

A poética infantil em foco: fundamentos históricos para entender a arte da criança

RAQUEL AMIN*
LUCIA REILY**

Primeiros olhares sobre a arte da criança

O interesse sobre o desenho infantil por parte de artistas remonta a tempos distantes, antes mesmo de existir qualquer menção significativa sobre o assunto na literatura. Exemplo disso é a obra *Portrait of a boy with his stick-figure drawing* de Giovanni Francesco Caroto, de 1520, na qual uma criança é retratada segurando uma folha com um desenho, supostamente seu, de um “homem-palito”. Durante o século XVII até o XIX, vários artistas representaram crianças envolvidas no desenho, entre eles Rembrandt (*Christ preaching*, de 1652), Gustave Courbet (*The painter's studio – a real allegory describing a seven year period of my artistic life*, de 1855), ambos citados em Mèredieu (1974) e Fineberg (1997). Porém, segundo relata Fineberg (1997), geralmente essas representações envolviam pouca preocupação com relação aos desenhos originais produzidos pelas crianças; usavam, na realidade, estereótipos de desenhos infantis como símbolo de inocência. O interesse dos artistas plásticos em conhecer de fato como a criança desenha só vai começar a emergir à medida que mudam as representações sociais da infância.

Como assinala Korzenik (1995), o desenho da criança passou a ser considerado digno de atenção e pesquisa apenas a partir da influência de escritores e artistas românticos do século XVIII e início do XIX. O Romantismo louvou a inocência da criança ainda em estado bruto: atribuiu conceitos de domínios distintos como, por exemplo, o “‘espírito puro’ com o ‘dom natural’, o ‘ser primitivo’ com a ‘criança’, o ‘olhar inocente’, não civilizado com a ‘criação artística’” (COUTINHO, 2002: 45-46). Para os românticos, a criança era vista como ser menos civilizado, mais próxima à natureza, do estado bruto e inocente. Nessa direção aponta o comentário do filósofo

* Docente da Faculdade de Artes Visuais/ Puc-Campinas e do Instituto Europeo di Design em São Paulo. Graduada em Artes Visuais pela Puc- Campinas, especialista em Arteterapia pela Unimarco e mestre em Artes pela Unicamp, com bolsa FAPESP.

** Docente da Faculdade de Ciências Médicas/ Unicamp. Tem Bacharel em Artes pela Universidade de Indiana (Bloomington, IN, EUA) e Mestrado e Doutorado em Psicologia pela USP. Atua como docente de pós-graduação no Instituto de Artes da Unicamp.

alemão Friedrich Schiller, em seu ensaio *Concerning naive and sentimental poetry* (1795):

elas [as crianças] são o que nós fomos; são o que nós deveríamos nos tornar novamente. Éramos natureza como elas e nossa cultura deve, por meio da razão e da liberdade, guiar-nos de volta à natureza. São ao mesmo tempo uma representação de nossa própria infância perdida, que continua por toda eternidade como nosso bem mais precioso (SCHILLER apud FINEBERG, 1997: 3).

Coube a Jean Jacques Rousseau o papel de contribuição significativa para a modificação do pensamento moderno acerca da criança com o seu tratado *Émile ou de l'éducation* (1762). Rousseau traz uma situação imaginária onde ele e seu aluno Émile desenhavam juntos e conversavam sobre suas produções: ao longo do processo, evidenciava-se a falta de habilidade de ambos para com o desenho. Dessa maneira, Rousseau sugeria que os trabalhos produzidos fossem colocados em imponentes molduras douradas – semelhantes às utilizadas por artistas da época, ao exibirem os seus premiados trabalhos de arte. Tal prescrição acabou por ridicularizar o que a sociedade de sua época chamava de “Arte” – com um só ato foi capaz de denegrir iniciantes no desenho e pintores reconhecidos de seu período. Sua ação foi um componente necessário para que articulasse uma nova estética, a estética do primitivo (KORZENIK, 1995).

Era evidente que Rousseau valorizava a capacidade da criança para o desenho ao dizer, logo no início de *Émile*, que: “tout est bien sortant des mains de l’Auteur des choses, tout degenerate entre les mains de l’homme” (Rousseau, 1966: 35). Neste discurso, as crianças ocupariam um lugar privilegiado, pois tiveram menos experiências com a sociedade ao seu redor e, por ter vivido menos, eram concebidas como mais próximas de Deus. Era visível a sua inclinação romântica para com a criança, visualizando-a como ser menos contaminado que os adultos, capaz de produzir melhores trabalhos que o próprio adulto quando executado de maneira espontânea e sem instrução. Entretanto, apesar de tais aproximações, em nenhum momento Rousseau chamou a criança de artista, nem a seus desenhos de produtos de arte. Ele valorizava o desenho enquanto processo que auxiliava e desenvolvia a capacidade de observação, como exercício do olhar, sendo responsável pela internalização de novos conhecimentos sobre a natureza.

