



Acervo Ivan Serpa, Instituto de Arte Contemporânea (IAC)

Em 1951, com a premiação de sua obra na I Bienal de São Paulo, Ivan Serpa consolida-se como artista no Brasil e no mundo, tornando-se representante do abstracionismo geométrico e do movimento concretista no Rio de Janeiro. Tal período marca seu reconhecimento dentro de um contexto em que se tornaria uma referência fundamental e reflete sua trajetória que sempre enveredou para as artes e para a educação: tendo a presença do desenho como atividade importante ao longo de sua infância, torna-se aluno do gravador austriaco Axel Leskoschek no final dos anos 40, período em que entra em contato com uma dinâmica de ateliê pautada pelos valores modernos, mais comuns às práticas europeias e não difundida no cenário artístico brasileiro ainda limitado ao academicismo. Nesse período, passa a dar aulas de francês para crianças, propondo o uso de imagens para a assimilação da língua em detrimento das fórmulas tradicionais e experimentando, assim, suas “*primeiras preocupações com a didática*” (SIQUEIRA, 2003).

Adiante, Ivan passa a ministrar aulas de arte na mesma escola, descobrindo gosto pelo ofício, o que o leva a abrir um ateliê-escolinha em sua própria casa, comprometendo-se, agora, com o ensino de arte para crianças. Em seguida, em 1952, o artista torna-se responsável por dois ateliês no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, então recém inaugurado: o ateliê de pintura e o ateliê infantil, sendo o primeiro dedicado à artistas em desenvolvimento - e o qual será o ponto de encontro de diversos nomes componentes dos grandes movimentos estéticos que marcam o período, o concretismo e o neoconcretismo - e o segundo voltado exclusivamente para atividades de criação infantil, também principalmente em torno da pintura.



Acervo Ivan Serpa, Instituto de Arte Contemporânea (IAC)

1 a  
1 a  
segunda  
exposição  
infantil  
Alunos Serpa  
do  
Museu de Arte  
Moderna do  
Rio de Janeiro





Acervo Ivan Serpa, Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

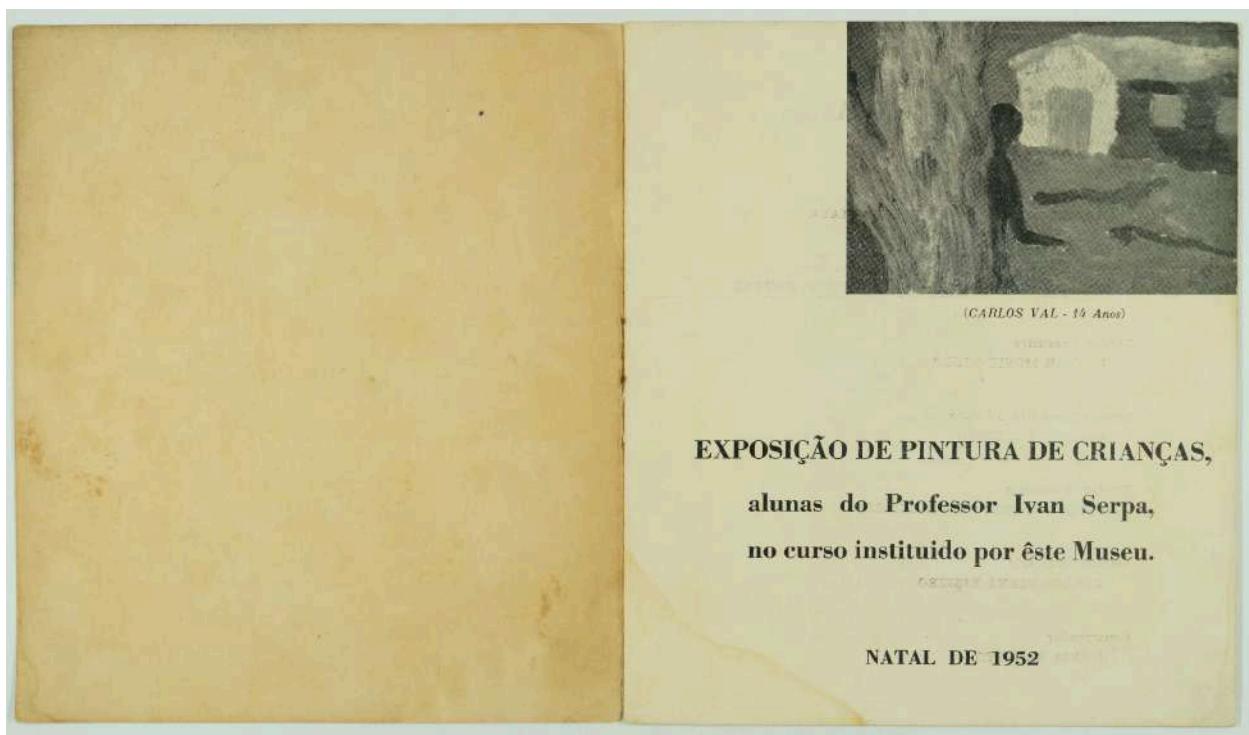
O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, desde sua fundação, ao final dos ano 40, foi espaço atrativo para artistas emergentes e aqueles em busca de um ambiente fértil para desenvolver suas ideias enveredadas para os movimentos de vanguarda, inadequadas e malquistas às escolas e instituições que dominavam o campo das artes na cidade até as primeiras décadas desse século, atreladas aos valores da Escola Nacional de Belas Artes. Dessa forma, o MAM, carregando em si a proposta de pensar o moderno na arte brasileira, seus conceitos e categorias - *“foi criado como um projeto para um futuro; criado justamente para que o moderno pudesse existir”* (Sant’anna, 2006).

Seu surgimento reflete um período em que as disputas no campo da arte não se limitavam aos movimentos de recusa ao academicismo pelos artistas modernos mas também à uma discussão do próprio modernismo, na medida em que um projeto pautado nos valores construtivistas rompiam com uma agenda que configurava sua primeira versão, conforme pregado pelos artistas que pretendiam fazer de tal movimento um retrato nacional: o museu oferecia espaço para a circulação da obra moderna, sendo uma alternativa ao academicismo e a rigidez institucional.

Assim, o Grupo Frente, nasce em torno das mobilizações promovidas pelo museu em seus primeiros anos de funcionamento, especificamente como resposta aos encontros no ateliê de Ivan Serpa, configurando o núcleo concretista do Rio de Janeiro, unidos por uma pesquisa

estética iniciada por Serpa, em sua busca por uma essência do abstracionismo por meio da abstração geométrica, mas que se expandia também ao figurativo e até a arte naif, caracterizando um grupo de artistas heterogêneos que propunham a invenção de uma linguagem nova. Caracterizado por uma dinâmica fluida, em que o corpo institucional, de certa forma, era composto pelo próprio público, na medida em que

*“Os artistas que visitavam a instituição eram potencialmente os mesmos que seriam exibidos ali. Público e coleção eram uma e a mesma coisa. Os objetos, contemporâneos do futuro, abriram um horizonte-potência em que observador e observado poderiam ocupar o mesmo espaço.”* (Sant’anna, 2006)



Acervo Ivan Serpa, Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

A trajetória de Serpa, tramada à do museu, funde um percurso como artista à sua prática docente, trânsito que distingue seu trabalho das demais escolinhas então existentes: ao pensar a arte abstrata como “*experiência antropológica básica, encontrando-a seja na decoração oriental, seja nas criações de crianças e ‘alienados’*” (Siqueira, 2004), a ideia de “libertação das formas” explorada pelo artista e elaborada por Pedrosa (1951) reflete também uma libertação da sensibilidade dos alunos em sua prática pedagógica (Zink, 2023), na medida em que admitia um potencial expressivo poético na infância e entendia como natural a esta a necessidade de “*traduzir e exprimir tal como se apresentam exatamente, ao seu entendimento*

*e percepção (como o seu olhar surpreende e percebe), as formas exteriores, as imagens de fora*” (Schmidt, 1954, para a 3ª exposição infantil).

Dessa forma, naquele espaço em que uma cena estética de ruptura tomava forma por meio do programa concretista, ateliês formativos, conferências, mobilizações políticas e discussões críticas, entre outras atividades que posicionaram o museu enquanto um dos espaços de sociabilidade fundamentais para a constituição de seu período histórico, os mesmos esforços eram empenhados numa programação voltada para a infância através da Escolinha do MAM, articulando-se ao movimento vigente de escolinhas de arte; compondo uma “*mudança programática do modernismo brasileiro*”, a qual, segundo Villas Boas, 2008, “*não foi determinada pela influência de movimentos de vanguarda [...] mas resultou de um conjunto de práticas sociais que se opunham ao academicismo e ao modernismo figurativo.*”.

O movimento que incentivou a criação de escolinhas de arte no Brasil nos anos 40 dissemina-se por meio do trabalho e da influência de Herbert Richer sobre pensadores do campo artístico, artistas e professores, fundamentando-se numa visão que valorizava a experimentação e a expressividade infantil, compreendendo a noção de educação integral e educação por meio da arte, entendendo a educação como o fundamento da arte; e ganha forma em iniciativas como a Escolinha de Artes Brasileira.

