

“AS CRIANÇAS NA CIDADE PELAS LENTES DO FOTÓGRAFO B.J. DUARTE”

**Aluna: Priscila Fernanda de Brito
PROGRAMA PIC/FEUSP**

Orientadora: Profª Drª Márcia Aparecida Gobbi

1. Resumo

Este estudo busca compreender as representações de infância agindo e interagindo nos espaços do município paulistano nos anos de 1930, mais especificamente o período compreendido entre os anos de 1936 a 1938, através das imagens capturadas por Benedito Junqueira Duarte, fotógrafo contratado pelo Departamento de Cultura de São Paulo durante a gestão do prefeito Fábio Prado.

Como meninos e meninas da cidade de São Paulo foram retratados pelo fotógrafo? Quais os aspectos que mais chamaram a nossa atenção durante o estudo? Quais são os objetivos, os intuitos das fotografias de B.J. Duarte; o que buscavam expressar? Elas expressam qual visão de infância?

São estas as questões, ou algumas delas, que permearam esta pesquisa, e foram respondidas pela análise de três fotografias que se encontram no livro “*B.J. Duarte – Caçador de Imagens*” e, para embasar esta análise, estudos bibliográficos que focavam a sociologia da infância, a sociologia da imagem, estudos sobre fotografia e históricos.

A fotografia é um meio de expressão social riquíssimo, pois o ser humano apega-se aos recursos visuais para conhecer e inserir-se no meio em que vive, o contato primeiro com o mundo é feito pelos olhos; através das fotografias reconhecemos lugares e pessoas, buscamos nossas raízes para afirmarmo-nos como seres que compõem uma unidade social. Assim, esta pesquisa baseia-se em estudos de sociologia da imagem nos quais os usos sociais das fotografias, seus olhares, sentidos,

realidades e estranhamentos cultivados entre fotógrafo e fotografados, as relações econômicas, sociais, culturais e políticas engendradas que se constituem como mote para a análise das fotografias, pois estas são entendidas como “relevante instrumento de pesquisa, documento e veículo de representações privilegiado para compreensão da vida social”.(Frehse, 2005, p.185); estudos sobre os contextos que permeiam toda a fotografia, porque ela é produto de interações entre fotógrafo, cenário, fotografado e tecnologia, refletindo as realidades congeladas pelas câmeras.

Assim, esta pesquisa pretende mostrar as infâncias na cidade de São Paulo nos anos de 1936 a 1938, tendo como base as fotografias de Benedito Junqueira Duarte, que nos auxiliarão a desvendar como meninas e meninos era encarados pela sociedade paulistana e como agiam no cenário da cidade; buscamos também entender os intuitos das fotografias e o porquê elas foram tiradas.

Palavras-chave: fotografia, sociologia, infâncias.

2. Objetivos:

Através do estudo das fotografias de Benedito Junqueira Duarte analisar e contribuir para o entendimento da inserção social e cultural das crianças atuando em seu cotidiano, fora do espaço dos Parques Infantis, buscando compreender aspectos da infância na cidade de São Paulo, sem esquecer-se do que será posteriormente aprofundado: trata-se de representações sociais de infâncias. Com isso, perseguimos nessa pesquisa saber como as infâncias eram representadas nesse período e pelo fotógrafo citado. Ressalta-se ainda que, entre as fotografias escolhidas encontram-se aquelas que evidenciam cenas cotidianas e, sobretudo, das crianças na cidade de São Paulo e nos Parques Infantis.

Entendemos que uma análise sociológica sobre a infância à época citada é de extrema importância, pois nos faz confrontar o modo como as crianças interagem com a sociedade e como eram vistas por ela. Um estudo, à luz da sociologia e das fotografias de B.J. Duarte pode nos mostrar como as crianças lidavam com a produção de consumo de cultura, com o ambiente em que viviam.

O foco de nossa análise desloca-se para um grupo distinto, repleto de singularidades, de distinções; e busca, através das imagens, as peculiaridades da infância contextualizada em uma época tão importante na história brasileira, demonstrando as visões (e porque) que se tinha da infância.

O procedimento utilizado centrando seu olhar sobre as fotografias das crianças na cidade, busca uma ligação entre imagem, assunto, espaço, tempo, contexto e fotógrafo. Boris Kossoy alega que o papel das experiências trazidas pelo sujeito ao longo da vida influi sobremaneira na sensibilidade e no olhar que serão impressos à fotografia.

A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com respectivo tratamento estético -, a preocupação na organização visual detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro social (KOSSOY, 2001, pp. 42-43)

Desta feita, “ler” fotografias requer precaução, pois não devemos tomá-las como fontes indiscutíveis de realidade ou como documentos impregnados de realidade. Afinal, o olhar do fotógrafo, o contexto, e os componentes do cenário fotográfico e o receptor da fotografia estão cheios de experiências de vida. A imagem fotográfica será sempre sentida diferentemente por sujeitos distintos.

Neste estudo, demonstraremos também, através dos autores lidos a importância sociológica das fotografias de B.J. Duarte na apresentação da inserção social e cultural das crianças. Conhecer as crianças de 1930 no contexto urbano, trazê-las à luz, através da sociologia da imagem, é compreender como a infância era enxergada nesta época, como ela se movia pelo mundo da cultura, em um contexto de grandes acontecimentos políticos, sociais, culturais, econômicos e ideológicos. Portanto, esta pesquisa objetiva demonstrar que a imagem produzida pelo homem diz ao homem, em cada época, o que o homem é (MARTINS, 2008, p. 20).

3. Introdução

Por meio de estudos sobre Sociologia da Imagem, Sociologia da Infância, pesquisas históricas e análises das fotografias de Benedito Junqueira Duarte, esta pesquisa objetiva compreender as infâncias da cidade de São Paulo eram compreendidas pela sociedade da época no período do decênio de 1930.

Como meninos e meninas da cidade de São Paulo foram retratados pelo fotógrafo? e a infância nos permitem conhecer a história, as condições sociais, mas pouco sobre a infância como construção social constituída de saberes e criações sociais próprias. Assim, apesar do aumento de pesquisas que tomam a infância como objeto de estudo, poucas a fazem por meio da Sociologia.

Através do olhar do adulto, a criança passa despercebida como ser ativamente inserido na sociedade e, conseqüentemente, produtor e consumidor de cultura e história. Ora, a imagem que se tem da infância é de estágio preparatório para a vida adulta e não de uma fase do desenvolvimento humano cheio de singularidades e riquezas. Assim, este mito é desconstruído quando passamos a enxergá-la como indivíduo histórico-social capaz de modificar o cenário onde está socialmente e culturalmente imersa e através do estudo da história e da sociologia da infância, que são extremamente relevantes para compreendermos o crescimento e os condicionamentos sociais e culturais aos quais a criança está sujeita. Através do estudo dessas vertentes que buscam compreender esta fase da vida, inferimos que a criança se constitui como ser social a partir da relação recíproca com o meio em que está. Segundo Benjamin, o conceito de infância se dá no entrecruzamento de perspectivas artísticas, históricas, filosóficas, políticas, éticas e culturais e têm como base a linguagem e a cultura (KRAMER e LEITE, 1996, p. 37).

Quando dizemos linguagem, não nos referimos somente à língua materna. A linguagem tem inúmeras expressões, assim, além de nos aventurarmos pela ainda recente Sociologia da Infância, estudaremos este período tão rico da vida do ser humano através de meios ainda pouco utilizados (e ainda não tão bem compreendidos):

as imagens fotográficas; que necessitam de intenso estudo bibliográfico e educação de olhar.

Vale lembrar que quando falamos em fotografias e os estudos voltados para sua compreensão, encontramos um referencial bibliográfico mais facilmente. Contudo, se como afirmado anteriormente, não temos tantos estudos voltados para a compreensão de diversas infâncias, ao associarmos infâncias e fotografias, encontramos uma dificuldade ainda maior de encontrar pesquisas. Mais recentemente encontramos Silva (2007), Gobbi (1999, 2002, 2004), Finco (2007), que vêm apresentando em suas pesquisas a fotografia ora como fonte, ora como objeto de estudos a dizer sobre os meninos e meninas e suas diferentes manifestações.

As fotografias estudadas encontram-se no livro *“B.J. Duarte – caçador de imagens”* (FERNANDES, 2007), analisaremos as fotografias das Bibliotecas Circulantes (páginas 34 e 35), das crianças no Parque Infantil da Lapa (página 36) e de Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura, com crianças no Parque Infantil Dom Pedro II (página 31). Elas denotam meninos e meninas em cotidianos sociais, em relação recíproca com o ambiente social e cultural que as circundavam, que é a cidade de São Paulo do decênio de 1930, período muito rico da cidade de São Paulo, que à época crescia vertiginosamente em todos os sentidos: a partir do final do século XIX, especificamente nas últimas três décadas, o Brasil recebeu diversos imigrantes europeus para trabalharem na nascente indústria que se concentrava no município paulistano. Era um período riquíssimo, onde a urbanização (consequência direta da industrialização) fazia-se evidente, assim como a mudança da mentalidade vigente.

