

## CRESCIMENTO E CRIAÇÃO

Mário Pedrosa

Entre tantas escolinhas que já funcionam por aqui a do Museu de Arte Moderna se distingue pela orientação que lhe imprime Ivan Serpa, jovem pintor de méritos reconhecidos e mestre de crianças, já de reputação formada. A experiência dêle com o trato da criançada não é de agora. Mesmo antes do aparecimento do curso inaugurado pelo Museu, já êle, desde 1947, conduzia uma escolinha para meninos, num colégio privado desta cidade.

De lá trouxe admirável coleção de desenhos e pinturas infantis e sua primeira equipe de artistas em botão. Encontram-se nas páginas dêste album, desenhos e papéis colados de alguns membros daquela equipe. Citemos João Arnold e Carlos Val. O primeiro, dotado como ninguém de uma intuição espantosa do equilíbrio estrutural e de um sentido profundo das côres densas e machucadas. Infelizmente não se sabe mais o que Arnold anda fazendo por aí, pois o menino não pôde acompanhar o professor quando êste se viu obrigado a interromper o curso no colégio. O outro é o Val, hoje um rapazinho sério, de óculos, com dezesseis anos, e cujo desenvolvimento desde os nove, quando principiou a rabis-car sob os olhos do mestre, constitui uma formosa curva em ascensão. Talvez já se possa dizer dêle que continuará, homem feito, artista, ou mais precisamente, artista criador, pintor. Seus talentos são inegáveis, e êle vai dominando outros materiais e outras técnicas com galhardia, sem ter perdido ainda na medida em que entra na adolescência e na puberdade as velhas aptidões, as qualidades sensíveis que tanto o distinguiam na infância.

É um problema difícil o do destino dêsses meninos como artistas. A educação moderna não pretende fazer dêles futuros artistas profissionais, nem sustenta que com bons métodos pedagógicos lhes assegurará tal destino. Repitamos agora o que escrevíamos em 1952, no catálogo da primeira exposição infantil organizada pelo M. A. M.: "Êsses 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 lhes 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".

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! êsses que assim se conduzirão quando peludos serão artistas, mesmo que nunca mais peguem num lapis 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 bem realizado, pois nêste 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. Querendo fazer da arte mera expressão de emoções e conflitos, ela a reduz a uma espécie de técnica de desabafos, que visa a provocar a catarsis nos indivíduos indecisos ou ainda em formação. Por isso se insiste hoje tanto nos métodos propícios a aprimorar essa técnica de desinibição e desabafo. Daí a preponderância dos instrumentos, materiais e processos de pintar, desenhar, modelar e trabalhar condizentes com aquelas finalidades liberatórias: o cultivo sistemático das pinceladas livres, de arques, sem ordenação nem regularidade; das palhetas transbordantes de tinta; dos golpes de improviso ao sabor do momento; da exploração do acaso, com algo já de suspeitamente dirigido; das surpresas das manchas de cor amorfas, etc. A sistematização excessiva de todos êsses processos retarda o desenvolvimento, e retarda sobretudo a chegada do que é essencial também - a organização do todo.

Tal método já de ante-mão compele a criança a estrati-



ficar-se numa só atitude que acaba rígida, a contentar-se com pouco, a satisfazer-se no cultivo indefinido das próprias idiosincrasias, a fazer sempre a mesma pintura ou o mesmo desenho, confinado num estado de estado de espírito unilateral, egocêntrico, quase solipsista. Então, fora dessa tradução imediata do estado de espírito da criança, do seu modo temperamental, nada mais se poderia extrair de suas produções. Com o tempo, a predominar tais processos, essa pintura de pura manifestação egocêntrica acabaria por influenciar, por sua vez, o próprio estado de espírito de seu criador. Nessas condições o pequerrucho estaria ameaçado de não progredir espiritualmente, de permanecer enquadado num tubo de auto-sugestão, de ensimesmamento sem fim, o que acabaria provocando nêle uma falsa personalidade, prematuramente estancada em seu desenvolvimento, com resultados contrários à libertação buscada.

