

Pedagogia como companheirismo: a prática pedagógica de Ivan Serpa e a formação de uma rede de criação artística no Brasil (1950–1970)

Amanda Zein Sammour — IAC Bolsa Pesquisa 2025

O Globo, 4/9/1965

Jornal: Como vai a nossa arte? Como você se situa nela?

Ivan Serpa: Acho que os jovens desconhecidos do grande público é que estão fazendo a nossa arte ir para frente.

No contexto do acervo do Instituto de Arte Contemporânea, algo me chamou atenção entre as caixas e pastas relativas à trajetória de Ivan Serpa: em vez de oferecerem ao pesquisador memórias puramente individuais, muitos destes invólucros mostram-se densamente permeados por trocas de Serpa com tantos outros artistas. A primeira caixa de documentos já me anunciava o que estava por vir, dando a ver dezenas de convites de exposições, cuidadosamente pré-inventariados por Lygia Serpa, companheira do artista, que haviam sido enviados, em anos diferentes, por diversos alunos de Ivan Serpa. Alguns deles, com dedicatórias, já me faziam imaginar o que eu não demoraria a suspeitar: uma grande roda social se estendia no Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1970, em cujo centro estava Serpa, artista, professor, articulador e companheiro de muitos.

Esse primeiro contato com os documentos não revela apenas a centralidade de Serpa, mas sobretudo a natureza afetiva e relacional de sua prática, em que convites, bilhetes e dedicatórias funcionam como rastros materiais de uma rede de companheirismo. Trata-se de uma dimensão fundamental, pois pode evidenciar como a prática pedagógica se desdobrava para além da sala de aula, alcançando o cotidiano das trocas pessoais, das exposições e da circulação de ideias. Neste caso, alguns dos nomes dos alunos de Serpa continuam a ser descobertos ano a ano até os dias de hoje.

Inesperadamente, ao explorar os materiais do acervo que ainda aguardavam o momento de higienização e catalogação, fui apresentada a um conjunto de itens que guiou a produção deste trabalho como um todo: centenas de obras artísticas feitas por alunos de Serpa, cuidadosamente guardadas por ele e organizadas, posteriormente, por sua companheira, Lygia Serpa. Ora, um acervo artístico inédito, com algumas assinaturas visíveis, em meio ao fundo de um artista central para a arte moderna brasileira — e nenhuma das assinaturas era a de Serpa. O que esses trabalhos significam em meio ao seu fundo documental? O que esses autores significam em meio a sua trajetória? Como entender esses itens dentro do contexto de um fundo documental de arte?

Cabe dizer que a abordagem assumida nesta análise se vale muito de um entendimento sociológico advindo da leitura do texto *A ilusão biográfica*, de Pierre Bourdieu. Nesse sentido, evito tratar da figura e das ações de Serpa como constitutivas de um todo necessariamente “coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva de um projeto”. Em outra direção, procuro entendê-la como um agente em relação a um espaço social e a outros agentes.

No que se refere à análise de documentos do artista, busco também lidar com os possíveis mecanismos sociais que organizam seus discursos, mas também com elementos que podem fazer perceber Serpa a partir do olhar do outro. Como elaborado por Bourdieu,

O mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, à maneira de uma história bem construída (...), dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu.

Assim, a aqui intenção é a de colher indícios sobre a vida e atuação de Serpa, pois, ainda que se quisesse, seria impossível traçar um panorama totalizante de parte de sua trajetória. Busco, em vez disso, uma análise que privilegie o entendimento de seu lugar social — principalmente a partir do olhar de seus alunos —, suas presenças e ausências, suas redes de criação e de sociabilidade.

