

Esta opção de desregionalizar foi executada pelo escritor, por exemplo, ao descrever vegetações desprezando suas realidades geográficas, deslocando-as para fora do seu local de origem. Uma subversão que busca diluir as fronteiras geográficas do país. Podemos verificar este tipo de deslocamento no trecho do dia 18 de maio de 1927, em que descreve a viagem de barco pelo rio Amazonas:

O avanço do rio e o embate das águas formavam rebojos e repiquetes tremendos cujas ondas rebentavam na altura de sete metros chovendo espumas espumas espumas rosadas pela manhã do Sol. Por isso o Pedro I avançava numa chuva em flor. Avançava difícil, corcoveando aos saltos, relando pelo costado dos baleotes e das sucúrijus de mato amazônico aventuradas até ali pela miragem da água doce. À medida que a gente se aproximava as ilhas catalogavam sob as cortinas de garças e mauaris que o vento que o vento repuxava todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica dos jequitibás perobas, pinheiros plátanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as seringueiras sonhadas em cujas pontas mais audazes os colonos suspensos em cordas de couro cru apanhavam as frutinhas de borracha. (ANDRADE, 2015, p. 66).

Em âmbito global, nas primeiras décadas do século XX, o conceito de “nacionalismo” colocava-se no centro dos debates. A primeira grande guerra (1914-1918) provocou inúmeras marcas, traumas e questionamentos. As discussões sobre nacionalismo e universalismo estavam em foco. Em suas cartas para o amigo e também escritor Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade refletiu sobre as diferentes concepções do termo “nacionalismo”:

O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família, etc., ninguém que seja verdadeiramente deixará de ser nacional. O despaisamento provocado pela educação em livros estrangeiros, contaminação de costumes estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores. particulares, nacionais, esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la. (ANDRADE, 1982, p. 14).

Portanto, acentuar a tradição significava conhecê-la e interagir com ela, as tais tradições móveis já mencionadas. Para Mário de Andrade, parece que o nacionalismo não devia ser visto como uma barreira mas, pelo contrário, como uma ponte para adentrar no conjunto das nações civilizadas do mundo. Enquanto o Brasil não encontrasse a sua própria identidade e continuasse a “macaquear” costumes de outros países, não seria aceito nesse conjunto, não seria “usado na harmonia da civilização”. Os conceitos de civilização e identidade aparecem aí relacionados e a busca pela identidade nacional será direcionada para o interior do país mirando o reconhecimento das “tradições móveis”: festas, músicas, danças, manifestações artísticas em geral.

As duas viagens feitas por Mário de Andrade no final da década de 1920, narradas no livro “O turista aprendiz”, são parte fundamental desta pesquisa em busca da identidade brasileira. No texto, carregado de análises etnológicas, aparece clara a busca de reunir traços que nos caracterizem enquanto “povo brasileiro”. Podemos ver um esboço desta síntese nos trechos abaixo. O primeiro trecho escrito em 15 de junho de 1927. O segundo escrito em 1 de janeiro de 1929:

Não achava o caboclo amazonense com instinto religioso não. Era no geral indiferente e carecia trata-lo com muito cuidado, senão se arredava da missa. (...) Farinha um pouco, cachaça muito e está feliz. Tem filho à beça. E não carece de nada mais. Mais feliz que vocês, civilizados. Mas alguns têm umas festas horríveis. (...) Mas certas “classes” de caboclos têm uma festa, por exemplo, chamada de Moça Nova (olhei pras meninas me rindo), que nem se descreve! (ANDRADE, 2015, p. 114).

O indivíduo 99 por cento das feitas é baixote e bem encordado. Cor de fumo, acharutada, cabelo liso, frequentemente sarará, não raro dentes bons. Na infinita maioria dos casos, gente dada, rindo pra você, contando o que sabe. (...) De fato: indivíduo dado e hospitaleiro talqualmente o nordestino jamais não vi.

(...)

O pessoal amanhece já na cantoria. E tudo é pretexto pra cantar. (ANDRADE, 2015, p. 302).

Outras pistas sobre o que seria e esta “identidade nacional”, podem ser encontradas neste outro trecho do mesmo livro, escrito em 18 de maio de 1927:

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por Nordeste e Norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada de insuficiência, de sarapatinação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente do Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza.” (ANDRADE, 2015, p. 67).

Cabe destacar que a busca por modelos identitários para inspirar a “brasilidade” foge dos padrões eurocêntricos. Assim, busca nos “indianos, chins, gente do Benin, Java” inspirações culturais. Esta mudança de paradigma indica a vontade do escritor em traçar novos rumos para o Brasil, que fossem diferentes dos já traçados desde a colonização portuguesa em 1500. Evidencia a busca por autenticidade, por renovação.

Deste modo, sua preocupação em consolidar as bases de uma língua “brasileira”, que se diferenciasse na grafia e na pronúncia do português de Portugal inserem-se neste plano de afirmação de um *ethos* nacional. A “Gramatiquinha da Fala Brasileira”, por exemplo, foi um livro inacabado do escritor, que buscava sistematizar normas e regras gramaticais da fala brasileira. Em carta para o amigo Carlos Drummond de Andrade, Mário afirma:

O povo não é estúpido quando diz “vou na escola”, “me deixe”, “carneirada”, “mapear”, “besta ruana”, “farra”, “vagão”, “futebol”. É antes inteligentíssimo nessa aparente ignorância porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão porque não expressa ou sofre essas influências e a transformará afinal numa outra língua que se adapta a essas influências. Então os escrevedores estilizam esse novo vulgar, descobrem-lhe as leis embrionárias e a língua literária, única que tem reconhecimento universal (aqui sinônimo de culto) aparece. Nessa estrada me meti. Sei que tudo está por fazer. E o que é pior sei que uma palavra brasileira empregada na escrita soa pra todos como exotismo, regionalismo porque só como regionalismo exótico foi empregada até agora. (ANDRADE, 2011, p. 81).

Neste trecho, Mário de Andrade associa a língua falada pelo povo brasileiro às influências da terra e às necessidades do momento. E refere-se à linguagem escrita como linguagem que tem reconhecimento universal.

1.3.1 Coletividade

Torna-se importante frisar que esta busca, por “sermos mais nós”, foi preocupação de toda uma geração da primeira metade do século XX, e não apenas de Mário de Andrade. Neste contexto, o fazer artístico configurava-se como ferramenta primordial na pesquisa em direção à “brasilidade”. A rede de sociabilidade de Mário de Andrade era formada por nomes como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Gustavo Capanema, Paulo Duarte, Fábio Prado, Luis da Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Carlos Drummond de Andrade. Todos envolvidos com arte ou política ou com arte e política.

A importância da coletividade foi sempre muito destacada pelo escritor, em livros, cartas, artigos de jornal. Mário de Andrade cultivava o contato com muitos intelectuais pelo Brasil e correspondeu-se através de cartas com inúmeras pessoas ao longo de sua vida. Segundo Antonio Candido:

Se um jovem dos confins do Piauí lhe escrevesse, contando experiências literárias, chorando mágoas, pedindo conselhos ou simplesmente livros, Mário se absorvia totalmente no problema do moço desconhecido, pensava nele, imaginava soluções e lhe mandava uma resposta de dez páginas, a cuja leitura o rapazinho se sentia de repente dignificado, compreendido, consolado, estimulado ou socorrido. Tinha o culto da solidariedade humana, e só se entenderá a sua obra levando isto em conta. Pode-se dizer que o esforço dominante da sua última fase consistiu em descobrir a maneira por que os seus escritos poderiam mais fácil e eficientemente servir. A publicação das cartas desse período mostrará o papel que teve na formação duma certa consciência funcional da inteligência brasileira. (CANDIDO, 2008, p. 83-84).

Desta forma, torna-se impossível analisar o trabalho de Mário de Andrade sem destacar o lado “humano” de sua obra. O ser humano sempre é tratado com uma perspectiva sensível, observadora, profunda, o que se denota na sua percepção das diferenças entre os povoados que visitou, notória nas anotações do diário. Cada grupo, como cada pessoa, tem sua própria percepção da realidade. No trecho abaixo, ele reflete sobre como o conceito de “alegre” pode ter diversas concepções:

3 de julho. Amanhecemos, pleno Madeira, no porto de lenha Santo Antônio. Me esqueci de contar que viajamos agora noutra vaticano, o Vitória que navega mais fácil que o São Salvador. Capitão Jucá, um mefistófeles gordaço, mais simpático que Hideous Poxie. E que alegria na caboclada! Rio bem mais habitado. Casaria gostosa, melhor que a do Solimões. Agora estou compreendendo: o Madeira, me diziam, é que era um rio “alegre”, quando eu me entusiasmava com as cantorias dos

passarinhos do Solimões. Aqui, tem muito menos passarinho, mas tem mais gente. E rio “alegre” nestas terras vastas de pouca gente, é rio com gente, não é rio com passarinhada cantando. (ANDRADE, 2015, p. 137).

Para Mário de Andrade, rio alegre era rio com passarinho cantando, com natureza exuberante. Para os locais, rio alegre era rio com mais moradores, maior população ribeirinha. Neste trecho, o escritor destaca a sociabilidade dos habitantes da região visitada, para quem “alegria” tinha a ver com o contato com pessoas. Fica evidente a diferença de concepções do que é “alegre” para Mário de Andrade e do que é “alegre” para a população local.

“Pessoas”, aliás, são o foco central de suas observações nos diários que compõe “O turista aprendiz”. Em anotação do dia 1 de janeiro de 1929, em Natal, escreve:

Está claro que uma das minhas observações mais carinhosas vai se dedicando ao homem do povo. Afinal a situação das chamadas “classes inferiores” é boa ou ruim por aqui? Minha pergunta não cogita da felicidade, é lógico, mas de facilidade de vida porém. Vou dando as minhas observações embora as dê com certa reserva. Passeios que nem o meu são sempre insuficientes pra afirmativas completas. Perguntas não servem pra quase nada: um socialista me afirmou que a situação dos proletários é medonha em Natal e um ricoço com psicologia de filho de senhor de engenho me garantiu que não tem pobreza na cidade. (ANDRADE, 2015, p. 302).

“Passeios que nem o meu são sempre insuficientes para afirmativas completas”. A consciência da incapacidade de se conhecer a realidade de um local, de um grupo social, a partir de um “passeio”, de uma estadia efêmera, é confessada neste trecho. O poeta assume não estar nas suas anotações reproduzindo a realidade do local, mas sim a realidade que ele consegue apreender através de sua sensibilidade. Algumas tensões e contradições são inerentes deste jogo de conhecimento: se de um lado “um socialista afirmou que a situação dos proletários é medonha em Natal”, do outro “um ricoço com psicologia de filho de senhor de engenho me garantiu que não tem pobreza na cidade”. Nas suas anotações diárias em “O turista aprendiz”, suas invenções e devaneios misturam-se às descrições mais concretas e são a prova da subjetividade dos textos, que não têm a pretensão de manuais científicos. A capacidade de Mário em fluir por diferentes meios sociais, dos “ricoços”, “socialistas” e dos “homens do povo” lhe dá uma visão ampla, ainda que sempre subjetiva, da realidade a sua volta.

2 OS PARQUES INFANTIS

As décadas de 1920 e 1930 no Brasil foram marcadas por movimentos de reforma educacional e importantes realizações na área do ensino. Destacam-se a criação do Ministério da Educação em 1930 - que chamava-se Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública- e a criação da USP em 1934. Além do Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova em 1932, que apresentou propostas para a educação brasileira sem excluir a idade pré-escolar.

Na cidade de São Paulo, a criação do Departamento de Cultura propiciou novas iniciativas governamentais no terreno da educação. Em 1934, o interventor do estado de São Paulo, Armando de Sales Oliveira, indicou Fábio Prado para o cargo de prefeito da capital. Fábio Prado pertencia a uma ilustre família tradicional paulista, um engenheiro com veia humanística que mantinha relações com o grupo modernista.

No ano de 1935, o prefeito da cidade de São Paulo Fábio Prado empossou o escritor Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. A ideia deste novo departamento foi apresentada por Paulo Duarte ao prefeito, já com a indicação do nome de Mário de Andrade para o cargo de diretor (JARDIM, 2015). A criação deste Departamento de Cultura fazia parte de um plano mais abrangente. A ideia era ampliá-lo em um órgão estadual e posteriormente transformá-lo em um departamento nacional: o Instituto Brasileiro de Cultura.

Ana Lúcia Goulart de Faria destaca dois aspectos marcantes sobre o Departamento de Cultura: um de cunho mais genérico, a ambiguidade atenção/controlar, “característica das intervenções do Estado na vida privada da população”. E o outro aspecto, mais específico: a paixão com que o Departamento foi administrado por seus organizadores, em particular pelo seu diretor Mário de Andrade. (FARIA, 1999, p. 105).

Segundo Eduardo Jardim, biógrafo de Mário de Andrade, os objetivos do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo eram os seguintes:

estimular o desenvolvimento da arte, da educação e da cultura; promover espetáculos de arte; incentivar a extensão da cultura e organizar cursos populares de formação literária e científica; criar bibliotecas e parques infantis; fiscalizar as atividades de divertimento público (uma certa forma de censura) e cuidar do patrimônio histórico da cidade. (JARDIM, 2015, p. 141).

O Departamento era formado por cinco divisões: Expansão cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio, Documentação Histórica e Social e Turismo e Divertimentos Públicos. Mário de Andrade ficou responsável pela seção de Expansão cultural. Em carta ao amigo Murilo Miranda, Mário de Andrade escreveu: “O Departamento vinha me tirar do impasse

asfixiante, ao mesmo tempo que dava ao escritor suicidado uma continuidade objetiva à sua “arte de ação” pela arte. Ia agir. Me embebedar de ações, de iniciativas, de trabalhos objetivos, de luta pela cultura.” (ANTELO, 1981, p. 39).

De fato, o período em que Mário ocupou o cargo no Departamento, de 1935 até 1938, foi de muitas realizações. Entre as principais, está a implementação dos Parques Infantis. Os Parques Infantis eram espaços direcionados aos filhos dos trabalhadores residentes na capital paulista. Tinham um viés assistencialista mas também uma linha educativa e ousada, mesmo não sendo espaços escolares. Em terrenos públicos, pequenas edificações construídas em amplos espaços abertos contavam com pátio, piscina, tanque de areia, aparelhos para ginástica, salas de atividades (ABDANUR, 1994, p.268). Estes espaços recebiam diariamente e gratuitamente crianças de 3 a 12 anos, que eram estimuladas a participar de atividades artísticas inspiradas em diversas manifestações culturais do Brasil, além de receberem assistência de saúde e alimentação. A proposta era que os pais e mães das crianças atendidas pudessem trabalhar enquanto seus filhos estivessem nos Parques Infantis. Cada unidade tinha capacidade para 400 pessoas.

Assim, podemos verificar uma síntese da proposta deste projeto na introdução do catálogo "Parques Infantis"⁶, produzido pela Prefeitura de São Paulo em 1937 com ilustrações de Anita Malfatti, cópia acessada no Acervo Anita Malfatti, Instituto de Estudos Brasileiros, USP:

Os Parques Infantis de São Paulo, em número de três, estão localizados em bairros operários beneficiando, portanto, crianças, cujos pais, premidos por uma constante e prolongada ausência, devido a natureza do seu trabalho, não lhes podem dedicar os cuidados que merecem.

A Educação física, os jogos, a música, o canto, o bailado, a biblioteca e os festivais resumem as atividades mais comuns no programa da recreação.

A assistência médica, a distribuição do copo de leite (140 litros diários) e de frutas têm trazido real proveito aos pequenos anêmicos e desnutridos.

Os serviços de assistência, educação e recreação vem produzindo, assim, os resultados previstos. A frequência aumenta de ano para ano, sendo que, em 1936, os três Parques acusaram entradas num total de 782.284.

O Departamento de Cultura está cuidando da construção de PI's em todos os bairros da cidade. Dess'arte, as crianças paulistanas terão logradouros públicos nos quais, pelos mais modernos princípios da recreação se visará a formação da sociedade de amanhã, baseada no fortalecimento constante de consciência nacional e dos ideais da solidariedade humana. (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 1937).