O decênio de 1930 sinaliza uma mudança radical no contexto social, político, cultural e econômico do país: Getúlio Vargas e seus tenentes no poder, a quebra da política do café-com-leite, o crescimento dos ideais comunistas e anarquistas (principalmente pela influência imigrante européia), a industrialização que rompia com a mentalidade dos senhores de café, a terra que dava lugar ao asfalto e aos bairros, o modernismo que explodia em cores vibrantes, poesia, prosa e mudança de pensamentos, de modos de agir (aqui o que mais nos interessa: de compreender a

criança e a educação). E neste contexto todo, no cerne dessas mudanças tão significativas para o país, estava São Paulo.

As articulações operadas na capital do estado, no que se refere à educação e políticas públicas e cultura refletem bem o advento da modernidade e o progresso nacional. Estas articulações movimentam-se a favor da cultura buscando a reconstrução nacional. Os projetos integram-se aos ideais da elite intelectual brasileira (Armando Sales de Oliveira, Mário de Andrade, Paulo Duarte, Fernando de Azevedo, entre outros) que enxergava nas políticas públicas de educação condições fundamentais para reconstruir o Brasil econômica e politicamente; neste contexto, como exemplos, o Departamento de Cultura e, sua obra “mais bem acabada”, os Parques Infantis, que se caracterizavam como instituição extra-escolar, que atendia crianças entre 03 e 13 anos, filhas de proletários, gratuitamente, em períodos que complementassem a educação formal. Por determinação da prefeitura de São Paulo, deveriam ser instalados perto da população e objetivava a educação, recreação e assistência às crianças.

As atividades das crianças nos Parques Infantis foram fotografadas por B.J. Duarte, que terá suas imagens analisadas em nossa pesquisa, fotógrafo escolhido pelo então chefe do Departamento de Cultura, Mário de Andrade. Porém, nos ateremos não às crianças fotografadas nestas instituições, que são consideradas o embrião das escolas de educação infantil, mas às crianças em atividade pela cidade, participando ativamente da vida social e cultural de São Paulo.

Assim, nossa pesquisa basear-se-á em estudos sociológicos e históricos e em leituras de fotografias do referido fotógrafo buscando compreender a inserção social e cultural das crianças na cidade de São Paulo nos anos de 1930.

4. Metodologia de trabalho: A fotografia – a multiplicidade de olhares e sensações que uma imagem desperta.

“Mais do que nunca os homens comunicam-se pelo olhar. O conhecimento das imagens, de sua origem, suas leis é uma das chaves de nosso tempo. Para compreender-nos a nós mesmos e para nos expressarmos é necessário que conheçamos a fundo os mecanismos dos signos aos quais recorreremos”.(FRANCASTEL, 1993, p. 5)

“Toda fotografia é um resíduo do passado”, escreve Boris Kossoy¹ em “A Fotografia como fonte histórica – introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado”, assim, ela é utilizada como fonte que registra acontecimentos sociais, culturais e antropológicos da realidade na qual uma sociedade vive, podendo abarcar diversas áreas e, conseqüentemente, dar margem a vários outros estudos.

A produção de imagens jamais é gratuita, fotografias por mais desprezíveis que possam parecer servem para expressar algum ideal e também para o que queremos que elas sirvam, ou seja, são provocadoras de diferentes sentidos, valores, sensações naqueles que as vêem. Não são neutras, portanto.

A imagem fotográfica foi incorporada por sociólogos e antropólogos como meio que foi adicionado às técnicas de pesquisa e investigação, é um meio que enriquece as informações e disponibiliza ao pesquisador novas formas de reconstituir e interpretar determinadas realidades sociais. Porém, não devemos tomá-la como fonte indiscutível da realidade, para Martins (2008, p.27), a fotografia está impregnada de fantasia, de vida das coisas que restaram, “de quem esteve lá e não está mais” e pode indicar que sociedade é esta. *Indicar*, não nos dar precisamente o fato, pois ela será olhada diferentemente pelo fotógrafo e pelo espectador da fotografia. O que o fotógrafo registra não é só o que está contido ali no presente, mas, sobretudo, o abismo entre o que se

¹ KOSSOY, Boris. A Fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. Museu da Indústria, comércio e tecnologia de São Paulo, 1980. P. 13.

pensa ver e o que está lá, mas não é visível, sendo o “realismo da incerteza” (MARTINS, 2008, p. 28).

Naquilo que não tem de explícito, o tema registrado tem sua explicação, seu porquê, sua história. Seu mistério se acha circunscrito no espaço e no tempo, á própria imagem. Isto é próprio da natureza da fotografia: ela nos mostra alguma coisa, porém seu significado a ultrapassa. Existe um conhecimento implícito nas fontes não-verbais como a fotografia, descobrir os enigmas que guardam seu silêncio, desvendar fatos que lhe são inerentes e que não mostram fatos de um passado desaparecido, nebuloso que tentamos imaginar, recriar a partir de nossas imagens mentais. Toda fotografia é o frontispício de um livro sem páginas, um elo que nos anuncia algo e que, ao mesmo tempo nos despista. Resta-nos mergulharmos nesses fragmentos deslizantes de ambigüidades e evidências, para tentarmos desvendar os mistérios que se escondem sob olhares interessantes e paisagens perdidas (KOSSOY, 2007, p.61).

Dialogando com Kossoy e Martins, entendemos que a imagem fotográfica desliza entre o visível e o invisível, entre o dizível e o indizível. A interpretação iconológica, portanto, requer o estudo da sociedade a ser analisada e a realidade e os mecanismos internos que a circunscreve.

Assim, a fotografia tem um enorme uso social, porque é o “retrato vivo da coisa morta” (MARTINS, 2008, p.29), é o documento que remonta origens e raízes, traz de volta aqueles que não podem mais contar histórias e recriar o ausente. Transformando-se numa das maiores ilusões da sociedade: a paralisação da vida, o ilusório poder de parar o tempo.

A imagem fotográfica é o que resta do acontecido; fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo num instante dos tempos. (KOSSOY, 1980, p. 15).

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

Encontramos na fotografia um tripé essencial para sua existência e compreensão: assunto, fotógrafo e tecnologia. Da união destes elementos, visualizamos uma realidade congelada, um instante flagrado pelas lentes do fotógrafo e que se eternizou em uma superfície foto-sensível que é capaz de esclarecer o fragmento de um contexto social determinado.

O produto final é, pois, resultante da ação do homem (fotógrafo), que optou por um determinado assunto e que, para seu devido registro, empregou os recursos físico-químicos oferecidos pela tecnologia. (KOSSOY, opus cit., p. 15)

O tripé da fotografia e seu produto final constituem um processo que teve um determinado local e época, portanto, a superfície foto-sensível está intimamente ligada ao contexto histórico, social e cultural que foi registrado pelas lentes do fotógrafo, por toda sensibilidade de seu olhar e experiências de vida. Todo ato fotográfico, então, é testemunha de um espaço social e temporal que traz a seus pesquisadores e espectadores uma fração específica do passado.

Deve-se acrescentar ainda, - e isto é fundamental-, que todo ato de obtenção de uma foto teve seu desenrolar num dado momento histórico, num determinado espaço social, e que a cena registrada, que hoje analisamos, nos traz indicações de uma parcela específica – por vezes significativa – deste passado. A História da Fotografia de um país está, portanto, intimamente ligada ao processo histórico do país e este vínculo não poderá jamais ser dissociado. (KOSSOY, op. cit. p.15).

Embora toda imagem fotográfica seja importante para a história da fotografia, a elaboração de um trabalho científico, somente as imagens “que tenham um significado de importância específica para a própria história deste meio de comunicação e expressão é que terão, num critério de seleção, um maior interesse”. (KOSSOY, opus cit., p. 19).

Portanto, certas imagens podem ser significativas para a história do país, mas são imagens realmente únicas, que registram uma representação do cotidiano. Representação esta que é do fotógrafo, ancorada ao contexto social-histórico e cultural ao qual está inserido, isto não quer dizer, porém que toda imagem histórica seja significativa para a história da fotografia.

Assim, a visão sociológica da fotografia pode contribuir para conhecer as limitações desse meio de documentação e descortinar mediações e relações sociais que poderiam proporcionar informações precárias. A imagem fotográfica em muito contribui para as indagações sociológicas ao passo que desvende aquilo que ainda não se mostrou. Concomitantemente introduz alterações no entendimento da relação fotógrafo-contexto-espectador.

