

**ARTISTAS COLECIONADORES DE DESENHOS INFANTIS**Raquel Carneiro Amin<sup>1</sup>Lucia Reily<sup>2</sup>**Resumo**

Várias vezes, na história da arte ocidental, ocorre uma tentativa de retorno ao princípio. Para Arnheim, isso acontece quando um alto grau de refinamento é atingido e não existe maneira de continuar seguindo pelo mesmo caminho. Por uma questão de sobrevivência, o artista sente necessidade de voltar aonde tudo começou, de romper com as tradições vigentes e reinventar o mundo das imagens. O desenho da criança sempre existiu, mas foi apenas a partir do Romantismo que começa a despertar interesse em filósofos, antropólogos, sociólogos, psicólogos e artistas. Ao final do século XIX e início do XX o desenho infantil passou a ser objeto de pesquisa, resultando em publicações nos principais centros da Europa e EUA. Como resultado, surgiram coleções de desenhos de crianças, reunidas tanto por estudiosos no assunto quanto por artistas, funcionando como um reservatório de conteúdos originais. Os artistas buscaram recuperar os seus desenhos de infância, produções de seus filhos, desenhos de filhos de amigos, de alunos aos quais davam aula de arte e também de escolares. Um dos primeiros artistas a reunir desenhos de crianças foi Kandinsky, juntamente com Gabriele Münter; Klee juntou seus próprios desenhos da infância, Miró organizou um acervo com os desenhos de seu filho. Na Rússia, Mikhail Larionov e Nataliya Goncharova também proporcionaram situações coletivas de produção artística com crianças. Dubuffet começou a organizar o seu acervo de trabalhos no período da Segunda Guerra. Já no Brasil temos Mário de Andrade, marcando historicamente o interesse de pesquisadores brasileiros pelo tema do desenho infantil. As coleções dos artistas de desenhos de crianças formam um capítulo importante sobre o movimento de busca da origem do traço, da criatividade e da inocência não contaminada pelo mundo moderno.

**Palavras-chave:** História da Arte, coleções de arte, desenho infantil.

**Abstract**

More than once, in the history of the Western art, there have been attempts to go back to the beginning. For Arnheim, this happens when a high degree of refinement is reached and there is no way to advance on the same pathway. As a matter of survival, the artist feels the need to go back to where things started, to break with tradition and to reinvent the world of images. Children's drawings have always existed, but it was only after the Romantics that interest was sparked by writings of philosophers, anthropologists, sociologists, psychologists and artists. By the turn of the 20th century, children's drawings started to become an object of research, resulting in publications in the main centers of Europe and USA. As a result, collections of children's drawings were gathered by researchers as well as by artists, and they served as a reservoir of original contents. Artists aimed to recover their own childhood drawings, they gathered drawings of their friend's children, and they gave art classes to children. One of the first artists to assemble children's drawings was Kandinsky, together with Gabriele Münter; Klee assembled his own childhood drawings, while Miró organized an archive with his son's drawings. In Russia,

---

<sup>1</sup> Mestranda – IA, Unicamp.

<sup>2</sup> Profa Dra. – CEPRE – FCM, Unicamp.

Mikhail Larionov and Nataliya Goncharova also promoted collective situations for artistic production with children. Dubuffet started to organize his archive of children's drawings from World War II. In Brazil, Mário de Andrade was at the forefront among the art circle of the 20's and 30's indicating the importance of children's drawings for research. Artists' collections of children's drawings are an important chapter in the inquiry about the origin of artistry, creativity and innocence uncontaminated by the modern world.