Nascido em 1923 no Rio de Janeiro, Ivan Serpa traçou uma trajetória que ganhou destaque no sistema artístico desde logo cedo. Paralelamente à ampla

valorização de sua obra no contexto da arte moderna brasileira, tendo sido contemplado com o Prêmio Jovem Pintor Nacional na I Bienal de São Paulo em 1951, sua atuação como educador parece ainda ocupar um lugar secundário nos estudos historiográficos. De algum modo, esse silenciamento historiográfico é revelador: enquanto a obra visual de Serpa foi rapidamente incorporada ao cânone do modernismo brasileiro, a dimensão pedagógica de seu pensamento foi muitas vezes relegada ao campo do “acessório”, como se não tivesse incidência direta na produção artística de sua época. Ao contrário, se formos a fundo, entendemos que sua prática de ensino não só formou artistas decisivos para o neoconcretismo e tantas outras correntes, como também consolidou novas formas de pensar a arte, a liberdade, a infância e o museu como espaço de criação.

Ao longo de mais de duas décadas de atuação — em especial a partir de sua entrada no Curso de Iniciação Artística do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1952 — ele transformou a sala de aula em espaço de invenção artística. A continuidade dessa experiência, do início dos anos 1950 até o início da década de 1970, mesmo após ter saído do Museu e migrado os espaços de experimentação para outros ambientes, mostra não apenas uma dedicação pessoal, mas a consolidação de uma ação pedagógica reconhecida por sua consistência. Trata-se de um projeto formativo que atravessou mais de três gerações de artistas e sobreviveu às próprias mudanças estéticas pelas quais passou o modernismo brasileiro, sempre reinventando-se e dialogando com as urgências de seu tempo.

Autores como Roberto Zink (2023) indicam que a Escolinha de Arte do MAM-Rio não foi um apêndice, mas um dos núcleos dos modernismos brasileiros, dialogando com autores como Mário Pedrosa, Herbert Read e John Dewey. Essa comparação amplia o quadro e é capaz de evidenciar que a prática de Serpa deve ser lida num movimento mais vasto de renovação da educação artística, que incluía experiências como a Escolinha de Arte do Brasil, criada por Augusto Rodrigues, e mais tarde avançaria rumo a formulações como as de Ana Mae Barbosa.

Ao negligenciar a dimensão da educação, a historiografia da arte moderna brasileira perde de vista como esta foi parte estruturante do processo de invenção estética. Essa lacuna reflete não apenas uma tendência de desvalorização das práticas pedagógicas no campo das artes visuais, mas também a permanência de uma visão que compreende as ações educativas como atividades complementares, quando, a bem da verdade, elas são parte estrutural dos processos de criação e circulação artística de sua época. A educação como prática de mediação é capaz de definir quão

longas ou curtas serão as pontes entre arte e sociedade, desenhar estas relações junto ao público e, claro, fornecer repertórios e bases para o exercício do pensamento criativo e crítico.

No caso de Serpa, a prática educativa correu de modo inseparável de sua produção artística e de sua atuação como articulador cultural. As exposições infantis organizadas no MAM (assunto já explorado pela bolsista IAC Julia Mussalam em 2024), por exemplo, não apenas exibiam os trabalhos de seus alunos, mas introduziam novas camadas de debate sobre a arte moderna, colocando crianças e escritores já renomados — como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Carlos Drummond de Andrade — em diálogo, e trazendo à tona a discussão sobre conceitos centrais para o período, como a liberdade e a autonomia. A pedagogia, aqui, atravessava o próprio núcleo de experimentação de vanguarda.

Neste ponto, identifico uma ligação direta ao pensamento pedagógico prático levado a cabo pela Bauhaus e por iniciativas como o Black Mountain College, responsáveis pioneiros por aplicar o pensamento interdisciplinar, experimental e participativo no ensino artístico, temas que antecedem o chamado “educational turn”. O Black Mountain College integrava à compreensão da vida cotidiana práticas de transformação e exploração em uma perspectiva guiada por quatro pilares: vida comunitária, experimentação, modelos estético-educacionais específicos e o desenvolvimento de práticas transgressivas na efetividade social da arte — aspectos nascidos na Bauhaus e desenvolvidos, neste contexto, na experiência do exílio.