Em nossas leituras, compreendemos as diversas aplicações que uma imagem fotográfica pode ter, a característica básica que utilizaremos em nossa pesquisa será a fotografia produzida com determinada finalidade, ou seja, o fotógrafo foi incumbido de registrar determinado momento ou personagem. Esse tipo de fotografia representa não só uma base para informação do que já se passou, mas um valioso objeto de análise

dos costumes e formas de socialização de um agrupamento de indivíduos que perturba as certezas formais quando nos referimos à documentos para pesquisas científicas. O que não implica, porém, que estas imagens não foram “harmoniosamente compostas” (KOSSOY, 1980, p. 17), confirmando o que José de Souza Martins (2008) nos aponta: as imagens fotográficas são construções imaginárias, expressões que variam de acordo com o olhar que o fotógrafo quis dar ao momento capturado.²

A partir desta incerteza que a imagem fotográfica poderia nos passar, buscamos na Sociologia da Imagem a metodologia para compreendê-la, se não completamente, de forma a conhecer e estar mais perto da sociedade estudada. As insuficiências que a fotografia nos passa são as mesmas das palavras, afinal, as interpretações e leituras podem variar de pesquisador para pesquisador. Eis um dos maiores desafios da Sociologia: buscar a riqueza da informação visual e dialogar com ela buscando uma análise sociológica que leia a realidade que torna a vida simples e palpável. Assim, as análises do cientista devem partir da interpretação que o homem simples faz de sua realidade, dos processos sociais nos quais se insere.

Ao sociólogo da imagem é indispensável ter em conta que o próprio fotografado, em muitas circunstâncias, é um poderoso coadjuvante do ato fotográfico e que, portanto, o real é a forma objetiva de como a ficção subjetiva do fotografado interfere na composição e no dar-se a ver para a concretização do ato fotográfico (MARTINS, 2008)

A imagem fotográfica educa olhares, a concepção sobre determinadas épocas, cabe ao estudioso dela investigá-las a partir de metodologias que ampliem as evidências documentais das fotografias que representam uma realidade social, como questionários, formulários, levantamento bibliográfico, entrevistas e visitas de campo, todos estes elementos são indispensáveis para que o pesquisador decifre o indizível, o invisível campo de construções sociais pelo qual se move a sociedade. Há de se saber

² MARTINS, José de Souza. Sociologia da Fotografia e da Imagem. São Paulo: Editora Contexto, 2009. p. 11.

se as fotografias mostram ou escondem e porque fazem isso. Nos resíduos do passado capturado pelo ato fotográfico há a voz e o olhar daqueles que já não podem falar e são neles que encontraremos o caminho para decifrar a sociedade da qual faziam parte.

Aí, então, é que a Sociologia aparece como que para nos ajudar a decifrar as construções e montagens sociais que a fotografia explicita. O estudo da imagem fotográfica busca na Sociologia recursos metodológicos que possam enriquecer sua análise e expressão da realidade social, fazemos isso através de um estudo dos contextos inerentes à sociedade estudada.

4.1. As imagens fotográficas como fontes históricas

A fotografia mais do que refletir o real, testemunha mudanças que se operam nele, assim, ao analisarmos uma imagem fotográfica, necessitamos questionar sobre o quê, que, por que e quais interesses os registros fotográficos buscam denotar, lembrando-se sempre de que na fotografia não há neutralidade, ela encerra em si aspectos ideológicos, sociais e culturais de uma época e têm finalidades definidas. Analisando os processos de transformações históricas, as imagens são pontes que interligam as representações do passado ao presente.

Segundo Vidal e Abdala, 2005, para se reconstituir um processo que originou uma imagem fotográfica, é necessário compreender seus elementos constitutivos através de uma análise técnica e de uma análise iconográfica. A análise técnica busca informações que estão implícitas, assim, o pesquisador buscará conhecer o contexto histórico da época estudada bem como a história da fotografia e sua importância como elemento artístico e histórico em dimensões regionais, nacionais e internacionais. É importante também um estudo sobre a tecnologia empregada o que pode auxiliar na datação da mesma maneira que uma análise estética pode ajudar a determinar o período histórico e indicar os padrões típicos que permeiam a fotografia, o que permite também ter uma noção acerca do estilo do fotógrafo. A análise técnica é um encontro entre a fotografia e demais fontes de pesquisa, o que rompe com seu caráter fragmentário:

“A análise iconográfica tem o intuito de decupar, inventariar e catalogar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos; o aspecto literal descritivo prevalece, o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado.” (KOSSOY, 1989, p. 65)

Desta maneira, a análise técnica é a busca de significado do conteúdo estudado, pois somente descrever não é o suficiente, é necessário estudar e compreender o fragmento visual em sua interioridade; para isso é necessário estar ciente do contexto que é mostrado no conteúdo retratado.

Em um diálogo com Vidal e Abdala, reconhecemos que a fotografia é um código de linguagem não-verbal, fruto de uma sociedade extremamente apegada ao visual. Afirmamos isso ao dar-mo-nos conta de que as pessoas se apegam às imagens na busca por suas raízes para se comunicar e afirmar uma unidade social. Por isso, muitas vezes, não é apreciada em sua técnica, “mas como sociogramas leigos que possibilitam um registro visual das relações e papéis sociais existentes” (BOURDIEU, 2006). Assim, dialogando com Vidal e Abdala (2005), Bourdieu (2006), Kossoy (1980) e Martins (2008), compreendemos que a fotografia é um artefato humano que explicita uma mensagem acerca de um tempo passado que nos prende o olhar justamente pela possibilidade de reconhecer nossas raízes no real, por ser um “resíduo do passado” (Kossoy, 1980).

Assim, o uso social da fotografia é enorme por ser o retrato vivo da coisa morta (Martins, 2008, p. 29), por ser o documento que remonta origens e raízes, traz de volta aqueles que não podem mais contar histórias e recriar o ausente. Transformando-se numa das maiores ilusões da sociedade: a paralisação da vida, o ilusório poder de parar o tempo que desliza entre o dizível e o indizível.

4.2. Estruturas da fotografia

Ao compreendermos as imagens fotográficas como fontes de pesquisa, é importante que consideremos na fotografia um tripé essencial para sua existência e compreensão: assunto, fotógrafo e tecnologia. Da união destes elementos, visualizamos uma realidade congelada, um instante flagrado pelas lentes do fotógrafo e que se eternizou em uma superfície foto-sensível que é capaz de esclarecer, e porque não disparar diferentes problemas sobre o fragmento de um contexto social determinado. Assim, o produto final da fotografia é consequência da ação do fotógrafo de congelar determinado instante de tempo e, para isso, empregou as tecnologias ao seu alcance.

O tripé da fotografia e seu produto final constituem um processo que teve um determinado local e época, portanto, a superfície foto-sensível está intimamente ligada ao contexto histórico, social e cultural que foi registrado pelas lentes do fotógrafo, por toda sensibilidade de seu olhar e experiências de vida. Todo ato fotográfico, então, é testemunha de um espaço social e temporal que traz a seus pesquisadores e espectadores uma fração específica do passado.

A metodologia para análise fotográfica tendo compreendido a função social da fotografia, seus significados, objetivos e meios de compreendê-la ao visualizar seu tripé essencial, deve partir de quatro eixos complementares de análise:

- a) Fotográfico ou plástico: composição (vertical, horizontal e diagonal), iluminação, enquadramento, hierarquia de planos e figuração;
- b) Figurativo: descrição da cena;
- c) Temático;
- d) A quem se endereça.

5. A paulicéia em ebulição: os contextos que permitem descortinar as fotografias.

“Os caminhões rodando, as carroças rodando,

rápidas as ruas se desenrolando,

rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...

E o largo coro de ouro das sacas de café!... (...)

Oh! Este orgulho máximo de ser paulistanamente!”

Mário de Andrade, Paulicéia Desvairada.

Retomando Vidal e Abdala, 2005, entendemos que para se estudar uma imagem fotográfica é necessário uma pesquisa acerca dos contextos históricos, sociais, culturais e econômicos do momento fotografado, já que a fotografia é testemunha e reflexo do real e das mudanças operadas nele.

Assim, como esta pesquisa pretende compreender as infâncias da cidade de São Paulo nos anos de 1930, faz-se necessário aqui um estudo acerca do período, pois é através dele que entenderemos as visões que se tinham sobre os meninos e meninas da época e o intuito das fotografias de B.J. Duarte.

Até meados do século XIX, São Paulo manteve-se paupérrima, devido às condições geográficas desfavoráveis que não conseguiam atender à demanda da atividade econômica efervescente da época: o cultivo de cana-de-açúcar. Devido às dificuldades econômicas, os homens saíam para o interior em busca de outros tipos de atividade como: apresamento de índios e criação de gado, assim, a população paulistana constituía-se basicamente de mulheres e crianças.

Porém, durante a segunda metade do século XIX, Estado Unidos e Europa buscam produtos tropicais e neles incluía-se o café. O solo paulista era excelente para

a plantação de café, o que dá início ao vertiginoso crescimento econômico de São Paulo e possibilita a diversificação da economia com a vinda de diversas indústrias.