Ainda no século XIX, perdurava a ambivalência frente às crianças, ora vistas como puras e amáveis, devendo ser protegidas da corrupção da sociedade, ora como

pequenos animais irracionais que precisavam ser trazidos à civilidade da idade adulta o mais rapidamente possível.

O interesse que motivou algumas das primeiras publicações sobre o desenho da criança baseava-se na teoria da recapitulação, que procurava “explicar a psicogênese humana utilizando o desenho infantil como um instrumento de comparação entre a evolução da espécie e a evolução do indivíduo” (COUTINHO, 2002: 40). O primeiro a publicar sobre o desenho da criança foi, provavelmente, o educador e artista suíço Rodolphe Töpffer que dedicou dois capítulos de seu livro *Réflexions et menus-propos d’un peintre genevois* de 1848, a análises de desenho infantil – exaltando em suas linhas a genialidade expressiva na arte da criança. O livro de G. Stanley Hall, *The content of children’s minds*, de 1883, e *L’art dei bambini*, 1887, do poeta e filósofo italiano Corrado Ricci, estão entre as primeiras tentativas de estudo e classificação sistematizada dos motivos presentes na arte da criança. Já em 1890 houve um aumento expressivo de estudos sobre a arte infantil e, até mesmo, exposições públicas de desenhos de crianças.

Tais pesquisas estavam relacionadas e interessavam a diversas áreas do conhecimento, como a psicologia, a educação, a antropologia e a história natural e a filosofia. Novamente é Coutinho (2002: 40-41) que pondera:

o uso de imagens produzidas por crianças e por ‘primitivos’ para afirmar a teoria da recapitulação se embasava em similaridades formais. Este recurso se tornou uma evidência tão corriqueira que atingiu também o campo da produção e da teoria e crítica de arte.

A mudança de visão frente à infância se articula com a industrialização e com o movimento social de países europeus visando à ampliação de oportunidades de escolarização para maior número de crianças, o que significou maior facilidade de acesso ao lápis e ao papel, materiais que, até então, eram muito caros para serem “desperdiçados” com as crianças. Segundo Silva (2002), isto não significa que elas antes não desenhavam, pois elas faziam desenhos nos mais diferentes lugares com os mais diversos instrumentos, no entanto esses produtos foram descartados; isso explica por que estudos sobre o desenho infantil não remontam a tempos anteriores.

Como bem salienta Korzenik (1995), o desenho era acessível para estudo, pois deixava um traço, uma marca que poderia ser analisada depois de longo tempo de sua produção. A partir do final do século XIX, com a consolidação de um novo olhar

dirigido à infância, descobre-se a originalidade da infância: o desenho infantil passa a ser visto como digno de estudo.

Duas áreas de conhecimento foram responsáveis por constituir um discurso sobre desenho da criança, quais sejam: as artes plásticas e a pedagogia, aliada, às vezes, à psicologia. Brent Wilson (2004: 299) explica:

Tendo início em meados do século XIX, uma [versão da narrativa] foi contada pelos artistas modernos e seus co-conspiradores ideológicos, os críticos. A outra foi relatada pelos pedagogos e arte educadores, às vezes acompanhados dos psicólogos – que não se preocupavam tanto com a arte quanto com os conteúdos da mente da criança revelados em seus desenhos.

Os pesquisadores e profissionais destes dois campos pouco dialogaram entre si, e os objetivos muitas vezes não coincidiam, entretanto as contribuições de ambas as áreas foram essenciais por inaugurarem o reconhecimento do valor da produção plástica da criança e a constituição do conceito “arte infantil”.

A vertente preocupada com o desenvolvimento e ensino interessou-se em capturar e compreender a natureza do desenvolvimento da criança, e, mobilizada pela inauguração de uma nova área – a psicanálise – buscou instrumentos para acessar o inconsciente. Como assinala Coutinho (2002) os estudos sobre o desenho infantil foram desenvolvidos por meio de pesquisas que resultaram em sistematizações teóricas que foram publicadas nos principais centros da Europa e dos Estados Unidos. Os primeiros estudos apresentavam forte caráter psicológico e seguiam algumas linhas de investigação descritiva que estabeleceram características gerais do desenvolvimento do desenho na criança.

Para Ivashkevich (2006), os primeiros textos sobre desenho infantil foram dominados por generalizações e suposições universais, baseadas em grandes coleções de desenhos advindas de escolas e de desenhos realizados em casa. Além disso, na maioria das vezes, os desenhos não partiram de iniciativas espontâneas das crianças, eram produzidos seguindo solicitações de professores e outros adultos.

Outros pesquisadores também basearam seus estudos em grandes amostras de trabalhos infantis, porém, como analisa Ivashkevich (2006), não diferenciaram os desenhos espontâneos dos dirigidos, como, por exemplo, Louise Maitland (1895), Herman T. Lukens (1896), James Sully (1895), Karl Lamprecht (1904), Georg Kerschensteiner (1905), Siegfried Levinstein (1905), Philip B. Ballard (1912, 1913) e Stella Agnes McCarty (1924).