**Key Words:** Art History, Art collections, children's drawings.

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 *Retrato de um menino com desenho de sua figura-palito* (1520) de Giovanni Francesco Caroto, na qual uma criança é retratada segurando uma folha com um desenho, provavelmente seu, de um “homem-palito”. Durante o século XVI até o XIX, artistas com certa frequência representaram crianças desenhando – desde Rembrandt, com seu *Cristo Pregando*, (1652) até *O estúdio do pintor – uma alegoria real descrevendo um período de sete anos de minha vida artística*, de Gustave Courbet, (1855) (MÈREDIEU, 1974; FINEBERG, 1997). Entretanto, para Fineberg (1997), tais representações envolviam pouca preocupação com relação aos desenhos originais produzidos pelas crianças – a criança era representada rabiscando, ocupando suas atenções nessa brincadeira, enquanto outras coisas importantes aconteciam ao redor. Os desenhos infantis eram representados por meio de estereótipos bastante rudimentares como figuras-palito, evidenciando que os artistas não tinham nenhuma familiaridade com a produção de crianças em carne e osso. Segundo Mèredieu, “durante muito tempo, só se reteve do grafismo infantil as particularidades que diziam respeito à inabilidade motora, atribuindo os sucessos ao acaso” (1974, p. 3).

Foi apenas a partir da influência de escritores e artistas românticos no final do século XVIII e começo do XIX, conforme Korzenik (1995), que o desenho passou a merecer atenção. Os filósofos e artistas românticos louvavam a inocência da criança, vista como uma distinta condição de existência e de criatividade, e por isso associavam “conceitos de diferentes domínios 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, p.46-47).

Desde a virada do século XX até o começo da 1ª 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, p. 12).

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 “primitivos”, pacientes psiquiátricos, para travar um processo de comparação sobre os modos de representação de cada grupo.

Em 1919, em 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).

Korzenik (1995) alerta que nem tudo que vemos pendurados nestas exibições são

as manifestações mais puras e inocentes de crianças não direcionadas – um ponto de vista também muito válido para este estudo:

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 (p.8).

Alguns artistas de vanguarda consideravam os valores sociais e artísticos de sua sociedade decadentes, falidos e burgueses, incapazes de responder aos anseios de uma nova arte; queriam

descartá-los por completo e inventar uma forma de expressão inteiramente nova. Expressionistas, Secção 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 estéticas acadêmicas. 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, p. 99).

Buscou-se o redescobrimto da infância. A defesa da arte infantil como modelo estético foi assumida por alguns artistas de vanguarda, que admiravam os aspectos que tradicionalmente haviam sido considerados negativos no desenho infantil: a espontaneidade, a sensibilidade, a emotividade, a destreza e agilidade de traço, o ver o mundo sem ataduras nem obstáculos estéticos prévios... Para Arheim (2006), esse retorno ao princípio acontece quando um alto grau de refinamento é atingido e não existe maneira ou mesmo razão, de se continuar seguindo pelo mesmo caminho.

Até o momento vimos as transformações decorrentes dos olhares dirigidos para o desenho infantil – passando de mero rabisco, sem ser notado por suas verdadeiras implicações, até adquirir alto grau de reconhecimento por distintas áreas da sociedade. Destacamos este último aspecto: o desenho da criança como instigador de coleções e de diálogos com algumas das produções artísticas do período pós-impressionista.

Muitos dos grandes artistas modernos do século XX, sequiosamente colecionaram a “arte” produzida pela criança, e, em alguns momentos específicos, utilizaram-na como fonte de sugestões e dicas para seus próprios trabalhos; artistas como Wassily Kandinsky e Gabriele Münter, Paul Klee, Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Henri Matisse, Jean Dubuffet, Mikhail Larionov e Nataliya Goncharova, artistas do De Blaue Reiter, 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 Joaquín Torres Garcia, Marc Chagall, Maurice Denis, Pierre Bonnard, André Derain e Maurice Vlaminck. Existem outros artistas, de tão longe quanto Girodet, que se supõe terem coletado desenhos de crianças, ademais, existem vários importantes artistas do século XX que parecem ter feito o mesmo, ainda que suas coleções não possam, hoje, ser documentadas em detalhes (FINEBERG, 1997).

Diferentemente de Courbet, Caroto, Rembrandt, Hogarth etc, que retrataram crianças desenhando, os artistas modernos necessitavam das imagens em matéria, as quais funcionavam como estudo e inspiração. Esse movimento 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 frequentavam os ambientes das exposições.