Para Pedrosa, a quem interessava pensar a arte educação na medida em que esta representava, lado à arte moderna, o caminho para a construção de uma “*razão sensível*” e a desconstrução do “*racionalismo abstrato da sociedade burguesa, para o qual tudo deveria ser redutível aos parâmetros da prática ou à moral do uso*”, seu papel, em tal período, seria, ainda, o de sensibilizar uma nova postura do público perante à obra, levando em conta o “*caráter eminentemente pedagógico e documental*” do museu (PLETSCH, p.2, 2009).

Assim, para o crítico, bem como para os demais nomes que assinaram alguma participação nos processos desempenhados por Serpa no museu, o interesse pelas atividades do artista com o ateliê infantil remonta à uma configuração do período histórico que compreendia o pós-guerra e trânsitos e discussões acerca da arte educação no país, mas principalmente ao caráter distinto que sua atuação oferecia às atividades da escolinha do MAM em relação às demais experiências dessa ordem empreitadas no país nesse período.

QUARTA EXPOSIÇÃO INFANTIL

15 de dezembro de 1955

P R E F A C I O

de

M	M
U	E
R	N
I	D
L	E
O	S

Um dos traços característicos da cultura do nosso tempo é o enorme interesse despertado pelo encontro com as artes ditas árcaicas ou primitivas, que já se a-cham definitivamente incorporadas, em nobre relevo, ao patrimônio cultural da humanidade.

Próximo a este fato, verifica-se uma crescente curiosidade pelas manifestações artísticas de crianças e adolescentes mentais. Quanto a estas últimas, sempre me pareceram mais válidas do ponto de vista científico: servem antes de mais nada como peças de investigação das complexas atividades do nosso inconsciente. Daí o grande número de estudos que lhes têm sido consagrados por médicos e psicanalistas.

Já as pinturas de crianças pertencem muitas vezes ao campo próprio da arte. A mostra de telas das crianças que seguem a lúcida orientação do pintor e professor Ivan Serpa vem reforçar esta opinião.

Pude constatar, quando da minha passagem pelo Ministério da Educação e em outras ocasiões, que muitas vocações artísticas ou literárias se perdem ou se desvirtuam devido em boa parte à má influência, bem como à não-influência dos professores.

No caso atual dá-se uma passagem do polo negativo para o positivo, porque Serpa consegue estimular a criança sem intervir demasiadamente no seu trabalho. A mudança do comportamento crítico do professor, baseado em tacto, descrição e juizo certeiro das operações do espírito infantil, provoca logo a mudança do comportamento do aluno em face da eclosão instintiva da obra de arte. Serpa centraliza a atenção do aluno na forma, deixando ao critério do mesmo a solução.

Não tive ocasião de ver as exposições anteriores, visto achar-me, à época, ausente do Brasil. Mas diante da exposição de hoje, penso que há algo mudado no setor da arte infantil. Diante destes documentos, noto que o lado feérico das pinturas de crianças não se perdeu, antes ganhou em substância e densidade, devido a estes fatos fundamentais - a pesquisa da forma por parte do aluno, e a sabedoria e finura de orientação por parte do professor.

Na mostra atual parece-me que as meninas destacam-se mais do que os meninos, se bem que alguns dentre estes apresentem também documentos muito interessantes. Minha atenção foi despertada mormente por Maria Inez(7anos), cujos tons de rosa n'"A Noiva" fariam inveja a Tarsila. Por Cecy(6 anos), autora de uma "Bailarina" e de uma "Palmeira", de azuis e verdes já pertencentes ao domínio da pintura. Pois que em Cecy a escolha da forma e da cor parece-me claramente afirmada. Em Vera Lucia (9anos) os quadrinhos e as curvas indicam um senso precoce da composição. Mas todas as crianças expositoras são dignas de estudo.

Que se notem certos encontros aqui e ali, é evidente e normal. As crianças de hoje familiarizam-se não só com o cinema e a imprensa ilustrada, mas também com o cartaz e o livro de reproduções, e outras espécies de imagens que nos cercam por todos os lados. Em Maria Tereza (13 anos), por exemplo, notei uma provável sugestão de máscara africana. Outras incidências haveria ainda a registrar, ou, repito, simples encontros.

O que me parece primordial a assinalar é que, diante das manifestações de agora, a arte infantil amplia seu campo de ação e de incorpora ao vasto plano da cultura. Não poderá mais ser comentada com riscos e gracejos.

Huizinga mostrou que o bicho humano, além de "homo sapiens" e "homo faber", é "homo ludens", um ser que brinca. E que brinca, não sómente à toa, mas a sério. A exposição atual, feliz iniciativa do nosso Museu de Arte Moderna, comprova-o à saciedade.

TERCEIRA EXPOSIÇÃO INFANTIL

2 de dezembro de 1954  
apresentação  
por  
augusto  
frederico  
schmidt

Uma das atividades entre as que são mais caras ao Museu de Arte Moderna e de que ele mais se orgulha, é de dar assistência, apôio, calor às inclinações e ao gôsto da infância pelas artes plásticas. O pintor Ivan Serpa que se ocupa das crianças do Museu e as ajuda a ser livres, obedece, nesse seu trabalho, a uma vocação irresistível, a um amor sério e grave, daí resultar útil e fecundo o seu trabalho, como a nova exposição, cujo catálogo estou apresentando, mais uma vez vem provar.

O método de Ivan Serpa, consiste em estimular e desatar os laços e a timidez que começam a querer estrangular o dom criador da infância; a arte do mestre - Serpa é dar ao pintor e desenhista na idade mitológica, a certeza de que mais importante do que tudo o mais, é seguir livremente a inspiração própria, é não imitar o adulto na sua pobreza mas saber usar de um poder milagroso que a experiência não restringiu nem mesquinhou ainda.

O que distingue essencialmente a criança do homem, é que a criança possui o mundo na sua totalidade e por isso domina e reina sobre as coisas. Tudo o que não lhe deixam tocar ou ver, ela apalpa e contempla com os dedos e os olhos da imaginação. Se uma casa está de portas fechadas, e isso impede que se possa saber e desvendar o que existe e quem se encontra no seu interior, o homem considera a contingência e se resigna a uma impos-

impossibilidade; a criança, porém, supre o que se recusa ao seu acesso material, vencendo tudo, criando seres e objetos, compondo quadros e cenas mais reais ainda, do que a realidade.

O que é indispensável na infância, é a configuração do mundo. Ela, infância, necessita traduzir e exprimir tal como se apresentam exatamente, ao seu entendimento e percepção (como o seu olhar surpreende e percebe), as formas exteriores, as imagens de fora. O adulto obedece, porém, a critérios. Em lugar de exprimir-se, de confessar-se (e a finalidade de toda a arte é a confissão ou mais precisamente, toda a arte implica numa confissão), de dizer como vê as coisas diretamente, pede o socorro do olhar de todo o mundo, submete-se à tirania do olhar convencional que estabelece a hierarquia de valores e planos e o ritmo das cores. Evidentemente os grandes pintores e artistas se insurgem contra esse conformismo que anemisa e depaupera a alegria e a beleza do mundo. Um Van Gogh, por exemplo, dá-nos livremente, as mesmas cores e crisspações, as mesmas paisagens e a forma dos seres que viu por onde andou. Mas esse grande pobre artista, outra coisa não foi senão uma criança, durante todo o tempo em que permaneceu sobre a terra dos homens.

Lembro-me do meu tempo de menino, das aulas de desenho no colégio. O bondoso e velho professor, Seu Braz, oferecia-me uma laranja de sua autoria, nascida ali mesmo na classe, e que era bem torneada, equilibrada, justa e arredondada. Melhor nota recebia quem fizesse a

melhor cópia. Era um trabalho servil, uma capitalização de toda a nossa autonomia de perceber e sentir as laranjas de Deus. Havia uma laranja convencional, a quem devíamos sacrificar as laranjas que saltavam aos nossos olhos.

Que obra admirável, essa de defender na criança a noção e idéia de que é ela quem vê certo as coisas e não nós outros, que já temos os olhos deformados pelo uso! O Museu de Arte Moderna, com Ivan Serpa, empenha-se nessa cruzada a favor do maravilhoso e da preservação da verdade. A nova exposição explicará tudo isso melhor do que as minhas também exaustas e usadas palavras.

SEGUNDA EXPOSIÇÃO INFANTIL

ALUNOS SERPA

DO

M  
A  
M

DO  
RJ

Um nome único, podia assinar estes trabalhos:  
Infância.

Porque n'les encontrareis menos o traço individual de cada autor do que o mistério da idade. A criança não pinta com a consciência de quem vai dominar as coisas, tal como ocorre ao adulto; pinta com o pressentimento de que elas se manifestem, pinta na esperança do milagre. E esse milagre só deixa de sê-lo quando, nas fronteiras da idade adulta - inquieto e confuso intervalo - ela já não mais pode atravessar o espelho para repetir a aventura de Alice no país das maravilhas.