Pretenderíamos, por acaso - poderão perguntar - com tais restrições, negar o esforço pedagógico da arte moderna? Evidentemente, não. Conviria, no entanto, alertar desde já contra certos exageros, contra certo unilateralismo romântico que começa a tornar-se perigoso. Ouçamos a propósito a ponderação de um mestre da psicologia e da estética de nossos dias: "Inquestionavelmente, afirma R. Arnheim, os métodos modernos proveram à criança com uma saída para certos aspectos da mente infantil mutilada pelo processo tradicional de copiar modelos com um lápis de ponta fina. Em compensação há igual perigo em impedir que a criança use o trabalho pictórico para esclarecer as próprias observações da realidade e aprender a concentrar-se e a criar ordem. A emoção informe - insiste êle - não é o produto final desejável da educação, e por conseguinte não pode também ser utilizado como o seu meio". (Art and Visual Perception, 1954). A educação pela arte - e é o único processo educacional realmente eficaz - ensina sem dúvida à criança não temer as emoções, permitindo ao contrário que elas aflorem e desabrochem; mas deve ensinar-lhe também a integrá-las, como o fator dinâmico, por excelência; e indispensável e salutar, da personalidade própria. Seu coroa-mento só se completa quando nêle se encontram, como os seus componentes principais, o poder de visualização global das coisas e um pensamento condutor, coerente e racional, quer dizer, estético.

O professor Ivan Serpa está mais próximo do que se pode pensar da concepção do sábio psicólogo. No seu curso



ninguém teme os efeitos especialmente dados ou tirados de certos materiais (colagem, óleo, etc.) ou de certos instrumentos de maior precisão (lapis bem apontados, penas, pincéis finos, tesouras, etc.) próprios às exigências da nitidez, dos claros contornos, dos ritmos, das cadências de idéias e pensamentos, da limpeza e do bom acabamento. É que ali se cultiva a liberdade completa de expressão, desde as garatujas iniciais produzidas pelos simples movimentos motores ainda descontrolados do pequerrucho de três ou quatro anos ao automatismo dos mais taludos, em que já se notam os primeiros elementos expressivos do desabafo emocional. A diferença é que com Serpa todos êsses processos liberatórios, tôdas essas maneiras de fazer não interferem com o aparecimento da forma.

Com efeito, se a representação pelos contornos parece ser o processo psicologicamente mais simples e natural de produzir imagens com a mão, se ainda, de acôrdo com os últimos resultados experimentais da psicologia da estrutura, a conformação, a ordem e a orientação das pinceladas são determinadas pela construção mecânica do braço e da mão da criança tanto quanto pelo temperamento e o estado de espírito infantil, nem por isso a obra realizada pelo menino é resultante exclusiva dessas atividades descontroladas, a motora de um lado e a psíquico-impulsiva de outro. Não tardará que surja um terceiro elemento externo, por assim dizer de contrôle e investigação espontâneos - é o que Arnheim chama de "efeito visível". É aqui que intervém o professor-artista. Ivan Serpa estimula no menino a receptividade para a ação dêsse efeito visível, que se exerce com verdadeira insistência sôbre aquele como sôbre qualquer adulto não ainda impermeável. O comportamento pedagógico do mestre pode-se resumir em ir chamando sorratamente a atenção dos meninos para a ação dêsses efeitos visíveis. E isto êle o faz com a maior discreção possível. Seu sistema consiste assim em cêdo despertar no aluno o interêsse pelo visual. Daf os progressos na organização plástica, no desenvolvimento formal e na complexidade colorística que se notam nos meninos entregues aos encantos do desenho e da pintura sob sua orientação.

Tudo o que sai da mão da criança tem, depois de feito, de falar de volta à criança. Empenhado nêsse diálogo, de que é o único testêmunhe mudo, Serpa acelera a chegada do momento em que o contrôle visual começa a exercer-se sôbre os impulsos motores. O que êle faz é simplesmente centrar



a atenção do garoto sobre o nascimento da forma, desde as mais simples, privilegiadas no sentido gestáltico - o círculo, o oval, o quadrado, as formas simétricas, enfim - às mais complexas e ambivalentes. Ele vai assim no sentido das prioridades formais estabelecidas pelas leis da percepção, ajudando o processo na sua crescente complexidade. Eis por que os efeitos da forma de retorno sobre o criador se fazem sentir logo aos primeiros passos do aluno de Serpa; os contra-efeitos do desenho produzido por simples impulso motor aparecem de uma experiência à outra com aquela lógica interior fascinante com que vemos as plantas crescerem em câmara lenta. Esses efeitos e contra-efeitos visuais e motores cedo atingem o cerne da sensibilidade profunda, para alcançar a própria inteligência que se inundará de um calor fecundante que não mais a abandonará.