Os modos como cada artista dialogou com o desenho da criança foram diversos. Alguns se encantaram pelas produções da criança pequenas nos primórdios da conquista do desenho figurativo. Outros preferiram as soluções de representação espacial de crianças um pouco maiores. Alguns artistas investiram nas memórias de sua própria infância, nas temáticas oníricas, fantasiosas, longínquas. Outros investigaram seus próprios desenhos de infância, outros organizaram espaços para que crianças de amigos pudessem desenhar e pintar. Alguns ainda produziram para as crianças. 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.

**Kandinsky e Münter**, que mantiveram um relacionamento afetivo entre 1902 e 1916, período em que estiveram em Munique, colecionaram desenhos infantis a partir de 1908. A coleção hoje pertence ao acervo Gabriele Münter em Munique e tem cerca de 250 trabalhos, entre desenhos e pinturas em papel. Para Fineberg (1997), muitos destes desenhos podem ser relacionados às obras destes artistas no período antes da 1ª Guerra Mundial. “Na década de 20, quando estava na Bauhaus, Kandinsky voltou a colecionar desenhos de crianças em conjunto com seu amigo Klee” (COUTINHO, 2002, p.48). O trabalho inicial de Kandinsky evidencia a sua experimentação com imagens infantis, estilo que deixou para trás em favor de um expressionismo não representacional, um caminho mais direto para a cor e forma que estava tentando expressar.

Kandinsky usou os desenhos infantis em sua própria pesquisa estética como uma fonte ou como vocabulário visual, tanto em relação à construção de imagens como nas soluções espaciais. Para o artista os princípios estilísticos da arte da criança representavam a possibilidade de uma linguagem visual universal. Ele buscava transcender o materialismo visual de sua época com formas que ultrapassassem as convenções culturais e ressoassem diretamente no interior da consciência do espectador (COUTINHO, 2002, p.48).

**Mikhail Larionov, Nataliya Goncharova, Kasimir Malevich e David Burlyuk** foram os principais artistas do neo-primitivismo russo, que atingiu seu apogeu entre 1909 e 1912, celebrados nas exposições *Donkey's Tail*, de 1912, e *Target*, de 1913. Tanto os neo-primitivistas quanto os pintores e poetas do futurismo russo parecem ter sido os primeiros na Rússia a colecionarem desenhos de crianças e exporem estes trabalhos ao lado dos seus.

Para Fineberg (1997, p. 32)

cultivando a confusão os futuristas visaram estimular uma instabilidade dinâmica de sentidos que iria provocar uma percepção ‘inocente’ do mundo cotidiano – de fato, o mesmo frescor de perspectiva sobre o viver que encontraram na expressiva linguagem da criança.

A expressão mais direta da infância, na pintura russa, foi alcançada com maior êxito, nos trabalhos maduros de Mikhail Larionov – para ele, a arte da criança e a influência de Matisse constituíam guias centrais para o seu estilo neo-primitivo. O grupo neo-primitivista russo buscava fortalecer a identidade artística do país e sua independência em relação aos movimentos ocidentais, assim, baseou-se em pesquisas sobre a arte folclórica, de pintores populares de tabuletas e letreiros, além da “arte infantil”, inspirando-se nessas expressões. Em 1913 Larionov organizou a exposição *Target* na qual desenhos de crianças da coleção de N. D. Vinogradov e A. V. Shevchenko foram expostos ao lado dos trabalhos de artistas membros do grupo (POSPELOV, 1998). Goncharova, assim como Gabriele

Muñter dava aulas para crianças, promovendo um espaço de constituição de seu acervo.

**Picasso**, desde muito pequeno, foi ensinado por seu pai a desenhar academicamente. Revendo seu treinamento rigoroso, o artista se ressentiu, dizendo: “[...] Nunca fiz desenhos infantis, nem quando eu era criança” (apud LEEDS, 1989, p. 100). Argumentando que os artistas não fizeram relecturas fiéis dos trabalhos plásticos das crianças, mas beberam dessa fonte de modos variados, Fineberg (2006) demonstra que o aspecto mais interessante da infância artística de Picasso não era sua habilidade acadêmica deslumbrante de representação, mas sim a sua exclusiva maneira de olhar para o mundo.