⁶ Parques Infantis. Departamento de Cultura. São Paulo, Prefeitura, s/d. [1937]. Sem paginação. 64 p. + capas. Contém dados (mapas, estatísticas) sobre os 3 Parques Infantis já instalados e um grande “ensaio fotográfico”, das crianças nas diversas atividades nos parques, entremeados de reproduções de desenhos infantis. (Fotos e paginação de Vamp). Capa e contra-capas: composição e desenho de Anita Malfatti, em vermelho, azul e amarelo, 23,4 x 22,1cm (ass. no c.i.e).

Também podemos atestar no trecho a ênfase no papel da assistência e no emprego da recreação como atividade dos Parques Infantis. Mais reflexões sobre o projeto podem ser encontradas na obra de Silvana Rubino:

A cidade de São Paulo não conhecia nesse momento nada parecido com a política cultural que ele e sua equipe implantaram: bibliotecas, discoteca, pesquisas, inquéritos, concertos, preocupações com o patrimônio histórico. A cidade vinha crescendo desde a virada do século e sofrendo planos urbanos, mas na educação tais mudanças não se fizeram acompanhar. Assim, quando em 1935 o prefeito Fabio Prado empossou o escritor como diretor do Departamento de Cultura, o desafio foi grande: tratava-se de educar uma cidade. Sem livros seríamos nós modernos? Sem conhecer música, sem refletir sobre nosso folclore e nosso patrimônio? Se a ideia de modernidade remete a uma ruptura com a tradição – ao menos com tradições indesejáveis –, no caso de São Paulo tratava-se de romper com uma tradição de desassistência à educação e à cultura, com uma sociedade em que poucos tinham acesso à escola e ao conhecimento de bens culturais. (RUBINO, 2013).

Como atesta-se no trecho citado, os Parques Infantis eram parte de um plano ambicioso de se “educar uma cidade”. Em um só espaço, a proposta era promover saúde, educação e recreação de crianças com idade entre 3 e 12 anos. Uma das novidades destes espaços foi incluir a brincadeira como atividade praticada e oferecer atividades às crianças inspiradas na cultura popular brasileira, principalmente do Norte e do Nordeste do Brasil. Muitas das atividades foram inspiradas em músicas e danças presenciadas por Mário de Andrade em suas duas viagens no final da década de 1920, analisadas no primeiro capítulo deste trabalho.

Segundo Elizabeth Abdanur:

(...) os modernistas se preocuparão com a “defesa da nacionalização das fontes de inspiração do artista brasileiro, pois ele representa “o moderno como necessariamente nacional”. O que procuram é, na “ordem universal” da modernidade, definir o lugar do Brasil. Além disso, segundo eles, é “nas classes populares que se deve buscar os motivos da cultura nacional (...) [e, nos anos 30] os modernistas mudam de perspectiva em relação à cultura popular. Ela deixa de ser apenas “fonte de beleza” para ser também objeto de estudo, análise e investigação. (ABDANUR, 1992, p. 59).

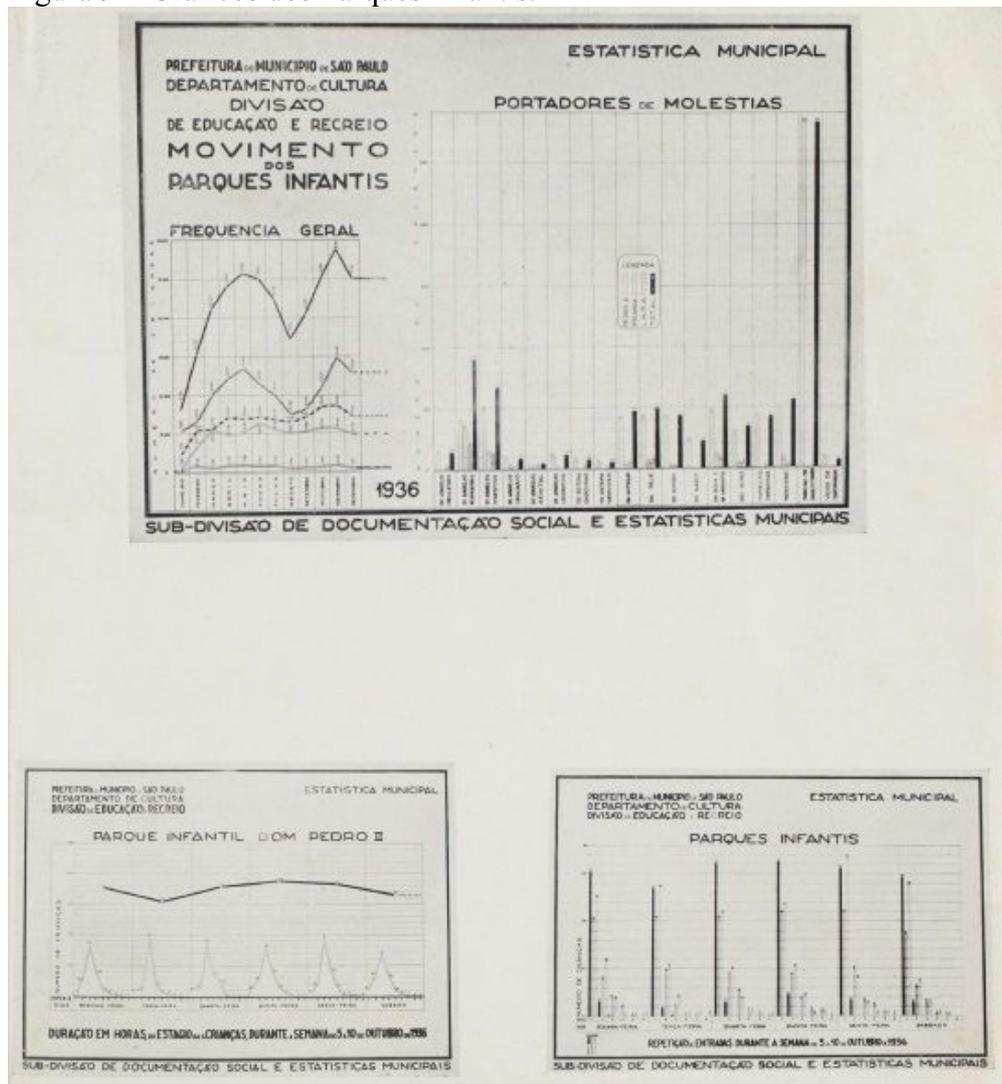
Na década de 1930, portanto, a cultura popular passa a ser encarada como objeto de estudo, como “veículo de identidade nacional”. Nos Parques Infantis, terá uma importância privilegiada, sendo elo de conexão entre os filhos dos trabalhadores residentes em São Paulo e a noção de identidade brasileira, de “brasilidade”.

O escritor e jornalista do Jornal do Commercio, de Recife, Waldemar de Oliveira, ex-chefe de Higiene Escolar da capital pernambucana, registrou as suas impressões sobre os Parques Infantis paulistanos, comparando-os com outros projetos semelhantes. Texto publicado na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo (1937):

Paulo:

Os parques infantis são um caso exemplar dessa concepção da ação estatal. Do ponto de vista dos gestores/pesquisadores/pensadores que se reuniram no Departamento, esses espaços constituíam ao mesmo tempo um laboratório social ideal e espaços de ação estratégica na cidade. Afinal, as crianças que para eles afluíam eram uma boa amostra para o mapeamento da população paulistana, suas características e condições de vida, e como futuros cidadãos elas eram um alvo preferencial da modelagem da população da nova cidade que emergia do fluxo migratório e da industrialização. Em outras palavras, além da intenção de instaurar uma pedagogia inovadora, os parques permitiram a realização de estudos dimensionando a distribuição das diferentes colônias de imigrantes na cidade, as interações entre essas colônias e entre elas e com os brasileiros de origem, a prevalência de doenças, como a tuberculose, mapear os diferentes perfis socioeconômicos dos paulistanos. E se observador atual não pode deixar de admirar a minúcia e o rigor da investigação, tampouco lhe escapa que as crianças e a população que elas representam são pensadas nessas pesquisas sobretudo como amostra e objeto da observação científica. (VALENTINI, 2013).

Figura 9 – Gráficos dos Parques Infantis.



Fonte: Catálogo Parques Infantis, Departamento de Cultura, São Paulo, 1937. Imagem coletada no Acervo IEB/USP. Acervo Anita Malfatti.

O texto da locução em off de um dos filmes sobre os Parques Infantis produzidos pela Prefeitura de São Paulo atesta esta reflexão apontada por Valentini. Diz o narrador:

Um dos maiores problemas de todos os povos tem sido sem dúvida o da assistência à infância, o amparo a estes futuros cidadãos, que para crescer física e moralmente carecem de cuidados especiais e exigem que sejam cumpridos os deveres dos grandes e as disposições de leis próprias. Para atendê-los foi criado o Parque Infantil, pequeno oásis em meio do tumulto das grandes áreas urbanas. O Parque Infantil é o mundo das crianças, o território livre de suas atividades. Mas para que a criança possa gozar amplamente dos privilégios que lhe oferece o Parque Infantil, é preciso para o bem de todos que sejam cumpridos certas formalidades indispensáveis, como o exame prévio feito no ato da matrícula, a redação de uma ficha biotipológica onde o peso, o exame médico metucioso, a verificação da estatura o estado e o tratamento de seus dentes constituem anotações de rotina. Só então podem os garotos usufruir dos benefícios deste pequeno mundo que é o seu Parque Infantil. E brincando recebem as crianças ensinamentos insuspeitos, na assistência educativa que lhes é oferecida nas rodas cantadas, nas aulas de educação física dramatizada, nos folguedos da ginástica recreativa. Tudo ministrado e assistido por educadoras especializadas no trato deste esplêndido material humano, que é uma criança. Seja ela abastada ou simplesmente vinda do cortiço mais próximo. (DUARTE, 1954)

Este curta-metragem com dez minutos de duração, intitulado “Parques Infantis da Cidade de São Paulo”⁷, foi produzido pelo Departamento de Cultura e dirigido pelo fotógrafo Benedito Junqueira Duarte. Foi exposto na “Ocupação Mário de Andrade” em 2013, na cidade de São Paulo. No curta-metragem, a promoção da saúde e da higiene e mapeamento da população são enaltecidos como realizações dos Parques Infantis. O discurso de “cientificidade” além da “assistência” são valorizados na construção da mensagem transmitida no filme.

As imagens ressaltam a disciplina das crianças, como por exemplo a cena em que mostra filas de meninos marchando e realizando movimentos em conjunto como soldados. Este vídeo fornece evidências que o projeto do Parques é mais complexo do que pode parecer. É interessante analisar os Parques Infantis sob estas duas óticas: “atenção e controle”, dualidade destacada por Faria. Ambos os conceitos não se excluem, mas são complementares. Atenção e respeito à criança, mas também controle e disciplina. Dualidade e contradição fazem parte da obra de Mário de Andrade e não foi diferente em relação aos Parques Infantis.

As fotografias deste projeto pedagógico foram produzidos em sua maioria por Benedito Junqueira Duarte, que foi o primeiro fotógrafo-funcionário a atuar na Prefeitura do município de São Paulo. Benedito fez mais de 300 fotografias sobre os Parques Infantis, durante a década de 1930. Destas, 64 foram reunidas no catálogo já citado "Parques Infantis",

⁷ Parques infantis da cidade de São Paulo, de Benedito J. Duarte. São Paulo, 1954, 35mm, pb, 10'. Documentário sobre a ação pedagógica e recreativa dos parques infantis na cidade de São Paulo, que complementam as atividades curriculares das escolas oficiais.

organizado pela Prefeitura de São Paulo com o intuito de registrar e difundir este projeto. Algumas jogos e brincadeiras aparecem nas fotografias, tais como: Voleibol, Balanço, Passo de gigante, Jogo de construção, Pingue-Pongue. Algumas atividades culturais, artísticas e artesanais também são mostradas: Desenho, Marcenaria, Jardinagem, Valsa, Dança indígena, Bailado da Nau Catarineta. (ABDANUR, 1994, p. 269).

Figura 10 – Benedito Junqueira Duarte, Parque Infantil Pedro I, 1937.



Fonte: <http://colecaopirellimasp.art.br/autores/135/obra/479>

Figura 11 – Benedito Junqueira Duarte, Vista da plateia de uma peça de teatro no Parque Infantil da Lapa, 1937.



Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/exercicio-cotidiano-de-vida/>

A arte tinha um papel central nas atividades dos Parques. Ao longo de sua vida, Mário de Andrade demonstrou grande interesse pelas artes em geral e atuou também como crítico de arte. Em impressos, escreveu sobre os mais diversos campos artísticos: literatura, música e

cinema de animação. Em carta escrita para Henriqueta Lisboa, na década de 1940, afirmava: “Você já pensou que a arte, como a religião, como a política, a medicina ou a eletricidade, é uma ocupação, uma realização cotidiana? Mas afirmo, se faço arte é no exercício de um direito de vida.” (GOBBI, 2013).

Em sua viagem para a região Norte do Brasil em 1927, analisada no primeiro capítulo deste trabalho, Mário de Andrade colheu material que foi posteriormente utilizado como base para atividades artísticas nos Parques Infantis. É o caso da atividade de dramatização de “Seis lendas amazônicas”, no qual participaram 300 crianças do Parque Infantil D. Pedro II. (FARIA, 1999, p.150).

O próprio escritor participou da capacitação dos professores que trabalharam nos parques e algumas das principais instruções de conduta eram não moralizar as histórias folclóricas e não interferir quando as crianças estivessem desenhando (GOBBI, 2013). O fazer artístico era estimulado junto com a fruição do jogo e da brincadeira, práticas de identidade, que não estavam vinculadas ao mundo do trabalho. Em espaços amplos, a interação autônoma entre as crianças era estimulada, além do contato com tradições populares diversas. A ideia era propor aos participantes um processo artístico de autonomia e diversão, de ócio criativo, uma prática “macunaímica”. (KUHLMANN JÚNIOR, 2002, p. 15).

O conceito de brincar pode ser analisado sob uma perspectiva teórica. Segundo Maturana e Verden-Zöllner, o ato está centrado na fruição do presente:

O brincar não tem nada a ver com o futuro. Brincar não é uma preparação para nada, é fazer o que se faz em total aceitação, sem considerações que neguem sua legitimidade. Nós adultos, em geral não brincamos, e frequentemente não o fazemos quando afirmamos que brincamos com nossos filhos. Para aprender a brincar, devemos entrar numa situação na qual não podemos senão atentar para o presente. (MATURANA e VERDEN-ZÖLLER, 2004, p. 234).

Em busca das raízes etimológicas da palavra “brincar”, encontramos o termo “vinculum”, que significa “vínculo”, “união”. Vínculo entre pessoas e entre pessoas e objetos, os brinquedos. A raiz da palavra aponta para o fator relacional, aquilo que une. (JARDIM, 2002).

O jogo pode ser visto com duas vertentes: pode ensinar obediência às regras como também pode ensinar a sua arbitrariedade, como destaca Faria neste trecho:

Na verdade, como diz Caillois (1982), a atividade lúdica é um continuum com duas extremidades: uma, ocupada por jogos que manifestam criatividade, fantasia, espontaneidade; e outra, com jogos convencionais, subordinados a regras. Na vida social, sempre existem regras, que variam de sociedade para sociedade, portanto, o jogo infantil, naquele continuum, pode tanto ensinar a obediência às regras como também pode ensinar a sua arbitrariedade. (FARIA, 1999, p. 156).

2.1 A criança em Mário de Andrade

Ao longo de sua vida, Mário de Andrade teve uma forte identificação com a infância. Além dos muitos personagens crianças em seus livros, escreveu artigos relacionando criança e arte, como por exemplo “O pai do gênio” (Diário Nacional) e “Da criança prodígio I, II, III”. (FARIA, 1999). Em carta para o amigo Carlos Drummond de Andrade, em 8 de maio de 1926, ao comentar sobre o impacto de suas poesias nas declarações de alguns críticos, Mário escreveu sobre seu lado infantil:

Você não imagina, Carlos, acho uma graça enorme na atrapalhão em que tenho deixado muita gente boa com os meus versos. Aliás essa atrapalhão é tão grande que eu creio ser exemplo único dessa história impagável de viverem afirmando de mim: Mário de Andrade não é poeta. Vira outro: Mário de Andrade é poeta. Ora, como eu apesar dos meus trinta anos e mais três já passados ainda sou um criança que acho uma delícia a gente tocar a campainha dos outros e depois fugir, você pode bem imaginar o divertimento que me dá essa preocupação e meia vergonha dos que não sabem se sou poeta ou não. Coisa aliás repare dum ridículo enorme porque afinal ninguém pode medir a substância da poesia a quilos ou a litros pra saber se sou poeta ou não. (ANDRADE, 1982, p. 75).