O que de melhor podemos esperar das crianças é justamente isso: que pintem, e nos dêem a ver o que pintam. Porque, assim fazendo, estarão nos mostrando um mundo no qual o nosso, tão elaborado e contorcido, vem afrouxar sua cristação e umedecer sua secura; no qual nós mesmos re-encontramos o clima das visões primordiais. Junto delas, fino, sensível - eis Ivan Serpa atuando mais como câmara de eco do que como pastor de rebanho; apenas se limitando a dar-lhes papel, tinta e paciência, - condições mínimas para a realização da festa de surpresas visuais e revelações coloridas que é esta 2a. exposição de Arte Infantil promovida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Aqui o mundo perde o seu peso e falham todas

as leis da física. Só mesmo a criança é capaz de tão ingênua poesia e involuntária audácia - poesia que nos liga ao mundo onírico e audácia que desafia o acaso e faz chegar às mãos do menino que pinta o que o artista adulto não consegue senão a poder de penosa busca.

Mergulhar nesse universo, acompanhar as reações e o comportamento dessas crianças que a si mesmas se descobrem descobrindo as coisas, é receber uma lição de espontaneidade e fazer circular a aragem dos primeiros anos de nossa vida. É isso que pratica Ivan Serpa, de certo modo mais discípulo do que professor delas...

$A_N$   
 $I_B$   
 $A_L$   
 $M$   
 $M_A$   
 $C_H$   
 $A_D$   
 $O$

Tais atividades desenvolvidas no ateliê-escolinha do MAM, bem como seus desdobramentos a partir da produção dos alunos e o debate em torno do trabalho de Serpa tomavam forma e podiam ser evidenciados nas Exposições Infantis promovidas anualmente pela instituição: todo mês de dezembro, os trabalhos produzidos pelos alunos de Ivan ao longo do ano ganhavam uma mostra no espaço do museu, contando com catálogos e textos assinados por figuras como Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar e o próprio Mário Pedrosa, entre outros pensadores do campo artístico no período; expandindo o projeto Serpa ao mesmo tempo em que constituíam novas camadas de complexidade ao museu, na medida em que provocava o fluxo e trocas entre artistas e pensadores de uma nova arte moderna à âmbito acadêmico, institucional e/ou experimental com os temas da infância e da educação artística, trazendo, ainda, um novo olhar sobre o significado expressivo ou o valor artístico daquelas produções.

Partindo de óticas diferentes e, portanto, oferecendo um panorama diverso sobre os temas que atravessam a escolinha do MAM e suas exposições infantis, os textos apontavam tais mostras como uma oportunidade de acessar à infância enquanto uma dimensão privilegiada da existência, passível de experienciar e expressar a realidade por meio de uma perspectiva que se perde na medida em que o adulto toma “refinamento intelectual”.

Assim, vezes tidas como exposições que não deveriam ser julgadas pelo “*valor artístico*, *pois que não se trata de trabalhos de artistas, e sim de crianças que não devem estar competindo pela excelência dos resultados*”, como colocado por Vera Pacheco Jordão para a 9<sup>a</sup> exposição infantil, vezes reconhecendo que “*os desenhos espontâneos das crianças são infalivelmente de natureza artística*”, como dito por Pedrosa para sua primeira edição; todos compreendiam, de forma geral, um elogio ao projeto de Serpa, bem como à sua viabilização por meio do aparato institucional, dilatador dos valores que fundamentam a arte educação na época, da compreensão de infância e que resulta numa discussão acerca da classificação estética ou valor artístico já pertinente as mobilizações vividas pelos artistas e críticos modernos que transitavam aquele mesmo espaço.

A consideração da arte infantil levanta naturalmente vários problemas nos quais nem sempre estão de acordo os críticos de arte e os educadores. Mas todos esses provavelmente encontraram um denominador comum no conceito revolucionário da arte e educação inerente à arte da criança e à educação pela arte. (Ferreira Gullar para a 7<sup>a</sup> exposição infantil)

Dessa maneira, atravessado por tais questões, Aníbal Machado abre o texto para a segunda edição concluindo que “*um nome único, podia assinar estes trabalhos: Infância. Porque*

*neles encontrareis menos o traço individual de cada autor do que o mistério da idade.”*

A criança não pinta com a consciência de quem vai dominar as coisas, tal como ocorre ao adulto; pinta com pressentimento de que elas se manifestem, pinta na esperança do milagre. E esse milagre só deixa de sê-lo quando, nas fronteiras da idade adulta - inquieto e confuso intervalo - ele já não mais pode atravessar o espelho para repetir a aventura de Alice no país das maravilhas. (Aníbal Machado para a 2ª exposição infantil)



Acervo Ivan Serpa, Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

Pedroso, tão atuante quanto Serpa na formação identitária do Grupo Frente, ao defender no projeto concretista o fim da dicotomia da inteligência e da sensibilidade, buscava na arte uma “vocação sintética e universalizadora” (Formiga, 2017), e percebia em tal produção “espontânea” uma imunidade contra o academicismo e o racionalismo no meio artístico (Abranches, 2017), de forma que as exposições infantis desdobram-se no debate despontado pelo crítico acerca da classificação das produções visuais por ele tachadas ou categorizadas como virgens (a dos “doentes mentais” e a dos “primitivos”, além da das crianças)

Ele interpretava as possibilidades de transformação do mundo pela arte abstrata ou concreta como verdadeira reeducação da sensibilidade, associando a invenção artística à imaginação livre, desvinculada de todas as convenções, sensível a todas as experiências novas, espontâneas, da primeira idade mental ou cultural, como os desenhos infantis, a pintura dos doentes mentais e a arte dos povos ditos primitivos, a quem chamava de “arte virgem”, como explica Arantes (2004). Acreditava que a revolução dos sentidos ocorrida com o advento da arte abstrata permitia, para além

da visão convencional, “*antever os horizontes longínquos da utopia*”, com consequências sociais inestimáveis. (PLETSCH, p.2, 2009)

Podemos remontar tais movimentos, ainda, às atividades despontadas pelo Ateliê do Engenho de Dentro, sob o projeto clínico de Nise da Silveira. Tal período compreende uma fase formativa para Pedrosa enquanto crítico e teórico da arte, bem seu primeiro contato com os artistas com os quais se associou na elaboração do concretismo carioca, como Abraham Palatnik, Almir Mavignier e o próprio Ivan Serpa. É nesse contexto que Pedrosa passa a construir um vocabulário que ancora seus valores sobre a arte moderna e seus rumos, elaborando a noção de que esta, na medida em que deveria ser universal, “*aboliu a supremacia das meras aparências e chegou até as origens das estruturas psíquicas compartilhadas por todos os seres humanos*”, e reconhecendo na arte abstrata “*o instrumento mais poderoso para a idealização da realidade*” (BOMPUIS, 2021).



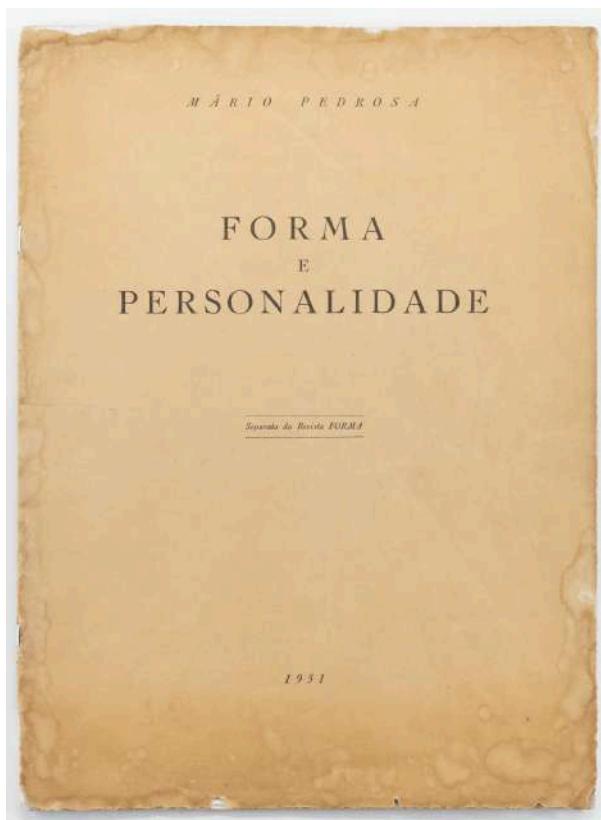
Acervo Ivan Serpa, Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

Ao preocupar-se com as origens do sentido na arte e com a percepção estética enquanto fenômeno, Mário escreve Crescimento e Criação (1954), Forma e Personalidade (1951), Arte, Necessidade Vital (1949), Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte (1949); elaborando entendimentos políticos e estéticos sobre a arte, os pressupostos da percepção por meio da psicologia, a educação por meio da arte como meio de “*arrancar o fenômeno artístico de sua humilhante condição de aparato secundário de luxo e enfeite*” (PEDROSA, 1953), compreendendo que uma revolução pedagógica, psicológica e estética desempenhavam-se lado à lado, ao tempo em que escolas modernas do pensamento se formavam (PEDROSA, 1953). Como apontado por Abranches (2017):

