A CONTRIBUIÇÃO DOS MUSEUS PARA O ENRIQUECIMENTO CULTURAL E SOCIAL DOS ESTUDANTES

ELDA BORGES DOS SANTOS

RESUMO

Sabe-se que os museus possuem uma relação importantíssima no tocante a Educação. Pensando na sua função pedagógica, esse tipo de ambiente contribui para o ensino da Arte, Ciência e História, em especial, para além das escolas uma vez que diversos historiadores consideram esse espaço como uma enciclopédia material didática. Pensando em determinadas obras, Tarsila do Amaral, foi uma das maiores representantes brasileiras do mundo da arte. Suas obras são significativas não só pela Semana de Arte Moderna de 1922, mas, também por todo o legado que ela deixou depois disso. Assim, discutir sobre a evolução dos meios de comunicação da sociedade atual, deve contribuir para que os estudantes conheçam múltiplas linguagens, fazendo com que estes possam conhecer não só os tempos atuais, mas também o que aconteceu no passado. Assim, como objetivo geral, tem-se a discussão das contribuições dos museus para o ensino; e como objetivos específicos, as contribuições das obras de Tarsila do Amaral, que podem ser utilizadas em sala de aula. Os resultados encontrados demonstraram que a arte nos museus, ou mesmo na escola, compreende o estudo e o entendimento de obras significativas, podendo-se compreender a obra do artista de acordo com o período histórico em que a sociedade se encontra.

Palavras-chave: Museus; Educação; Tarsila do Amaral.

INTRODUÇÃO

Os museus evidenciam a construção e a incorporação de diferentes conhecimentos, porque conserva, guarda e promove o aprendizado de forma lúdica e sensível. Os profissionais que trabalham nos museus, assim como os professores em sala de aula devem servir de mediadores desse processo, promovendo o conhecimento e a articulação entre o público, a História, a Ciência e a Arte.

Como problemática, tem-se que ultimamente os museus andam esquecidos, fazendo com que os estudantes fiquem afastados desse tipo de ambiente e consequentemente não tenham acesso a esse tipo de conhecimento.

Como justificativa tem-se que o conhecimento atrelado à visitação aos museus e o conhecimento gerado nesse local pode até não eliminar as diferenças culturais ou sociais, mas, pode contribuir para a redução dos contrastes sociais promovidos, constituídos e mantidos por uma sociedade capitalista.

Por esse motivo, a ação educativa que envolve os museus em complemento à educação escolar, demonstra que os museus são lugares concretos de ensino experimental, e que eles poderiam ser utilizados com maior frequência, contribuindo com a disseminação de outras culturas e povos.

Assim, como objetivo geral tem-se a discussão sobre as contribuições dos museus para o ensino em âmbito educacional; e como objetivos específicos, as contribuições das obras de Tarsila do Amaral, e que podem ser utilizadas em sala de aula.

A IMPORTÂNCIA DOS MUSEUS EM ÂMBITO EDUCACIONAL

Os museus possuem uma relação intrínseca com a Educação. Pensando na sua aplicação pedagógica, os museus trazem o ensino de Arte e História para além das escolas, uma vez que diversos historiadores consideram uma das fases dos museus como a "idade de ouro dos museus", a partir do século XIX.

Ou seja: "[...] levado pelo crédito que se concede à experiência sensível na fabricação e transmissão do saber e do saber-fazer, o museu toma seu lugar entre os dispositivos das Luzes, depois da Instrução: é o espaço de uma enciclopédia material de vocação didática" (BOURDIEU, 2007, s/p.).

A criação dos museus surgiu a partir do ser humano como ser social, a partir do pensamento do século XIX, trazendo o surgimento dos museus etnográficos:

> [...] instituições dedicadas à coleção, preservação, exibição, estudo e interpretação de objetos materiais. A curiosidade que havia marcado a exploração do Novo Mundo e do Oriente encontrava aconchego nesses estabelecimentos, que se firmavam enquanto lares institucionais de uma antropologia nascente (SCHWARCZ, 2010, p. 68).

O que determina se um objeto pode ser considerado histórico é o contexto no qual ele está inserido: "objetos artísticos, objetos históricos, objetos tecnológicos, folclóricos, etc., como se as significações fossem geradas pelos próprios objetos e não pela

sociedade. Ora, as significações das coisas materiais são sempre atribuídas" (MENESES, 1994, p. 4).