“A riqueza da cafeicultura possibilitou a emergência da metrópole pujante de São Paulo, mas o grave desequilíbrio na distribuição das riquezas e das oportunidades de participação, impediu o desenvolvimento da cidadania. A alocação topográfica da população já reveladora dos desníveis sociais, com as elites assentadas sobre o topo seco e saudável das colinas, e o grosso da população acumulada nas planícies pantanosas, onde nenhum dinheiro público era gasto com obras de saneamento, higiene ou lazer. (...) As jornadas de trabalho chegavam a 14 horas. Greves e associações operárias eram reprimidas com violência brutal” (Sevcenko, 2000, p. 97)

O exposto por Sevcenko nos mostra a transformação de São Paulo em área pobre e esquecida pelo governo para uma área de grande influência econômica, política e cultural. O crescimento da cidade é evidenciado mais ainda no começo do século XX, onde há um grande afluxo de capitais, indústrias e mão de obra imigrante, principalmente têxteis e alimentícias. O contexto de todo este vertiginoso crescimento se dá no período entre guerras, que alavanca a indústria brasileira devido às sucessivas crises internacionais.

A década de 1930 sinaliza esforços para estancar os efeitos destrutivos causados pela crise econômica de 1929 e pela derrocada do café. Politicamente, o período foi marcado pela luta a favor da recuperação da hegemonia paulista na federação, alcançada pela Aliança Liberal e destruída pela revolução de 1930. Esta submeteu as unidades da federação à ação dos interventores federais, que, no começo, nem paulistas eram.

Após estas conseqüências da Revolução de 1930, surgiram reivindicações a favor do governo paulista, mas que no fundo pretendiam a volta da hegemonia do

estado no governo federal (antiga República do Café-com-Leite), cujos interesses tanto econômicos quanto políticos, estavam sendo prejudicados pela nova situação.

Em 9 de julho de 1932, irrompeu a Revolução Constitucionalista que visava o retorno de São Paulo ao papel principal no cenário político brasileiro. Apesar dos esforços da sociedade e indústrias, os paulistas foram derrotados, afirmando o poder de Getúlio Vargas.

A industrialização de São Paulo ganha força após a crack da bolsa em 1929 e a Revolução Constitucionalista de 1932. Após a Primeira Guerra Mundial, o mercado cafeeiro começa a enfrentar problemas, ora, os países europeus estão afundados em crises sociais e econômicas sem precedentes e não podem mais importar produtos brasileiros, entre eles o café. O cultivo passa, então, ser controlado pelo governo e a fim de evitar o crescimento da crise, fazendas fecham e camponeses vão para cidade trabalhar nas fábricas virando operários.

Assim, o grande surto industrial ocorre para suprir as necessidades econômicas geradas pela crise de 1929 e pela Revolução de 1932. Como conseqüências da industrialização verificamos a urbanização da cidade de São Paulo e o advento de idéias sociais e culturais que configuram um novo contexto na mentalidade social.

5.1. O Modernismo: uma reviravolta cultural

“Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.”

Oswald de Andrade, Manifesto da Poesia Pau-Brasil

A Semana de Arte Moderna de 1922 sinaliza as mudanças ocorridas na cultura que reverberarão no cenário brasileiro por muito tempo. Apesar de ter ocorrido anos antes da época que estudamos, podemos afirmar que ela deixa reminiscências ideológicas nos anos seguintes e influencia diversos artistas e modos de pensar.

A Semana de 1922 ocorreu em São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro do ano citado e é consequência da urbanização e industrialização que acontecia na cidade e, portanto, na estrutura do pensamento social.

Representa o marco da ruptura com as tradições acadêmicas e literárias (e sociais) européias e a busca por linguagens autenticamente nacionais. O Modernismo não é um estilo que possamos definir formalmente, mas uma postura revolucionária ante à mentalidade retrógrada da época, herdeira de um Brasil essencialmente rural; esta mentalidade não cabia na São Paulo que se urbanizava, assim, havia a necessidade de renovação artística, cultural, literária, visando refletir a pluralidade e diversidade existentes no Brasil.

Há no Modernismo uma tensão entre forças que buscam interiorizar e atualizar, entre ruptura e continuidade, entre exportar e importar. Como exemplos usamos Oswald de Andrade, sempre em busca de novidades, visando ao futurismo e ao

canibalismo; de outro lado, há Mário de Andrade, preocupado com as questões culturais brasileiras, com a valorização do folclore.

A Semana de Arte Moderna resultou de um lento processo de preparação proveniente da ânsia de renovação formal e da motivação nacionalista que influenciou os artistas conscientes da revolução estética em curso nos países europeus. A Semana congregou artistas de diversas tendências e abriu espaços para a publicação dos livros, revistas e manifestos que divulgaram as propostas e realizações modernistas e intensificou o conflito entre antigo e novo, o que obrigou a revisão dos conceitos tradicionais de cultura, artes plásticas, música e literatura, enfim, um novo modo de encarar e produzir cultura brasileira.

5.2. A visão da infância e uma iniciativa inovadora do poeta modernista Mário de Andrade

Centrando nosso foco no cotidiano, na inserção social das crianças em 1930, buscaremos compreender como a criança era encarada pelos adultos do período. Afinal, sabe-se que sempre houve uma dicotomização entre o mundo das crianças e o mundo dos adultos e que o primeiro grupo sempre foi visto como à parte da sociedade, carente de cuidados e necessitado de instruções (e instituições) que o preparassem para adentrar o mundo adulto (veja-se que as crianças sempre foram educadas a partir da concepção que os adultos têm de educação). Tornar-se adulto é, então, deixar de lado os instintos infantis, tomados muitas vezes como “selvagens”, e incorporar atitudes que são tipicamente adultas, para, assim, socializar-se com os demais indivíduos.

Iniciar um estudo sobre a infância numa perspectiva sociológica, deve buscar o olhar do sujeito estudado: como a criança entende o mundo? Como concebe o universo que a circunda? As fotografias de B.J. Duarte podem nos esclarecer sobre isso ou mostram a visão do fotógrafo?

Segundo Bolle, 1984, a criança não deve ser tomada como um adulto em miniatura, um ser que deve ser *moldado pela sabedoria do adulto*. Ao contrário, a criança constrói seu próprio universo com a mesma capacidade de alguém mais velho, as concepções apenas diferem. Desta forma, compreendemos, através de nossas pesquisas bibliográficas que a constituição social da infância foi marcada por visões negativistas, românticas e futuristas, e que as crianças sentem e compreendem diferentemente dos adultos e de seus próprios companheiros de idade. Suas percepções de mundo são singulares. Daí o esforço para entender a infância como múltipla e diversa, sentida e vivida de formas diferentes, esforço maior é não nos limitarmos pelo olhar adultocêntrico, que por vezes é estreito.

Rompendo, assim, com a forma vigente de se conceber a infância, a presente pesquisa tentará compreender esta fase da vida como ativa social, cultural e historicamente, buscando uma releitura dos processos de socialização e, como Quinteiro, 2009, *fazer uma viagem pelo país da infância* para entender seus olhares e constituição.

Em Ariès³, entendemos que no século XIII foi atribuído à criança o status de adulto em miniatura, colocando-a em um estado de invisibilidade social. O período que encerra o século XVII traz um novo sentido à infância: agora ela é vista como período da inocência, pureza, fragilidade e dependência.

Assim, a partir desta visão, surgem jogos e brincadeiras voltados para as crianças como modo de compensar o estado de invisibilidade no qual foram atiradas. Acompanham este período o sentimento de “paparicação” e de moralização: a criança, agora o ser engraçadinho e frágil, deve ser preparado para o mundo adulto antes que este o corrompa. Apontamos que a infância a esta época (e nas que a sucedem) nunca foi vivida plenamente como fase singular e sim como preparação para a maturidade, onde os conceitos adultos devem ser formados e internalizados (porém, compreendidos por elas?).

³ ARIÈS, Philippe. História social da infância e da família. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

Larrosa (1998) compreende a infância como “algo outro” que vai além do nosso saber, justamente porque sempre a estudamos em terceira pessoa. Geralmente as pesquisas sobre as crianças não lhe dão voz, o que se vê sempre é a visão do adulto. A infância, segundo o autor, toca no que ainda não sabemos dada à grande complexidade e significação deste período. Além disso, chama a atenção para que não a encarceremos em um conceito estático, uma vez que ele nasce e se movimenta na incompletude e complexidade da vida.

Doravante, percebemos que no período Moderno, onde ocorre uma escancarada mudança social, econômica e cultural (por exemplo: as mulheres passam a trabalhar fora. *organizar melhor esse retrospecto) há uma ascensão gradativa da visão e valorização da infância como um todo, no período em que baseamos nosso estudo, isso se torna evidente através da iniciativa de Mário de Andrade e Fábio Prado na “criação” dos Parques Infantis.

O então chefe do departamento de cultura do município de São Paulo partia da concepção de que a criança é consumidora e produtora de cultura, tendo na escola um lugar para continuar a ser e viver como criança e não onde se forma o futuro adulto. Focando a infância, o poeta priorizava a construção de uma identidade nacional baseada na cultura e valorizando o imaginário da infância com suas danças e desenhos representativos de sua relação com o outro, o adulto e a sociedade, por isso os Parques Infantis, voltados para as crianças filhas de operários e operárias, valiam-se de folclore, jogos e brincadeiras. Assim, tomando a criança como ser capaz de alterar o cenário social e cultural no qual está ativamente imersa, os Parques Infantis não separam criança-arte-educação e cuidado-cultura-educação. O desenvolvimento biológico não era dicotomizado do social e do cultural. A criança é pensada como um ser total e nas atividades propostas por Mário de Andrade, não há o prazer pelo prazer, o lúdico estava sempre presente do artístico e das lições de higiene.