Picasso guardou uma quantidade pequena, de maneira não sistematizada, dos desenhos feitos por seus filhos – assim, não existe uma coleção como em Kandinsky ou Larionov. Ele buscou se aproximar e observar as atitudes da criança durante o seu processo de criação. Há registros fotográficos sensíveis que mostram o artista com seu filho, trabalhando lado a lado.

Ele valorizava sobretudo a inventividade da criança, sua liberdade de imaginação em transformar objetos do cotidiano em materiais artísticos e em brincar com as convenções estabelecidas de maneira ‘inocente’. [...] O ‘estilo infantil’ só começou a aparecer nos trabalhos de Picasso na segunda metade de sua carreira, quando ele passou a conviver mais assiduamente com seus filhos pequenos. Foi justamente neste período, que os trabalhos de Picasso se tornaram mais leves, mais livres das convenções (COUTINHO, 2002, p.49).

**Paul Klee** foi o mais conhecido artista moderno a utilizar-se sensivelmente de imagens pueris num nível mais maduro; mesmo assim, durante seu percurso, sofreu severas críticas a respeito de seu trabalho. Klee investigou a arte infantil, começando pela sua própria, levando-a por toda a sua carreira, buscando o essencial para a mente e criatividade do artista.

A abordagem de Paul Klee em relação aos desenhos infantis diferiu bastante da de seus contemporâneos. Na pesquisa destas referências Klee estava buscando sua essência enquanto artista, sua autenticidade, as origens de sua criatividade e foi nesta perspectiva que ele redescobriu seus próprios desenhos infantis que se tornaram coordenadas em que ele transitou durante toda sua produção (COUTINHO, 2002, p.48).

**Dubuffet** sempre apresentou um interesse pela arte da alteridade; um de seus amigos reconheceu essa afinidade em 1923, e lhe presenteou com uma cópia do livro *Artistry of the Mentally Ill* de Hans Prinzhorn. O livro de Prinzhorn continha uma coleção de imagens da arte do louco, e também comparava tal produção aos desenhos de crianças normais, segundo Fineberg (1997). É difícil precisar quando Dubuffet começou a coletar “arte” de crianças; entre as peças datadas, algumas são de 1939, outras de 1940, precisamente a época de sua ruptura artística. A constituição do acervo lhe proporcionou maneiras para encontrar caminhos mais novos para visualizar os eventos do cotidiano. Em 1945, criou o termo “art brut”; para destacar os trabalhos realizados por pessoas não tocadas pela cultura artística (FINEBERG, 1997).

A técnica e estilo de trabalho de Dubuffet a partir de 1944 e durante o restante de sua carreira bebe explicitamente da arte da criança no gesto deliberadamente rude e materiais toscos; às vezes a aparência da sua obra se aproxima surpreendentemente de algo produzido por uma criança (FINEBERG, 1997, p. 161).

**Joan Miró** admirava e meticulosamente colecionava os desenhos feitos por sua filha Dolores, nascida em 1930. Ele os arquivava em envelopes dentro de pastas, cuidadosamente classificados e catalogados por ano. Por toda sua vida perdurou seu

interesse na livre expressividade da infância; uma expressividade vivaz que passa a ser a marca de seu trabalho mais maduro. Também conservou seus próprios desenhos infantis, mas os considerava muito realista. Não se interessou tanto pelas temáticas nem pelas idéias formais presentes nos desenhos de crianças, mas sim pela recuperação da exuberância imaginativa, característica que os seus desenhos não apresentavam quando pequeno. (FINEBERG, 1997).

Na etapa madura, o estilo de Miró tornou-se mais gestual e tátil. Porém, diferentemente da criança, Miró buscava refinar o seu estilo. Outro aspecto a ressaltar é o caráter narrativo, explicativo das imagens. Seus títulos parecem histórias, similares às contadas por crianças no ato de desenhar, sempre absortas no desdobramento do momento presente.

### **Interesse de artistas plásticos no Brasil**

No Brasil, também ocorreu interlocução entre artistas plásticos e desenhos infantis.

Mesmo com a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, com as novas concepções modernistas do expressionismo, futurismo e dadaísmo presentes nas discussões artísticas e estéticas na cultura de São Paulo, o ambiente educacional da época, segundo Coutinho (2002), se mostrava impermeável às novas abordagens estéticas.