Sua crítica à arte nacionalista promovida pelo Estado brasileiro e a atuação entre artistas concretistas e abstracionistas na defesa da “forma

afetiva na obra de arte" são aspectos marcantes da sua militância política no âmbito das artes. A produção da vanguarda brasileira, inicialmente atenta aos postulados da Gestalttheorie e mais tarde às questões da Fenomenologia da Percepção (Merleau-Ponty), como acreditava Pedrosa, poderia afetar instâncias adormecidas da percepção, capacidade universal e primária de experimentar o mundo das "formas privilegiadas" da arte. (ABRANCHES, 2017)

Sendo assim, a relação entre arte e loucura traçada no ateliê alimentou novas compreensões acerca dos internos e a valorização de suas manifestações artísticas e expressão, por meio do trabalho sensível de Nise da Silveira, bem como das classificações dentro do campo das artes, através de Pedrosa, pavimentando o caminho para aquilo que o crítico classificará, enfim, como arte virgem, bem como a defesa de um valor artístico dessas criações, alimentando novos entendimentos sobre a classificação de objetos artísticos ao mesmo tempo em que revelam uma nova concepção de infância, assim como os demais grupos atreladas a tal classificação do crítico, a partir da valorização de seu potencial criador.



Acervo Ivan Serpa, Instituto de Arte Contemporânea (IAC).



Acervo Ivan Serpa, Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

## QUINTA EXPOSIÇÃO INFANTIL

1 dezembro de 1956

c a r l o s  
d r u m m o n d  
a n d r a d e

No barracão do Museu de Arte Moderna, onde as produções infantis aguardavam o momento de exposição, perguntei ao professor Ivan Serpa que pensamento o guia-va no trato com os alunos, e ele me respondeu: "Desejo vê-los felizes".

Assim, com simplicidade, exprimia o alvo a que devem pretender todas as atividades educativas, e que elas, por mau jeito, não alcançam quase nunca. Nossa escola aspira a preparar a criança para a vida, mas lhe retira poderosos estímulos vitais que a criança, em sua inocência desarmada, lhe confia. A máquina de nivelar, que saca as classes numerosas, funcionando em turnos contínuos e horários de pressa, com deficiência ou impropriedade de material didático, permanece fiel a padrões disciplinares que, mesmo não observados, projetam sobre as consciências sua sombra cinzenta e sua rede de inibições. Ela nos mostra zombateiramente como os princípios da "escola ativa" (e ouvimos falar nêles há trinta anos!) podem penetrar a mentalidade de uma época sem, contudo, alterar o estado de coisas vigentes. Como denuncia, com pequeno mas perdoável exagero, o uruguaiu Jesualdo, esse irriquieto, é uma escola que nem transmite conhecimentos nem desentranha a personalidade infantil. Personalidade no fundo da qual um

são convidados a contemplar com olhos desprevidos esta sucessão de pintores de 4 a 14 anos, que apenas vislumbram a pintura mas a vivem e praticam como forma, entre tantas outras, de linguagem cotidiana, expressão de conteúdos psíquicos, desaguadouro de impressões concentradas no mais puro e refolhado de cada um.

Por cima do desenho básico, as cores relumem antes, tão de agrado deste povinho, ora valendo como simples recurso ornamental, ora constituindo elemento integrante do objeto figurado, ora servindo simultaneamente a esse duplo fim, dão idéia do que são nossas crianças de hoje, tão parecidas com as de todos os tempos em todos os países ("a arte infantil não chega a assumir, em parte alguma do mundo, caráter nacional" : Herbert Read), e ao mesmo tempo tão diferentes de quaisquer outras, e mesmo umas das outras, e até cada uma de si mesma, em dois flagrantes sucessivos. Pois cada boneco esboçado por uma criança no mundo inaugura um novo mundo dentro do existente, e não há filosofias ou psicologias pragmatistas que logrem reduzir a esquemas fixos os processos criadores e renovadores da infância, tornando-os simples reações à provocação de influxos externos.

No meio desses garotos e garotas que se divertem distribuindo formas ao sabor de sua imaginação, e que explicam a seu modo o significado de cada pintura, não nos preocupemos em pressentir o futuro artista que abalará a sensibilidade geral e incorporará novas estruturas e conteúdos afetivos aos do repertório plástico de hoje. Não é este o objeto do curso de arte espontânea: fabricar um

abc artístico, serão assimilados pela escola primária e pelo ginásio, que assim se enriquecerão e humanizarão com proveito para o aprendizado geral.

Deixar a criança abrir por si mesma o caminho que a levará a exprimir seu conceito plástico do mundo e, até, a revelar-nos alguns de seus enigmáticos tesouros, eis o pequeno- grande segredo de professores como Augusto Rodrigues e Ivan Serpa, na trilha, aliás, de Claparède, que parece ter sido o primeiro a dar carta de alforria ao desenho infantil, ao mandar meninos de Genebra, em 1906, rabiscar o que bem entendessem, quando não estivessem cansados, enervados ou desejosos de outra ocupação. Agindo dessa maneira, isto é, deixando de agir, o adulto mais atilado sente que não está propriamente concedendo uma permissão à criança; está é impondo a si mesmo uma proibição, pois lhe é muito difícil não identificar sua personalidade com a do filho ou aluno, para recomeçar, com a alma e os dedos do outro, a aventura gráfica malograda de seus verdes anos.

Fruto dessa atitude que exige humildade, paciência, tato, amorosa dedicação simulada em desinteresse, e intuição do espírito infantil em seus matizes ainda imprecisamente classificados pela ciência (mal começamos a definir a estrutura do mundo mental da criança, advertem-nos os manuais de psicologia), é a V Exposição de Pintura de Crianças, que o Museu de Arte Moderna apresenta ao público. Recolhe-se a safra de 1956, e com ela se propõe um valioso material à apreciação de educadores e pais. Todos

negativos da escola costumeira, - quando procura orientar o aluno para a reprodução ordenada de formas da natureza ou lhe impõe prematuramente uma abstração geométrica em oposição ao seu inato realismo, tão típico e delicado. As influências sociais, familiais e de toda sorte - rua, cinema, esporte, eletrônica - já são tão sensíveis na vida psíquica da criança que se torna, não apenas redundante, mas agressiva, a intervenção direta do adulto na largada e no desenvolvimento da aventura gráfica infantil. Com o mesmo espírito com que lhe ministram matemática, geografia, noções morais e cívicas, querem dar-lhe visão adulta da natureza, movimentos maduros, espírito crítico maduro; buscam dirigir-lhe a imaginação e substituir-lhe o dom poético em estado de graça, por uma espécie de fantasia racional, melancólico testemunho de como, na maioria das "pessoas grandes", o sentimento da infância, que deveria ser uma riqueza para toda a vida, não sómente se perdeu, mas o que é pior, mergulhou em esquecimento.

A essa ameaça da escola ao tranquilo desenvolvimento de valores essenciais da personalidade, procura remediar o que poderíamos chamar de "anti-escola", não porque a anime intuito polêmico (longe disso), mas porque serve de antídoto à descaracterização promovida pela outra, ao preservar a fina substância individual que a pedagogia, aplicada em grosso, não leva em conta. Dia virá, e que não tarde até os filhos de nossos netos, em que os métodos de livre criação, e de projeção da experiência vivida, postos em prática pelos cursos não oficiais de

criador, desconhecido de si mesmo, aguarda ser descoberto, e raramente o é, quando não o é para ser aniquilado pela incompreensão ou pela rotina.

Os modernos cursos de iniciação artística visam, pois, à felicidade dos garotos através da expressão plástica, e isso porque seus organizadores têm em mira essa alegria sentida pela criança ao adquirir consciência de sua faculdade de criação gráfica, elemento que Luquet considera fundamental na estética infantil. O prazer de traçar uma linha, tão natural como o prazer de saltar, nadar, desmontar um objeto, já constitui um primeiro convite ao desenho; e essa forma de jogo é tão mais fácil de exercitar quanto, como já se observou, ela prescinde de parceiro, e prolonga o brinquedo para além dos limites da solidão. Desse prazer muscular nascerá outro, quando já quase consumada a evolução: a alegria mais profunda de estabelecer uma relação intelectual entre o objeto e sua representação, de convertê-lo em "cosa mentale" e fazê-lo passar, através de econômicas, divertidas ou patéticas alterações, à superfície do papel ou da tela, onde a criança põe, mais do que aquilo que seus olhos vêem, aquilo que seu universo íntimo contém.

Mas a satisfação de recriar o mundo pela imagem há de ser espontânea, sob pena de não produzir-se e, mesmo, degenerar em tediosa e aflita obrigação. Não pode a criança substituir seus "modelos internos" pelos modelos que o adulto lhe quer oferecer com uma boa vontade fértil em maus resultados. E nisso consiste um dos aspectos mais

Mas, por outro lado, tem ele o condão de impedir que o eventual artista deixe de realizar-se a seu tempo por um inadequado convívio com os meios de expressão plástica oferecidos a todos os homens, tanto normais como excepcionais.