Há cerca de cem anos, a Educação trouxe pinturas e esculturas que devem estar presentes expostas nos museus para fins pedagógicos, ajudando a contar a história que se encontra nos livros didáticos. Esses materiais deveriam ser utilizados com a finalidade de ilustrar fatos e costumes, deixando de lado a subjetividade, para estudar de forma objetiva, criando uma relação dual em relação a elas:

O observador, como participante no evento, não é apenas um pesquisador. Ele próprio é sujeito da pesquisa; assim, seus sentimentos e emoções constituem também dados. Além disso, o pesquisador pode estudar suas emoções e reações, como fonte de viés, e analisar em que medida suas ações foram influenciadas por seus sentimentos (VIANNA, 2007, p. 33).

Trazendo para o ensino de História, os museus estão relacionados tanto com os eventos históricos quanto com a Ciência:

[...] a história, em sua forma tradicional, se dispunha a "memorizar" os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjunto. (FOUCAULT, 2008, p. 8).

As possibilidades de ensino em museus em relação a História e considerando o que é tratado nas escolas, podendo-se considerar a educação patrimonial e a mediação cultural, obviamente que não substituindo as práticas pedagógicas, mas, envolvendo a permanência de tais propostas.

Em relação à História da Arte, estudar a história social e a Arte-educação, estas também estão presentes nos museus, uma vez que a partir destes conteúdos e metodologias, considera-se o objeto de estudo e o indivíduo que o observa (WALKER e CHAPLIN, 1997).

Desta forma, o ensino de Arte nos museus envolve ações que facilitam a aprendizagem:

A legibilidade de uma obra de arte para um indivíduo em particular depende da diferença entre o código, mais ou menos complexo e requintado, exigido pela obra e a competência individual, definida pelo grau de controle atingido por cada sujeito relativamente ao código social que, por sua vez, é mais ou menos complexo e requintado. Pelo fato de que as obras que constituem o capital artístico de determinada sociedade, em determinado momento do tempo, exigem códigos desigualmente complexos e requintados, portanto, suscetíveis de serem adquiridos, com maior ou menor facilidade e rapidez, por uma aprendizagem institucionalizada ou não, elas caracterizam-se por diferentes níveis de emissão (BOURDIEU, 2007, p.76).

Uma das funções principais dos museus é a Educação, como ferramenta. No caso das Ciências Naturais, a observação de fenômenos pode parecer uma das metodologias que produz conhecimento e que no caso dos museus de História Natural, servem de modelo para os museus de História.

Analogamente, este método intuitivo de aprendizagem para outras áreas, em especial na disciplina de História. Isto interfere de forma significativa na educação uma vez que:

As decisões fundamentais referem-se ao que deve ser incluído no museu e que significados devem ser atribuídos ao conteúdo dos museus. Essas atividades iluminam a importância da "interpretação" dos objetos e sua utilização pelo e com o público (isto é, o trabalho de educação em museus (HEIN, 2005, p. 11).

Mendonça discute que a ação educativa nos museus complementa a educação escolar, afirmando que os museus são lugares concretos, de ensino experimental, e que poderiam ser: "considerados o órgão por excelência da educação extra-escolar [...] E a fonte por excelência do ensino visualizado" (MENDONÇA, 1946, p. 22).

Assim, sobre o modelo de educação em museus observa-se que:

O museu tem como intenção voltar-se o máximo possível à preservação dos objetos, os quais não serão apenas tomados em seu aspecto físico e sim tratados enquanto objetos de estudo e ensinamentos. Da minha parte, arrisco a pensar que quanto menos os museus e as galerias se submeterem aos propósitos da educação, mais perder-se-ão como instituições sonolentas e inúteis (COLE

apud BARBOSA, 2002, p.115- 117).

Contextualizar a museologia no processo educativo é de suma importância, pois, enriquece o conhecimento dos educandos envolvendo, não só a História e a Arte, mas, o caminhar de outras disciplinas igualmente importantes.

AS OBRAS E O LEGADO DE TARSILA DO AMARAL

O assunto é vasto e envolve não só as obras dispostas em museu, mas, também todo um legado para a sociedade. A construção do Modernismo como lugar único na história cultural brasileira, perpassa pela diversificada estrutura do patrimônio de Tarsila do Amaral voltada para o mercado de 1995 a 1915, sendo preciso lembrar que a ativação do modernismo no século XXI é um fenômeno transnacional, e não uma singularidade do Brasil.

O modernismo brasileiro constitui um interessante intermediário entre os polos da América Latina e do modernismo americano, representados pelo México e pela Argentina, no panorama da arte plástica no continente a partir dos anos 1920. O primeiro são os americanistas nacionalistas, cujo objetivo é a revolução social mexicana; em segundo, a Argentina, na posição de liderança do internacionalismo (BRITO, 1978).