O primeiro estudo de que se tem notícia que levou em consideração a intenção da criança em desenhos infantis foi o de Georges Luquet, que estudou mais de 1500 desenhos produzidos por sua filha, sendo alguns deles observados durante o processo. Essa observação pontual de Luquet sobre o processo gráfico de sua filha influenciou o trabalho de muitos pesquisadores subseqüentes, como Jean Piaget e Viktor Lowenfeld.

Sob esse olhar, o começo do século XX continuou a apresentar investigações e estudos sobre a arte infantil: autores e teorias proliferaram nos centros de estudos da Europa e Estados Unidos. Foram criadas na Europa diversas associações dedicadas à formação estética da criança; exposições de manifestações artísticas passam a ser organizadas, bem como inúmeros congressos internacionais, montados nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial. Decorrentes desse movimento foram inauguradas algumas práticas de ensino apoiadas na pedagogia científica, integrantes dos movimentos de renovação da educação, chamados no Brasil de Escola Nova, Escolanovista, Renovada ou Progressista, que enfatizavam a importância do desenho no conjunto das atividades pedagógicas.

Enquanto os pesquisadores consolidavam os conhecimentos sobre os processos de desenho de crianças, os textos pouco abordavam a inventividade estética da criança, aponta Fineberg (1997). Os primeiros estudos revelavam concepções de arte calcadas numa produção estética idealista e naturalista de representação da realidade; dessa forma, a habilidade técnica era um fator prioritário. Se coube aos psicólogos estudar os desenhos das crianças e coletar exemplares, foram os artistas, de uma maneira geral, que promoveram exposições de acervos e levaram a estética infantil à sociedade; e, na maioria das vezes, fizeram isto mostrando as produções, e não páginas escritas.

Por meio de uma trajetória histórica sobre o interesse dos artistas e o aparecimento da criança nas artes, Fineberg (1997) desenvolve seu argumento detendo-se na conexão existente entre o artista moderno e a produção plástica infantil. Neste percurso, faz com que seu espectador repense as produções feitas pela criança ao longo dos tempos, que tanto influenciaram grandes artistas, com o intuito de trazer um novo olhar às obras modernistas e também às da criança em diversos níveis: seja na espontaneidade, no olhar singular, na imaginação ou na criatividade.

Diferentemente daquilo que os pedagogos e psicólogos buscavam nos desenhos infantis, o interesse dos artistas plásticos pelo desenho da criança era motivado pela

ruptura com a arte acadêmica desgastada, a tradição Renascentista de verossimilhança e naturalismo, e pela necessidade de novas fontes de imagem e grafismo. Assim, artistas a partir dos pós-impressionistas e marcadamente de Cézanne negaram a norma acadêmica, a representação mimética, buscando novas fontes de imagem e grafismo na alteridade – naquilo que é distante da cultura européia, portanto, exótico, selvagem, puro. Vemos confirmação em Picasso com suas máscaras africanas, Gauguin e a cultura visual do Taiti, Monet e as gravuras japonesas, Klee com a redescoberta de seus desenhos de criança, Kandinsky e Gabriele Münter com a coleção de desenhos infantis, entre outros.

Estes artistas de vanguarda européia, do início do modernismo, consideravam os valores sociais e artísticos de sua sociedade decadentes, falidos e burgueses, incapazes de responder aos anseios de uma nova arte. Pretendia-se

descartá-los por completo e inventar uma forma de expressão inteiramente nova. Expressionistas, Secessão e artistas do Cavaleiro Azul, e outros grupos de vanguarda começaram a procurar por inspiração em formas de arte que se originavam de premissas diferentes daquelas da estética acadêmica. Estes artistas começaram a estudar arte popular, arte tribal, a arte da criança, e também a arte do louco, todos os quais haviam, num momento ou outro, servido seu propósito. Ao invés dos padrões acadêmicos, do clássico do sublime, do nobre e do ideal, eles tomaram o primitivo, o autêntico, o expressivo, e o inventivo como parâmetros de excelência (LEEDS, 1989: 99).