Mário de Andrade concebia a criança como um ser sensível, maleável e que utiliza indiferentemente todos os meios de expressão artística. Esta concepção coaduna-se com a proposta pedagógica dos Parques Infantis e reverbera uma noção de infância compartilhada por pensadores contemporâneos a ele, como o psicólogo russo Lev Vigotski. Ambos concebiam a ideia da criança como um ser inventivo, produtor de cultura, portador de direitos.

Segundo Mário de Andrade:

A criança é essencialmente um ser sensível à procura de expressão. Não possui ainda a inteligência abstradeira completamente formada. A inteligência dela não prevalece e muito menos não alumbrava a totalidade da vida sensível. Por isso ela é muito mais expressivamente total que o adulto. Diante duma dor: chora – o que é muito mais expressivo do que abstrair: “estou sofrendo”. A criança utiliza-se indiferentemente de todos os meios de expressão artística. Emprega a palavra, as batidas do ritmo, cantarola, desenha. Dirão que as tendências dela inda não se afirmaram. Sei. Mas é essa mesma vagueza de tendências que permite pra ela ser mais total. E aliás as tais tendências muitas vezes provêm da nossa inteligência exclusivamente. (ANDRADE, 1929, p.82).

Lev Vigotski, psicólogo russo que dedicou sua vida a estudar o comportamento infantil, abordou o tema da brincadeira em seus livros, conferindo a ela um status semelhante ao ensino-aprendizado, na relação de interdependência com o desenvolvimento. (VASCONCELLOS, 2015, p. 150). Em contraposição, na história da escola brasileira, de forma geral, a brincadeira usualmente é entendida como tempo não produtivo. Quando está incluída no currículo, é muito comum a tentativa dar a ela um sentido prático e utilitário.

Por envolver sociabilidade, deslocamento de contexto e co-construção de experiências, a brincadeira infantil permite a criação de novos sentidos pessoais e significados compartilhados. Esta reflexão sobre o lugar da brincadeira na educação pode ser enriquecida tendo em vista a distinção entre sentido e significado na linguagem verbal, segundo Vigotski. Para o autor, o sentido de uma palavra predomina sobre o seu significado, tendo como base a perspectiva do psicólogo francês F. Pauhlan:

(...) o sentido de uma palavra é a soma de todos os eventos psicológicos que a palavra desperta em nossa consciência. É um todo complexo, fluido e dinâmico, que tem várias zonas de estabilidade desigual. O significado é apenas uma das zonas de sentido, a mais estável e precisa. Uma palavra adquire o seu sentido no contexto em que surge; em contextos diferentes, altera o seu sentido. O significado permanece estável ao longo de todas as alterações do sentido. O significado dicionarizado de uma palavra nada mais é do que uma pedra no edifício do sentido, não passa de uma potencialidade que se realiza de formas diversas na fala. (VIGOTSKI, 2008, p. 181).

Deste modo, baseado nesta definição, observa-se que o sentido é muito mais amplo do que o significado, pois relaciona-se com a subjetividade e a bagagem de experiências vivenciadas pelo sujeito. Segundo Namura (2003, p. 185), “o sentido de uma palavra nunca é completo, é determinado, no fim das contas, por toda a riqueza dos momentos existentes na consciência”.

Nos Parques Infantis evidencia-se a busca de desenvolver a singularidade de cada criança, ao propiciar novas experiências, fomentando este "sentido" apontado no trecho, através de diversas atividades lúdico-culturais.

Estimular a produção de desenhos infantis, como Mário de Andrade fez, foi estimular a expressão da subjetividade das crianças, pois acreditava que a educação passava também pelo desenvolvimento próprio e não somente pela padronização irrestrita.

No contexto dos Parques Infantis, as crianças foram consideradas produtoras de cultura e não apenas consumidoras. Os desenhos também eram utilizados para traçar um panorama de quem eram aquelas crianças que frequentavam os Parques e foram guardados pelo escritor em seu acervo.

Há em Mário de Andrade um olhar sobre a criança que enxerga mais do que preocupações com aspectos da saúde física. Esse olhar reverbera a concepção do educador Anísio Teixeira, que na Conferência Nacional de Proteção à Infância, realizada em 1933 no Rio de Janeiro, afirmou:

(...) o problema da criança pré-escolar é visto apenas sob o ângulo da saúde física, transformando-se em problema “pediátrico” e não “pedológico”, que aspectos importantes para a educação da criança pré-escolar como crescimento, desenvolvimento e formação de hábitos permanecem estritamente ligados à saúde

física e não se cuida de facetas pedagógicas como habilidades mentais, socialização e importância dos brinquedos. (TEIXEIRA, 1933).

Além de Anísio Teixeira, pensadores modernistas brasileiros, tais como Mário de Andrade, Anita Malfatti e Mário Pedrosa e de outras nacionalidades como Paul Klee e Bruno Munari representaram durante o século XX uma quebra de paradigma no modo de lidar com as criações infantis. Concebem as crianças como construtoras de uma cultura criativa, criada com ideias próprias. Elas não somente recebiam influências e copiavam modelos criados por adultos, como também criavam seus próprios modelos e formas de ver o mundo através da arte. Modelos que inspiravam os adultos em suas próprias criações. Ou seja, a troca de influências no campo artístico seria de mão dupla e não acontecia somente “de cima para baixo”. O traço transgressor das criações infantis - marcado por questionamentos, desconstruções e risadas - alimentava as criações dos adultos modernistas, que abriram-se para novas formas de ver o mundo e com isso alargaram a visão sobre as criações infantis. (GOBBI, 2007).

Em trecho do livro “Fantasia”, o artista italiano Bruno Munari escreve:

A sociedade do futuro já se encontra entre nós, podemos vê-la nas crianças. Do modo como crescem e se desenvolvem as crianças podemos pensar numa sociedade futura mais ou menos livre e criativa. Devemos, por isso, libertar as crianças de todos os condicionamentos e ajuda-las a formarem-se. Desenvolver todas as personalidades de maneira a que possam contribuir para o progresso colectivo. (MUNARI, 1997, p. 123).

O livro “O baile das quatro artes” reúne ensaios de Mário de Andrade escritos nas décadas de 1930 e 1940 que têm como tema central as artes. No capítulo “Fantasia de Walt Disney”, ao discorrer sobre os desenhos animados do cineasta americano Walt Disney, Mário condensa algumas de suas ideias sobre a relação entre as crianças, universalidade e a arte que nos ajudam a compreender como o escritor pensava a infância.

Outro lado por onde o problema se complica nasce da própria essência do desenho animado, a sua “falsificação” essencial da realidade; enfim: o arrombamento do limite existencial das coisas. O banal das figuras de Walt Disney deriva em grande parte de uma simplificação estilizadora, que pertence indiscutivelmente a esse decorativo, tão comum nos livros infantis de todas as raças e países. Não é propriamente “nacional”, pois é justo nos seus momentos melhores que Walt Disney se liberta desse colorismo insípido da maioria dos livros ilustrados ingleses. É exatamente “infantil”, e portanto “geral”, humano, universal, como são as reações infantis e o seu mundo psicológico. (Aliás estou imaginando que a simplificação primária dos desenhos de crianças, esses calungas que tem um círculo por cara e cinco traços por corpo e membros, podiam adquirir uma extraordinária vitalidade expressiva, no desenho animado...) Ora o desenho animado, si nos convence e nos ilumina tanto, deve ser também porque ele nos reverte a esse infantilismo profundo e inamovível que persevera em nós, apesar de toda a nossa adulta materialidade. Ele arromba o limite existencial das coisas e nos coloca num mundo de milagre. Num mundo fantasmagórico, mais exatamente que fantasmal. Eu disse atrás que o

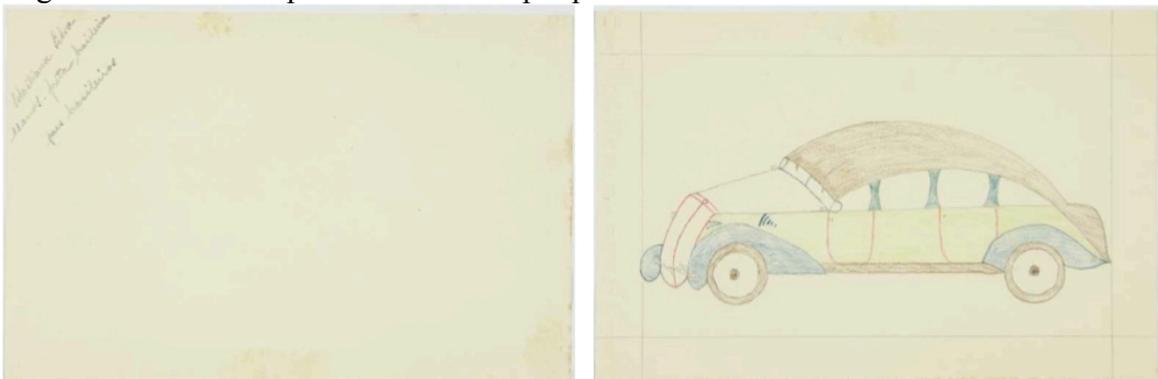
desenho animado sofre um condicionamento de minutagem, que o torna fatigante quando longo. Não provirá isto do seu e nosso infantilismo, incapaz de perdurar em nossa materialidade adulta?... Talvez o banal, o convencionalismo do desenho animado seja uma necessidade de essência. Derive da sua própria realidade “poética”. Do seu destino psicológico. E moral... (ANDRADE, 1963, p. 82).

Neste trecho, Mário de Andrade coloca os conceitos de “infantil” como relacionado aos conceitos de “geral”, “humano”, “universal”. Em seguida, levanta a hipótese de que o desenho animado nos convence e ilumina “porque ele nos reverte a esse infantilismo profundo e inamovível que persevera em nós, apesar de toda a nossa adulta materialidade”. O escritor acreditava nessa criança “inamovível” dentro de cada adulto, e este é um dado importante que nos ajuda a entender a sua obra e as características dos Parques Infantis enquanto projeto pedagógico.

2.1.1 O desenho

Nos Parques Infantis, uma forma muito utilizada de estimular o desenvolvimento das crianças era através do desenho. A diretriz era para que os instrutores não interferissem nas criações infantis. Mário de Andrade deu muito importância aos trabalhos feitos pelas crianças. Mandava comprar bons materiais para os desenhos, que eram identificados com o nome, idade e nacionalidade dos autores. (RUBINO, 2013). A seguir podemos ver um exemplo de desenho produzido nos Parques Infantis:

Figura 12 – Desenho produzido em um parque infantil.



Fonte: Mário de Andrade e os parques infantis, Itaú cultural 2013.

O escritor reuniu os desenhos em um acervo pessoal. Em seus escritos, nota-se um olhar interessado para os trabalhos que assemelha-se a uma espécie de “etnografia dos desenhos”. Segundo Gobbi:

Procura conhecer e revelar os traçados, assuntos, cores, formas de ocupar o espaço do papel, associa – em especial naqueles criados nos parques infantis – idade, sexo,

nacionalidade de quem os fez, o que lhe permitia inferências pertinentes e curiosas quanto a essa manifestação plástica. Os desenhos eram concebidos também como soluções pessoais das crianças, o que lhes conferia então o aspecto autoral. Considerar a obra de Mário de Andrade naquilo que ele propõe sobre os desenhos é maravilhar-se e acreditar em meninas e meninos em lugares também da infância, em que possam ser consideradas em sua inteireza. (GOBBI, 2013).

Mário de Andrade não deixou ele próprio de desenhar, apesar de ser um lado pouco conhecido de sua vida. Registra o escritor: “O que me agrada principalmente na tão complexa natureza do desenho, é o seu caráter infinitamente sutil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia”. (ANDRADE, 2013).

2.2 Arte e interação – a mousiké

O conceito de se educar a criança com base na cultura brasileira era levado a cabo nos Parques Infantis através da arte e da brincadeira. Com base nas manifestações artísticas nacionais como por exemplo Marujada e Nau Catarineta, as crianças em São Paulo experimentavam festas do Norte e Nordeste, ressignificando e reinventando as tradições.

A simbiose entre arte, brincadeira, memória e educação não é algo novo, muito pelo contrário. A raiz etimológica da palavra “música”, o conceito grego de “mousiké”, aponta justamente para esta relação. No dicionário Aurélio, o verbete “música” é apontado como derivado do termo grego “mousiké”. Segundo Roque⁸: “a palavra mousiké, adjetivo de mousikós, considerada em si, significa musical, aquilo que se relaciona com as Musas”.

As Musas eram as nove deusas protetoras da educação e filhas de Zeus e Mnemósine, deusa da memória. Elas doavam aos homens a inspiração poética e o conhecimento, além de entreterem os deuses do Olimpo com seus cantos e coros.⁹ Como se vê, conhecimento e diversão estão relacionados na raiz etimológica da palavra música.

⁸ ROQUE, M.L. O conceito de mousiké na civilização grega. São Paulo, s.d, 154p. tese (Doutorado) - Faculdade "Sedes Sapientiae", Pontifícia Universidade Católica, p. 29-30.

⁹ Idem

Figura 13 – “Dança de Apolo e as Musas”, óleo sobre tela de Baldassare Peruzzi.



Fonte: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=821383001&objectId=3288612&partId=1

Nesta pintura de Baldassare Peruzzi, o artista imprime movimento ao quadro e representa as musas e Apolo, que de mãos dadas, dançam em roda. Mousiké, a arte das musas, é um conceito abrangente que engloba sobretudo música, poesia e dança em uma única manifestação. Percebe-se que o elemento que une essas formas de arte é a presença do ritmo: nos sons (música), nas palavras (poesia) e nos movimentos (dança). Segundo Lia Tomás:

(...) a mousiké engloba tudo o que constitui uma presença sonora (canto, dança, palavras, ginástica, ritmo, instrumentos musicais, matemática, física), pois o som é primeiramente compreendido como sentido e não como significado. E é nesse ponto que se torna necessário não apenas tocarmos no Pitagorismo, mas antes resgatar a precondição constitutiva da música, a saber, o sentido do som. E aí adentramos na questão da linguagem no pré-socratismo.

Essa linguagem era então compreendida como sentido. Só depois é que se transformou em significado. O que vem a ser sentido na forma como o compreendemos? O sentido resulta daquilo que não depende do que nós achamos que seja, é um existente que insiste em sua presença e não se sujeita ao que possamos pensar sobre ele - como ansiedade da morte, dor de cabeça, fome, desejo amoroso -, enfim, mundo dos índices, mundo em que irremediavelmente nós nos envolvemos com a força bruta. Um outro nome para ele, por sinal em nome de síntese, é existência. (TOMÁS, 2002, p. 48).

Essa relação íntima entre música, poesia e dança nos remete ao papel da música nas sociedades orais, ditas "primitivas". Nestas sociedades, a música assumia um caráter de ritual e estava sempre relacionada à memória. Segundo Felipe Abreu:

Quanto mais "primitiva" a sociedade- primitiva no sentido de guardar sua primeira essência, essencial portanto - mais visceralmente essencial e catártico o papel da música. Ela é um ato comunitário. Não há divisão entre categorias - artista, público, obra, autor. Os membros da comunidade são ao mesmo tempo seus co-autores, seus executantes e seu público, e a obra final é o resultado dessa aliança. A transmissão dos conceitos musicais se dá por imitação, de geração em geração, modificando-se a partir de sutis transgressões na mesma medida em que pequenas transgressões sociais transformam aquela sociedade. (ABREU, 2001, p. 104).

Logo, podemos considerar as cantigas de roda infantis como uma continuidade deste conjunto de relações expresso no conceito de mousiké. Unindo música, dança e poesia, baseadas na imitação e transmitidas de geração em geração, as cantigas de roda foram abordadas de modo teórico no Brasil nos anos de 1940, como por exemplo no estudo de Veríssimo de Melo denominado “Rondas Infantis brasileiras”.