Apesar da aproximação das informações sobre o desenho infantil e a produção de algumas pesquisas sobre o assunto no ambiente educacional brasileiro, percebe-se que a modificação do olhar dos adultos educadores e pais em relação à essa produção aconteceu lentamente (p. 62).

Materializando grande parte dessas questões tão prementes na época temos na figura de Mário de Andrade um grande colecionador de desenhos infantis nos idos de 1920 a 1940, como também em Flávio de Carvalho.

A coleção de desenhos de Mário de Andrade se situa historicamente no primeiro momento de interesse de pesquisadores brasileiros sobre a produção plástica da criança. Os desenhos foram reunidos entre 1927 a 1942, sendo constituída por desenhos de crianças e jovens com idade entre 3 e 16 anos e, no total, são 2.160 desenhos de procedências diversas: cerca de metade desses desenhos foi produzida para um concurso idealizado por Mário de Andrade em 1937. A outra metade é proveniente de diferentes ambientes escolares e de doações de amigos e familiares.

Percebeu-se que a produção resultante do concurso de desenhos indicava muito mais o estado de aprendizagem do desenho das crianças do que um exercício de liberdade de expressão; pois desenhar para um concurso é bem diferente de desenhar entre amigos ou por prazer: uma situação de competição acaba induzindo a criança a recorrer à esquemas pré-estabelecidos e aprendidos em aula, pois seriam mais facilmente aceitos, tolhendo as tentativas de criação e pesquisa (COUTINHO, 2002).

Sabe-se que Flávio de Carvalho reuniu desenhos procedentes do Abrigo de Menores em Trânsito, no Grupo Escolar “Rodrigues Alves” e na Escola da Vida – acervo que o permitiu tirar certas conclusões a respeito do desenvolvimento da percepção da criança de 0 a 13 anos. Tal estudo seria posteriormente relatado em palestra “A Percepção da Criança”, no fim de 1941, na exposição de pintura e desenhos de escolares da Grã-Bretanha, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo.

Junto de Osório Cesar, Flávio de Carvalho organizou o “Mês das Crianças e dos Loucos” – exposição inaugurada em 28 de agosto de 1933, em São Paulo, no Clube dos Artistas Modernos (CAM). O evento compreendeu dois pólos: a exposição de trabalhos

plásticos feitos por crianças e por doentes mentais; e uma série de conferências relacionadas ao assunto. O evento constituiu-se de uma exposição de desenhos, pinturas e esculturas dos internos do Hospital do Juqueri, selecionadas e organizadas por Osório Cesar, e de trabalhos de arte infantil advindos de escolas da cidade de São Paulo. A exposição de desenhos de alienados e de crianças era aberta ao público das 17 horas à 1 hora da madrugada.

Felizmente, alguns exemplos despontaram dentro da paisagem brasileira, pois se vivia exatamente o momento em que toda uma sensibilidade, advinda de escritores, artistas, críticos de arte e psicanalistas, estava voltada para “estudos e considerações sobre a relação do mundo psicológico e artístico” (FERRAZ, 1998, p. 45).

### Referências bibliográficas

ARHEIM, Rudolf. Beginning with the Child. In: FINEBERG, Jonathan. (org). **When we were young: new perspectives on the art of the child**. Los Angeles and Berkeley: 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) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. **Arte e loucura: limites do imprevisível**. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

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

\_\_\_\_\_, Jonathan. (org). **When we were young: new perspectives on the art of the child**. Los Angeles and Berkeley: 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.

KORZENIK, Diana. The changing concept of artistic giftedness. In: C. Golomb (Ed.). **The development of artiscally gifted children**. Selected Case Studies. Lawrence Erlbaum Associates: Hillsdale, NJ, 1995. p. 01-29.

LEEDS, Jo Alice. The history of attitudes toward children’s art. In: **Studies in art education**, v. 30, n. 2, p. 93-103, 1989.

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

POSPELOV, G. G. Larionov and children’s drawings. In: FINEBERG, Jonathan. **Discovering child art: essays on childhood, primitivism and modernism**. New Jersey: Princeton University Press, 1998. p. 40-54.