Destarte, em vista desse desejo de retomada, a ênfase na espontaneidade sobrepôs-se a valores tradicionais, ocasionando uma mudança fundamental na virada do século XIX para o século XX: o desenho infantil ganhou um valor exemplar, um status único. O desenho da criança foi louvado, muitos artistas descobriram as imagens da infância, buscando “se libertar dos fardos do passado, regozizaram-se na idealização da infância” (KORZENIK, 1995: 13). A defesa da arte infantil como modelo estético foi assumida por alguns artistas de vanguarda, que justamente admiravam-na e invejavam os aspectos que tradicionalmente haviam sido considerados negativos no desenho infantil: a espontaneidade, a sensibilidade, a emotividade, a liberdade do traço ágil, o ver o mundo sem ataduras nem obstáculos estéticos prévios... Para Arnheim (2006), esse retorno ao começo acontece quando um alto grau de refinamento é atingido e não existe maneira, ou mesmo razão, de se continuar seguindo pelo mesmo caminho. Reflexão que nos conduz a uma longa citação na qual este afirma que:

como questão de sobrevivência, tornou-se necessário voltar ao lugar onde tudo começou [...]. Para romper com a tradição que já havia se desgastado e reinventar um mundo do imaginário, os artistas tendem a procurar por

modelos no seu entorno. [...] Assim como os artistas europeus receberam o impulso do qual precisavam das esculturas africanas, cujo sentido e função desconheciam quase por completo, também receberam forte influência dos desenhos infantis que se apoiavam em preceitos, interpretações e conotações que pouco tinham a ver com os estados de espírito daqueles que produziam aquelas imagens descompromissadas. Só eram necessárias algumas propriedades formais pelas quais os artistas estavam buscando para resolver seus próprios problemas (ARNHEIM, 2006: 20).

O artista que desejava libertar-se do peso do passado revelava fortes inclinações pelo retorno à meninice, à procura de criatividade e espontaneidade – além de significar uma busca de instrumentos para acesso ao inconsciente. Alguns artistas queriam manter suas produções iguais às artes liberais, à arte do olho inocente, à arte infantil, procurando então,

a abertura de sentimento, a chegada direta, a plasticidade imaginativa da mente tão natural à criança, aspectos que começaram a ser reconhecidos como característicos da criatividade em geral (LEEDS, 1989: 100).

A este respeito, comenta André Derain, em carta para Maurice Vlaminck, em agosto de 1902: “Eu gostaria de estudar os desenhos de crianças. Ali, sem dúvida, está a verdade”; anos depois, Vlaminck comentou: “Sempre olho todas as coisas com os olhos de uma criança” (apud FINEBERG, 1997: 19). Desse modo, com relação a essa atitude, Fineberg (2006: 88) afirma que:

na arte, as crianças encontram maneiras de incorporar suas experiências em símbolos que elas possam manipular para explorar as relações entre elas próprias e as coisas que encontram no mundo – assim como o artista adulto faz. Este trabalho de criar formas significativas é impulsionado pela necessidade de dar coerência à nossa vivência. Portanto, os artistas são atraídos precisamente pelo que consideram como pouco familiar, fora do controle, mesmo pelo que produz desconforto ao olhar, por aquilo que faz questionar nossos hábitos estabelecidos de ver, porque é aí que reside o desafio que mais desacomoda.

Dentro de todo esse movimento, percebe-se o grau de reconhecimento alcançado pelo desenho da criança dentre as distintas áreas da sociedade e o novo olhar lançado pelos artistas plásticos, interessados, agora, na poética das imagens. Alguns artistas estavam realmente envolvidos na organização de acervos e exposições, pois o modo como as crianças desenhavam era estímulo para seus próprios trabalhos. Desejavam “voltar ao ponto zero da criação, recomeçar tudo desde as bases” (MÈREDIEU, 1974: 5), rejeitando o engessamento das culturas nos museus e o ensino tradicional, acadêmico.

A este respeito, Mèredieu (1974) expõe que os artistas modernos, por terem interesse em uma expressão espontânea e original, fomentados por um desejo de desestruturação, voltaram-se para as produções marginais à arte institucionalizada,

produções consideradas menores, como o artesanato, folclore, o desenho infantil, a produção dos ditos povos primitivos (ou melhor, povos que viviam distantes das sociedades ocidentais industrializadas), dos doentes mentais – alguns dos quais seriam considerados mais tarde como Arte Bruta¹ por Dubuffet. Interessavam os trabalhos que apresentavam um forte caráter espontâneo e inventivo, pouco ligado à arte acadêmica e seus moldes, tendo como autores pessoas estranhas ao meio artístico profissional.

O historiador de arte Jonathan Fineberg (1997), em capítulos sobre alguns dos grandes artistas modernos do século XX, argumenta como, de uma forma ou de outra, esses artistas sequiosamente colecionaram produções plásticas de crianças, e, em alguns momentos específicos, utilizaram-nas como fonte de sugestões e dicas para seus próprios trabalhos; artistas como Wassily Kandinsky e Gabriele Münter, Paul Klee, Pablo Picasso, Joan Miró, Henri Matisse, Jean Dubuffet, Mikhail Larionov e Nataliya Goncharova, artistas do Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul), Futuristas Russos e integrantes do grupo Cobra, são os principais exemplos. Partes substanciais de suas coleções ainda existem.

Além destes, há indícios de outros artistas, como Alexander Calder, Joaquín Torres Garcia, Marc Chagall, Maurice Denis, Pierre Bonnard, André Derain e Maurice Vlaminck que dialogaram com os desenhos das crianças (FINEBERG, 1997, 1998, 2006). Em alguns momentos, estes artistas foram depreciados por suas aproximações com a expressão plástica da criança; em outros, foram admirados, além de auxiliarem no fortalecimento do desenho infantil enquanto produto artístico.