5.3. Uma breve passagem pelos Parques Infantis e suas origens

Os Parques Infantis, concebidos pela visão de Fernando de Azevedo, foram instituídos no governo de Anhaia Melo, que foi prefeito do município de São Paulo de 1930 a 1931. O primeiro parque inaugurado foi o Parque Inafantil Dom Pedro II e, mais tarde, foram iniciadas obras dos parques da Lapa e Ipiranga, inaugurados na gestão de Carlos Assumpção (1933-1934). No governo de Fábio da Silva Prado, será inaugurado mais um parque em Santo Amaro.

As atividades realizadas nos Parques Infantis visavam ao desenvolvimento de um *homem crítico, capaz de movimentar-se pelas próprias pernas*. Eram propostas extra-escolares, que apesar de visarem à educação das crianças atendidas, eram não formais⁴ e provinham o direito à infância através do exercício do lúdico e imaginário, *possibilitando a construção de um conhecimento espontâneo e da relação que provém do intercâmbio de diversas culturas, afinal, São Paulo à esta época era cenário onde várias culturas, ideologias e etnias coexistiam*.

O exposto acima nos mostra exatamente o discurso da época, mas neste espaço cabe uma problematização que deriva da contextualização do período estudado. Devemos ressaltar que os meios pelos quais a educação é concebida derivam do período em que estão inseridas. Assim, a educação no decênio de 1930 girava em torno da industrialização, urbanização e grande fluxo de imigrantes.

A influência que se pretendia ter sobre os trabalhadores e seus filhos cabe justamente no contexto de aumento das reivindicações operárias, que criticavam as más condições de trabalho, e na visão que a burguesia brasileira tinha de “enquadrar” os imigrantes aos costumes e tradições do país. Assim, foi implantado um sistema para controlar e alienar os trabalhadores (taylorismo) e meios de ensinar hábitos de higiene para os estrangeiros. Encontramos em Filizzola, 2002, a base para nossos argumentos:

⁴ Entende-se por educação não-formal as atividades ou programas que são realizados fora da rede regular de ensino, com objetivos educacionais bem definidos e que não e até a uma sequência gradual. A educação não formal pode ocorrer dentro ou fora das instituições de ensino e atender pessoas de diferentes idades e, dependendo do contexto social, compreender programas educacionais que ofereçam alfabetização para jovens e adultos, educação básica para a criança fora da escola e competências para a vida, trabalho, política e cultura. FONTE: Inep.

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

Assim, estas estratégias políticas são respostas às revoltas e reivindicações do movimento operário e procurarão intervir no cotidiano do trabalhador dentro e fora da fábrica, buscando enquadrar a classe operária brasileira. As estratégias pretendiam abarcar e controlar a vida do trabalhador na assistência social, na educação, no lazer e no padrão de vida, buscando conceber uma nova sociedade urbana e industrial “que se queria científica e moderna. A concretização destas idéias racionalizadoras poderia garantir a *”(re) formação”* do trabalhador e a reorganização da indústria (FILIZZOLA, opus cit., p. 14).

Ao localizarmo-nos histórica e socialmente, podemos inferir que a proposta tanto do Departamento de Cultura quanto dos Parques Infantis era intervir no cotidiano dos trabalhadores.

O Departamento de Cultura, criado em 1935, na gestão de Fábio Prado fazia parte do objetivo de reorganizar os serviços municipais. Esta reorganização diminuiu o número de departamentos de 17 para 06: Departamento de Cultura, Departamento de Higiene, Departamento de Expediente e Pessoal, Departamento de Obras e Serviços Municipais, Departamento da Fazenda Municipal e Departamento Jurídico Municipal.

A função do Departamento de Cultura, segundo o prefeito, era deter os “problemas sociais paulistanos” e deter os ímpetus revolucionários dos operários, que para ele eram funestos e tortos, por meio de uma repressão rigorosa (FILIZZOLA, opus cit., p.44). Assim, o Departamento de Cultura deveria favorecer o desenvolvimento da educação, cultura e arte através de cursos de aprimoramento cultural, instalação de

bibliotecas públicas (com acervos circulantes e fixos), organizar movimentos artísticos e a fundação dos Parques Infantis.

Os Parques Infantis foram criados pelo Ato Municipal nº 590, de 26 de março de 1934, e tinham como objetivos e competências regulamentar os sistemas de recreação de São Paulo, centralizar, promover e coordenar as atividades nos parques e estar a par das realidades dos bairros nos quais estavam instalados.

A concepção do Ato Municipal que criou os Parques Infantis baseia-se nos princípios de que o governo deve acercar-se de como a população ocupava suas horas de lazer (Mais uma vez verificamos o controle nas atividades da população para a ideologia vigente na classe operária não se tornar um empecilho para o governo paulistano).

Assim, os Parques Infantis deveriam inculcar o hábito do exercício físico, de atividades saudáveis, como o cuidado higiênico, considerando que a população atendida estava sob influência de “más condições higiênicas e morais”.

A preocupação com higiene tem um fundamento no contexto científico da época: a inclusão de propostas de educação higiênica tem a ver com os ideais sanitaristas e princípios racionalizadores em voga em 1930.

Apesar disso, as atividades nos parques visavam a “liberdade” da criança em suas criações artísticas, e suas atividades eram monitoradas também em “caráter científico” que buscava um estudo sobre as tendências infantis.

A visão de que os Parques Infantis buscavam tão somente a liberdade da criança, o respeito às suas singularidades e ao desenvolvimento de um homem livre e crítico é desmistificada pelo estudo do contexto da época e pelas falas do prefeito Fábio Prado. Portanto, o destaque para a coexistência de culturas etnias e ideologia é posto abaixo quando notamos que muitos dos propósitos dos Parques Infantis era trazer para si e para os ideais burgueses a comunidade operária, que tinha seus costumes, suas culturas próprias; porém, o Município tomou para si, com intuito de desmobilizar a

cultura do trabalhador imigrante, a função de educá-la. As atividades dos Parques Infantis buscavam atrair as crianças e conceber nelas uma população industrial e moderna, elas eram atraídas para as atividades e educadas a partir das tradições brasileiras. Este ponto é discutível se nos basearmos no argumento de que viviam no Brasil, mas ao que nos parece, suas culturas maternas era desvalorizadas pois os filhos dos estrangeiros seriam *mais úteis à pátria* à medida que se integrarem aos costumes nacionais.

Assim, após uma breve apresentação do contexto social, cultural, econômico e histórico, passaremos ao estudo da vida de B.J. Duarte e sua constituição como fotógrafo, mais adiante, as fotografias... Por ora, o cenário está construído.

5.4. B.J. Duarte: o fotógrafo de uma cidade que se urbanizava

“É impossível analisar o trabalho de B. J Duarte sem primeiro olhar retrospectivamente sua trajetória, que podemos perceber a partir de pelo menos cinco momentos diferenciados: o aprendizado em Paris, a iniciação profissional em São Paulo com o retrato e o fotojornalismo; a fotografia documental desenvolvida no Departamento de Cultura; a experiência transgressora na revista S. Paulo, e o cinema, por meio do documentário educativo-científico realizado principalmente na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Claro que a divisão serve apenas para tentar sistematizar uma trajetória pontuada ainda pela política, pelo convívio com intelectuais de primeira grandeza do nosso modernismo, pela intensa participação no cenário estético-cultural da cidade de São Paulo, lembrando ainda do seu envolvimento direto na fundação do Foto Clube Bandeirante e da Cinemateca Brasileira, além da participação na grande imprensa paulista” (FERNANDES JUNIOR, Rubens, 2007).

Segundo pesquisas de Silva (2008), Gobbi (2004) e Faria (1999), B.J. Duarte, foi escolhido como fotógrafo do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, na gestão de Fábio da Silva Prado, idealizado por Mário de Andrade e Paulo Duarte. Convidado por Mário, B.J. Duarte assumiu o Seção de Iconografia , o que encantou o fotógrafo, pois havia a possibilidade de documentar a questão cultural por meio da fotografia a médio e longo prazo.

Como fotógrafo do Departamento de Cultura, tinha um olhar especial pelas crianças, registrando através de suas lentes a presença de meninos e meninas nos parques infantis e nas ruas de São Paulo que se urbanizava vertiginosamente, criando novas configurações e espaço para a construção de diferentes infâncias.