As correspondências de Serpa com o exterior, apesar de não indicarem nenhuma ligação direta com tais organizações, são extensas e nos levam a crer que sua pesquisa na prática docente possa ter sido um dos ecos das elaborações da Bauhaus e da BMC. Ao descrever seus exercícios de aula para crianças, a coletividade e a experimentação mostram-se como pontos fundamentais para que o conhecimento seja um processo de descoberta autônoma entre os alunos, que aprendiam através dos materiais mas também da convivência com os demais.

Ensaio da «Bauhaus» e da «Hochschule für Gestaltung». Iniciativa pioneira do MAM na América Latina.

15

Esse programa, antes ensaiado em instituições como a «Bauhaus», em Weimar e em Dessau, e, depois da última guerra, experimentado na atual «Hochschule für Gestaltung», de Ulm, constitui iniciativa pioneira na América Latina.

Não se cogita, de modo algum, de uma tentativa de transplantação de determinado tipo de organização educacional estrangeira para o Brasil, mas sim da formação de um núcleo de preparação cultural, capaz de resolver problemas da nossa formação artística, sem contudo perder de vista as fecundas experiências realizadas em outros centros mundiais.

Apresentação institucional MAM/RJ citando Bauhaus como referência prática — 1958 — Acervo IAC

Outro aspecto decisivo de sua prática docente está na articulação e negociação com a dimensão institucional. A atuação de Serpa não apenas formou artistas, mas também redefiniu o papel do MAM-Rio, convertendo o museu em espaço de circulação de pedagogia, crítica e sociabilidade. As Exposições Infantis organizadas por Serpa, conferiam legitimidade pública à produção das crianças, tensionando as fronteiras entre arte moderna e arte infantil. Ao inserir os trabalhos de crianças em um museu de arte moderna, Serpa operava uma inversão radical: mostrava que o museu não era apenas um guardião de grandes obras, mas um laboratório vivo de experimentação, aberto à invenção coletiva e à crítica cultural. Essa dimensão institucional é fundamental, pois marca um deslocamento no papel social do museu, que deixa de ser espaço de contemplação elitista para se tornar espaço de formação, convivência e criação.

Os documentos do acervo reforçam o aspecto central da convivência como forma para a experimentação e a formação. Convites, dedicatórias e correspondências revelam não só o alcance da rede de Serpa, mas também a densidade de seus vínculos pessoais e afetivos. Durante a pesquisa, me deparei com inúmeros convites

de exposição recebidos por Ivan Serpa, muitos deles acompanhados de dedicatórias afetuosas de seus alunos. Além deles, cartas de seus alunos-companheiros – inclusive algumas enviadas após a sua morte, em tom saudoso que evidencia a importância que o diálogo com Serpa pareceu ter na vida destas pessoas. Houve, ainda, uma lista de apelidos organizada por sua esposa, que me fez perceber ainda mais a dimensão relacional que permeou sua trajetória. A lista de apelidos, em particular, mostra como a conhecida e celebrada figura de Ivan Serpa foi — assim como todas as figuras públicas — múltipla e construída coletivamente, a partir das diferentes formas de afeto, reconhecimento e até de humor com que cada um o nomeava. Assim, a imagem de Serpa, muitas vezes romantizada como um “gênio” em textos que o consolidam como um grande artista da arte moderna brasileira, pode ser revista à luz dessa trama de relações, onde sua identidade artística e pedagógica se configurava no contato constante com os outros. Uma figura brilhante, sim, mas nunca individual, e em constante exercício de companheirismo.

O fato de Ivan Serpa ter guardado dezenas de trabalhos produzidos por seus alunos, muitos deles exercícios realizados em sala de aula e outros, provavelmente oferecidos como presentes, é revelador em diferentes níveis. Por um lado, esse acervo constitui um registro inestimável do processo de formação de artistas que viriam a ocupar lugares importantes na história da arte brasileira, permitindo-nos hoje observar os esboços iniciais de suas linguagens e pesquisas visuais. Por outro, a decisão de conservar tais trabalhos demonstra o valor que Serpa atribuía a essas produções: não apenas como exercícios pedagógicos, mas como itens merecedores de serem preservados para a posteridade. Nesse gesto de arquivar, Serpa reconhece a potência criativa de seus alunos, inscrevendo seus resultados no mesmo horizonte de relevância que sua própria obra, e deixando para o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) um acervo que articula memória, formação e legado coletivo. O conjunto de trabalhos varia em técnicas, dimensões, autorias e poéticas, somando 699 itens e 30 assinaturas. Finalmente, a guarda de tais trabalhos é um forte indício da indissociabilidade entre Serpa professor e Serpa artista.