Diferentemente de Courbet, Caroto, Rembrandt, Hogarth etc, alguns artistas modernos necessitavam da imagem em matéria – que funcionava como estudo, como tema e como inspiração. Essa busca acabou acontecendo de maneiras distintas: alguns procuraram as produções feitas durante a própria infância; outros promoveram o desenho de seus filhos, dos filhos de amigos, de crianças que circulavam entre os artistas, que freqüentavam os ambientes das exposições.

Os modos como cada artista dialogou com o desenho da criança foram bastante diversos. Alguns, como Miró, se encantaram pelas produções da criança pequena nos

¹ Para Dubuffet, Arte Bruta não define uma escola ou movimento artístico, e as coleções “são compostas por trabalhos criados por indivíduos trabalhando fora do meio cultural e protegidos de sua influência. Os autores de tais trabalhos são, primordialmente, não instruídos... e suas obras emergem dos estados espirituais de uma ordem verdadeiramente original, profundamente diferentes daqueles aos quais estamos acostumados” (DUBUFFET apud MACGREGOR, 1989: 301).

primórdios da conquista do desenho figurativo. Outros preferiram as soluções de representação espacial de crianças um pouco maiores, a exemplo de Goncharova. Alguns artistas investiram nas memórias de sua própria infância, nas temáticas oníricas, fantasiosas, longínquas, por exemplo Kandinsky. Outros investigaram seus próprios desenhos de infância, como Klee, outros organizaram espaços para que crianças de amigos pudessem desenhar e pintar, como Gabriele Münter. Alguns ainda produziram para as crianças, como Calder. É um equívoco considerar que é possível encontrar modelos diretamente copiados de desenhos de crianças nas obras dos artistas modernos. Os processos de articulação de imagens ao repertório dos pintores modernos foram muito mais complexos do que isso. Mas cabe assinalar que poucos são os que citavam ou estudavam os teóricos da psicologia do desenho.

Nas palavras de Henri Matisse (1973: 737), a infância pode trazer o frescor de um novo olhar à produção do artista:

o esforço necessário para libertar-nos exige uma espécie de coragem; e essa coragem é indispensável ao artista que deve ver todas as coisas como se as visse pela primeira vez; é preciso ver a vida inteira como no tempo em que se era criança, pois a perda dessa condição nos priva da possibilidade de uma maneira de expressão original, isto é, pessoal.

As exposições

Como vimos, ao estudar a produção artística da criança, pedagogos, psicólogos e artistas plásticos iniciaram a montagem de seus acervos, os quais eram ocasionalmente apresentados ao público em exposições. A curadoria ganhava temáticas e conceitos diferentes, dependendo de quem estivesse organizando a exposição. Para os pedagogos e arte-educadores, interessava mostrar como a criança representava o seu mundo, valorizando-se a expressão singular criativa do artista mirim. Para os artistas plásticos, as exposições não tinham como objetivo fornecer protótipos de como sua arte deveria ser, mas sim estabelecer conexões entre as suas produções e a da criança. E, neste sentido, seguiam-se as considerações de Kandinsky (1996: 157) contidas em *Sobre a Questão da Forma*: “o artista que se assemelha bastante à criança durante toda a sua vida é freqüentemente mais apto que ninguém para perceber a ressonância interior das coisas”.

Com objetivo didático, apresentamos algumas das principais exposições de desenhos e pinturas de crianças agrupadas por propostas 1) montadas por pessoas envolvidas no ensino de arte; 2) organizadas por artistas plásticos e 3) fundadas sobre determinadas ideologias, com função propagandística ou comercial.

1) Exposições organizadas por pessoas envolvidas no ensino de arte para crianças

Em 1901, em Berlim, foi organizada por um grupo de professores, com o patronato de artistas e escritores, o que se considera ser a primeira exposição de arte infantil na Europa, intitulada *A arte na vida das crianças*. A exposição se constituía em três módulos: decoração da escola e da casa, livros e estampas de arte para crianças e a criança-artista com desenhos escolares. O movimento se espalhou pela Áustria, Bélgica, Inglaterra, Suécia e Finlândia. Na consideração de Coutinho (2002: 53),

inicialmente a tônica maior do programa era dada à necessidade de aproximar a arte do ambiente escolar e discutia-se a qualidade das obras e reproduções que poderiam ser expostas nas paredes da escola, eram propostas excursões dos estudantes aos museus, parques e monumentos, além de sessões de cinema, concertos e representações teatrais feitas especialmente para os jovens.