Do exercício dos movimentos motores e dos impulsos inconscientes nasce a experiência formal primeira; então a pura percepção sensorial se cristaliza em conceito visual. Nesta fase o homem, adulto ou criança, ainda não é artista; mas chega aos umbrais da atividade criadora. A conceitualização da pura experiência perceptiva abre nova etapa no crescimento espiritual do menino: a do controle visual. Este é que o permite distinguir as coisas e lhes dar, para cada uma delas, o equivalente estrutural correspondente, dentro do material escolhido. A criança prefigura o objeto. Na fase pós-motora de suas garatujas, o círculo se torna para ela a forma matriz de tudo. Isto significa que a diferenciação perceptiva ainda não se faz sentir, com precisão. O círculo por isso não está ali no desenho do pequeno rabiscador como círculo, como a qualidade do redondo. Está ali como a forma indiferenciada de todas as coisas. Com o controle visual as formas passam a diferenciar-se e o artistazinho começa a compreender visualmente as qualidades formais, a rotundidade, o quadrado, a oposição de vertical e horizontal, o plano, etc. Nasce a conceitualização perceptiva. A passagem do conceito visual para o conceito representacional é, segundo Arnheim, a passagem da forma ainda perceptiva para a forma artística.

Armada com esse poder superior novo de generalização visual sob o qual as coisas se classificam por qualidades formais primordiais, a criança se inicia nos prazeres da representação. Se lhe dá então na telha de fazer com que o velho círculo primordial vá servir de laranja, não é diretamente desta que lhe vem à mão a rotundidade de que preci-



sa. Esta não se encontra no objeto. Ele a inventa por inteiro. Mas tampouco vem ela do puro círculo. O novo, êste foi criado ali na hora em conexão perceptual com a experiência visual da laranja. É pois qualitativamente único, pura invenção, realização a que o garoto não chegou senão depois de laboriosas, árduas tentativas. O processo poético não é diferente. Com efeito, agora mesmo nos vem à lembrança um poema puramente visual de Augustos dos Anjos em que o poeta, depois de "avistar" "granjas sombrias" e de dizer: "Das laranjeiras eu admiro os cachos" acrescenta, numa imagem alta, de grande beleza geométrica e de profunda ressonância plástica: "E a ampla circunferência das laranjas". O exemplo é válido: a circunferência não estava nem no conceito nem na fruta mesma; a imagem, a forma viva brota de curto circuito que se deu do contacto entre o conceito visual e a experiência sensível. Os meninos não se conduzem diferentemente, não criam de outro modo. Aí está o início por assim dizer lúcido, senão consciente de toda criação artística.

Presenciamos aqui o poder da forma exercendo-se sobre os seus produtores. Como que fascinada pelo nascimento daquela força que fluiu misteriosamente das próprias mãos, a criança entrega-se a seu encantamento, e se dá então milagrosa integração entre o crescimento da forma e o seu próprio crescimento bio-psíquico. Desde a primeira preferência infantil pelas linhas circulares, quando a criança ao dominar os impulsos motores aprende a fechar as formas; seguida da preferência assinalada pelo círculo, - o aparecimento perceptivo mais natural e mais fácil - de onde sai a seguir a fase das diferenciações perceptivas, que prossegue pela combinação do círculo e do oval com a linha numa incipiente procura de orientação espacial, momento esse dramatizado em seguida pela busca da direção privilegiada em torno da oposição dos ângulos retos e dos eixos vertical e horizontal, etc, etc.; todo êsse evoluir é paulatino e inevitável como o crescer de uma planta.

A gênese da forma é paralela à gênese da imaginação visual da criança. Depois que o impulso motor é dominado pela perfeição operatória, fruto do exercício manual, o controle de todas as resultantes pela consciência visual indica a transição delicada do conceito perceptivo para o representacional. O artista então aparece, mas a criança continua criança. E é o que salva tudo: o método, o professor, o menino, a escola.

Rio, 4 de novembro de 1954.