Benedito Junqueira Duarte nasceu em Franca, interior de São Paulo e aos dez anos de idade foi morar em Paris, por solicitação do marido de sua tia, o tio Gui, onde

aprendeu o ofício de fotógrafo e depois de dois anos foi aceito como aprendiz no Estúdio Reutlinger, um dos mais conceituados da Europa, onde teve a oportunidade de conhecer escritores, fotógrafos, artistas que influenciaram sobremaneira sua trajetória profissional. Em 1929 retorna ao Brasil e ingressa na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco e entre esse ano e 1933, trabalha como fotógrafo do jornal Diário Nacional; trabalho muito difícil no começo, pois a profissão de fotojornalista não era muito apreciada na época. Porém, é neste período que incorpora certos “vícios” da profissão e códigos que foram incorporadas ao seu modo singular de captar imagens. Este período é bastante fértil para o fotógrafo que mantém contatos enriquecedores com grandes intelectuais da época como Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Barão de Iatagaré, Lasar Segall, Di Cavalcanti, entre outros.

No ano de 1935, é convidado pelo então governador do Estado de São Paulo, Armando Salles de Oliveira para participar da Revista S. Paulo, que procurava propagar sua gestão. Pela primeira vez se têm indícios do valor informativo e didático da fotografia, que ganha mais espaço e dialoga com o texto. Concomitantemente com o trabalho na Revista S. Paulo, B.J. Duarte é convidado por Mário de Andrade a fazer parte do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, nesta época, seu trabalho assume um caráter documental, onde o fotógrafo registra momentos de São Paulo e lhe confere um retrato mais humanista, trazendo para a fotografia um sentido singular de tempo e espaço com uma coesão visual rara.

Seu trabalho na Seção de Iconografia do Departamento de Cultura se dá por volta de 1936 ou 1937, com a descoberta de um grande número de chapas fotográficas de Becherini, fotógrafo italiano que atuou no jornal O Estado de São Paulo e é o primeiro repórter fotográfico da imprensa paulistana. Becherini foi um fotógrafo preocupava-se com tudo aquilo que estava em vias de desaparecer e também com tudo que era novidade no espaço urbano, suas fotografias são essencialmente da cidade, há poucos trabalhos seus de estúdio.

“Duarte começou a tratar desses negativos, os quais estavam, em grande parte, inutilizados. As demais chapas que conseguiu recuperar foram armazenadas em arquivos de aço especialmente desenhados; suas gavetas eram semelhantes às que se guardam lâminas de microscópio, isto é, uma lâmina não podendo tocar a outra; havendo uma separação entre elas e uma pequena saliência, em aço também, que as separavam uma da outra. Isso evitava a umidade, pelo menos evitava em grande parte, dada a ventilação que havia entre elas”.(Carvalho, 1999).

Esta experiência foi uma das primeiras que B.J. Duarte teve na Seção de Iconografia. Nos anos em que Mário de Andrade estava á frente do Departamento de Cultura, B.J Duarte também foi responsável por registrar as atividades das crianças nos Parques Infantis, uma iniciativa de educação não formal idealizada por Mário de Andrade.

O projeto cultural do Departamento de Cultura era grandioso e pretendia servir de modelo para outras cidades, no meio desta euforia, estava B.J. Duarte que se encarregou de registrar quase todas as atividades do Departamento na cidade de São Paulo até 1938.

As fotografias analisadas nesta pesquisa referem-se à época em que Mário de Andrade era chefe do Departamento de Cultura, são imagens das crianças atuando no cotidiano da cidade, um retrato humanista, com um rigoroso cuidado na composição e mostrando sempre seu caráter documental, heranças de sua formação em Paris e do trabalho como fotojornalista.

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

As fotografias de B.J. Duarte saltam aos olhos pela sua composição artística e ao mesmo tempo documental, vê-se aí a importância da trajetória do fotógrafo: o que ele traz consigo influi profundamente no modo como capturará a imagem, e o olho de B.J. Duarte tem algo de pintor, mesmo as fotografias sendo em preto e branco, consegue ver-se cores, principalmente na imagem das crianças no Parque Infantil da Lapa. Vê-se nesta fotografia as cores das crianças, suas etnias tão bem representadas pelo olhar do fotógrafo.

Por tudo isso, Benedito Junqueira Duarte pode ser um dos grandes expoentes da fotografia paulista, pois suas experiências pioneiras no fotojornalismo e na Revista S. Paulo, na área da fotografia documental, dos parques infantis e no acompanhamento do crescimento da cidade, acrescentaram a ele uma experiência que o tornou único.

6. As imagens estudadas: encontrando as crianças na cidade

As fotografias analisadas a seguir derivam do livro “B.J. Duarte: Caçador de Imagens”, que aborda diferentes momentos de sua trajetória desde o início como aprendiz e Paris até sua experiência na revista S. Paulo, com o cinema, sobretudo os documentários realizados na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.

6.1. Análise das fotografias

6.1.1. Crianças no Parque Infantil da Lapa e a obra “Operários”



Material com direitos autorais

Figura I – Crianças no Parque Infantil da Lapa

Figura II - Operários, Tarsila do Amaral, 1933



A primeira fotografia é das crianças em um dos Parques Infantis, ela demonstra a amplitude alcançada pelos Parques ao abarcar diversas raças, etnias, religiões. Nos parques eram recebidas crianças que tinham suas origens nas mais diversas partes do mundo.

Esteticamente, verifica-se a herança da formação de B.J. Duarte em Paris. Há alguma coisa de pintura nesta fotografia. Consegue-se ver as cores, o movimento das crianças nesta fotografia que não é posada, parece ser espontânea: as crianças não estão em poses, algumas riem, outras fazem caretas, outras ficam tímidas, umas olham de soslaio. Parece uma fotografia cotidiana, algumas crianças aparecem (cortadas), mas que foi utilizada para documentar a presença das crianças no Parque Infantil da Lapa. O fotógrafo não se abaixou para tirar a foto e seu enquadramento, portanto, não é frontal e o ambiente é o Parque, buscando demonstrar a liberdade, a própria foto inspira a casualidade.

A época da criação dos Parques corresponde ao grande fluxo de imigrantes europeus e da intensa industrialização e urbanização da cidade de São Paulo, por conta disso, o município vira pólo de encontro de várias nacionalidades.

Esta fotografia pode ser comparada ao quadro “Operários” (1933) de Tarsila do Amaral por vários motivos: as duas imagens carregam em si o significado da diversidade de culturas e de raças que faziam parte do cenário social de São Paulo e nos remete a um período de intensa industrialização. Afinal, quem eram as crianças atendidas pelos Parques Infantis? Crianças filhas de operários imigrantes.

A interculturalidade encontrada nessa fotografia e na obra de Tarsila do Amaral remete à diversidade étnica e cultural existentes em São Paulo. Sabemos que a identidade cultural é construída em torno das evidências das diferenças, se o ego cultural é embaçado as diferenças desaparecem. O que verificamos é que mesmo que o projeto de Mário de Andrade visasse à coexistência de culturas, verificamos que postas em ação, as atividades dos Parques Infantis muitas vezes desrespeitavam as diferenças e as multiculturas das crianças que muitas vezes eram estrangeiras ou filhas de imigrantes. A proposta de Mário de Andrade baseava-se na busca por uma

identidade cultural, no inter-relacionamento complexo e dialético, porém, muitas vezes propor uma identidade nacional, uma igualdade sem considerar as diferenças tem como resultado uma “pasteurização homogeneizante” (Barbosa, 1998, p. 80)

As iniciativas tomadas pela prefeitura de São Paulo no decênio de 1930 visavam controlar o movimento operário que se fazia forte pelas ideologias de esquerda e por suas intensas manifestações que exigiam melhorias nas condições de vida e de trabalho. Para estancar as ações do proletariado, principalmente na gestão de Fábio da Silva Prado, foi criado (dentre mais seis departamentos) o Departamento de Cultura que objetivava o favorecimento da educação, arte, cultura e lazer, para que *todas as camadas* da população pudessem ter a seu alcance manifestações culturais. Além disso, o Departamento de Cultura deveria fiscalizar as instituições que ofereciam divertimentos públicos estabelecidos em São Paulo, recolher e documentar documentos antigos para contribuir com estudos sobre a cidade.

Assim, por meio de atividades monitoradas e fiscalizadas, aos poucos, as crianças eram integradas às tradições e costumes brasileiros com o objetivo, segundo os criadores dos Parques Infantis, de construir uma nova identidade social moderna no Brasil.

6.1.2. As Bibliotecas circulantes, 1937



Biblioteca Circulante, 1937.



Material com direitos autorais

Figuras III - Bibliotecas Circulantes, 1937

As duas fotografias das páginas 37 e 38 nos remetem às Bibliotecas Populares, constituídas como uma divisão do Departamento de Cultura. Essas bibliotecas deveriam estar ao alcance de toda população (eram localizadas nos bairros operários), para isso havia o acervo infantil e o acervo para os maiores (jovens e adultos).

Antes de uma análise das fotografias de Bibliotecas Circulantes faz-se necessário perguntar por que foram tiradas fotos delas e o motivo; afinal, qual o objetivo de demonstrar que elas existiam? A quem atingiam, qual o público alvo?