Em 1908, houve uma sala na *Kunstschau* (exposição de arte em Viena) dedicada à exibição de trabalhos infantis. Franz Cizek organizou na sala de entrada trabalhos de arte de seus alunos de 6 a 14 anos, como sendo um acondicionamento visual para o visitante. A exposição teve uma sala dedicada à arte para crianças e também uma sala de arte de crianças. Segundo Leeds (1989), não havia condescendência, mas sim indicação da importância com que viam os trabalhos expostos: como contribuição estética e como pura forma de expressão humana.

O *Third international art congress for the development of drawing and art teaching*, ocorrido no *Victoria and Albert Museum* em 1908, foi acompanhado de uma grande exposição de trabalhos infantis.

O professor de arte, artista e educador Franz Cizek também exibiu trabalhos de seus alunos coletados entre 1917 e 1922 em diversos lugares, como Viena. Cizek intrigou-se com a idéia de que a arte da criança é uma arte que só pode ser produzida por ela mesma e, em 1897, começou a oferecer sua *Classe de arte para jovens*, com o propósito de prover a criança de liberdade criativa e a chance de trabalhar a partir da imaginação. Cizek acreditava que uma instrução artística poderia despertar os poderes criativos da criança, ao encorajar o desenho livre e a imaginação; assim, não estimulava a cópia ou imitação entre seus alunos de trabalhos de artistas já inseridos no campo das Artes. A atividade perdurou por 40 anos, tornando-se um importante modelo no ensino de arte. De acordo com Cizek, o melhor desenho infantil era aquele que era coerente

com a faixa etária da criança. Os resultados da tentativa de imitar o desenho do adulto geravam trabalhos muito fracos.

2) Artistas plásticos e as exposições de produções infantis

Se os profissionais do ensino se mobilizaram para reunir desenhos de crianças em exposições em várias partes da Europa, os artistas plásticos também se somaram a estes esforços, embora seus objetivos tenham sido diferentes.

Desde a virada do século XX até o começo da Primeira Guerra Mundial,

os artistas passaram a se envolver cada vez mais na organização de grande quantidade de exposições de arte infantil após a virada do século enquanto, ao mesmo tempo, olhavam mais detidamente a vários aspectos de como as crianças desenhavam como estímulo para o seu próprio trabalho (FINEBERG, 1997: 12).

Em 1898, foi inaugurada a exposição *Das kind als künstler* (A criança como artista) em Hamburgo, na qual foram associados desenhos livres de crianças e a manifestação artística de povos primitivos.

Já em 1909-1910 na *First international exhibition of painting, sculpture, engraving and drawing*, organizada pelo escultor Vladimir Izdebsky, trabalhos de crianças foram expostos.

No ano seguinte, em 1911, acontecia a *International exhibition of art*, segundo salão organizado por Vladimir Izdebsky, com a participação de Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin, os irmãos Burlyuk, Larionov e Goncharova, Tatlin, entre outros, com duas salas de arte infantil.

Mikhail Larionov e Nataliya Goncharova incluíram desenhos de crianças selecionados das coleções de A. Shevchenko e N. D. Vinogradov, quando organizaram a *The target (Mishen')*, a 24 de março de 1913. Na introdução do catálogo da exposição lia-se:

o objetivo dessa exposição inclui mostrar uma série de trabalhos de artistas que não pertencem a qualquer movimento e que criam, primordialmente, um trabalho de arte pela manifestação de si mesmo em seu trabalho (apud MOLOK, 1998: 59).

Em 7 de junho de 1914, Apollinaire foi o crítico responsável pela exposição na *Galerie Malpel* em Paris, intitulada *Dessins d'enfants*, na qual ele elogiava o trabalho imaginativo feito pela criança (muitas destas crianças eram filhos de artistas, incluindo a filha da Van Dongen). A crítica é finalizada em dois parágrafos a respeito de Matisse: “Eu me lembro quando Matisse costumava ficar exibindo os desenhos de seus filhos” escreveu Apollinaire, “alguns dos quais eram impressionantes. Matisse estava realmente

muito interessado neles. Entretanto”, ele costumava dizer, “não acho que a gente deveria fazer tanto caso sobre os desenhos de crianças, porque elas não sabem o que estão fazendo.” (APOLLINAIRE apud FINEBERG, 1997: 14-15). Segundo Fineberg (1997), pode ser que realmente elas não soubessem o que estavam fazendo, mas isso não impediu Matisse de utilizar-se de um vocabulário visual simplificado que foi inspirado em arte infantil, como sendo uma alavanca libertadora, com o intuito de livrá-lo de uma representação literal imposta pelos objetos.

Alfred Stieglitz organizou quatro exposições de arte infantil na sua galeria “291” em Nova York, no período de 1912 até 1916, a primeira deste tipo nos Estados Unidos, segundo o *New York Evening Sun*, de 27 de abril de 1912.

Também em 1908, em São Petersburgo, Rússia, o interesse pela criança começa com a exposição intitulada *Art in the life of a child*. Ainda no mesmo ano e mesmo local, acontecia a *Fifth exhibition of paintings of St. Petersburg novoe obshchestvo khudozhnikov (New society of artists)*, exposta na casa do conde Stroganov on Nevsky Propekt, incluindo exibição de desenhos infantis.