Esses rastros, sejam documentais ou artísticos, podem ser lidos como índices materiais de uma rede, no sentido proposto por Bruno Latour: eles evidenciam que o trabalho criativo de Serpa não estava restrito às obras ou às aulas, mas se construía na teia de relações sociais, afetivas e institucionais que sustentavam a prática artística no Rio de Janeiro. A análise desses documentos permite compreender que a pedagogia de Serpa foi também uma prática de articulação cultural, criando um ecossistema de trocas que envolvia artistas, críticos, instituições e alunos.

Nesse ambiente, o ensino não se limitava à transmissão de técnicas, mas se afirmava como dispositivo de produção de conhecimento, favorecendo a liberdade expressiva, a autonomia intelectual e a convivência entre diferenças. Em entrevistas dadas a jornais do período, Serpa indicava absorver o erro e a investigação como parte constitutiva do processo criativo, estimulando a experimentação individual e coletiva, e recusava modelos de ensino hierárquicos. Assim, a sala de aula funcionava como um lugar de pesquisa, onde se investigavam novas linguagens artísticas e novas formas de ver e estar no mundo.

Em *A Escolinha de Arte do MAM/RJ no início dos anos 1950: um outro olhar* (2023), Roberto Loureiro Zink defende que

(...) podemos compreender todo o ensino de Serpa como a própria experiência da arte, ao mesmo tempo que seus alunos exercem sua liberdade para se expressar e ver o mundo, essa liberdade é efeito da coerente ação e condução do professor-artista, que propicia os meios necessários. Ele explicita a importância de um diálogo proveniente da demanda do próprio aluno que observa ou busca algo, colaborando para que o mesmo dê forma a suas emoções: a poética é a sensibilidade humana.

Com Mário Pedrosa, Serpa desenvolveu a publicação *Crescimento e criação: investigação*, que comenta a arte infantil justamente à luz do curso no MAM-Rio. Não à toa observamos uma aproximação entre os conceitos fundantes das práticas e articulações teóricas de ambos. Se para Pedrosa, "arte é um exercício experimental da liberdade", as aulas de Serpa eram a aplicação deste postulado.

Mais do que aulas de iniciação artística para crianças, a escolinha, assim como toda sua prática pedagógica, representava uma tomada de posição ética e estética: a educação pela arte como dispositivo de transformação individual e social e de produção de conhecimento. Fossem seus alunos crianças ou jovens adultos, Serpa via a sala de aula como espaço de invenção, em que a liberdade expressiva produzia conhecimento e renovava o próprio campo artístico.

Outro ponto central do artigo de Loureiro Zink é a articulação da escolinha com as ideias de Mário Pedrosa, Herbert Read e John Dewey. Pedrosa, ao valorizar a chamada "arte virgem" (de crianças, loucos e primitivos), ofereceu a base crítica para que a produção infantil fosse entendida como legítima manifestação artística e não

apenas como exercício pedagógico. Dewey e Read, por sua vez, fundamentaram a visão de que a arte deveria ocupar lugar central na formação de indivíduos sensíveis, criativos e democráticos. Nesse contexto, Serpa não ensinava apenas técnicas de pintura ou desenho, mas estimulava processos que formavam sujeitos capazes de pensar e agir de modo autônomo.

Em texto publicado junto ao catálogo de uma exposição infantil dos alunos de Serpa no MAM, Mario Pedrosa afirma que

os meninos de Ivan Serpa não têm nele 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 CoClinson (sic), nas suas experiências mais recentes sobre o ensino da arte na educação geral (...), o professor Ivan Serpa não 'ensina desenho', 'ensina crianças'.