[A cantiga de roda] é a brincadeira mais completa sob o ponto de vista pedagógico. Brincando de roda, a criança exercita o raciocínio e a memória, estimula o gosto pelo canto e desenvolve naturalmente os músculos ao ritmo das danças ingênuas. As artes da poesia, da música e da dança uniram-se nos brinquedos de rondas infantis, realizando a síntese magnífica de elementos imprescindíveis à educação escolar. Nota-se, aliás, no país, a tendência de utilizar os brinquedos tradicionais na educação da infância e da juventude. É tão rico o manancial de ensinamentos condensados neles, que professores de maior visão já estão incluindo, por conta própria, principalmente nos jardins de infância, a boa prática desses jogos e brinquedos folclóricos, apesar do silêncio dos nossos programas oficiais. (MELO, 1953).

Neste trecho, o autor destaca o “silêncio dos nossos programas oficiais” em relação aos nossos “brinquedos tradicionais”. Nesse sentido, levando-se em conta que o texto foi publicado em 1953 e os Parques Infantis foram implementados em 1935, percebe-se o pioneirismo de Mário de Andrade ao incluir os brinquedos tradicionais como atividades propostas nos Parques Infantis, projeto governamental de educação não escolar. Este tipo de atividade estimula o senso comunitário, a coordenação motora e a memória. De acordo com Johan Huizinga, teórico que estudou o “jogo”:

(...) nossos antepassados recomendavam a música como “paideia”, como educação e cultura, como algo que não é necessário nem útil, como ler e escrever, mas serve simplesmente para gastar o tempo livre (...) O gozo da música aproxima-se desse fim último (“diagoguê”) da ação, devido ao fato de não ser procurado em função de um bem futuro, mas em função de si mesma (...) portanto, fica claro que precisamos educar-nos para esta “diagoguê” e aprender certas coisas, mas não, note-se bem, em nome de trabalho, e sim em nome delas próprias. (HUIZINGA, 1971 p.180).

Em reflexão semelhante, escreve Florestan Fernandes:

(...) um único folguedo pode pôr a criança em contato com quase todos os valores e instituições da comunidade de modo simbólico, em seus grupos (...) O desejo comum de brincar, o contínuo trato com as mesmas crianças, a preferência por certos tipos de jogos, sua livre escolha, a liberdade de que goza nesses momentos e o interesse que lhe desperta o brinquedo em bando conduzem a criança à formação das primeiras amizades, dando-lhe a noção de posição social. Nesse grupo, começa o contato com o meio social, de maneira mais livre e íntima. (FERNANDES, 1979, p.378-388).

O potencial expressivo das brincadeiras de roda e da música foi amplamente utilizado nos Parques Infantis. Através de atividades propostas, Mário usou a música, recuperando sua essência de mousiké - música dança e poesia unidas em uma única manifestação - como

forma de conectar as crianças entre si e conectá-las com os festejos do Norte e Nordeste do Brasil. Pessoas, espaços e tempos conectados pela “mousiké”. A base para as atividades de dança e música foi coletada por Mário em suas duas viagens para o Norte e Nordeste e representam sua própria interpretação acerca dos festejos populares. Com a adição de cada subjetividade, de cada olhar e voz das crianças participantes das brincadeiras, de cada "fantasia", a tradição manteve-se viva, transformada e ressignificada. Esta proposta alinha-se ao conceito de tradição na concepção de Bruno Munari, já citado no primeiro capítulo deste trabalho. Escreve o autor: “Limitar-se a repetir um valor, sem fantasia, não significa continuar a tradição, mas travá-la, fazê-la morrer”. (MUNARI, 1997, p. 39).

Como podemos identificar pelos trechos citados, a brincadeira de roda relaciona-se aos conceitos gregos de paideia¹⁰ e mousiké e condensa saberes que são transmitidos de geração em geração. Este tipo de brincadeira dá ênfase para a relação entre os membros da roda. Emerge como essência das atividades a presença da interação constante entre os participantes.

Na roda, todos os participantes conseguem perceber os demais, de maneira “horizontal”. Não há destaque para um determinado membro do grupo, como acontece na disposição espacial tradicional dos professores em sala de aula e dos atores no palco italiano¹¹, uma relação que pode ser chamada de “vertical”. Na roda, a ação de qualquer membro reverbera de modo uniforme no conjunto. As atenções estão mais descentralizadas do que na disposição espacial tradicional da sala de aula: carteiras enfileiradas viradas para onde está posicionado o professor.

2.2.1 Arte comum

O aspecto comunitário, o traço “comum”, da música e das artes de maneira geral foi bastante destacado na obra de Mário de Andrade. Em texto publicado no seu livro “Música, doce música”, assinala:

(...) arte não se resume a altares raros de criadores genialíssimos. Não foi no Egito, não foi na Idade Média, não o foi na Índia nem no Islam. Talvez não o seja, para maior felicidade nossa, na Idade Novíssima que se anuncia. A arte é muito mais

¹⁰ Paideia: Palavra grega utilizada para definir a noção de educação na sociedade grega clássica. É derivada do termo “paidos”, que significa criança. Já a palavra “paida” significa jogo ou brincadeira. A paideia contempla a formação humana em todos os seus aspectos (político, social, cultural e educativo).

¹¹ Palco italiano: Surgido na virada do século XV para o XVI, durante o Renascimento, este tipo de palco tem como principal característica a disposição frontal de palco e plateia. Desta forma, a plateia tem noção de profundidade e perspectiva no espaço cênico. Ainda hoje, é o tipo de palco predominante no teatro ocidental.

larga, humana e generosa do que a idolatria dos gênios incondicionais. Ela é principalmente comum. (ANDRADE, 1963, p. 417).

O esforço em promover o aspecto comum da arte se verifica nas propostas de atividades dos Parques Infantis. De uma forma prática, estimulando as crianças a dançarem em roda, relacionarem-se. Ou desenharem em mesas coletivas a céu aberto, como no registro fotográfico abaixo.

Figura 14 – Crianças desenhando nos Parques Infantis.



Fonte: Mário de Andrade e os Parque Infantis, Itau Cultural, 2013.

Nesta busca de pistas sobre como Mário de Andrade concebeu a arte, podemos encontrar mais uma no livro “O turista aprendiz”, escrito durante estas duas grandes viagens pelo Brasil. Em anotação do dia 28 de novembro de 1928 no Rio de Janeiro, o escritor comenta sobre a dicotomia razão e emoção na performance artística:

Sicrano toca piano com ardor... Não tem dúvida que essas frases são verdadeiras porém ardor, paixão e outras veemências irregulares da vida não estão no que o público pensa. A paixão do artista é pela arte dele. O ardor se manifesta no carinho, na paciência, na piedade, com que busca dar pro público a arte que este chamará de apaixonada. Mas, pro artista verdadeiro o que na manifestação dele o público chama de “paixão” não passa de friezas bem calculadinhas que a paixão conquistadora determina e organiza uma por uma pra conquistar com certeza. Não acredito que vivamos de aparências apenas porém a arte de verdade incontestavelmente é o mundo das aparências mais completo que o homem soube inventar. (ANDRADE, 2015, p. 250).

O fato da arte ser encarada como “comum” por Mário de Andrade não excluía a sua “profundidade”, a noção do trabalho necessário para se produzi-la, como podemos atestar neste trecho. O lado prático da arte é ressaltado: “friezas bem calculadinhas que a paixão conquistadora determina e organiza uma por uma para conquistar com certeza”. O labor, a

dedicação do artista seria pra tornar a arte acessível ao público, arte que afetasse e convidasse o espectador para “entrar na roda”.

Ao analisar a arte produzida no início do século XX, destaca no livro “O baile das quatro artes”:

Há uma incongruência bem sutil em nosso tempo. Na história das artes, estamos num período que muito parece ter pesquisado e que, no entanto, é dos mais afirmativos, dos mais vaidosos, dos menos humildes diante da obra de arte. Há, por certo, em todos os artistas contemporâneos, uma desesperada, uma desapoderada vontade de acertar. Mas a inflação do individualismo, a inflação da estética experimental, a inflação do psicologismo, desnorream o verdadeiro objeto da arte. Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano. (ANDRADE, 1963, p. 33).

No contexto daquele início de século XX, na visão de Mário, o foco da arte tinha se deslocado da obra de arte para o artista. Hoje, início do século XXI, em tempos de internet, redes sociais e influenciadores digitais, fica claro que esta tendência acentuou-se.

Mas voltemos para o século XX. No texto “Atualidade de Chopin” (1942), aula inaugural do professor Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, texto incluído no livro “O baile das quatro artes”, temos mais pistas de como o escritor concebia a arte e no direcionamento que deu a ela nas propostas de atividades dos Parques Infantis:

Este é o artista, srs. Alunos, em sua magnífica miséria. É um homem como qualquer outro, a arte é o seu ofício. Não nos iludamos com floreios ilusórios: a arte é um elemento de vida, não de sobrevivência. Mas por isso que o artista se serve de uma força idealizadora e não das forças práticas do bem e da verdade, tudo quanto, como qualquer outro homem, ele vive, ele é obrigado a transferir para uma criação intermediária, a obra-de-arte. Ele tem todas as obrigações morais e verdadeiras da vida. Mas não as vive diretamente, enquanto artista em seu ofício, como as vivem diretamente em seu ofício, o chefe, o padre, o operário, o médico, o legislador, a mãe, o capitalista, o soldado, bons e ruins, dignos e indignos. Ele tudo cede a uma obra-de-arte, cujos efeitos ele jamais poderá adivinhar exatamente quais serão. Não lhe cabe, enquanto artista, ser político, distribuir bênçãos, perdões e consolos, nem organizar ou dirigir fábricas, nem matar nas guerras e revoluções. Porque ele não vive de sua própria vida, mas da vida da obra-de-arte. É o que o torna um ser particularíssimo. (ANDRADE, 1963, p. 145).

Como escreve Mário de Andrade neste texto, a arte “é um elemento de vida, não de sobrevivência”. É mais do que um ofício. Para ele o artista “tudo cede a uma obra-de-arte, cujos efeitos ele jamais poderá adivinhar exatamente quais serão”. O artista é alguém que se doa para a obra de arte e a coloca disponível para fruição do público.

Coletividade, emoção, frieza, arte interessada. A complexidade da arte para Mário de Andrade denota sua própria complexidade enquanto ser-humano e artista. Ao falar de arte,

Mário falou de si, de sua visão sobre o mundo. Em carta para Carlos Drummond, datada de 18 de fevereiro de 1925, o escritor aborda este tema:

Daí uma diferença essencial entre vocês, artistas legítimos, e eu que na realidade verdadeira não sou mais artista. Isto parece blague como outra qualquer mas não. Continuo a embelezar minhas obras, torná-las agradáveis pra interessar, atrair, convencer. Mas lhes falta aquela qualidade artística primeira que uma infinidade de estetas e entre os últimos recentes Croce¹² de maneira berrante estabeleceram: ausência de interesse prático, criação livre e pura do espírito. Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige. Nisto sou tão primitivo como um homem das cavernas quaternárias. Só que além do interesse por assim dizer físico, interesse sexual, interesse de socialização, tenho ainda um interesse espiritual mais largo que o dele que só se dirigia aos deuses amedrontadores. Ainda é preciso distinguir entre primitivismo e primitivismo. Tem o que vem da precariedade técnica. Condenável. Tem o que vem da exata realização psíquica (Negros, Bizâncio, Puvis de Chavannes, Aleijadinho). Admirável e louvável. Tem o que vem da consciência duma época e das necessidades sociais, nacionais, humanas dessa época. É necessário. É intelectual, não abandona a crítica, a observação, a experiência e até a erudição. E só aparentemente se afasta delas. É o meu. É necessário. Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. (ANDRADE, 1982, p. 25).

Neste trecho o escritor assume sua arte como interessada, com função prática, mesmo que Croce definisse a arte com “ausência de interesse prático”. Por esta razão, afirma que havia deixado de ser artista. Diferencia-se dos artistas que produzem uma arte sem interesse prático. Mário de Andrade identifica-se com a arte da forma que é encarada pelos povos primitivos, como uma forma de servir à comunidade. Arte que serve como mote de interação, de conhecimento do outro.

Logo, seguindo nesta linha de raciocínio e pensando nos Parques Infantis, a interação emerge como um dos principais diretrizes pedagógicas, além do estímulo à expressão de cada individualidade infantil. Conforme Mário de Andrade afirma: “Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige. Nisto sou tão primitivo como um homem das cavernas quaternárias”.

¹² Benedetto Croce (1866-1952), filósofo e crítico italiano, autor de *Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale* (1902) e *Breviário de Estetica* (1913).

3 VIAJAR APRENDENDO, APRENDER VIAJANDO

Neste último capítulo, pretendo identificar pontos de contato, diretrizes que perpassam o livro "O turista aprendiz" e o projeto pedagógico Parques Infantis. Enquanto o livro foi escrito durante as duas viagens de Mário de Andrade entre 1927 e 1929, o projeto pedagógico Parques Infantis foi implementado na cidade de São Paulo entre 1935 e 1938.

Os temas deste capítulo representam eixos transversais presentes nestes dois objetos de pesquisa. Fluxos de influência das viagens para o projeto pedagógico e do projeto pedagógico para as viagens. Tanto o livro quanto o projeto educacional estão inscritos no projeto de Mário de compor uma ideia de identidade brasileira. Relacionada com esta busca está a criação em 1936 do Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional, por Mário de Andrade. Este Anteprojeto deu origem ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão federal criado em 1937 no governo de Getúlio Vargas. Posteriormente, este órgão tornou-se o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como o conhecemos até hoje.

As experiências vividas por Mário de Andrade em suas viagens na década de 1920 reverberaram na criação e execução da proposta pedagógica dos Parques Infantis. Como atesta Luiz Philippe Peres Torelly no texto "O turista aprendiz e o patrimônio cultural", incluído na edição de 2015 do livro "O turista aprendiz", publicada pelo IPHAN:

Ao assumir a Diretoria do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1935, nosso modernista põe em prática muito do aprendizado de suas viagens. Empreende uma intensa atividade de difusão de manifestações culturais eruditas e populares, com forte viés educativo, o que acabou por polir suas formulações para elaborar, em 1936, o Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional, sob encomenda do então Ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas, Gustavo Capanema. Conceitos como o de arte ameríndia e popular, bastante abrangentes, incluindo o que hoje denominamos de saberes, fazeres e falares, ou o de paisagem cultural – sem ainda receber esta denominação –, já estão presentes em sua proposta, o que lhe confere impressionante contemporaneidade após tantos anos. (ANDRADE, 2015, p. 12).

Identificar estes pontos de contato entre as viagens e o projeto pedagógico nos sugere características que aproximam viagem e educação sob um ponto de vista teórico. As reflexões neste capítulo aproximam o ato de viajar com o ato de aprender na obra de Mário de Andrade. O quanto a viagem tem de educação? O quanto a educação tem de viagem? São perguntas que guiarão nosso olhar no percurso deste capítulo, que reflete sobre temas abordados no livro "O turista aprendiz" e no projeto pedagógico "Parques Infantis".

3.1 Povo, primitivo, criança

Como podemos verificar nos dois capítulos iniciais deste trabalho, tanto o livro "O turista aprendiz" como o projeto dos Parques Infantis reúnem reflexões acerca destes três temas: povo, primitivo e criança. Muitas vezes, os temas aparecem relacionados entre si nos escritos do autor, que traça paralelos entre eles. Ao longo de sua vida, Mário de Andrade demonstrou grande interesse em pesquisar sobre a arte dos "primitivos", arte do povo e arte produzida pelas crianças. Uma constante entre esses grupos é o fato de serem tratadas como vozes "menores" nas relações de poder vigentes no contexto em que viveu Mário de Andrade.

A abordagem dos temas nos escritos de Mário de Andrade revela uma "vontade de aproximação", uma afinidade em permanente tensão com uma separação evidente: Mário não podia ser considerado oriundo de classes populares, além de ser um adulto erudito. Mas é marcante no seu trabalho a curiosidade e o deslumbramento em relação aos três temas. E também suas próprias contradições e dualidades. Humanas e marioandradianas por natureza. Nas obras do autor, há um exercício contínuo de valorizar a diferença. Exercício de reconhecer no outro, qualquer que seja este "outro", um produtor de cultura digno de atenção. Traço que está presente tanto no registro das viagens pelo Brasil quanto no projeto pedagógico Parques Infantis.