O expressionista abstrato Rothko utilizou-se direta e conscientemente da arte infantil: ensinou arte para crianças no *Academy of the Brooklyn Jewish Center* de 1929 a 1952 e, quando realizou sua primeira exposição solo, em 1933, incluiu uma seleção de trabalhos de seus alunos ao lado de suas pinturas.

Em 1917 e 1919, em Londres, Roger Fry exibiu desenhos infantis nos *Omega Workshops*. Em 1919 os *Omega Workshops* exibiam trabalhos de alunos de Marion Richardson, professora de arte da região de Birmingham, ao lado de desenhos de Mikhail Larionov.

Em 1919, na cidade de Colônia, Alemanha, numa exposição Dadaísta, foram incluídos trabalhos infantis, arte africana e arte de psicóticos juntamente com os trabalhos de Max Ernst e outros Dadaístas (HELLER, 1992).

Em 1921, a Exposição da Universidade de Heidelberg em Frankfurt expôs, de maneira comparativa, trabalhos de doentes mentais, desenhos infantis, dos primitivos e arte moderna (COUTINHO, 2002).

Em exposições dos Expressionistas, Cubistas, Futuristas e artistas da vanguarda russa, era comum ver a produção artística das crianças justaposta às obras dos artistas plásticos e de obras naïf, trabalhos de povos chamados, na época, de “primitivos” e

produções de pacientes psiquiátricos, com o objetivo de travar um processo de comparação sobre os modos de representação de cada grupo. Sobre este assunto, como afirma Wörwag (1998), os desenhos das crianças recebiam a mesma consideração e apreço dados aos trabalhos de adultos.

3) Exposições de bases ideológicas

As exposições de desenhos de crianças começaram a ser identificadas como espaços de discurso para o intercâmbio de idéias e imagens entre diferentes países, com motivos que circundam questões de ordem econômica e/ou ideológica (COUTINHO, 2002). De uma maneira geral, estas exposições ocorreram no período compreendido entre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais.

Como exemplo, temos, na primavera de 1915, V. Voronov que organizou no *Stroganov Institute* em Moscou a exposição *War in children's drawings*. Mikhail Larionov e Nataliya Goncharova visitaram a exposição e compraram muitos dos desenhos ali presentes.

Em 1916, uma exposição organizada pela Cruz Vermelha Americana de reproduções em pôsteres de pinturas das crianças de Viena circulou por várias cidades dos Estados Unidos. Em 1921, uma exibição de pinturas e xilogravuras destas crianças foi realizada com o intuito de levantar fundos para ajudar a manter a ateliê de Viena. A exposição aconteceu em Londres e depois circulou por outras cidades da Grã-Bretanha. Em Londres o movimento de divulgação da produção plástica da criança foi intenso com a atuação do crítico Roger Fry e da professora Marion Richardson.

Em 1930, tem-se a exibição de trabalhos plásticos de crianças ucranianas em Nova York.²

A produção artística infantil também foi explorada com intenção comercial. O sucesso da onda de exposições foi aproveitado pela empresa *Binney and Smith (Crayola Crayon Company)*, que começava a investir em materiais artísticos para escolas. A companhia realizou em 1936 uma exposição que percorreu algumas cidades dos Estados Unidos com o título *Young American Paints* (COUTINHO, 2002). O objetivo, segundo a companhia, foi o de divulgar para o público em geral os avanços que estavam

² Coutinho (2002) cita que os desenhos e pinturas desta exposição constituem atualmente o acervo da *Special Collection* da *Milbank Memorial Library* do *Teachers College Columbia University*.

ocorrendo no ensino de arte daquele momento, além de ressaltar que o ensino de arte era para todos e não para poucos talentosos.

Outra exposição que também aconteceu em Nova York e Boston em 1938 foi *Children's drawings from the Spanish Civil War*³. Organizada pelos Quakers, notórios por sua posição anti-guerra, pretendia chamar atenção da população dos Estados Unidos para a situação da Guerra Civil Espanhola, através dos trabalhos das crianças que estavam nos campos dos refugiados. Os trabalhos expostos foram vendidos para levantar fundos para estes campos.

Considerações Finais

As exposições, independentemente de quem tomou a iniciativa de organizá-las, e dos propósitos pretendidos com a mostra, tiveram um papel muito importante nas primeiras décadas do século XX porque mobilizaram a atenção do público, geraram discussão e também incentivaram a organização de coleções. Neste movimento circular, alguns artistas foram se apropriando de desenhos e pinturas de crianças que marcaram a sua linguagem plástica, às vezes gerando novos acervos que poderiam ser incorporados em outras exposições.