As bibliotecas circulantes são uma extensão do Departamento de Cultura e seu objetivo era manter um acervo bibliográfico ao alcance da população paulistana operária, por isso sua ação estava nos bairros onde se concentrava o operariado.

As Bibliotecas Infantis eram centros de cultura infantil onde as crianças poderiam consultar obras nacionais e estrangeiras (autorizadas previamente pelo chefe desta divisão) e faziam parte de propostas do Departamento de Cultura que encaravam a cidade como local onde todos pudessem usufruir de diferentes meios de comunicação: jornais, revistas, livros, etc.

O contexto das fotografias analisadas são praças arborizadas a fim de tornar ao to de leitura prazeroso.

As fotografias obedecem ao enquadramento frontal, compostas horizontalmente e fixavam o plano conjunto. Eram enfatizados ambientes abertos (praças arborizadas com bancos) e as cenas priorizavam pessoas.

Na primeira fotografia, há destaque para o emblema da prefeitura de São Paulo e ao seu lado uma menina que lê um dos livros do acervo. Em segundo plano, há meninos em volta de um homem, que provavelmente distribui os livros.

Na segunda imagem, dois meninos e um senhor lêem sentados á sombra de árvores e, na terceira fotografia, mais uma vez há destaque para o emblema da prefeitura de São Paulo, certamente objetivando mostrar ao leitor de quem era a

iniciativa do projeto, e um ainda maior onde pode ser lido “Biblioteca Circulante – Departamento de Cultura”.

Foi observado nesta análise a predominância de sujeitos do sexo masculino, há de se lembrar que nesta época a educação feminina era mais voltada para afazeres domésticos e que o trabalho de mulheres era visto com maus olhos pela sociedade.

No início do século XX, o trabalho feminino era visto como algo feito por prostitutas, assim, mulheres que trabalhavam fora de casa, por mais que fosse para auxiliar na renda familiar, eram rechaçadas tanto por homens como por mulheres. Essa mentalidade existia principalmente no ambiente de trabalho, onde as condições eram humilhantes e castradoras. Para não serem despedidas (o que ocorria por qualquer motivos) muitas mulheres sujeitavam-se aos patrões.

Essa mentalidade de que o trabalho feminino associava-se à prostituição e que as mulheres deveria ater-se aos trabalhos domésticos era igualmente copiado no universo educacional, onde as atividades de meninos e meninas eram diferenciadas. As meninas tinham em seu currículo tarefas referentes aos cuidados da casa, como bordado, costura e os meninos realizavam tarefas que enaltescessem sua masculinidade e estimulassem seu raciocínio. Assim, através de estudos sobre o contexto da situação feminina no início da década de 1930, depreendemos do porquê haver mais pessoas do sexo masculino do que do sexo feminino desfrutando do acervo das bibliotecas circulantes,

6.1.3. Mário de Andrade e as crianças no Parque Infantil Dom Pedro II, 1937



Mário de Andrade e crianças. Parque Infantil Dom Pedro II. Brás, 1937.

Material com direitos autorais

Figura IV – Mário de Andrade e crianças. Parque Infantil Dom Pedro II, 1937

A última fotografia mostra a integração de Mário de Andrade com as crianças dos Parques Infantis.

A concepção do poeta modernista era de que as crianças como produtoras e consumidoras de cultura, deveriam frequentar lugares propícios ao desenvolvimento de suas potencialidades artísticas e ter a oportunidade de viver como criança e não como um ser que virá a ser adulto. Assim, como na concepção de Fábio Prado, Mário de Andrade buscava na educação infantil um meio de construir uma identidade nacional, sem separar infância-arte-cultura-educação, por isso, as atividades dos Parques Infantis visavam atividades lúdicas com ênfase no folclore e nos costumes e tradições brasileiras.

A própria relação de Mário de Andrade com a infância era estreita, o que pode ser observado em seus personagens-criança (“Macunaíma”, “Tempo de Camisolinha” e “Peru de Natal”, “Piá não sofre?”), em suas aulas, na criação dos Parques Infantis e até no modo de se conceber criança:

“Ora, como eu apesar dos meus trinta anos e mais três já passados inda sou criança que acho uma delícia a gente tocar a campainha dos outros e depois fugir, você pode bem imaginar o divertimento que me dá preocupação e meia vergonha dos que não sabem se sou poeta ou não” (Mário de Andrade em carta para Drummond apud FARIA, 1999, p.45)

Pode ocorrer, em uma primeira olhada sem compromisso, rápida, que se trata de uma foto posada, assim, nos deparamos com uma série de questionamentos: a fotografia foi posada, arquitetada com fins de promover o Departamento de Cultura ou é espontânea? Se B.J. Duarte tirava fotos encomendadas pelo Departamento de Cultura, para promover suas ações, é bem possível que esta fotografia seja arquitetada também?

Contudo, ao estudarmos de modo mais aprofundado a biografia de Mário de Andrade, somos levados a inferir que se trata do Mário de Andrade criança, envolvido

com meninos e meninas de diferentes faixas etárias, etnias, para além de seus textos literários e suas políticas públicas voltadas para a educação e crianças.

Assim, vê-se a importância, segundo Kossoy, de uma análise que não fique presa à fotografia, porque sua produção e sentido estão intrinsecamente ligados ao contexto social, histórico e cultural.

7. Conclusões

O objetivo desta pesquisa é, através das lentes de B.J. Duarte, buscar um novo entendimento da infância paulistana na década de 1930, dialogando com a Sociologia.

Para esta pesquisa, além das fotografias mostradas, foi feito um levantamento bibliográfico visando dar maior base às análises, pois compreendemos que as imagens fotográficas são produções humanas próprias e singulares e são indissociáveis do contexto histórico e social, devemos, pois, considerá-las peças de um processo vivo, dinâmico que refletem seus interesses e intencionalidades.

Buscamos, portanto, um elo desta forma de expressão e o cotidiano social da infância paulistana dos anos 1930 e, considerando estes aspectos, conduzimos nossa pesquisa por algumas questões: *Já que a fotografia testemunha silenciosamente contextos históricos e anuncia as interações sociais, quais são os sentidos, as tramas, os significados que elas trazem? Qual o olhar que nos passaram e por que? Se toda imagem encerra uma história, quais infâncias iremos testemunhar? Quem são as crianças escolhidas por Benedito Junqueira Duarte e por que? Em quais espaços urbanos elas foram fotografadas e qual a intenção do fotógrafo? Qual a relação entre as fotos e o Departamento de Cultura? O que eles pretendiam divulgar? Havia uma predeterminação acerca dos objetos que seriam captados pelas lentes do fotógrafo ou havia uma autonomia?*

As infâncias retratadas por B.J. Duarte são as infâncias de uma época onde fervilhavam mudanças de toda sorte, em todos os campos sociais. A sociedade do decênio de 1930 sinaliza mudanças comportamentais, culturais, políticas, econômicas e abre também espaço para as ideologias dos imigrantes trabalhadores de fábricas. Ora, as crianças, portanto, são frutos dessa sociedade e absorveram dela seus costumes, internalizando-os, tornando-os seus de forma singularmente própria.

A fotografia, devemos sempre nos lembrar, estabelece um binômio indissolúvel entre realidade e ficção, assim, ela deve ser compreendida histórica e socialmente como representação construída pelas mãos do homem sempre objetivando demonstrar

algo. Assim, a produção de imagens jamais é gratuita, sendo fabricadas para fins pessoais ou coletivos já visando à alguma coisa. O que? Isso é o que devemos nos perguntar ao estudar uma fotografia. Afinal, para que servem as imagens, ou melhor, para que queremos que elas sirvam? Quais as influências que a experiência de vida, o capital cultural e social do fotógrafo podem ter na feitura das fotografias?

Tomar as imagens fotográficas como fontes e objetos de estudo, implica, portanto, em compreender os vários aspectos que a circundam, como em nosso caso, a subjetividade do fotógrafo, as determinações do contratante e o momento social e histórico. Afirmamos, logo, que as fotos nos oferecem uma *parcela selecionada da realidade* e que são enxergadas de diferentes formas por diferentes expectadores devido à heterogeneidade de capital cultural dos indivíduos.

Nas fotografias de Benedito Junqueira Duarte, percebeu-se que nada é gratuito. Sua fotografia documental, e aqui nos referimos às produzidas entre 1936 e 1938, é fortemente influenciada pela escola francesa e nada é supérfluo, nada é por acaso, tudo é arquitetado e construído, resultando em imagens de enorme qualidade e que saltam aos olhos, por ser um grande fotógrafo, B.J. Duarte foi contratado para registrar as atividades do Departamento de Cultura.

Percebemos nas fotografias das crianças uma estética que nos remonta a quadros. Nas imagens das crianças no Parque Infantil da Lapa, por mais que inspire liberdade, informalidade, nada é gratuito. Depreendemos que é na confusão gerada por todas aquelas crianças, que o fotógrafo obtém uma imagem singular: algumas crianças riem, outras não olham para a câmera, outras fazem caretas, algumas ficam sérias. Ou seja, há, mesmo na confusão, uma preocupação estética com a fotografia. B.J. Duarte fotografa as crianças de tal maneira que é impossível não perceber a eficácia da imagem em demonstrar uma infância feliz e satisfeita.