3.1.1 O povo

O poema "Carnaval Carioca", dedicado a Manuel Bandeira, foi escrito por Mário em 1923, baseado nas suas experiências no carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro. Através de uma narrativa carregada de sentimento, o autor deixa-se levar pela multidão, misturando-se ao frenesi do povo que vibra coletivamente. Como neste trecho do poema:

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...
 Eu te levava uns olhos novos
 Para serem lapidados em mil sensações bonitas,
 Meus lábios murmurejando de comoção assustada
 Haviam de ter puríssimo destino...
 É que sou poeta
 E na banalidade larga dos meus cantos
 Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males
 Todas as coisas finitas
 Em rondas aladas sobrenaturais.
 (...)
 Eu bailo em poemas, multicolorido!
 Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!
 Sou dançarino brasileiro!
 Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes
 Glorifico a verdade das coisas existentes
 Fixando os ecos e miragens.

Sou um tupi tangendo um alaúde
 E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
 Eu celestizo em eurias soberanas,
 Óh encantamento da Poesia imortal!...
 (PUCHEU, 2011, p. 8).

Sobre esta relação do autor com o carnaval carioca, que pode ser verificada através do trecho do poema acima, Alberto Pucheu comenta no livro “ O carnaval carioca de Mário de Andrade”:

Duas figurações de Brasil ou de brasileiros aqui se inscrevem: tanto a de um Brasil paulista-europeu-frio-erudito-preconceituoso em antagonismo com a heterogênea mestiçagem popular festivamente extática e cosmopolitamente aberta a todas as cores, a todas as nacionalidades, a todos os tipos, a todos os lugares e a todos os tempos quanto a deste Brasil carioca, acolhedor daquele (e de muitos outros), que, desguarnecendo todas as fronteiras e identidades previamente demarcadas, leva-o a transformações necessárias. **A transformação do primeiro no segundo é a construção que, no poema, Mário realiza de si e da imagem do Brasil que deseja implementar a partir de sua vivência no carnaval do Rio de Janeiro, mostrando que tal pujança brasileira provém antes do povo, que acata o erudito paulista (e todos os outros tipos em suas diferenças), do que de uma elite erudita para a qual o que provém do povo é, a princípio, uma "estupidez" animalesca e natural; se a pujança vem antes do povo, vem, de algum modo, também da elite erudita que busca superar seu julgamento preconceituoso, em decorrência de uma observação, de uma compreensão e de uma admiração que acabam possibilitando a imersão na dinâmica da festa popular e, conseqüentemente, na dinâmica do animalesco e do natural, ou melhor, do "supremo natural" do próprio povo, que goza.** (PUCHEU, 2011, p. 41, grifo nosso).

A vivência de Mário de Andrade na rua, que desfila junto dos cordões carnavalescos - antepassados dos atuais blocos do carnaval carioca – inspira-o a refletir sobre as diferenças e pluralidades que formam a ideia de "identidade brasileira". O verso "Sou um tupi tangendo um alaúde" cria uma imagem que é em si uma mistura de identidades. "Tupi" designa um dos principais grupos indígenas do Brasil, cuja língua influenciou o português falado no Brasil. O alaúde é um instrumento de cordas de origem árabe, muito utilizado na Europa, principalmente na península ibérica. Mário de Andrade, o autor da poesia “Eu sou trezentos”¹³, inspira-se pela diversidade, assume-se diverso, permite-se diverso. Absorve influências do carnaval carioca em 1923, e das viagens para Norte e Nordeste entre 1927 e 1929. A rua, o espaço público e coletivo, polissêmico, palco de fluxos diversos, é a matéria-prima fundamental de muitos dos seus escritos. A tônica de muitos textos provém da rua, característica que pode ser verificada em outros autores brasileiros, como por exemplo Paulo Barreto, conhecido como João do Rio, autor do livro “A alma encantadora das ruas” (1908).

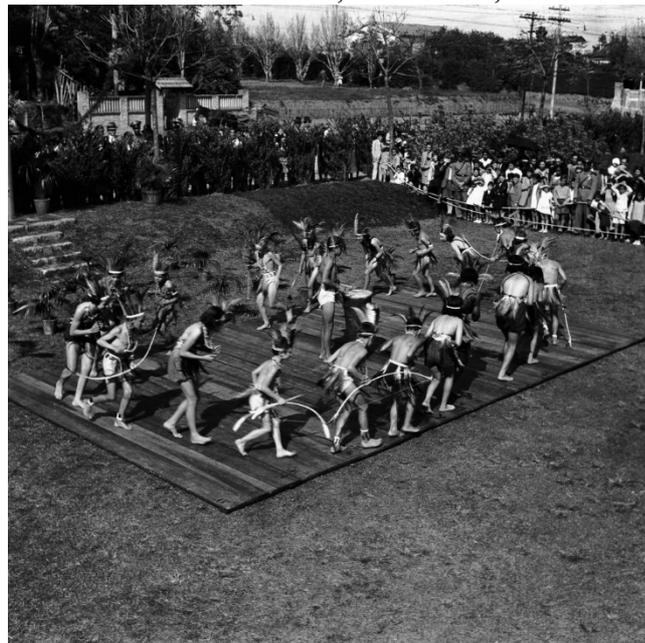
¹³ Poesia reproduzida no primeiro capítulo deste trabalho.

3.1.2 Educar na roda

Nos Parques Infantis, Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, concebe um espaço de educação não-escolar constituído de amplos espaços abertos que favorecem a troca entre as crianças, a interação, a coletividade. A amplitude dos espaços permite às crianças o desenvolvimento de suas funções motoras além de um aguçamento da autonomia. Assim seus corpos estão mais livres, menos condicionados aos movimentos tradicionais de uma sala de aula: sentar, levantar os braços, pôr-se de pé, andar entre as carteiras.

O que se observa é que espaços amplos favoreceram a formação de outras configurações espaciais entre as crianças e monitores. Como por exemplo a formação em roda, tal qual se dispõe os brincantes de muitos festejos e manifestações culturais brasileiras, como pro exemplo: capoeira, ciranda e jongo. Tal configuração em roda aparece em muitas atividades dos Parques Infantis, como por exemplo na apresentação da “Dança indígena”, retratada nesta fotografia de Benedito Junqueira, no Parque Infantil de Santo Amaro, no ano de 1938.

Figura 15 – Benedito Junqueira Duarte, Dança indígena na festa de inauguração do Parque Infantil de Santo Amaro, Ceci e Peri, 1938.



Fonte: Mário de Andrade e os Parque Infantis, Itau Cultural, 2013.

Em uma roda, as relações entre os participantes tendem a ser mais horizontais que na disposição tradicional do palco italiano, usada no modelo clássico de escola ocidental. Em roda, todos podem se ver e ser perceber como membros de um sistema. Cada ação de um dos membros da roda afeta de maneira semelhante os demais membros. Esta é a disposição em que muitos dos chamados “povos primitivos” ao redor do mundo se posicionam na realização de rituais religiosos, celebrações, reuniões.

Figura 16 – Dança em roda. Fotografia de Benedito Junqueira Duarte.



Fonte: Catálogo Parques Infantis, Departamento de Cultura, São Paulo, 1937, p. 37. Imagem coletada no Acervo IEB/USP. Acervo Anita Malfatti.

O paralelo entre o povo e a arte primitiva, na maior parte das vezes, é sinônimo de beleza para Mário de Andrade. De forma romântica, na visão do autor, o povo conserva "o espírito religioso da vida" e tem a espontaneidade como marca. Como pode ser verificado nesse trecho a seguir de carta escrita a Carlos Drummond de Andrade, já citado no primeiro capítulo deste trabalho. A carta foi escrita em 10 de novembro de 1924, cerca de um ano após vivenciar o carnaval de rua do Rio de Janeiro.

E então parar [na rua] e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo de uma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião. Eu conto no meu “Carnaval carioca”¹⁴ um fato a que assisti em plena Avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela

¹⁴ Poema de 1923, incluído no livro Clã do Jabuti.

negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade.” (ANDRADE, 1982, p. 4).

Este olhar romântico, idealizado, do outro como ser exótico retrata uma visão de Mário que representa a separação existente dentro da realidade brasileira desde a chegada dos portugueses, em 1500. De um lado, a elite erudita predominantemente branca que segue padrões europeus. Do outro, negros, indígenas e miscigenados, com escasso e precário acesso à educação formal, denominado de forma geral como o "povo".

A reflexão sobre a arte produzida por indivíduos que são considerados oriundos de camadas populares, aparece nas cartas de Mário de Andrade para Carlos Drummond de Andrade. Como é o caso deste trecho, escrito em 20 de fevereiro de 1927, meses antes de sua primeira viagem para a Amazônia:

Aliás sempre tive uma propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular. Não só brasileira não. De toda a parte. Tenho uma coleção de músicas populares de toda a parte e sempre falei com escândalo de todos que jamais um compositor erudito inventou músicas tão bonitas como certas coisas do povo. O povo tem isso que entre coisas sublimes bota uma porrada de coisas numa banalidade fatigante, porém isso é natural. Falta neles aquela dose de critério suficiente, aquela vontade-de-análise que deixa as obras dos artistas verdadeiros sempre intelectualmente interessantes mesmo quando não prestam. Acredito que essa minha propensão não vem de agora nem é efeito de moda. Sempre tive ela e para mim essas grandes lendas tradicionais dos povos são as histórias os casos os romances mais lindos que pode haver. Meu Macunaíma nem a gente não pode bem dizer que é indianista. O fato dum herói principal de livro ser índio não implica que o livro seja indianista. A maior parte do livro se passa em São Paulo. Macunaíma não tem costumes índios, tem costumes inventados por mim e outros que são de várias classes de brasileiros. O que procurei caracterizar mais ou menos foi a falta de caráter do brasileiro que foi justamente o que me frapou quando li o tal ciclo de lendas sobre o herói taulipangue. Os caracteres mais principais que a gente percebe no livro são a sensualidade, o gosto pelas bobagens um certo sentimentalismo melando, heroísmo coragem e covardia misturados, uma propensão pra política e pro discurso. Porém nem tive intenção de fazer um livro importante de psicologia racial não. Fiz o que me vinha na cabeça unicamente me divertindo e nada mais. (ANDRADE, 1982, p. 103).

Nota-se que o autor, se em um trecho da citação acima enaltece a arte produzida pelo povo, em outro contrapõe a arte do povo à arte dos “artistas verdadeiros”. Segundo Mário de Andrade, falta no artista popular “aquela vontade-de-análise que deixa as obras dos artistas verdadeiros sempre intelectualmente interessantes mesmo quando não prestam”. É interessante verificar a complexidade do olhar de Mário de Andrade sobre a arte produzida pelas camadas populares. Nota-se um esforço em seus textos de valorizar a arte popular produzida frente às artes eruditas, porém neste trecho revela sua percepção de que os artistas verdadeiros seriam os artistas eruditos.

Já no texto "Romantismo musical", uma conferência literária escrita em 1941 incluído no livro "O baile das quatro artes", vê-se também essa tríade articulação - povo, primitivo, criança - citando suas experiências vivenciadas na viagem de 1927:

No Amazonas, em certas regiões mais despidas do homem branco e de seringais, quando o navio de fundo chato subia arquejando, junto à margem, buscando os remansos por lhe ser impossível vencer a corrente do meio do rio, às vezes eu escutava frágeis mas penetrantes assovios humanos, nascidos do mato sem ninguém. Outros assovios secundavam longe. Me explicaram serem tapuios mestiços semicivilizados, totalmente inofensivos, se entrecomunicando a respeito do navio que vinha. Eu escutava essa música... romântica, simples conversa entre tapuios; e si, por um lado, pra eles essa música era uma real conversa econômica de vida social, por outro lado, ela me falava, não tem dúvida nenhuma que falava ao consciente, com uma violência associativa enorme, em que era muito Hans Staden, quase um i-juca-pirama, e um bocado também, desculpem, Ceci salva das águas num bom navio confortável. **Se conta ainda que, no Nordeste, por meio dos seus cantos de aboiar, os vaqueiros chegam às vezes a se corresponder de engenho a engenho, de fazenda a fazenda, se dizendo coisas e dizendo coisas aos seus bois. Poderia multiplicar ao infinito os exemplos e lembrar a musicalidade das linguagens infantis e dos primitivos. E todas estas músicas românticas, cujas palavras são frequentemente puros sons inarticulados, às vezes musicalíssimos, têm uma origem legítima, têm uma base biológica natural, o grito. O grito primitivo dos primeiros homens - esse um só grito de que provieram os sons inarticulados e os sons articulados, o ré bemol e a palavra, a música e o verbo.** (ANDRADE, 1963, p.38, grifo nosso).

No mesmo texto “Romantismo musical”, incluído no livro “O baile das quatro artes”, Mário de Andrade, em trecho posterior, ao comentar sobre a proposta estética musical do Romantismo, relaciona a arte dos primitivos à arte das crianças. Em reflexão relaciona-se com a conceituação de “sentido”, exposta no capítulo 2 do presente trabalho:

É nos românticos que a gente vai encontrar à larga esse poético musical, essa aura divagante e indefinível que, embora dela nascendo, na verdade transcende a fenomenologia sonora e parece independê-la. Desde as primícias de certo Mendelssohn sinfônico, de certo Weber operístico e mesmo de certo Lesueur cantando os "Bardos", e desde também a melódica de um Bellini, flébil e indistinada, as manifestações musicais frequentemente parecem se destacar da própria música, para adquirir uma profunda forma evocativa. **É constante agora nas obras, desde o início do Oitocentos, por mais bem-compostas e dentro da técnica erudita, esse valor que encontramos com tanta frequência nas criações dos artistas que independem da técnica, os primitivos em geral, os desenhos de crianças, os poemas dos loucos: um profundo sabor evocativo, uma transcendência lírica, iluminada e fantasmática.** (ANDRADE, 1963, p. 48, grifo nosso).

Na proposta pedagógica dos Parques Infantis, estimular as crianças a produzirem arte era parte fundamental da pesquisa estética de Mário de Andrade, da sua pesquisa em busca da essência da arte. Essência esta que relaciona-se com “um profundo sabor evocativo, uma transcendência lírica, iluminada e fantasmática”. O que Mário valorizava na arte em seus escritos era esta essência, esta transcendência lírica encontrada na arte dos primitivos, dos povos e das crianças. Essa pulsão criadora, este sentimentalismo não racional, “aura divagante e indefinível”.

Ao considerar as crianças como sujeitos produtores de cultura, além de receptores, o fazer artístico infantil foi valorizado e estimulado. Mário reuniu acervo de desenhos infantis e

os percebia de forma crítica, com olhos de pesquisador, como já mencionado na seção "O desenho", do capítulo 2 deste trabalho.

3.1.3 Primitivismo moderno

O “primitivismo moderno” da Semana de 22 manifesta-se justamente em uma proposta estética que baliza-se na ruptura, na busca de novos caminhos. Primitivismo que, no campo da poesia, por exemplo, está relacionado à adoção dos versos livres pelos poetas modernistas. Segundo Mário de Andrade: “O verso livre é justamente aquisição de ritmos pessoais (...) é uma vitória do individualismo” (ANDRADE, 1978, p. 278). O primitivismo moderno significava a abertura de caminhos para uma nova fase na produção de artes no Brasil:

O modernismo, o primitivismo moderno, como diz o Prefácio¹⁵, é uma abertura de possibilidades, uma tentativa de dar futuro, de abrir caminho a uma nova fase construtiva. Se a perfeição em arte é uma destruição do futuro, e se a questão do modernismo era a possibilitação de um futuro, era preciso que a obra desse modernismo fosse algo como uma absoluta imperfeição, um total não fazer-se. E que a cada passo seu ela devesse se desculpar, se autodestruir, se negar. (PUCHEU, 2011, p. 110).

As dicotomias “perfeição x imperfeição”, “arte erudita x arte popular” aparecem com frequência nos ensaios de Mário de Andrade sobre arte. O modernismo, o “primitivismo moderno” trazia a marca da imperfeição se comparado ao Parnasianismo, escola com a qual se identificaram grande parte dos poetas brasileiros do início do século XX. No trecho abaixo, o Parnasianismo é representado na figura do poeta Olavo Bilac. Segundo Mário de Andrade:

O apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional. Bilac representa uma fase destrutiva da poesia; porque toda perfeição em arte significa destruição (...) O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. (ANDRADE, 1980, p. 26 apud PUCHEU, 2011, p. 110).