Já Serpa, a respeito de seus alunos no MAM, afirmou em veículo de imprensa: “é um problema difícil o destino desses meninos como artistas. A educação moderna não pretende fazer deles futuros artistas profissionais, nem sustenta que com bons métodos pedagógicos lhes assegurará tal destino.” Essa preocupação do professor parecia se dar tanto com alunos de cursos infantis quanto com alunos jovens adultos, que procuravam alguma inserção no circuito da arte.

A rede de artistas formada pelos ciclos de ensino e experimentação foi extensa, pertencentes a diferentes gerações e com práticas estéticas muito diversas. Vale ressaltar que, dentre as correspondências analisadas, muitas enfatizam que grande parte desta rede não foi apenas formada por artistas, mas por instituições importantes na sociedade civil, galerias e, ainda, colecionadores, escritores e professores. Entre os artistas, essa rede inclui desde pioneiros do neoconcretismo, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, até artistas que posteriormente se vinculariam ao experimentalismo dos anos 1970, ou ainda aqueles que por muito tempo teriam seus trabalhos sob a chancela da dita “arte popular” ou “naif”, como Elisa Martins da Silveira, que pertenceu ao Grupo Frente junto àqueles citados acima. A diversidade de percursos confirma que a força de sua pedagogia não estava em impor um estilo, mas em cultivar condições para a invenção e para a pluralidade. Da abstração geométrica à arte neoconcreta, passando por expressões ligadas ao informalismo, à figuração e ao experimentalismo dos anos 1970, essa multiplicidade não se diluía, mas se fortalecia na partilha de um campo de

trocas. Cada aluno levava adiante uma pesquisa própria, mas todos compartilhavam a experiência de terem encontrado, no espaço pedagógico de Serpa, a legitimidade para suas buscas e a confiança no ato criativo como valor em si.

Ainda que a vazão fosse dada a tantas maneiras diferentes da expressão, a abstração mostrou-se como um importante caminho de experimentação da liberdade, uma via de abertura para novas formas de sensibilidade, para a invenção e para a possibilidade de compreender a arte como modo de pensar o mundo. Ao associar a abstração às expressões infantis, às produções de pacientes psiquiátricos e às culturas não ocidentais¹, Serpa e seus companheiros-alunos ressignificaram a noção de “arte moderna” como uma forma de conhecimento que atravessa o humano em sua essência. Mais do que estilo, a abstração se tornava prática epistemológica: uma forma de investigar e organizar a experiência.

Assim, essas experiências fizeram da prática pedagógica não apenas um exercício de ensino, mas um projeto artístico em si. A sala de aula era, ao mesmo tempo, ateliê e laboratório, lugar onde a invenção acontecia de forma compartilhada e onde a própria ideia de arte se expandia para além da obra final, tornando-se processo, relação e experiência. A sala de aula, para ele, foi laboratório, espaço de experiência e partilha, lugar onde se elaboravam novas formas de ver, sentir e produzir. Sua atuação como educador foi decisiva para a constituição de um ecossistema criativo plural e duradouro no cenário da arte brasileira do pós-guerra — uma pedagogia entendida como prática coletiva de invenção.

No jornal A Tribuna, em 29 de setembro de 1954, o jornalista Macedo Miranda escreveu em matéria intitulada *Janela sobre o mundo (os alunos de Ivan Serpa)*: “criação é, realmente, para Serpa, um mistério e um milagre. É quase com reverência que ele se inclina sobre os mais diversos, os mais estranhos materiais, buscando dar vida ao que é bruto (...)”. E, ainda,

Até onde eu saiba, (...) nenhum outro artista moço do Brasil tem contribuído tanto para pesquisas nos mais diversos terrenos, e transmitido tão generosamente o fruto de seus trabalhos a outros cérebros e outras mãos ávidas de terrenos diversos. O Grupo Frente é um uma prova disso. O Grupo Frente, que ele não procura dominar, a que não procura impor-se, mas que nasceu de sua humildade, quando julgou

¹ Trocas com Alberto Magnelli, Almir Mavignier, Nise da Silveira, e livros sobre folk art e artes orientais nos indicam que a pesquisa de Serpa ia em muitas direções.