De uma maneira geral, comenta Coutinho (2002: 58) que elas foram,

num primeiro momento, organizadas para divulgar idéias e concepções sobre a 'arte da criança' e sobre a idéia da 'criança como artista' e como consequência, num segundo momento, elas passaram a ser usadas (as exposições, as crianças e suas produções), como meio de divulgação de outras idéias de caráter econômico e/ou ideológico.

Face a esse processo, precisamos considerar a maneira pela qual determinados desenhos infantis foram escolhidos em detrimento de outros, para serem exibidos nas diferentes exposições. Para Korzenik (1995), tais exposições eram organizadas pelos adultos e para adultos. Sendo assim, a autora afirma que se os trabalhos das crianças encontram-se expostos em espaços dedicados à arte de adultos, é porque são detentores de valor estético. Desse modo, nem tudo que se via pendurado nas exposições eram as manifestações não-direcionadas mais puras e inocentes de crianças. Para Korzenik (1995: 8),

³ A coleção desses desenhos faz parte hoje do acervo da *Avery's Drawings and Archives Department of Fine Arts da Columbia University* (COUTINHO, 2002).

aquilo que cada era seleciona para as suas exposições de trabalho de alunos nunca é o resultado da 'criança pura' hipoteticamente não contaminada. Os objetos que vemos pendurados nas exposições são sempre manifestações do gosto do adulto.

O movimento das exposições repercutiu nas publicações sobre o tema da arte da criança. Destacam-se três periódicos que se dedicaram ao assunto. Em 1890, Alexander Koch, um dos fundadores do Jugendstil Alemão, iniciou a publicação de *Kind und Kunst*, um periódico ilustrado de arte para e de crianças. Em 1907 o primeiro volume do periódico *Zeitschrift für angewandte Psychologie* se dedicou inteiramente à arte da criança, citando várias coleções e exposições de arte infantil que estavam circulando na época, incluindo as coleções de Kerschensteiner e do historiador Karl Lamprecht em Genebra. Em 1912, foi publicado *Der Blaue Reiter Almanac*, contendo, além de outros temas, 144 ilustrações que incluíam o trabalho de artistas contemporâneos, como Kandinsky, Franz Marc, Van Gogh, Cézanne e Gauguin, ao lado de trabalhos de arte folclórica Bavária e Russa, desenhos de crianças, selecionados da coleção de Gabriele Münter, e exemplos de objetos etnográficos.

Referências Bibliográficas

Arnheim, Rudolf. *Beginning with the Child*. In: FINEBERG, Jonathan (Ed). *When we were young: new perspectives on the art of the child*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2006. p. 19-30.

COUTINHO, Rejane Galvão. *A coleção de desenhos infantis do acervo Mário de Andrade*. 2002. 144p. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. *SCHILLER apud FINEBERG, 1997: 3*).

FINEBERG, Jonathan. *The innocent eye: children's art and the modern artist*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____, Jonathan (Ed). *Discovering child art: essays on childhood, primitivism and modernism*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

_____, Jonathan (Ed). *When we were young: new perspectives on the art of the child*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2006.

HELLER, Reinhold. *Expressionism's ancients*. In: ELIEL, Carol S.; TUCHMAN, Maurice. (Orgs.). *Parallel visions: modern artists and outsider art*. Los Angeles County Museum of Art: Princeton University Press, 1992. p. 78-93.

Ivashkevich, Olga. *Drawing in Children's lives*. In: FINEBERG, Jonathan (Ed). *When we were young: new perspectives on the art of the child*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2006. p.45-60.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Trad. Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KORZENIK, Diana. The changing concept of artistic giftedness. In: C. Golomb (Ed.). *The development of artistically gifted children: selected case studies*. Lawrence Erlbaum Associates: Hillsdale, NJ, 1995. p. 01-29.

LEEDS, Jo Alice (1989). The History of Attitudes Toward Children's Art. Disponível em: <<http://links.Jstor.org/sici?sici=0039-3541%28198924%2930%3A2%3C93%3ATHOATC%3E2.0.CO%3B2-O>>. Acesso em: 29 out. 2008.

MATISSE, Henri. É preciso olhar a vida inteira com olhos de criança. In: *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. n. 132, p. 737, out/dez 1973.

MÈREDIEU, Florence. *O Desenho infantil*. São Paulo: Cultrix, 1974.

Molok, Yuri. Children's drawings in early futurism. In: FINEBERG, Jonathan. *Discovering child art: essays on childhood, primitivism and modernism*. New Jersey: Princeton University Press, 1998. p. 55-67.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

SILVA, Sílvia Maria Cintra da. *A constituição social do desenho da criança*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

WILSON, Brent. Child art after modernism: visual culture and new narratives. In: DAY, Michael D.; EISNER, Elliot W (Eds). *Handbook of research and policy in art education*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.

Wörwag, Barbara. There is an Unconscious, Vast Power in the Child. In: FINEBERG, Jonathan. *Discovering child art: essays on childhood, primitivism and modernism*. New Jersey: Princeton University Press, 1998. p. 68-94.