O primitivismo de Mário de Andrade manifesta-se na aceitação da imperfeição na arte, uma ruptura dos padrões vigentes que abrisse a arte para novas possibilidades de futuro. A identidade do movimento modernista aponta para a própria abertura de identidades, a riqueza dessa abertura. (PUCHEU, 2011, p. 132). O povo, o primitivo e a criança simbolizam, de certa forma, esta "imperfeição" na produção de arte. Mas como já dito, trata-se de uma imperfeição que constrói, que abre caminhos para o novo. Uma imperfeição criadora.

¹⁵ Prefácio do livro "Losango Cáqui", de Mário de Andrade, publicado em 1926.

No modernismo, o primitivismo também é representado pelo artista que faz arte com uma finalidade social, uma “arte interessada”. Como em trecho já citado no segundo capítulo deste trabalho, em que Mário se compara a um “homem das cavernas quaternárias”:

Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige. Nisto sou tão primitivo como um homem das cavernas quaternárias. Só que além do interesse por assim dizer físico, interesse sexual, interesse de socialização, tenho ainda um interesse espiritual mais largo que o dele que só se dirigia aos deuses amedrontadores. Ainda é preciso distinguir entre primitivismo e primitivismo. Tem o que vem da precariedade técnica. Condenável. Tem o que vem da exata realização psíquica (Negros, Bizâncio, Puvis de Chavannes, Aleijadinho). Admirável e louvável. Tem o que vem da consciência duma época e das necessidades sociais, nacionais, humanas dessa época. É necessário. É intelectual, não abandona a crítica, a observação, a experiência e até a erudição. E só aparentemente se afasta delas. É o meu. É necessário. Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. (ANDRADE, 1982, p. 25).

Para o autor, a arte primordialmente tem finalidade social, relaciona-se à coletividade. Sua arte é comparada a uma pregação.

3.2 Imaginação e sensação

Tanto nos livros "O turista aprendiz" quanto nos "Parques Infantis", a imaginação e a sensação foram constantemente utilizadas como ferramenta de estímulo. Para o leitor, no caso do livro. E para os alunos, no caso do projeto pedagógico. Nos Parques Infantis, imaginação e sensação eram estimuladas através de atividades de desenho, teatro e música. No livro, estão na forma de descrever as experiências vividas em primeira pessoa pelo turista aprendiz. Como destacam Telê Ancona Lopes e Tatiana Longo Figueiredo na introdução da edição da obra lançada em 2015 pelo IPHAN:

No procedimento de inventar, o narrador do diário, consciente de seus limites de viajante e dos ilimitados recursos da imaginação, suplanta criticamente o verídico por meio da verossimilhança, no jogo sutil e irônico que surpreende a realidade também em uma dimensão grotesca, degradada. Em verdade, a transviagem blinda os dois diários de viagem: aparta-os da narração convencional, do vezo de taxar de exótico ou pitoresco tudo o que difere do conhecido, do convencional. O diarista cria, então, bancando um etnólogo como o Koch-Grünberg¹⁶ das leituras do Mário de Andrade, excursões a povos indígenas cuja cultura inventa, como os dó-mi-sol, imersos em um universo de sons musicais e em sua "moral distinta da nossa", povos que poderiam suscitar uma "monografia humorística, sátira às explorações científicas, à etnografia e também social", servindo-se da irreverência de laivos dadaísta. (ANDRADE, 2015, p. 38).

¹⁶ Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) foi um etnologista e viajante alemão que estudou os povos indígenas da América do Sul. Mário de Andrade refere-se a este explorador na obra Macunaíma, de 1927.

A narração de Mário de Andrade no livro "O turista aprendiz" intervém na "realidade" experimentada. O narrador do diário é também um "eu-lírico": inventa, molda, participa das experiências narradas. Assume-se como criador do discurso. Como já citado no primeiro capítulo deste trabalho, trata-se de uma etnografia produzida através de narrativa autoral que aceita a subjetividade do pesquisador como mediadora na produção do conhecimento. Mário de Andrade pode ser visto como um personagem de transição entre modelos de etnografia. Um modelo produzido através de coleta de material e descrição objetiva e o outro modelo que além destes meios acata a subjetividade do pesquisador como criadora de conhecimento.

Em texto escrito em 28 de junho de 1927 no diário "O turista aprendiz", viajando de barco pela floresta amazônica no trecho fronteiro entre Brasil e Peru, Mário aborda os índios dó-mi-sol, uma tribo inventada pelo autor. Esta passagem é um exemplo desta mescla entre descrição das experiências vividas e da imaginação de Mário de Andrade no diário. Abaixo o trecho, já citado no capítulo 1 do presente trabalho:

Os índios dó-mi-sol

Eu creio que com os tais índios que encontrei e têm moral distinta da nossa, posso fazer uma monografia humorística, sátira às explorações científicas, à etnografia e também social. Seria a tribo dos índios dó-mi-sol. Será talvez mais rico de invenções humorísticas, dizer que eles, em vez de falarem com os pés e as pernas, como os que vi, em vez, no período pré-histórico da separação do som, em som verbal com palavras compreensíveis e som musical inarticulado e sem sentido intelectual, fizeram o contrário: deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras. O nome da tribo, por exemplo, eram os dois intervalos ascendentes, que em nosso sistema musical, chamamos dó-mi-sol.

É na subida do Madeira que encontro os índios dó-mi-sol. Assim evita, durante a subida a mínima descrição de paisagem, que farei só na descida que é mais rápida. É um paroara que encontro cantando na terceira. Fica meu amigo e um dia pergunta se quero ver uma coisa. Me diz pedir ao comandante uma parada logo ali adiante, na boca dum igarapé e me leva conhecer o tal povo. Dar fisiologia desses índios, toda inventada. Descrever as cerimônias da tribo, suas relações tribais, família, fratrias etc. Religião. Sua filosofia e maneira de discutir. Seu comunismo. No fim, dar uma série de lendas, de pura invenção minha. As lendas etiológicas, se prestam muito para a fantasia. Dar um vocabulário também ficava engraçadíssimo, se prestando a efeitos muito humorísticos, mas só poderiam perceber isso os que soubessem música. E os músicos em geral são tão pouco perspicazes... É melhor desistir do vocabulário. (ANDRADE, 2015, p. 133).

No trecho, o autor assume-se como inventor da tribo e de suas lendas. "Eu creio que os índios que encontrei e têm moral distinta da nossa, posso fazer uma monografia humorística, sátira às explorações científicas, à etnografia e também social". Esta sátira engloba reflexões de Mário sobre as origens da comunicação humana, relacionando palavra e música: um grupo indígena que se comunica através de notas musicais. Músico e musicólogo que era, muitos dos seus textos foram dedicados a investigar a relação entre "linguagem" e "música",

questionando sobre relações primordiais entre o som e o sentido¹⁷. É o caso da conferência literária "Romantismo musical", escrita em 1941 e incluída no livro "O baile das quatro artes". No trecho abaixo, podemos notar a exposição de fundamentação teórica, reflexões que relacionam-se com a ficção dos "Os índios dó-mi-sol":

Agora suponhamos: si quando os seres humanos principiaram se servindo da emissão vocal para expressar as primeiras imagens e ideias (que, si não me engano muito, foram "meu" e "eu quero"...), si, em vez de roucos sons articulados, tais forças primordiais da vida se expressassem convencionalmente por sons musicais, mais ou menos equiparáveis a um sol ou fá contemporâneos; si logo em seguida as ideias coletivistas da "amiga" e do "amigo" se tivessem tornado conscientes ao homem peludo pela convenção de intervalos, bons intervalos ascendentes por certo e bem dinâmicos, a "amiga" no mais trabalhoso intervalo de quinta, dó-sol, e o "amigo" mais conclusivamente no intervalo sol-dó, assim se completando a base pacífica das nossas harmonias sociais; si, enfim, tivessem os primeiros homens escolhido convencionalmente os sons musicais para dicionarizar na consciência as imagens e os juízos: nós hoje estaríamos nos comunicando uns com os outros por meio de árias e cantiguinhas, melodias infinitas, hinos e até marchas totalitárias, ao passo que viríamos a concertos escutar a divina arte pura do palanfrório, bulhas escancaradas de mercados e os discursos políticos. Seria triste... Mas devo estar romantizando.

A música não sabe nem conseguirá jamais saber quais os seus limiares expressivos. É tão forte e de tal forma imprevisível o seu dinamismo encantatório e o seu poder associativo e metafórico, que ela, si não consegue se realizar em juízos definidos dentro de nossa compreensão, no entanto vaporosamente se divulga, se derrama por muitos escaninhos da nossa consciência e assume, não as formas, porém os fantasmas e os mais profundos avatares do juízo. (ANDRADE, 1963, p. 39).

Nesta invenção de uma tribo, Mário de Andrade faz a exposição de reflexões profundas entre som e sentido. Sua fantasia dialoga com a cientificidade, mesclando pesquisa e arte. Segundo a nota de número 26 presente no livro "O turista aprendiz" publicado em 2015 pelo IPHAN, edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo:

26 O diário, quando o viajor alucina ao navegar pela ficção, funde personagens reais e fictícios, do passado e do presente, no tempo imemorial de tonalidade surrealista associado ao espaço sem fronteiras geográficas, solução praticada em *Macunaíma*, que MA está escrevendo desde 1926 e publicará em 1928. As notas, na presente edição de *O Turista Aprendiz*, focalizam elementos da criação do diário paralela à da rapsódia, o que significa a exploração de aspectos de um projeto estético, ideológico e linguístico no modernismo brasileiro¹⁸. (ANDRADE, 2015, p. 58).

Além de entremear na narrativa personagens reais e fictícios, outra característica de Mário no diário foi não respeitar a realidade geográfica dos locais, misturando espécies

¹⁷ Para mais reflexões sobre o tema, ver livro "O som e o sentido", de José Miguel Wisnik, Companhia das Letras, 1989.

¹⁸ (V. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento do texto por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2008).

vegetais e paisagens. Neste ato de "desgeograficar"¹⁹ o Brasil, nesta desregionalização territorial, Mário visita outros "territórios". É a imaginação do autor que mapeia o espaço segundo sua própria fantasia. Misturando localidades, deslocando espaços, a desregionalização busca diluir, fundir os brasis em um só Brasil. Mário de Andrade busca nacionalizar o país através da literatura.

Há uma passagem de "O turista aprendiz", escrita em 18 de maio de 1927, que suscita uma nota das autoras que aborda justamente da desregionalização do Brasil feita na obra por Mário de Andrade. O trecho em questão descreve a paisagem vista pelo autor, em um estilo de narrar influenciado pelo surrealismo e pelas vanguardas europeias do início do século XX. No trecho está presente a fantasia do autor, seu olhar é cocriador de realidades:

O avanço do rio e o embate das águas formavam rebojos e repiquetes tremendos cujas ondas rebentavam na altura de sete metros chovendo espumas espumas espumas rosadas pela manhã do Sol. Por isso o Pedro I avançava numa chuva em flor. Avançava difícil, corcoveando aos saltos, relando pelo costado dos baleotes e das sucurijus de mato amazônico aventuradas até ali pela miragem da água doce. À medida que a gente se aproximava as ilhas catalogavam sob as cortinas de garças e mauaris que o vento que o vento repuxava todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica dos jequitibás perobas, pinheiros plátanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as seringueiras sonhadas em cujas pontas mais audazes os colonos suspensos em cordas de couro cru apanhavam as frutinhas de borracha 49. (ANDRADE, 2015, p. 66).

Sobre este trecho, a nota 49 registra:

49 O trecho externa o nonsense rabelaisiano ou o disparate da literatura oral na enumeração de cunho surrealista. Na criação ficcional e poética de MA, a vegetação que despreza a realidade geográfica aparece pela primeira vez em dezembro de 1919, em "O queijo", na revista paulistana A Cigarra (a. 6, n° 126), conto no qual o paraíso imaginado para as almas de escol reúne árvores de todas as partes do mundo. Em 10 de outubro de 1926, a propósito da leitura de seu poema "Lenda do céu", feita por Bandeira, MA declara: "É de fato um céu cabocolinho que quero descrever porém depois já ajuntei mais uma coisa: quero um céu cabocolinho que reúna o Brasil em coisas de Norte a Sul e também represente a civilização, isto é, o atual de certas partes caboclas do Brasil" (V. MORAES, Marcos Antonio de. (Org.). Op. cit., p. 314). Em 19 de dezembro, 1926 na anotação de trabalho vinculada ao primeiro "Prefácio" esboçado para Macunaíma, o modernista afirma: "(Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea –um conceito étnico nacional e geográfico)". (ANDRADE, 2015, p. 66).

Portanto, misturar as paisagens brasileiras relaciona-se com o projeto de nacionalismo universalista do grupo modernista, que dirigiu-se a "conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea - um conceito étnico nacional e geográfico". Tendência esta que era de

¹⁹ Neologismo criado por Mário de Andrade, presente no prefácio a Macunaíma (1928). (PUCHEU, 2011, p. 143).

certa forma contrária ao Regionalismo, por intentar centrar a visão de Brasil no "todo" e não nas "partes".

No livro "O turista aprendiz", um dos recursos utilizados por Mário de Andrade na sua "apreensão de Brasil" e na sua particular "construção de brasilidade" é a imaginação. Na busca de absorver, apreender o contexto amazônico em que vivia, inventa uma tribo. Sua postura é ativa frente à realidade. Nos Parques Infantis, o projeto pedagógico inclui atividades que estimulam a participação ativa e criadora das crianças, principalmente atividades de produção de arte. Estas atividades não são encaradas como mera recreação apenas, tendo em vista que Mário de Andrade reuniu um acervo com os desenhos infantis onde anotava características dos desenhos com um olhar de pesquisador. As atividades dos Parques Infantis estavam relacionadas com o exercício de criação de identidades. Tanto a identidade brasileira, em âmbito geral, como a identidade de cada criança, em âmbito particular. As crianças eram percebidas nos Parques como sujeitos criadores de arte, sujeitos únicos em suas próprias diversidades.

Daí o paralelo entre uma identidade brasileira em construção, "engatinhando" e o foco na produção artística das crianças. Torna-se possível inferir que a intenção de Mário de Andrade foi estimular a criação da "brasilidade" com a participação das crianças, que cresceriam e tratariam de expandir essa ideia de identidade nacional brasileira. Nos Parques Infantis, crianças de diversas origens habitantes da cidade de São Paulo, que interfeririam neste processo de construção da identidade brasileira. A proposta das atividades dos Parques Infantis foi convidá-las para que entrassem em contato com músicas, danças, poesias (mousiké) que Mário colheu em suas viagens pelo Norte e Nordeste, que foram o seu próprio recorte, subjetivo é claro, amostra do que faria parte da "brasilidade" para o autor. Da percepção subjetiva de Mário de Andrade e dos responsáveis pela implementação dos Parques Infantis, as crianças adicionariam suas próprias invenções e intervenções nesta ideia de brasilidade. Para que as crianças aprendessem sobre o Brasil, estimulou a criatividade delas. Um aprendizado, uma apreensão de Brasil através da criação. E então, a brasilidade estaria "viva", "em fluxo".

No livro "O turista aprendiz", Mário de Andrade deu vazão à sua própria criatividade na apreensão do Brasil que vivenciava diariamente. Nos Parques Infantis, convidou a criatividade das crianças para tomar parte na apreensão da identidade brasileira.

Como criar uma identidade a partir de um país com tantas diferenças? Admitindo que a diferença seria um dos principais traços formadores da identidade brasileira.

Nesse sentido, trata-se da percepção de que para fazer parte de um modelo identitário - neste caso, a brasilidade- era preciso inventar, participar, relaciona-se com a definição de tradição do artista italiano Bruno Munari, já citada no primeiro capítulo deste trabalho. Conforme texto abaixo:

A cultura popular é uma manifestação contínua de fantasia, criatividade e invenção. Os valores objetivos destas atividades são acumulados naquilo que se chama tradição, técnica ou arte, como se queira. E estes valores são continuamente aferidos por outros actos de fantasia e de criatividade e, portanto, substituídos quando se mostram ultrapassados. Assim, a tradição é a soma, em contínua transformação, dos valores objetivos úteis para as pessoas. Limitar-se a repetir um valor, sem fantasia, não significa continuar a tradição, mas travá-la, fazê-la morrer. A tradição é a soma dos valores objetivos da colectividade e a colectividade deve renovar-se continuamente, se não quiser depauperar-se. (MUNARI, 1997, p. 39).