*que não podia continuar professor dos que considerava **companheiros de buscas**.*

Mais do que transmitir técnicas, Serpa promovia a arte como dispositivo de produção de conhecimento. Nesse ponto, é importante destacar que sua pedagogia era também um gesto ético e político: ao estimular a autonomia e a liberdade criativa em crianças e jovens, Serpa respondia a um Brasil em transformação. Durante os anos 1950, sua prática acompanhava o projeto de modernização cultural, e nos anos posteriores, já sob a ditadura militar, a ênfase na liberdade expressiva se tornava um ato de resistência. Assim, o ensino artístico não era neutro: constituía-se como um campo de disputa e como afirmação de valores democráticos em tempos de repressão.

É possível observar essa escolha por uma educação libertadora em *Crescimento e criação*, publicado por Serpa e Pedrosa, em que este último escreve:

A mais autêntica finalidade desse aprendizado é mesmo a de preparar a meninada para pensar certo, agir com justeza, manipular as coisas judiciosamente, julgar pelo todo e não parcialmente, apreciar com proporção e confiança, gesticular com propriedade, utilizar-se das mãos com precisão, tirar alegria não só das grandes como das coisas insignificantes e pequeninas. Ah! esses que assim se conduzirem quando peludos serão artistas, mesmo que nunca mais peguem num lápis ou num pincel. Verão a vida como uma sadia ou bela obra de arte a preservar, não baterão palmas a ditadores histéricos, marcharão com o progresso sem contudo virar as costas à liberdade, e, acima de tudo, apreciarão todo trabalho realizado, pois neste sentirão, compreenderão a presença, a participação carinhosa do homem, penhor do racional, a emprestar-lhe um valor estético que transcende até ao ético. Em nome da luta legitimíssima contra os preconceitos acadêmicos que tolhem a liberdade de criação e abafam na infância os anseios de afirmação, a pedagogia artística moderna tende a congelar-se numa atitude unilateral bem empobrecedora. (Pedrosa, Serpa, 1954, p. 9–11)

O conceito de companheirismo, que emerge tanto nos depoimentos dos alunos quanto em textos críticos da época, ganha centralidade nesse contexto. Mais do que mestre ou guia, Serpa era reconhecido como companheiro, alguém que compartilhava com os alunos o processo criativo. Esse termo, recorrente em cartas e lembranças,

revela uma pedagogia horizontal, anti-autoritária, que encontra ecos em outras formulações contemporâneas na educação. Enquanto o ensino tradicional baseava-se na hierarquia e na transmissão unilateral de conteúdos, Serpa transformava a sala de aula em espaço de partilha. O companheirismo, portanto, não é apenas uma metáfora afetiva: é uma categoria pedagógica que reconfigura as relações entre professor, aluno e conhecimento.

Ora, o uso do termo “companheiro” para delinear a relação de Serpa com seus alunos é tão recorrente nos escritos da imprensa como nos de Mario Pedrosa e parece nos apontar para a chave de construção da rede estudada nesta pesquisa. Com mais de 70 nomes rastreados nos documentos do acervo do IAC, entre convites, correspondências, listas de apelidos e assinaturas, trabalhos de arte e catálogos de exposição, o resultado dessa pesquisa aponta para uma rede complexa de agentes criadores e institucionais do sistema artístico moderno da segunda metade do século XX, cujos resultados ecoam até hoje em mostras e pesquisas que continuam a resgatar obras destes artistas.