Quanto mais não seja, ao sair desta escola que não lhe propõe uma ordem, mas lhe sugere uma liberação de bens naturais, o adolescente adquiriu meios de participar da beatitude de contemplação artística, penetrou no secreto (público e tão escondido !) das relações entre espaço, forma e cor, - em suma: aprendeu a ver, ciência difícil. É a lição de Lúcio Costa, ao recomendar uma educação artística "entendida não com propósito de requinte cultural, mas como o pão e o vinho eram para os antigos, ou seja, visando, atender às necessidades humanas primárias e fundamentais".

Guardemo-nos de atitudes imutáveis diante destes meninos. Não lhes peçamos mais do que aquilo que podem dar-nos; não nos extasiemos diante do que fizeram por acaso ou, mesmo, por graciosa inabilidade, comprometendo assim a modesta auto-avaliação de seus autores. Particularmente, fugir às litanias da admiração doméstica em face da primeira garatuja... A figura humana reproduzida simultaneamente de face e de perfil não é positivamente um Picasso de 1937, que a ela atingiu por um requinte de especulação e reelaboração, mas sinal de que a criança passa de uma fase inicial de realismo para outra mais complexa, e hesitando em renunciar ao conhecimento anterior, superpõe um a outro. Picasso e o menino se encontram - mas com a arte no meio, ponte e ao mesmo tempo rio a separá-los. Outro menino

menino esboça um cavaleiro de perfil, com ambas as pernas visíveis: a transparência é uma fase elementar na evolução do desenho infantil, um índice de visão inesperta, e contudo também realista, que não quer abrir mão do conhecimento físico adquirido: se o ser humano tem duas pernas, é preciso representá-las num trabalho sincero. Não se vêja humor ou fantasia, mas um dado do florescimento psíquico.

Por outro lado, não recusemos à criança aquilo que ela tem e às vezes esconde; não amesquinhemos a significação de seus trabalhos nem os confundamos com produtos da mentalidade primitiva. A criação infantil só tem significação se avaliada em sua dimensão própria - e então alegrias, inquietações, vócos de obscuro lirismo, punções, tudo que povoa a alma surpresa e surpreendente, em sua descoberta da terra e dos homens, se entremostra e confere grandeza própria ao que parecia mero exercício cínhestro.

Já foi suficientemente refutada a concepção de Lamprecht, que, partindo de suposta identidade entre o desenvolvimento das espécies e o dos selvagens e à dos homens pré-históricos. No álbum de Koch-Grunberg sobre indíos brasileiros, observadores encontraram desenhos muito parecidos com os de meninos europeus, com os mesmos enganos de representação. Mas não foi esclarecido se tais desenhos eram típicos da diversidade gráfica indígena, e pode bem ser, como observa Georges Roum, que em sua aparência tosca indicassem antes elementos excepcionais da tribo. Quanto

9<sup>a</sup> EXPOSIÇÃO DE PINTURAS DE CRIANÇAS

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

Uma exposição como esta não deve ser julgada sob o ponto de vista do valor artístico, pois que não se trata de trabalho de artistas, e sim de crianças que não devem estar competindo pela excelência dos resultados, mas abandonando-se livremente à alegria de criar.

Se houvesse tal espírito de competição e preocupação com os resultados, a função desta escolinha de arte estaria sendo completamente deturpada, e estaríamos contribuindo para essa deturpação se aqui distribuíssemos elogios, realçando alguns trabalhos em detrimento de outros. Vemos aqui trabalhos que se destacam pela sua qualidade, mas não é isso que importa, pois não estamos cogitando de aquilatar dotes artísticos, nem é propósito d'este curso ensinar a criança a pintar.

A esta altura, não faltará quem pergunte qual a vantagem de um curso no qual o professor não ensina a criança a pintar, nem sequer exige dela a execução correta dos seus trabalhos. Conforme tive ocasião de verificar, os próprios adultos que aqui trazem seus filhos nem sempre resistem à tentação de se imiscuir, procurando ajudá-los com conselhos e sugestões práticas, sem compreender o mal que causam com essa bem intencionada intromissão.

Na verdade em cursos como esse a presença de adultos - sobretudo pais e parentes dos alunos - não deveria ser permitida, já que essa simples presença tolhe a liberdade total de que a criança deve gozar aqui. Só quando se capacitarem de que estes cursos não têm por finalidade sucessos artísticos, e sim o benefício subjetivo colhido pela própria criança, compreenderão os adultos que lhe devem poupar, não só seus conselhos, mas até sua presença.

o

Qual será o benefício subjetivo que justifique a despesa e o incômodo da freqüentação de um curso no qual o professor não faz mais que estimular o aluno a pintar e indicar-lhe a maneira de utilizar o material?

Os estudos de psicologia infantil já demonstraram a influência da pintura no desenvolvimento global da criança: pintar um tóscos boneco é apurar a percepção das formas e cores, é coordená-la com o sentido espacial e motor, é integrá-la numa experiência total que, sendo uma forma de apreensão do mundo, constitui na auto afirmação pela qual a vida interior da criança se disciplina e enriquece.

Tão íntima é essa ligação entre a "psyche" infantil e a expressão gráfica, que já foi possível estabelecer parâmetros de correspondência entre o desenho e a idade mental, os desvios da norma servindo de material para análise dos distúrbios afetivos da criança.

A medida que a criança, incentivada a pintar livremente, ordena e enriquece seu mundo interior, vai se afixando em seu íntimo o sentimento de domínio sobre o mundo exterior, cujas aparências ela pode projetar em seus quadros, alterando-as segundo as solicitações de sua sensibilidade, dando livre expansão aos seus não formulados anseios, reordenando o mundo nos moldes de sua visão poética, exercendo - ainda que em forma frusta - a mais alta atividade humana, que é o ato criador.

Quem observar, aqui nesta aula, a absorção total de alguns alunos no manejo de pincel e tintas, sentir-se-á possuído de respeito, como se assistisse à concepção de uma obra genial. E que, sejam quais forem os resultados finais, cada criança reinventa a Arte através de sua própria experiência.

Nesta fase de nossa civilização em que as solicitações exteriores cada vez mais prementes tendem a manter os homens no nível mais superficial de sua personalidade, em que até mesmo as crianças são expostas ao sistemático embutamento espiritual produzido pelo cinema, pelo rádio, pela televisão, esta classe de pintura não é uma aula, mas um oasis no deserto, onde jorram livremente as fontes da vida interior.

Rio, Dezembro de 1960.

VERA PACHECO JORDÃO.

7º EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE CRIANÇAS

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

A consideração da arte infantil levanta naturalmente vários problemas, nos quais nem sempre estão de acordo os críticos de arte e os educadores. Mas todos esses problemas encontram um denominador comum no conceito revolucionário de arte e educação inerente à arte da criança e à educação pela arte.

Quando se deixa de ensinar arte - como é o caso dos cursos de arte infantil - para ensinar pela arte, reconhece-se antes de mais nada que a verdadeira educação consiste em estimular as qualidades inatas do indivíduo e que a arte, longe de ser a aplicação de fórmulas artesanais, é o instrumento e produto dessa educação em profundidade. De fato, não se pode jamais separar arte de educação, todas ambas em seu sentido essencial, uma vez que, mesmo no artista adulto, o trabalho criador é, a um só tempo, o processo e o resultado de uma coerência interior. Por esse motivo não têm razão os que insistem no aspecto puramente pedagógico da educação infantil pela arte, pondo de lado, como secundários, seus resultados estéticos, para ver nos trabalhos infantis apenas uma espécie de mensagem psicológica cifrada. Não se pretende dizer - claro está - que a educação pela arte tenha por objetivo formar artistas, coisa já de si irrealizável, mas sim que a unidade entre arte e educação impede-nos de sub-estimar um de seus aspectos em favor do outro.

Deve-se precisar, porém, que a arte infantil é uma linguagem com características próprias, produto de uma relação especial com o mundo, e que, por essa razão, não deve ser comparada nem julgada em função do que convencionamos chamar arte (fruto de uma relação, mais complexa, do homem adulto com a realidade.) Sem que defira essencialmente da expressão estética adulta, a arte infantil exprime, portanto, um "conhecimento" e uma "ética" peculiares à infância. Não obstante, pode-se dizer que a arte infantil é eminentemente moderna.

Tal afirmativa que, de início, pode parecer contraditória e extravagante, encerra uma verdade simples que logo se revela, quando nos dispomos a examiná-la.

À arte infantil é eminentemente moderna porque a arte moderna aspira a uma pureza e autenticidade que, na arte infantil é condição mesma de existência. Não se pense, por isso, que os artistas modernos gostariam de pintar como crianças mas, sim, que vêem na liberdade de imaginação a expressão das crianças a prova viva do postulado básico de sua revolução: a arte é uma linguagem formal que, desdenhando a visão convencional da realidade, cria um mundo que traz em si mesmo sua disciplina e sua significação.