Na imagem de Mário de Andrade com as crianças no Parque II, também não há gratuidade. Por mais que haja uma forte ligação de Mário com a infância, e isso é indiscutível visto suas propostas para os Parques Infantis, há nesta fotografia algo de construído pelo fotógrafo para passar uma imagem do diretor do Departamento de

Cultura com as crianças, interagindo com elas, para demonstrar que as políticas empreendidas pelo Departamento de Cultura e pela prefeitura de São Paulo visavam ao bem do cidadão, baseando-se no respeito pelas individualidades e multiculturas, o que vimos, que não era verdade. Através de uma política alienadora, os Parques Infantis impunham às crianças a cultura nacional, e por mais que se falasse em respeito às singularidades de cada um, o que cada criança trazia como capital cultural era desconstruído objetivando uma unidade nacional e social.

As imagens das Bibliotecas Circulantes podem nos dar a noção exata do objetivo do Departamento de Cultura: essas imagens são essencialmente propagandísticas, visto que há sempre destaque para o emblema da Prefeitura de São Paulo, um meio de dizer de quem era a obra e de como alcançava vários grupos sociais. Porém, em nossas análises, notamos que em especial as mulheres não faziam parte do grupo consumidos do acervo das bibliotecas. Através de estudos sobre a história das mulheres no Brasil na década de 1930, inferimos que o trabalho feminino era mal visto pela sociedade e que raras vezes mulheres tinham níveis mais elevados de escolaridade do que homens. Para a sociedade da época, o trabalho e estudo feminino eram desvalorizados, uma visão interessante de se comentar era que quando mulheres de classes baixas se punham a trabalhar, eram vistas como prostitutas, enquanto o trabalho das mulheres com melhores condições econômicas era visto como passatempo.

As fotografias de Benedito Junqueira Duarte têm uma função: a de documentar as mudanças ocorridas na cidade de São Paulo na década de 1930. Como fotógrafo contratado tinha de capturar imagens que favoreciam a gestão municipal, que era seu contratante. Porém, as imagens fornecidas por ele são de uma singularidade ímpar. Não são somente fotografias encomendadas, percebe-se nelas a subjetividade do fotógrafo.

As crianças da década de 1930 expressam toda a mudança que o cenário inspirava, mudanças políticas, sociais, culturais. São Paulo crescia vertiginosamente, crescia uma metrópole intensamente urbana, industrial e multicultural, como podemos

inferir do romance “Parque Industrial” de Pagu, escrito sob o pseudônimo de Mara Lobo, de 1932:

São Paulo é o maior parque industrial da América do Sul: o pessoal da tecelagem soletra no cocoruto imperialista do “camarão” que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria.

(LOBO, Mara, 2006)

Esta cidade que crescia abrigava várias nacionalidades, várias culturas que enriqueciam o cenário da época. A infância de 1930 é fruto de transformações significativas e coexistência étnica e cultural, além de ser alvo de políticas de educação não formal que objetivava uma educação essencialmente brasileira, baseada na cultura nacional, como verificamos nos Parques Infantis. As lentes de Benedito Junqueira Duarte flagraram esta infância que convivia e atuava nesta sociedade tão cheia de mudanças e que também mudava o cenário social e cultural com suas tão ricas singularidades, assim, estas imagens nos remetem à visão da sociedade da época, descortinando o invisível e mostrando a visão do fotógrafo e todo o contexto que o permeava e como, através de suas lentes, eram vistas as crianças da década de 1930.

Referências Bibliográficas

ABDALA, Rachel Duarte e VIDAL, Diana Gonçalves. **A fotografia como fonte para a História da Educação: questões teórico metodológicas e de pesquisa.** In: Revista do centro de Educação, v.30, nº 02, p. 177 – 193. UFSM. 2005.

ÁRIES, Philippe. **História social da infância e da família.** 2ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BARBOSA, Ana Mãe. **Tópicos Utópicos.** Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BOLLE, Walter. Walter Benjamin e a cultura da criança. In: **Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação.** BENJAMIN, Walter (org). 4ª edição. São Paulo: Summus, 1984.

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

BRITES, Olga. **Crianças de Revistas (1930/1950).** In: Educação e Pesquisa, v.26, nº 01, p161 – 176, jan/jun. 2000.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem.** Bauru: EDUSC, 2004.

CATANI, Afrânio. **Cogumelos de uma só manhã.** Tese de Doutorado. São Paulo: USP/ FFCLH: 1992.

FARIA, Ana Lúcia G. **Direito à infância: Mário de Andrade e os parques infantis para as crianças de família operária na cidade de São Paulo (1935-1938).** Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1994.

FERNANDES Junior, Rubens. **B.J. Duarte: O caçador de imagens.** São Paulo: CosacNaify, 2007.

FILIZZOLA, Ana Carolina B. **Na rua, a “troça”, no parque, a troca. Os Parques Infantis da cidade de São Paulo na década de 1930.** Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FRANCASTELL, Pierre. **A realidade Figurativa.** São Paulo: Perspectiva, 1993 (Estudos, V.21).

FREHSE, Fraya. Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). In: **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** ECKERT, Cornelia, MARTINS, José de Souza e NOVAES, Sylvia Caiuby. (orgs). Bauru: EDUSC, 2005.

FREITAS, Marco Cezar de. História da infância no pensamento social brasileiro. Ou, fugindo de Gilberto Freyre pelas mãos de Mário de Andrade. In: **História Social da Infância no Brasil.** FREITAS, Marco Cezar de (org). São Paulo: Cortez, 1997.

GALZERANI, Maria Carolina, Bovério. Imagens entrecruzadas na infância e de produção de conhecimento histórico em Walter Benjamin. In: **Por uma cultura da infância: metodologias de pesquisa com crianças.** DEMARTINI, Zélia de Brito Fabri, FARIA, Ana Lúcia Goulart de e PRADO, Patrícia Dias. (orgs). 3ª edição. Campinas: Autores Associados, 2009.

GOBBI, Márcia Aparecida. **IMAGENS DE CRIANÇAS NOS PARQUES.** REVISTA PROPOSIÇÕES, CAMPINAS, 2002.

_____. **Desenhos de outrora, desenhos de agora: os desenhos de crianças pequenas do acervo de Mário de Andrade.** Tese de Doutorado, Campinas: UNICAMP, 2004.

KRAMER, Sonia e LEITE, Maria Isabel. **Infância: fios e desafios da pesquisa.** Campinas: Papyrus, 1996.

KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado.** Folheto, 1980.

_____. A história da fotografia. In: **História geral da Arte no Brasil**. v 1. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

_____. **Fotografia e História**. 2ª edição. Cotia: Ateliê, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**, 3ª edição. Cotia: Ateliê, 2002.

_____. Luzes e sombras na metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850 – 1950). In: **História da cidade de São Paulo: a cidade no Império – 1823 – 1889**. PORTA, Paulo (org). São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. **Os tempos da fotografia. O efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê, 2007.

LAJOLO, Marisa. Infância de Papel e Tinta. In: **História Social da Infância no Brasil**. FREITAS, Marco Cezar de (org). São Paulo: Cortez, 1997.

LARROSA, Jorge. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. **Pedagogia Profana – danças, piruetas e mascaradas**. 4ª edição. São Paulo: Autêntica, 1998.

LOBO, Mara. **Parque Industrial**. São Paulo: José Olympio, 2006.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. **A fotografia na imprensa paulistana nas primeiras décadas do século XX. O Estado de S. Paulo**. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2005

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e História – possibilidades de análise. In: **A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**. CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda. (orgs). São Paulo: Cortez, 2004.

PRIORE, Mary Del (org). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1997.

QUINTEIRO, Juricema. Infância e Educação no Brasil: um campo de estudos em construção. In: **Por uma cultura da infância: metodologias de pesquisa com crianças**, DEMARTINI, Zélia de Brito Fabri, FARIA, Ana Lúcia Goulart de Faria e PRADO, Patrícia Dias (orgs). 3ª edição. Campinas: Autores Associados, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. **Pindorama Revisitada – cultura e sociedade nos tempos de virada**. 2ª edição. São Paulo: Peirópolis, 2000 (Série Brasil Cidadão)

SILVA, Carolina da Costa e. **O álbum Parques Infantis como objeto Cultural (São Paulo, 1937)**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2008.

REFERÊNCIAS DISPONÍVEIS EM TEXTO ELETRÔNICO

Sobre a Educação não-formal:

<http://www.inep.gov.br/pesquisa/thesaurus/thesaurus.asp?te1=122175&te2=122350&te3=37499>. Acesso em 16/02/2010.

COSTA e SILVA, Ana Carolina da, **Benedito Junqueira Duarte e o Departamento de Cultura de São Paulo: construindo imagens de uma paulicéia cultural:**

<http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/356CarolinaCostaSilva.pdf>. Acesso em 25/08/2010.