Dentre os nomes de alunos/companheiros encontrados nos documentos, estão: João José Lima, Rubem Ludolf, Sami Mattar, Clécio Penedo, Ivan Moraes, João Câmara, Sonia von Brusky, Luiza Cunha, Tereza Kolontai, Orlando da Silva, Eraldo Motta, Helio Ferreira, Rosina Becker do Valle, Paulo Gomes Garcez, Sebastião Januário, Darcílio Lima, Ruth Palatnik Aklander, Lucia Kahn, Leda Renaux, René Lucio, Suzana Lobo, José Mello, Hélio Oiticica, Maria Geralda, Miriam Inez, Anna Letycia, Célia Shalders, Cybele Varela, Elza O. S., Geny Marcondes, Emil Forman, Yolanda Freire, Romeo de Paoli, Manuel Messias, Aparecida Rodrigues Azêdo, Lucia Marinho, Wilma Lacerda, Aluísio Carvão, Vincent Ibberson, Fernando Goldgaber, Guima, Iole de Freitas, Victor Décio Gerhard, Décio Vieira, Waltercio Caldas, Fernando Lopes, Elisa Martins Da Silveira, Nelly Gutmacher, Grauben Lima, Lygia Pape, Vera Lucia Menezes, Allan James e Carlos Andrade.

Artistas de diferentes gerações e práticas estéticas. Do concretismo ao neoconcretismo, do informalismo à figuração, chegando ao experimentalismo dos anos 1970, sua pedagogia não impunha estilos, mas fomentava percursos individuais. O que unia esses artistas era a experiência de terem encontrado na sala de aula de Serpa um lugar de liberdade e autonomia.

Nesse sentido, podemos afirmar que a pedagogia de Serpa não apenas acompanhou, mas definiu rumos para a arte moderna brasileira, sendo um dispositivo

eficaz de produção de conhecimento e de reconfiguração das fronteiras entre arte, educação e vida. Sua atuação pedagógica deve ser compreendida como parte constitutiva de sua obra, mas também deve extrapolá-la, conectando-se à própria história da arte moderna no Brasil. Ao longo de mais de duas décadas, sua pedagogia como companheirismo fez da sala de aula um dispositivo de conhecimento. Longe de ocupar um lugar secundário, essa prática foi estruturante.

O conjunto de trabalhos dos alunos que Serpa cuidadosamente guardou consigo, que foi posteriormente mantido por Lygia Serpa e que hoje encontra-se no acervo do IAC é, além de inédito ao público, uma prova valiosa e certamente inusitada de como a composição de um arquivo pode dar a ver as diversas camadas documentais que compõem uma trajetória atravessada por tantas relações. Um arquivo não diz apenas sobre uma pessoa ou um assunto; um arquivo é sempre uma trama, com múltiplas histórias que se cruzam e temporalidades que se sobrepõem. Buscando enfatizar esse conjunto de obras dos alunos, essa pesquisa resulta na elaboração de um mapa de nomes que constituíram essa rede de alunos-companheiros ao redor de Serpa. Esse mapa é uma forma de elucidar como, para ele, a educação pela arte transformou-se em um dos pilares de criação no contexto da arte moderna brasileira, abrindo caminhos para pensar e articular a arte como prática de conhecimento, invenção e convivência coletiva.

Bibliografia

Serpa, Ivan; Pedrosa, Mário. Crescimento e criação, 1954;

Barcinski, F. W.; Siqueira, Vera Beatriz.; Ferreira, Hélio. Ivan Serpa. Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2003;

FERREIRA, Hélio. O professor Ivan Serpa: importância das artes plásticas na educação. Rio de Janeiro;

Arantes, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004;

Lorenzo Mammi (org.). Arte, ensaios: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015;

Arantes, Otília Beatriz Fiori (org.). Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos. São Paulo: Edusp, 2004;

Arantes, Otília Beatriz Fiori (org.). Mário Pedrosa: modernidade lá e cá. São Paulo: Edusp, 2004;

Arantes, Otília Beatriz Fiori (org.). Mário Pedrosa: política das artes. São Paulo: Edusp, 2004;

Black Mountain: an interdisciplinary experiment, 1933–1957 (catálogo), Berlim: Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2015.