A criança, com suas garatujas, com seus borbões de cor ilustra de modo irrefutável essa tese — e precisamente porque a desconhece e não pretende prová-la.

Na verdade, nenhuma expressão está tão longe dos postulados e das provas que a arte infantil. Toda a estética moderna fala da busca de identidade entre percepção e expressão, da vontade de uma formulação concreta das experiências mais profundas. Pois bem, essa identidade e essa formulação constituem o próprio cerne da criação infantil e, enquanto os artistas adultos buscam-na às vezes desesperadamente, a criança as têm de graça e as esbanja perdilharia, como se pode constatar nesta exposição dos pequeninos artistas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A esta altura já deve estar claro que nosso propósito não é demonstrar que a criança é melhor artista que o artista. Acreditamos, sim, que é próprio da criação artística beber nas fontes mais puras do homem, beber no homem mais puro que está no homem: beber na criança. A arte moderna redescobriu essa necessidade, e por isso que a arte infantil é eminentemente moderna.

Rio, Dezembro de 1958.

FERREIRA GULAR.

6ª EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE CRIANÇAS  
MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

A educação tal como a praticamos nas escolas tradicionais, de acordo com o "modelo oficial", é uma espécie de sapato chinês: não deixa o pé, isto é, a personalidade, crescer livremente. Nesse tipo de educação - em que sucessivamente passamos de vítimas a algozes - à medida que a criança progride vão morrendo nelas as mais puras e espontâneas virtudes criadoras.

Do ponto de vista particular da arte (da produção da arte e do consumo da arte) esses métodos educativos se traduzem num paradoxal processo de "deformação integral da personalidade". Tais métodos longe de corrigi-lo concorrem para o embotamento da visualidade, ao longo da adolescência. Essa infelicidade se completa reduzindo o adulto ao que se poderia designar como "analfabeto", em matéria de linguagem plástica. "Analfabetos da visão" seriam todos os que não aprenderam a ver na medida em que aprenderam a ler. Os equívocos que resultam dessa situação são fáceis de verificar; podem ser avaliados por vários índices, entre os quais avulta a tenaz persistência de numerosos preconceitos estéticos, responsáveis pela sobrevida de que guardam algumas tradições acadêmicas francamente mumificadas.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se inclui entre as instituições que já abriram uma frente de combate pela transformação desse estado de coisas. Os cursos de Pintura de Crianças que, desde 1952, Ivan Serpa vem dando no Museu, se inspiram nas idéias correntes nos últimos cinqüenta anos, de estimular na criança a plena liberação da atividade criadora. Para longe os constrangimentos preconcebidos. O que se afirma nos cursos de Ivan Serpa é que nos trabalhos destes jovens, pela alta dose que possuem de poder criador espontâneo, está garantida uma certa qualidade artística. Em relação às condições de livre criação a verdadeira tarefa dos adultos consiste em abster-se de intervir para não perturbar um processo natural.

Assim como em relação à obra de um artista adulto o que nos cumpre é cuidar de reconhecer a existência das normas específicas do seu estilo, para respeitá-las, também, nes-

tes cursos, não se pede, senão, que as crianças obedeçam a si mesmas na prática da pintura, porque se reconhece em cada uma delas uma "lei em si própria".

Decorre daí o banimento de medidas didáticas que atuem no sentido de cultivar nos garotos uma perfeição técnica e um virtuosismo na cópia do natural que, na verdade, são fatores deteriorantes da atividade criadora pelo estímulo que dão a truques de mera habilidade imitativa.

É contra as seduções dessa habilidade imitativa que os cursos do Museu pretendem proteger as crianças. Se arte é criação e nunca imitação, não há porque desenvolver a perfeição na cópia do natural, em detrimento de uma atividade que, por si, brota livremente como um atributo da idade.

Mesmo porque no caráter livre desse trabalho repousa uma das possibilidades de não declinar com o tempo o poder criador da criança. Ou, pelo menos é legítimo admitir-se que, pelo fato de ter a criança algum dia pesquisado, por si mesma, os meios de expressão plástica, sua visão de adulto terá sofrido menor embotamento em relação aos problemas da linguagem plástica. O abc da visualidade terá assim permanecido sob a forma de uma experiência vivida integralmente, isto é, sem intervenção ou imposição à índole de cada indivíduo.

A doutrina pedagógica destes cursos é rica de humildade. Sua virtude primeira está na abstenção: não agradar o aluno com determinado ensinamento ostensivo de arte. Na generalidade um mal compreendido ensino não passaria de uma violação de dotes poéticos espontâneos; e nesse terreno o aluno já é, por si mesmo, na maioria dos casos, mais ríco do que o professor.

Uma exposição de obras do gênero destas que nos propõe agora o Museu de Arte Moderna, em si mesma não corre risco algum. Pode sempre, no entanto, ser mal interpretada. Por isso convém sempre repetir que ninguém pensa que os autores destes trabalhos sejam artistas desde já. Nem mesmo convém estar vaticinando no meio deles algum futuro pintor. Nada de olhar esta exposição projetando nela as nossas convencionais classificações, forjadas nos quadros mentais do adulto.

Basta considerar uma verdade inicial bem mais simples. Os autores destes trabalhos não são artistas com os requisiti-

tos que essa condição importa no mundo dos adultos: são melhor que artistas, são garotos, seres para quem a atividade criadora ocorre em dimensões espirituais muito diversas das nossas - sobretudo se não forem vitimados pela intervenção da tristonha sabedoria da gente grande.

Rio, Dezembro de 1957.

CARLOS FLEXA RIBEIRO

RCSP

Acervo Ivan Serpa, Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

1<sup>o</sup> Série Inf  
EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE CRIANÇAS - ALUNAS DO PROFESSOR IVAN SERPA  
MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

ARTE INFANTIL

Para os fins do século passado, um estudante de arquitetura da Academia de Belas Artes de Viena faz uma descoberta sensacional: descobriu que a criança - até então considerada apenas um adulto em ponto pequeno - era um ser extraordinário, era um ser criador.

A descoberta de Franz Cizek causou verdadeira revolução na pedagogia, como seu compatriota Freud fizera, pela mesma época, outra revolução na psicologia com a descoberta de um mundo novo até então desconhecido, que jaz dentro de cada um de nós, o inconsciente.

Cizek que se hospedara como estudante em casa de humilde carpinteiro, pôde observar mais de perto as atividades livres das crianças, não só de sua casa mas também da molecada da rua. No meio que ele escolheu para viver existia essa coisa inteiramente rara na civilização mecanizada e intelectualizada de hoje: uma sincronização perfeita entre o que a mão do carpinteiro fazia e o que o seu cérebro pensava.

O velho carpinteiro, como a família inteira, da mulher aos filhos, não só compreendiam Cizek como quizeram aprender com ele também a desenhar e a pintar. O estudante, sem tomar ares importantes de professor, lhes deu papel, lápis e pincéis, convidando-os a experimentar sem sua ajuda. O resultado espantou-o e deu um alérgico a todos. Daí nasceu em Cizek a curiosidade pelas garatujas que as crianças fazem brincando, ou por vezes com intuítos sexualmente perversos.

Em frente à casa do carpinteiro, num canto de rua suburbana da velha capital austríaca, havia uma cerca de madeira sobre a qual a molecada da redondeza costumava não só evoluir como rabiscar a giz. Os meninos então, atentos, silenciosos, disciplinados, como numa reunião clandestina, de que participavam com exclusão dos passantes, ficavam horas naquela atividade gráfica. Aquela cerca era o campo de observação predileto de Cizek.

Além da admiração pela qualidade expressiva dos desenhos e rabiscos, a coisa que mais espantou o observador foi a disparidade entre os desenhos que os meninos faziam na cerca e os que faziam aqueles e os demais meninos, na escola. Lá fora, os garotos esqueciam completamente as instruções do professor de desenho, e tudo o que faziam tinha coerência, constância, homogeneidade e vida, obedecendo a uma mesma maneira de desenhar.

Em pouco tempo Cizek tinha em seu poder enorme coleção de trabalhos infantis realizados sem ajuda do professor. Estava ele com um material inteiramente inédito, e desconhecido dos meios da educação oficial. Era em 1896. Por coincidência predestinada era o ano mesmo em que a jovem geração de artistas austríacos rompia com as convenções de arte tradicional, ensinada nas academias oficiais, e fundava o famoso grupo da "Sezession", inicio do movimento moderno nos países germânicos. Por essa mesma época, em Paris, Matisse, já escandalizava, Toulouse-Lautrec expunha pela primeira vez em caráter individual e Rodin via o seu Balzac recusado pela "Société des Gens de Lettres".

Cizek entrou natural e imediatamente em contacto com os jovens do grupo rebelde de Viena, de onde surgiu depois o Jugendstil, de tão grande importância para o desenho industrial contemporâneo, trazendo-lhe um tesouro artístico inesperado e virgem. Em Paris pela mesma época descobriam-se os encantos da arte arcáica, a arte ingênuas dos povos primitivos e a beleza tectônica da escultura negra.