A continuação da tradição, portanto, dependeria da renovação. Esta renovação foi tônica do movimento Modernista e estava presente no projeto pedagógico "Parques Infantis", como também no livro "O turista aprendiz". Ter crianças como público-alvo dos Parques Infantis potencializa e traduz este desejo de renovação.

Além da imaginação, a sensibilidade das crianças foi estimulada nos Parques Infantis através das atividades de produção artística. No livro "O turista aprendiz", as sensações do autor foram valorizadas e permearam a narrativa, dando vida às experiências narradas pelo viajante aprendiz.

Um exemplo está na passagem escrita em 10 de maio de 1927, no Rio de Janeiro, de onde Mário embarcou rumo ao Nordeste e Norte do país:

Visto assim do mar, o Rio iluminado da noite é alucinante. Uma alucinação que se mexe com rapidez, pra ser bem explícito. Me deixo levar. A água geme oleosa, pesadíssima, refletindo devagar a iluminação assanhada das praias. Se sente festa nas praias, estão dando por aí um grande baile romântico, me sugerido pela ilha Fiscal. (ANDRADE, 2015, p. 56).

No trecho, a água adquire vida, "geme", é personificada pelo autor. Poesia, imaginação e sensação estão entremeadas com a narração do diarista. Imaginar, portanto, e sentir, foram encarados por Mário de Andrade como um dos caminhos para aprender. Esta relação entre educação e sensibilidade aparecem em uma passagem do italiano Bruno Munari, quando reflete acerca do contato de alguém com uma obra de arte:

Entender ou compreender? O maior obstáculo à compreensão de uma obra de arte é o de querer entender. Com uma frequência demasiada, entender significa selecionar e dar definições que enquadram a obra em um esquema predefinido, compreender é, ao contrário, possuir com os próprios meios, entrando em contato estreito que deixará marcas indelévels, fixadas na memória através vivência emotiva. Uma eficaz metodologia de abordagem das obras de arte, mediante atividade de pesquisa e aprofundamento teórico para conectar-se às experiências concretas de produção

individual e coletiva em situação de oficinas. (MUNARI, 1981, p. 7 apud ZUCCOLI, 2015, p. 1049).

Deste modo, Bruno Munari destaca no trecho a participação do espectador no processo de aprendizado. A necessidade de experimentação, de vivência do objeto de estudo para que se possa compreender e não apenas entender.

3.3 Aprender é uma viagem

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as.²⁰

Podemos perceber através destas reflexões o quanto aprendizado, imaginação e sensação estiveram relacionados no livro e no projeto pedagógico analisados neste trabalho. Algumas perguntas emergem: o quanto o aprendizado tem de invenção? O quanto aprender tem a ver com sentir? O quanto aprendemos através da criação? No livro, ao construir seu diário de viagens entremeado por invenções e textos que valorizam as sensações do eu-lírico, Mário coloca-se como ator participante de sua "descoberta de Brasil".

Ao "descobrir o Brasil" e as diferenças que seu próprio país lhe proporciona, ao sentir-se um estrangeiro em sua própria pátria, Mário de Andrade acaba aprofundando o conhecimento sobre si mesmo, processo que compartilha com seus leitores no diário. O autor reflete sobre hábitos dos grupos humanos que encontra, colocando-se em face da diferença, relacionando o mundo que está fora de si (experiência) e o mundo dentro de si (imaginação). Questionando o "europeu cinzento e bem arranjadinho"²¹ dentro de si:

O viajante metropolitano posto em contato, no espaço amazônico, com o desmesurado “na magnificência daquela paisagem feita às pressas”, com situações incomuns perante a expectativa do “europeu cinzento e bem arranjadinho que ainda tenho dentro de mim”, segue dois caminhos no diário, negando, em ambos, a minúcia documental. No primeiro caminho, elege a ficção para transfigurar uma realidade que o desnorreia, impondo-lhe o insólito, o estranho e o maravilhoso; que amplia até mesmo as fronteiras do surrealismo, ao lhe escancarar o inusitado em um mundo novo, em nada europeu, no qual vive um peixe-boi e gaivotas assassina um homem na praia do Juma. Nesta sua obra inacabada, cuja escritura, como já se sabe, vai de 1927 a 1945, Mário consagra a exploração do real maravilhoso da América, conceito que o cubano Alejo Carpentier postulava, em 1949, no “Prólogo” de seu romance *El reino de este mundo*. Aliás, não só na viagem à Amazônia o insólito

²⁰ IANNI, Octavio. "A metáfora da viagem". In: _____. *Enigmas da modernidade-mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 13.

²¹ Citação de trecho do diário, 18 de maio de 1927, incluída no primeiro capítulo deste trabalho. (ANDRADE, 2015, p. 67)

reside, pois, nas crônicas produzidas no Nordeste, tem-se o episódio da aranha, o caso de D. Clotildes e o estranho comportamento do guaxinim do banhado. No segundo caminho, ao reconhecer os momentos nos quais a emoção o avassala, o Turista carrega para o diário a crônica da entrega plena, lirismo que ultrapassa a contemplação (...) (ANDRADE, 2015, p. 38).

Imaginando e sentindo, o turista apreende o entorno. Deixando de lado a minúcia documental em seu diário, interessa mais expressar sua subjetividade em face do que experimenta do que tentar descrever objetivamente o que vivencia. O título do diário, não é por acaso "O turista aprendiz". Ser aprendiz o coloca numa posição de abertura para o novo, de ousadia. O turista, tal qual um aprendiz, está aberto, repleto de curiosidade. "Todo viajante é boquiaberto por definição" aponta Carlos Drummond, o amigo epistolar de Mário de Andrade, neste trecho de "Confissão de Minas".

Há, é certo, os lugares históricos e os pseudo-históricos, que a memória vaidosa do povo indica ao viajante boquiaberto (todo viajante é boquiaberto por definição). Mas não são eles em Sabará que nos despertam a melhor emoção; a melhor emoção, a mais cheia de pudor e a mais profunda, é para certas formas de beleza que o homem e o tempo criaram e vão destruindo de parceria; certas igrejas que envelheceram caladas e orgulhosas no seu incomparável silêncio; certos becos; certas ruas tristes e tortas por onde ninguém passa, nem a saudade deste chafariz, com uma cruz e uma data, como um túmulo; a sucessão dos Passos; muros em ruína mesmo, sem literatura, inteiramente acabados; tudo o que no passado não é nem epopeia nem romance nem anedota; o que é arte." (ANDRADE, 2011, p. 132).

Para o olhar alcançar o que o autor aponta neste trecho como "arte", é necessária esta abertura de olhar. Abertura de um olhar aprendiz, sem pré julgamentos, aberto para o agora.

Além do sentimento do deslumbramento do viajante aprendiz, há também nos diários do turista o estranhamento com a diferença, o desconforto de se lidar com um novo contexto:

Estou meio desapontado. Tudo a gente desconhece neste primeiro contato com a viagem, pessoas, corredores, decorações... Além do mais, me sinto muito urbano, chapéu de palha na cabeça, gravata longa embandeirando no vento... Vou pra cabina, abro a mala, tiro o boné... É extraordinário como as convenções gesticulam por nós. E ainda falam que o hábito não faz o monge... Bastou botar o boné na cabeça, olhei no espelho e era eu viajando. Fiquei fácil. Andei com certeza pelos deques, pude compreender o sabor das passadeiras e as colorações de bordo. Os outros viajantes ainda não conheço não, porém viraram companheiros. (ANDRADE, 2015, p. 257).

O turista assume a permanente curiosidade e deslumbramento em relação ao outro, ao novo, ao diferente. Sua curiosidade impele-o a desvendar o mistério:

Nosso turista passa a ser aprendiz no instante em que vê algo que nenhum outro viu porque só a ele o mistério foi revelado. O mistério pode vir na forma mais simples possível. Essa é a experiência do rito: um homem travestido de baiana ri enquanto se requebra em frêmito e alegria desmedida. Mas lá no fundo, atrás de toda fantasia, de toda gargalhada e de todo rebolado frenético, o turista garimpa uma nesga de angústia. (PUCHEU, 2011, p.137).

A angústia, o desconforto, também fazem parte dessa viagem do turista em busca do mistério. Quem viaja precisa estar preparado para o inesperado, para o desconfortável. O viajante aprendiz alterna momentos de euforia e momentos de insegurança e tédio. Esta dualidade é característica de Mário de Andrade e este "pêndulo" emocional movimenta-se intensamente nos relatos contidos no "O turista aprendiz".

Então expliquei com muita paciência pra ele, espécie de explicação coletiva embora tardia, dada as centenas de pessoas que já tinham privado comigo nesta viagem, expliquei que não, que éramos um grupo de amigos paulistas, curiosos de conhecer outros brasis, viajando cada qual por conta própria, pela vaidade ou ventura de conhecer coisas. (ANDRADE, 2015, p. 156).

O grupo de amigos desta primeira viagem ao Norte, em 1927, era formado por Mário de Andrade, Olívia Guedes Penteado, Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto. Na passagem acima, Mário define que eram "um grupo de amigos paulistas, curiosos de conhecer outros brasis, viajando cada qual por conta própria, pela vaidade ou ventura de conhecer coisas".

3.3.1 Diversidade

Um tema constante das anotações nos diários do turista aprendiz é a diversidade. Diversidade de locais, pessoas e costumes encontrados ao longo do percurso.

Nos Parques Infantis, Mário de Andrade demonstrou interesse pela diversidade de origens das crianças atendidas pelo projeto, que eram orientadas a escrever nome e nacionalidade atrás dos desenhos produzidos (GOBBI 2013). Também usou a diversidade de atividades como currículo: educação física, jogos, música, dança, leitura e desenho. Segundo Ana Lúcia Goulart de Faria, no livro "Educação Pré-escolar e Cultura":

Ao lado do folclore, jogos e brincadeiras eram as atividades principais do PI, fazendo com que as crianças participassem do projeto de construção da cultura nacional. MA acreditava que a criança não só aprende e consome a cultura do seu tempo, como também produz cultura, seja a cultura infantil de sua classe, seja reconstruindo a cultura à qual tem acesso. Provavelmente inspirado por suas leituras marxistas (analisadas por Ancona Lopes, 1972), Mário acreditava que todo ser humano produz cultura, faz história. Portanto, o povo e a elite, as crianças e os adultos, os negros, os índios e os portugueses, italianos etc. produzem e consomem cultura, influenciando-se e construindo, na diversidade, a identidade nacional. (FARIA, 1999, p. 48).

Como viajante escritor, traçou muitas comparações entre os costumes e paisagens vistas no Norte e Nordeste e seus próprios costumes de "europeu cinzento e bem

arranjadinho" (ANDRADE, 2015, p. 67) habitante de São Paulo. Como nesta passagem do dia 12 de janeiro de 1929, escrita durante sua permanência no Rio Grande do Norte:

Aliás desde minha viagem pelo Amazonas já reparei uma coisa curiosa: as tardes por aqui jamais são tristes. Uma diferença enorme das paulistas. Boca da noite, mesmo na fazenda de café mais agradável de paisagem, sempre é tristonha. Por aqui não. As mais largas, o sentimento que despertam é duma calma guaçu, do tamanho da morte, perfeitamente sossegada. Mas no geral são alegres, bem visíveis, um certo quê de espetacular muito refletido na psicologia do nordestino. (ANDRADE, 2015, p. 318).

Tardes tristes em São Paulo, mesmo "na fazenda de café mais agradável de paisagem". Tardes alegres no Nordeste e Norte, "um certo quê de espetacular". Além da paisagem, Mário também registrou nos diários a diversidade de costumes. Como no trecho abaixo já citado no primeiro capítulo. Em 7 de julho de 1927, no povoado de Três Casas, Amazônia:

Aqui, falam sempre jogar "n' água". Nós lá no sul falamos jogar "no lixo", jogar "na rua". É natural. Aqui a criançada vive n'água, cada um tem o seu casquinho, todos molhados. No sul, nem bem o filho chega perto do lavatorinho, a mãe logo se assusta:

- Menino! você se molha!

Imagino as mães por aqui, quando os filhos brincam com terra, ao sol, gritando logo:

- Menino! você se enxuga!

(ANDRADE, 2015, p. 148).

A diversidade de identidades das pessoas que cruzaram o caminho de Mário de Andrade também chamou a atenção do viajante nos diários. Como nesse registro em Tefé, Amazonas, em 30 de junho de 1927:

Naquela misturada de raças, pediram que assinássemos o livro das visitas, indicando as nacionalidades. Fulano: peruano; Sicrano: sírio; o dr. Tal, gaúcho; Schaeffer, suíço; Balança, paulista; Guarda da Alfândega, amazonense; Mário de Andrade, brasileiro. Dentre os brasileiros de bordo, fui o único brasileiro, sem querer. Vida de bordo. A peruada simpática, a americanada também. Vivemos mais com eles: os brasileiros são moral e fisicamente desengonçados. (ANDRADE, 2015, p. 134).

Nesta passagem, a questão chave do movimento modernista - a identidade brasileira - emerge. Em um embate entre nacionalismo e regionalismo, tema abordado no primeiro capítulo.

3.4 Individual e coletivo

A relação entre o que é individual e o que é coletivo perpassa a narração de Mário em "O turista aprendiz" e também aparece no projeto pedagógico Parques Infantis, no direcionamento das atividades propostas. Nos diários de viagem, ao fazer uma escrita autoral, inventiva e em primeira pessoa, o escritor parte sempre de sua individualidade para a

apresentar o mundo que o cerca. Sua concepção de arte interessada, com função social - apresentada no segundo capítulo desta pesquisa - destaca o viés coletivo da arte, que muitas vezes tem origem na criação individual.

Em carta para Carlos Drummond de Andrade, Mário escreve sobre sua relação estreita com a coletividade, sobre o fato do seu trabalho só fazer sentido em face da coletividade. Carta escrita em São Paulo em 23 de agosto de 1925, dois anos antes da primeira viagem para o Norte do país:

É engraçado mas juro que é verdade: eu sou tão não-eu, tão os outros que tenho a certeza de ter falado a coisa mais certa de minha vida o dia em que afirmei não sei mais pra quem que a minha felicidade é feita de poucadinhos de felicidade alheia. É isso mesmo. Se vocês forem felizes eu fico sossegado, se forem idiotas a ponto de serem infelizes vai ser um desastre pra mim.

(...)

Felicidade na vida me parece que depende principalmente de duas coisas: a gente ser humano em vez de ser indivíduo e ter um conhecimento franco da vida. Ser humano acho que é a coisa mais fácil deste mundo porque somos provadamente sociais. Só não é humano quem é idiota. (ANDRADE, 1982, p. 40).

Portanto, esta relação interessada em face do "outro" é fundamental para se compreender a obra de Mário de Andrade. Sua relação com o "outro" constitui-se como base tanto do livro quanto do projeto educacional analisados nesta pesquisa. Tal concepção acerca da identidade brasileira baseia-se neste sentimento, ao construir uma ideia de identidade nacional que abarque o "outro", baseada na soma de diversas individualidades que constroem o todo chamado "brasilidade". Brasilidade que tem como principal característica a diversidade de identidades formadoras.

No livro "O baile das quatro artes", ao refletir sobre a função social da arte no capítulo "O artista e o artesão", o autor reflete sobre a arte no século XX ter se deslocado de uma ênfase coletiva para uma ênfase individual. Escrito em 1938, período que Mário mudou-se para o Rio de Janeiro após ser demitido do Departamento de Cultura de São Paulo, este capítulo é a transcrição da sua aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. Vejamos um trecho, que Mário reflete sobre os artistas participantes do Salão de Maio, na cidade de São Paulo:

O que lhes determina a ação não é, de forma alguma, aquela vontade estética, aquela atitude estética que determinou a obra, na aparência tão individualistamente afirmativa, de um Greco, de um Rembrandt, ou mesmo de um Canova. Em vez de uma vontade estética, o que domina a maioria dos artistas do Salão de Maio é uma vaidade de ser artista. Em vez de uma atitude artística, é uma atitude sentimental. De forma que pra eles a obra de arte quase desaparece ante essa desmedida inflação e imposição do eu. Não pesquisam, em verdade, sobre o material. Não pesquisam sequer sobre si mesmos, o que também pode ser uma atitude estética. Não são pesquisadores. São escravos da determinação contemporânea de que é preciso pesquisar. E o resultado é esse engano de descobrirem, descobrirem não, de

imporem uma ou outra suposta verdade. E imporem, afirmarem essa verdade numa obra de arte, que não é mais o objeto de uma pesquisa, mas apenas o veículo de uma mais ou menos gratuita afirmação. Um grande, um doloroso, um verdadeiramente trágico engano.