Se os jovens artistas, os críticos mais agudos e os mestres mais dotados de sensibilidade compreenderam logo toda a importância da descoberta de Cizek, as autoridades oficiais não se convenceram, e o pioneiro teve de vencer as resistências da rotina e dos preconceitos adquiridos, com suas barreiras de escárneo, hostilidade, ridículo e incredulidade. O pioneiro sobreviveu a tudo, e venceu.

Suas observações e experiências, ele as corporificou num programa de renovação do ensino artístico. Cada criança é uma lei em si mesma. É preciso que ela mesma tenha oportunidade para desenvolver a sua própria técnica. Ela não pode ser submetida a um rígido curso de educação técnica externa. Fiquem os adultos para um lado e não im-

ponham a nenhuma criança suas idéias e métodos exclusivos para marmanjos. A criança deve ser deixada a possibilidade de escolher o material com que exprimir-se. A experiência com o material escolhido deve ser levada até o amadurecimento de acordo com o ritmo próprio de seu desenvolvimento. Nada de acelerar esse processo artificialmente, ou alterá-lo para satisfazer os adultos. E nunca, inisistia Cizek, se louvem a destreza, a perícia, em detrimento ou à custa das idéias criadoras.

Muitas dessas lições estão hoje naturalmente ultrapassadas, mas o âmago de sua doutrina conserva-se intacto. Um de seus princípios mais inabaláveis, e sobre cuja veracidade hoje educadores e psicólogos não admitem mais discussão, é o de que "a cópia do natural e de objetos fabricados não é arte". Ele reconhecia, entretanto, "no poder de representação acurada" "uma linguagem interacional útil" que se devia aprender. Mas, com medo dos estragos que essa técnica pudesse causar nas qualidades criadoras do menino, insistia, com precaução genial, na necessidade de tornar toda criança "capaz de distinguir entre a cópia literal e a interpretação artística".

Depois dele, outros vieram nas suas pegadas, aperfeiçoando-lhe o método e precisando ou corrigindo aqui e aí as suas lições. Na Inglaterra, cedo os pioneiros nesse campo encontraram em Roger Fry, o maior dos críticos de arte ingleses da época, um colaborador entusiasta. E, assim, sob os seus auspícios, uma das grandes educadoras nesse terreno, Miss Maria Richardson, teve a glória de incluir, pela primeira vez, numa exposição de artistas adultos modernos de nomeada na Inglaterra, uma coleção de trabalhos infantis de seus alunos. A atual exposição dos alunos de Ivan Serpa tem também predominante caráter de mostra de arte.

Hoje, no nosso país, essa compreensão se vai generalizando. As escolas onde se "ensina" arte às crianças pelos novos métodos já são bem numerosas. Muitas delas com orientação clara e no bom sentido. Ivan Serpa vem agora trazer ao grande público cultivado que frequenta o Museu de Arte Moderna uma eloquente demonstração de que o poder criador na criança é inato.

No entanto, os obstáculos ainda são grande para que

de natureza artística. Só deixam de o ser quando se dá a intervenção dos métodos do ensino convencional ou da imitação do natural. Vemos aqui, nesses trabalhos de cinco en ta pequenos artistas, toda a gama do desenvolvimento men tal autônomo deles. Desde os desenhos de pequerruchos de dois e três anos até os da meninada mais taluca de 14 anos, sente-se o crescer paulatino desses seres como criadores. É como um organismo só, que passasse diante de nos sos olhos por todas as fases da imaginação visual: da mais primária delas, de movimentos mal controlados, em que o desenho vale por sua intencionalidade e é geralmente caracterizado por seus contornos irregularmente fechados, nu ma deformação continuada como nas figuras da geometria to pológica, às fases intermédias, em que os contrastes fundamentais de direção vertical-horizontal se complicam pou co a pouco em outras variações de direção, para afinal su bordinar-se a um princípio de unidade. Depois é o agrupamento de figuras já situadas em um todo coerente, é o apa recimento das linhas de base com as quais se constroem os altos e baixos até os balbúcios da profundidade espacial que se desenvolvem com o bia-bia-bia infantil que na linguagem acaba se articulando em fala. E por fim chega-se aos jogos de sombra e luz, às ambivalências perceptivas de figura e fundo, o último estágio de amadurecimento da imaginação visual, transição para a adolescência.

Ainda nos encontramos numa civilização que teme a educação dos sentidos e das emoções, que timbra em abafar no homem o impulso espontâneo inicial para criar. Para ter do mundo um conhecimento que não seja a mera acumulação de informações quantitativas sobre as coisas, não basta ao homem o atual conhecimento exclusivamente conceitual. Ele carece, como a mariposa carece de luz, do que Simmers chama rebarbativamente de "cognição visual". O homem atual é um ser imperfeitamente desenvolvido, pois a educação e o meio a que é submetido lhe embotam o desenvolvimento espontâneo da visão, dos outros sentidos, da sensibilidade. Por isso já Cizek verificava que à medida que o menino cresce o seu poder criador minguia. Hoje, porém, sabemos que o menino pode continuar artista, já adulto, pelo menos no acolher, no ver e apreciar as coisas e as imagens do mundo desde que a esterilidade de uma educação principalmente ideológica não o creste, não o plante numa

esse fato experimental seja reconhecido sem contestação. Segundo R. R. Tomlinson, esses obstáculos provêm "da crença nas pretensas virtudes da habilidade técnica". "Admiram então os mestres modernos a incompetência técnica que os meninos revelam em seus esforços para exprimir as próprias idéias e experiências?", perguntam os retardados e ranzinhas opositores dos novos processos pedagógicos. O que se admira, replica o nosso autor, é outra coisa, muito mais importante e profunda: a faculdade criadora. Com efeito, a dolorosa experiência, fundada em longos, longuíssimos anos de observações, investigações e pesquisas nos campos das atividades artísticas da criança, é que a insistência na perfeição técnica basta para causar a atrofia do poder criador por falta de atividade (Tomlinson). E que ganha em troca? Uma cópia fria, uma pobreza, uma estereotipia de expressão que não paga.

Os meninos de Ivan Serpa não têm nêle um mestre, um instrutor, mas um companheiro mais velho, um amigo. Ele está ali presente, passeando entre a garotada, arriscando um dedo de prosa com um ou com outro, uma pergunta insidiosa aqui outra acolá, conforme o caso, e espera a reação. Como querem Holmes e CoCollinson, nas suas experiências mais recentes sobre o ensino da arte na educação geral ("Child Art Grows Up", 1952), o Professor Ivan Serpa não "ensina desenho", "ensina crianças".

Isso é no fundo a mesma coisa que dizia o velho Cizek na última década do século passado: "Deixem as crianças crescer, desenvolver-se e amadurecer". Sabemos hoje pela contribuição da biologia e da psicologia moderna que a compreensão, a imaginação visual cresce, desenvolve-se e amadurece por estágios que correspondem aos estágios do crescimento orgânico e psico-físico do menino. Como diz Schaeffer-Simmers ("The Unfolding of Artistic Activity"), "Na evolução das atividades artísticas inatas o homem funciona mental e fisicamente como um todo psicológico... O desenvolver de suas faculdades criadoras é estreitamente relacionado com todo o seu ser. Educação, atividade artística e o organismo físico do homem constituem uma síntese dinâmica. A criação da forma artística afina com um estado mental específico do criador."

Os desenhos espontâneos da criança são infalivelmente

completa cecidade diante da vida e da natureza. Os bons mestres saberão resguardar no adolescente as qualidades criadoras da infância.

Alguns dos expositores de hoje estão já nas portas da puberdade. São crisálidas, mas tudo indica que já não se perderão mais quando passarem à adolescência. Nêles já não haverá substituição dos estágios criadores da imaginação, de sua acumulada experiência sensível, pelo conhecimento exclusivamente conceitual da imagem por imitação, reprocução de memória e regras aprendidas a hora certa e em dia certo. Sua infância cresceu e desenvolveu-se como uma jovem planta saudável, e a ascenção do seu todo psico-físico e da imaginação visual criadora se fez paralelamente, numa coerência de nível dos vasos comunicantes.

Esses meninos todos aqui não vão continuar gênios ou grandes artistas amanhã, quando alcançarem a vida adulta. Não é para isso que estão trabalhando. Mas a experiência de agora servirá onde quer que estejam amanhã, como artistas, artesãos, industriais, técnicos, doutores, não importa. Ela dará um estalão precioso para julgar e apreciar, sem desajustes e prejuízos, tornando-os aptos ao fazer e ao agir, ao pensar e ao sentir, com menos incoerência ou melhor sincronizados.

Quanto ao valor das suas obras ora expostas, elas estão aí para falar por si mesmas. De Carlos Val, homensinho inspirado de quatorze anos, a Analuce, demônio soridente de 7, todos esses meninos são admiráveis, cada qual com suas invenções e imprevistas soluções, capazes de ensinar aos artistas gráudos, com seus traços pessoais, seu gênio. Em meio às trevas, há razões para ainda acreditar-se no futuro da humanidade.

Rio de Janeiro, dezembro de 1952.

MARIO PEDROSA.

6 professor

10ª EXPOSIÇÃO DE PINTURAS DE CRIANÇAS  
MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

Indiscutivelmente, multiplicam-se no Brasil, ainda que em proporções modestas, as iniciativas ligadas ao desenvolvimento da arte infantil. Partindo do Rio e de São Paulo, essas atividades atingiram já outros núcleos culturais e até mesmo o interior, processando-se em museus, organizações especializadas, colégios particulares e escolas experimentais do Estado. Apresentam em geral, grandes disparidades quanto a valores, técnicas e objetivos; esta falta de unidade nos impede aqui de considerar o movimento em seu conjunto.

Contudo, os cursos infantis do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em seus dez anos de funcionamento, sob a eficiente orientação de Ivan Serpa e o apoio entusiasta de Niomar Moniz Sodré, fundadora do Museu, vêm servindo de paradigma destas realizações, ainda mais ou menos esparças. Através de suas exposições, dos métodos que utiliza, dos valores que defende e continuamente expressa, tais cursos atraem a atenção de grande parte dos que, sériamente, se interessam pelo desenvolvimento da arte infantil dentro do país e no exterior. Realmente, o aperfeiçoamento constante de um método que vem de encontro às aspirações da arte, da educação, da sociedade em geral, e a coerência com que tem sido aplicado, mantém o alto nível de qualidade que destaca a experiência no Museu.

Em proporções cada vez maiores, meninos e meninas, entre 5 e 14 anos, vêm se beneficiando do ambiente tranquilo, construtivo e repleto de vitalidade que caracteriza as "aulas" do Museu - termo que nos parece deslocado num sistema onde não há instrução nem professor tal como tradicionalmente convencionamos. Três turmas semanais, de aproximadamente vinte crianças, trabalham durante cerca de duas horas num clima de compreensão, alegria e seriedade.

Considerando em primeiro lugar as características individuais de cada aluno, o professor, de maneira quase im

perceptível, procura centrar a atenção das crianças sobre o que estão produzindo, estimular em cada uma a utilização total dos elementos motores, psíquicos e intelectuais que dispõem, acelerando os processos de controle visual e organização das experiências perceptíveis. Com o maior cuidado, procura também orientar a expressão, às vezes desordenada, de emoções e eventuais conflitos, evitando que a criança se perca em seu próprio trabalho e que consiga reduzir a arte a uma espécie de "técnica de desabafos", limitando-a a uma busca de efeitos fáceis e soluções imediatas. O que consegue Ivan Serpa, em última análise, é aproximar com maior adequação a criança do seu ambiente externo, enriquecendo e diversificando suas experiências intelectuais, através de um método ou disciplina essencialmente artística, isto é, não imposta e criativa, capaz de desenvolver sua sensibilidade profunda e contribuir na formação de sua inteligência. O processo exige portanto, uma situação previamente estruturada, mas suficientemente flexível de modo a evitar qualquer perda de energia ou potencial construtivo que cada uma das crianças traz em si.

É necessário ressaltar ainda, que a experiência do momento se incorpore à personalidade em formação e que perdure, sob as formas mais variadas nas etapas subsequentes da adolescência e da vida adulta. A satisfação do trabalho bem feito, o conseguir cada dia um pouco mais de si mesmo, o observar e julgar com maior acuidade e coerência, são valores que a criança por si desenvolve no ambiente do curso e que tendem a ser interiorizados em caráter permanente. Naturalmente, nada disto é possível onde se procura um simples aperfeiçoamento de habilidades manuais, uma recriação desordenada ou um passivo conformismo do indivíduo às normas ditadas por um professor. Sabemos que nenhum desses é o caso dos cursos que ora analisamos, onde se procura sempre, manter um espírito de ação unificada; sabemos ainda que é na medida em que este espírito atinge também aos pais e às escolas, e seus efeitos chegam aos diferentes planos de ação da criança, que se aprofunda seu significado para a formação integral do indivíduo.

A introdução da pintura em tecidos, ao lado do desenho à lápis, do guache e do óleo, tem como objetivo, mais que a expansão do campo de escolha da criança ou a proposição de novos problemas técnicos a serem por elas resolvidos.

Sem dúvida, estes dois aspectos são importantes, entretanto, o que caracteriza, o que dá à pintura em tecidos seu cunho de inovação, é o fato de vir possibilitar uma maior integração na criança dos planos social e individual da situação. De fato, a criança, dando um sentido de utilidade a seu trabalho, fazendo-o quase um artesanato, aproxima com maior intensidade o que faz, dos outros significativos que compõem seu mundo; estes outros, por sua vez, têm a oportunidade de uma participação maior do mundo interior da criança. Trata-se pois, de uma atividade que, mantendo as qualidades das demais experiências plásticas, acentua o caráter de reciprocidade e o efeito socializante da criança infantil.

O exame dos tecidos aqui expostos e mais ainda, a observação do como foram trabalhados, nos revela alguns outros aspectos significativos. Os trabalhos foram pintados diretamente à pincel, sobre base branca ou terra de algodão ou linho, com tintas apropriadas de secagem rápida e cores quase que exclusivamente primárias. A técnica de execução resulta do esforço individual de cada criança, num processo espontâneo de contatos sucessivos com o material e os novos problemas que apresenta. O trabalho é feito em geral em grandes mesas, ora seguindo a linha vertical do tecido, quando sólamente a largura da mesa é usada, deixando cair a parte pronta e passando à seguinte; ora estendendo toda a metragem do tecido ao longo da mesa, movendo-se então a criança de um lado e de outro desta, em torno do tecido quase fixo. É interessante notar, qualquer que seja a técnica empregada, a rica variação de elementos que surge, sem que falte o sentido contínuo da metragem. Por outro lado, soluções como a barra, o simetria, e a repetição de símbolos, aparecem com frequência. Contudo, o elemento de repetição observada nos trabalhos, vai além do decorativo e está bem longe do automático. A nosso ver, o tecido oferece à criança aquela oportunidade de fazer mais uma vez uma coisa que considera boa, e testar de forma intensiva suas descobertas.

As qualidades desta atividade são acentuadas pelo fato de que, apesar da criança continuamente ver e usar tecidos, a pintura destes não está marcada pelo elemento tradicional do "certo", do "errado", do "bonitinho", não está identificada a modelos pré-estabelecidos, como ocasional—

mente ocorre por exemplo, com o desenho. A necessidade de grande rapidez de execução e a impossibilidade de qualquer correção, dificultam e enriquecem ainda mais a experiência.

Observa-se em geral, uma segunda adequação dos recursos às funções as quais se destina cada uma das peças, e sómente em muito poucos casos aparece a preocupação de "fechar" o desenho e espaço do tecido, qual num quadro. Quase sempre, a criança alcança com surpresa o fim, e se contenta em ter terminado.

Rio de Janeiro, novembro de 1961.

ANNA MARTA SANT'ANNA.

---

ABRANCHES, Fernanda . Mário Pedrosa e os pequenos artistas do MAM. 2017. (Blog). Link: <<https://fernandabranches.wordpress.com/2017/11/08/v-mario-pedrosa-e-os-pequenos-artistas-do-mam/>>. Acesso em 07 out. 2024.

BOMPUIS, Catherine. Mário Pedrosa: a revolução da sensibilidade. **Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política**, v. 14, n. 42, p. 36-50, 2021.

FORMIGA, Tarcila Soares. A crítica de arte e suas mediações: Mário Pedrosa e a construção de uma plataforma estética concretista no Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1950. **Sociedade e Estado**, v. 35, n. 01, p. 287-306, 2020.

ZINK, Roberto. A Escolinha de Arte do MAM/RJ no início dos anos 1950: um outro olhar. **Revista Nava**, v. 8, n. 2, 2023.

INDA, Sofia. Interlocuções entre a crítica de Mário Pedrosa e as exposições de arte dos hospitais psiquiátricos no Brasil (1947–1952). **Revista de História da Arte e da Cultura**, v. 4, n. 2, p. 188-200, 2023.

OLIVEIRA, Edson Luiz. Museu das Origens: Um projeto visionário de Mário Pedrosa. **Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política**, v. 14, n. 42, p. 91-110, 2021.

PEDROSA, Mário (1953). “Arte e Saúde”, **Tribuna de Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de janeiro.

PEDROSA, Mário; SERPA, Ivan. **Crescimento e Criação**. MAM: Rio de Janeiro, 1954.

PLETISCH, Vera L. Mário Pedrosa: arte e educação. **Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. O Museu de Arte Moderna e a trajetória do concretismo carioca. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 38, p. 33-48, 2006.

SIQUEIRA, V. B. C. ; SIQUEIRA, V. B. C. ; FERREIRA, H. M. D. ; BARCINSKY, F. W. . Ivan Serpa. 1. ed. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte / Instituto Cultural The Axis, 2003. v. 1. 228p .

VILLAS BÔAS, Gláucia. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). **Tempo Social**, v. 20, p. 197-219, 2008.