Há uma incongruência bem sutil em nosso tempo. Na história das artes, estamos num período que muito parece ter pesquisado e que, no entanto, é dos mais afirmativos, dos mais vaidosos, dos menos humildes diante da obra de arte. Há, por certo, em todos os artistas contemporâneos, uma desesperada, uma desapoderada vontade de acertar. Mas a inflação do individualismo, a inflação da estética experimental, a inflação do psicologismo, desnorream o verdadeiro objeto da arte. Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano. (ANDRADE, 1963, p. 32).

Ao fazer um balanço dos artistas participantes do Salão de Maio, Mário enfatiza o viés individualista das suas obras. "Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista." Sobre esta afirmação, é difícil não pensar na arte do século XXI e o desdobramento dessa ideia de Mário, em que o objeto da arte se volta para o indivíduo. Como não pensar nas revistas que cobrem celebridades, em redes sociais, influenciadores digitais, no poder individual que adquirem os artistas e na força de sua própria imagem em detrimento da força de suas obras de arte? Ao que parece, esta tendência descrita por Mário há quase 100 anos atrás permaneceu e intensificou-se.

O deslumbramento com que Mário descreve a arte de Chico Antônio em passagens de "O turista aprendiz" transcritas no primeiro capítulo deste trabalho revela sua busca por um tipo de arte que relacione o indivíduo à coletividade. Algo que coloque o individual e o coletivo em relação. Arte que provém do indivíduo e que é absorvida pelo coletivo, tradicionalizando-se e apagando a figura do autor como ente individual e separado do todo:

Da mesma forma, em folclore, uma melodia, uma poesia, um passo de dança, nunca são inventados pelo povo, pela coletividade. Há sempre um indivíduo que por ser mais técnico, mais inventivo e mais audaz (o mais forte) cria a manifestação que, em seguida, o povo adota (ou deixa de adotar) e tradicionaliza, esquecido as mais das vezes o nome do mais forte que inventou o fato folclórico. (ANDRADE, 1941).

No livro "O turista aprendiz", Mário de Andrade faz de Chico Antonio um personagem, um verdadeiro protagonista. Sobre o cantor, o escritor registra: "Não sabe que vale uma dúzia de Carusos. Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa uma noite cantando sem parada. Já são 23 horas e desde as 19 que canta".

Para o escritor, Chico Antonio representa esta essência primitiva da arte, arte feita para o coletivo, arte que carrega "um profundo sabor evocativo, uma transcendência lírica, iluminada e fantasmática", como escreveu Mário ao referir-se às "criações dos artistas que independem da técnica, os primitivos em geral, os desenhos de crianças, os poemas dos loucos". Vejamos o trecho do livro "O baile das quatro artes" já citado neste capítulo:

É constante agora nas obras, desde o início do Oitocentos, por mais bem-compostas e dentro da técnica erudita, esse valor que encontramos com tanta frequência nas criações dos artistas que independem da técnica, os primitivos em geral, os desenhos de crianças, os poemas dos loucos: um profundo sabor evocativo, uma transcendência lírica, iluminada e fantasmática. (ANDRADE, 1963, p. 48).

Nos Parques Infantis, os desenhos de crianças eram encarados como obras artísticas que representavam a identidade de seus autores. Identidades individuais que ajudariam a formar uma ideia de coletividade, coletividade brasileira. A partir da diversidade de individualidades das crianças, Mário de Andrade quis compor um mosaico de Brasil, uma amostra experimental de como poderia ser formada a identidade brasileira.

Para Mário, a relação entre individual e coletivo aparece na própria gênese do fazer artístico:

A arte, srs. Alunos, é certo que nasce nos céus entusiásticos e fáceis da inspiração, gozo sublime e sensual do indivíduo. Mas logo em seguida a este gozo de um segundo, ela desce na terra desta nossa humanidade, e é o homem-operário, o homem-coletivo que sofre no trabalho perigoso e interrogativo de converter o êxtase do indivíduo num valor humano. O conseguirá?...

Chopin confessa, de maneira muito clara, a consciência que tinha de que a arte é uma conversão do sentimento individual à sua expressão coletiva. Ele sabe muito bem que, se a arte nasce duma explosão do ser, a inteligência domina e conclui essa explosão improvisada. (ANDRADE, 1963, p.156).

Para o escritor, pensar em arte ou pensar em identidade brasileira passa por pensar na relação entre indivíduo e coletividade. Tanto no livro "O turista aprendiz" como no projeto "Parques Infantis" fica evidente a sua inspiração nesta dicotomia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, buscando responder às perguntas apresentadas na introdução, os temas dos capítulos e as reflexões levantadas, o estudo identifica diretrizes pedagógicas explorados por Mário de Andrade no livro "O turista aprendiz" e no projeto Parques Infantis. Dentre as suas propostas estava a de conceber as crianças como sujeitos produtores de cultura. A partir das produções artísticas infantis, a partir da expressão das subjetividades através das atividades oferecidas nos Parques Infantis, as crianças estariam contribuindo para o desenvolvimento da ideia de "identidade brasileira" e contribuindo elas mesmas para moldar esta identidade. A ideia de cultura popular apresentada por Bruno Munari, relacionada à coletividade, que precisa ser renovada e contar com a participação da fantasia dos indivíduos para não morrer, embasa essa proposta de estimular a produção artística das crianças nos Parques Infantis. Segundo Munari:

A cultura popular é uma manifestação contínua de fantasia, criatividade e invenção. Os valores objetivos destas atividades são acumulados naquilo que se chama tradição, técnica ou arte, como se queira. E estes valores são continuamente aferidos por outros actos de fantasia e de criatividade e, portanto, substituídos quando se mostram ultrapassados. Assim, a tradição é a soma, em contínua transformação, dos valores objetivos úteis para as pessoas. Limitar-se a repetir um valor, sem fantasia, não significa continuar a tradição, mas travá-la, fazê-la morrer. A tradição é a soma dos valores objetivos da colectividade e a colectividade deve renovar-se continuamente, se não quiser depauperar-se. (MUNARI, 1997, p. 39).

Através do estímulo à fantasia das crianças, em atividades artísticas inspiradas em folguedos do Norte e Nordeste nos Parques Infantis, Mário de Andrade acreditava que estava contribuindo para formar a ideia de cultura brasileira. As criações infantis representavam uma metáfora da identidade nascente brasileira, que estava em fase de construção, de acordo com a proposta do movimento modernista. Segundo este ponto de vista, as crianças seriam responsáveis por abraçar as artes e costumes. A partir da expressão das múltiplas individualidades, chegaria-se a uma ideia de brasilidade, calcada na diversidade. Em carta para Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade afirma:

Não importa que a gente seja um pouco falso consigo mesmo no princípio. Nada de esperar a graça divina de braços cruzados. Nada de dizer: se um dia eu for nacional, serei nacional. A graça divina depende da nossa cooperação, dizem os tratadistas católicos. Você faça um esforcinho pra abraçar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer. Ou ao menos se não formos nós já completamente brasileiros, as outras gerações que virão, paulatinamente desenvolvendo o nosso trabalho, hão de levar enfim esta terra à sua civilização. Como você vê eu formulo votos, tenho esperanças sem vergonha nenhuma. Tenho um grande orgulho disso. Rio de todas as civilizações, porque já tenho a minha pessoal. (ANDRADE, 1982, p. 16).

A imaginação tem papel central na proposta estética e identitária de Mário de Andrade. O personagem do seu livro mais conhecido, "Macunaíma", foi criado pela sua imaginação, a partir de pesquisas sobre lendas de índios brasileiros em relatos de viajantes europeus lidos pelo escritor brasileiro. No diário de turista aprendiz, sua imaginação é tão importante quanto a sua memória para construir o registro de suas peripécias amazônicas e nordestinas.

Do ponto de vista macro, de acordo com a proposta do nacionalismo universalista, o Brasil precisava criar uma identidade própria para emitir seu próprio acorde e assim soar na "harmonia da civilização" (ANDRADE, 1982, p. 15). E essa identidade própria deveria ser criada pelos brasileiros, ao virarem-se para as suas raízes, para a cultura popular, das classes menos favorecidas.

Baseado nas reflexões desta pesquisa, dentre as diretrizes pedagógicas propostas por Mário de Andrade para a educação infantil brasileira, destaco: o estímulo à imaginação, a exploração da relação entre o individual e o coletivo, conceber a criança como autora e valorizar a diversidade, que seria um traço relacionado à identidade nacional. Quase cem anos depois destas propostas, minha intenção ao realizar esta pesquisa não é interpretá-las para que sejam copiadas. Afinal, o contexto já não é mais o mesmo.

Minha proposta é que nos inspiremos nestas diretrizes pedagógicas para balizar propostas educacionais que tomem a criança em sua autonomia criadora e respeitem a cultura infantil, estimulem sua imaginação e sensibilidade, façam-na refletir sobre a relação entre individual e coletivo e valorizem e criem espaço para a expressão das diversidades. As novas tecnologias permitem abordagens múltiplas e potentes a partir destas diretrizes, diretrizes estas que continuam atuais apesar do contexto ser outro, já que faltam apenas quatro anos para a Semana de 22, completar um século de existência. Mas podemos absorver ideias deste projeto de educação proposto por Mário de Andrade, adicionando a nossa contribuição e adaptando-o ao contexto que se apresenta atualmente.

Destas propostas, emerge como um dos pilares o deslocamento de Mário em direção ao "outro". A viagem é um deslocamento no sentido físico mas também no sentido figurado, Mário também realiza este deslocamento no livro "O turista aprendiz". Urge incluirmos o "outro", todos os "outros" que compõe a sociedade brasileira, no nosso projeto de educação nacional. A valorização da cultura popular, a colheita de cantigas e poesias tradicionais, considerar festividades populares como patrimônio imaterial são atos inscritos nesta percepção e valorização do outro feita por Mário de Andrade. Que ela inspire práticas

pedagógicas atuais e continue a ser uma diretriz em tempos políticos duros, com uma sociedade dividida, que carece de coesão social.

No Brasil, em pleno fim da segunda década do século XXI, vivemos um momento de políticas públicas de educação cada vez mais apoiadas em modelos produtivistas, avaliativos e baseados em estratégias empresariais de controle de resultados. Para ilustrar esta abordagem, por exemplo, a reforma do ensino médio implementada através de medida provisória em 2017 e o edital de compra de livros do Programa Nacional do Livro Didático 2020 (PNLD 2020), lançado em 2018 - que prevê a compra de livros de literatura pelo governo destinados às escolas públicas do país mas exige manual do professor para este tipo de livro, como se os livros de literatura tivessem as mesmas características dos livros didáticos. Ademais, tal edital limita o formato físico de livros comprados a apenas três formatos, evidenciando uma abordagem que trata livros didáticos e livros de literatura infantojuvenil da mesma forma, limitando a imaginação dos alunos, percebendo a educação a partir de uma perspectiva utilitarista e produtivista.

A recuperação das ideias de Mário de Andrade pode constituir-se como referência para a criação de projetos de educação que valorizem a imaginação e a sensibilidade dos alunos, a diversidade e priorizem a relação entre o individual e o coletivo. A arte, tem papel fundamental neste processo, na missão de sensibilizar os alunos na percepção de si, do outro e do ambiente vivido, iluminando as relações que se estabelecem entre indivíduo e coletividade.

Marielle, presente. Uerj resiste.

REFERÊNCIAS

- ABDANUR, Elizabeth. *Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na gestão Mário de Andrade (1935-1938)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1992.
- ABDANUR, Elizabeth. *Parques infantis de Mário de Andrade*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 36, p. 263-270, 1994.
- ABREU, Felipe. *Ao encontro da palavra cantada*, Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Mário de. *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *A modinha e Lalo*. São Paulo: Diários Associados, 28 jan., 1941.
- ANDRADE, Mário de. *Compêndio da História da Música*. São Paulo: Chirato, 1929.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- ANDRADE, Mário de. *Música doce música*, São Paulo: Martins, 1963.
- ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins Editora, 1963.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins Editora, 1955.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e outros textos*. Rio de Janeiro: Penguin, Companhia das Letras, 2017.
- ANTELO, Raúl (Org. e notas). *Mário de Andrade Cartas a Murilo Miranda, 1934-1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *O Observador Literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CHAUÍ, Mari lena. *Seminários: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DURHAM, Eunice. *Cultura e ideologia. Dados – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v.27, n.1, p. 71 -89, 1984.

- FARIA, Ana Lucia G. *Educação pré-escolar e cultura*. Campinas: Unicamp/Cortez, 1999.
- FERNANDES, Florestan. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2013.
- GOBBI, Márcia. *Mário de Andrade e os Parques Infantis*. São Paulo: Itáu Cultural, 2013.
- GOBBI, Márcia. *Ver com olhos livres: arte e educação na primeira infância*. São Paulo: Editora Cortez, 2007.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- JARDIM, Claudia Santos. *Brincar: um campo de subjetivação na infância*. São Paulo: Annablume, 2002.
- KUHLMANN JÚNIOR, M. Prefácio In: FARIA, A. L. G. *Educação pré-escolar e cultura*. São Paulo: Cortez, p.9-15, 2002.
- LEMOS, Maria Tereza Carneiro. *A (de)missão do intelectual : literatura e cultura brasileiras nas transições dos séculos*. Tese Doutorado em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona; *Ramais e Caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MATURANA, Humberto; Verden-Zöllner, Gerda. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano - do patriarcado à democracia*. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- MAUAD, Ana Maria. *Fotografia e história, possibilidades de análise*. In: CIAVATTA, Maria & ALVES, Nilda. *A leitura de imagens na pesquisa social. História, comunicação e educação*. São Paulo: Cortez, 2004.
- MELO, Veríssimo de. *Rondas Infantis brasileiras*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1953.
- MUNARI, Bruno. *Il Laboratorio per Bambini a Brera*. Bologna: Zanichelli: 1981.
- MUNARI, Bruno. *Fantasia*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- NAMURA, M^a R. *O sentido do sentido em Vigotski: uma aproximação com a estética e a ontologia do ser social de Lukács*. Tese de Doutorado em Psicologia - Pontifícia Universidade Católica/SP, 2003.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990. 208p.

PARQUES INFANTIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. Diretor: Benedito J. Duarte. Prefeitura de São Paulo, 1954. 35 mm, pb, 10 min.

PREFEITURA DE SÃO PAULO, *Catálogo Parques Infantis*. Departamento de Cultura. São Paulo: Prefeitura, 1937.

PUCHEU, Alberto (org). *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

ROQUE, M.L. O conceito de mousiké na civilização grega. São Paulo, s.d, 154p. Tese (Doutorado) - Faculdade "Sedes Sapientiae", Pontifícia Universidade Católica.

RUBINO, Silvana. *Mário de Andrade e os Parques Infantis*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TEIXEIRA, Anísio. *O problema da assistência à infância e a criança pré-escolar*. Conferência Nacional de Proteção à Infância, atas e trabalhos. RJ, Ministério da Educação e Saúde Pública, v. I, 1933.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o Lógos*. São Paulo: Unesp, 2002.

VALENTINI, Luísa. *Mário de Andrade e os Parques Infantis*. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

VASCONCELLOS, Vera M. R. de. SANTOS, Núbia Csaper in LEITE, Miriam S. GABRIEL, Carmem Teresa (org). *Linguagem, Discurso, Pesquisa e Educação*. Rio de Janeiro: DP et Alii, 2015.

VIGOSTKY, L. S. *A construção do Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ZUCCOLI, Franca. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 40, n. 4, p. 1045-1060, out./dez. 2015.