O modernismo internacionalista, vindo da Europa, traz a pressão da realidade local e a diversidade cultural de um país como o Brasil, trazendo artistas para seu espaço, tradições e contradições, o que despertou novas perspectivas de ação. Desacreditar do modernismo seria derrubar a arte importada, ao mesmo tempo em que se tem a pesquisa popular. Em outras palavras, tem-se a dignidade da linguagem e das expressões populares restauradas para influenciar a literatura.

Não há dúvida de que essa questão foi afetada pelas mudanças políticas e econômicas ocorridas no Brasil, como as inquietações internas dos anos 1920 e a revolução de 1924. Com a chegada de Getúlio Vargas na década de 1930, os artistas que surgiram nessa mesma década prestaram mais atenção à sociedade, o que tem sido menos evidente na atualidade (BRITO, 1978).

O reduzido foco nas conquistas das vanguardas europeias está implícito na nova postura das artes visuais. No plano literário, isso significou o início de todo ciclo de produção baseado em realidades locais, como os romances nordestinos de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rego e Raquel de Queiroz, por exemplo.

Quanto à arte, uma das razões que envolve a visão simples do triunfo da arte moderna foi a tendência de registrar eventos históricos apenas de fontes especializadas em artes plásticas ou arquitetura. Esse costume prevalece, tratando a crítica de arte e as obras teóricas como materiais separados e, finalmente, reproduz a posição irracional de separação artificial entre arte e sociedade no âmbito da pesquisa histórica.

Ainda, dois fatos precisam ser observados: primeiro, as referências à "arte moderna" eram muito limitadas antes de 1924, e mesmo o período em que a Semana ocorreu em 1922 era insignificante. Em segundo lugar, o assunto desapareceu, acabando quase por completo depois de 1937, o que pode ter ocorrido devido ao clima de censura e à ameaça do golpe do Estado Novo (GONÇALVES, 2012).

Assim, a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, traz a relação com a arte de vanguarda europeia e alguns de seus desdobramentos, destacando-se o plano estético e o plano político que norteou o modernismo brasileiro. Um aspecto do movimento modernista é a conexão entre a antropologia, a estética europeia e o "primitivismo" cultural nos movimentos fauvismo e dadaísta (GONÇALVES, 2012).

O esforço dos jovens modernistas para concretizar projetos estéticos desde 1922, necessitava aliar projetos ideológicos, a fim de fornecer informações para o movimento modernista. Com a introdução do futurismo, do cubismo e do expressionismo, as fronteiras da dependência cultural foram reiteradas (PRADO, 2003).

Por mais que a independência tenha sido declarada, o futurismo no Brasil é claramente o mesmo da Europa; motivo pelo qual se tinha a falta de fisionomia do modernismo brasileiro.

Para Oswald de Andrade, a antropofagia significava uma redefinição da cultura brasileira em face da cultura dos países europeus por meio de um movimento de independência autêntico brasileiro que ainda era muito primitivo. Na tela clássica de Tarsila do Amaral, é possível perceber que esse tipo de movimento primitivo é Antropófago (Abaporu, em tupi guarani, conhecida como uma obra de 1928).

Sob a orientação de teorias antropológicas, Oswald de Andrade parecia estar na sinuosa estrada da vanguarda europeia, resolvendo o problema de se tornar um representante tenaz da classe dominante (PERRY, 1998).

Ou seja:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos

os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupy or not tupy, that is the question. Só me interessa o que não é meu [...] Lei do homem. Lei do antropófago (ANDRADE, 1928, p.3).

Gotlib (2012), relata que o tom do Manifesto da Poesia Pau-Brasil traz frases curtas, sintéticas e irônicas. O texto de 1928 era mais agressivo, enfatizando a selvageria dos brasileiros, capazes de devorar os europeus e digerir a cultura dos colonos. Este texto deu início a um movimento: antes dos estrangeiros chegarem ao nosso território, o país era cheio de humor e ironia, o que se enraizou em nós.

Já que os escritores não entravam em acordo, Tarsila do Amaral utilizava o seu próprio trabalho para desenvolver as suas pinturas, ao contrário do movimento literário, que não havia intenção de formar uma escola. A pintura antropomórfica é uma extensão da pintura brasileira da artista. No entanto, essas pinturas tornaram-se misteriosas em uma atmosfera mágica, em que animais e personagens estranhos apareceram (AMARAL, 2010).

Desta forma, pode-se dizer que:

A beleza convencional das naturezas-mortas e das figuras humanas bem comportadas já fora substituída pela beleza natural, espontânea e alegra da arte pau-brasil, em que a paisagem brasileira aparecia de modo claro e direto. Sem mistérios. Agora, nessa fase da arte antropofágica, mantém-se a beleza natural mas reforçando um de seus aspectos: a face rude, bruta, bárbara, ilógica, que Oswald de Andrade preconiza no seu 'Manifesto Antropófago'. E que se traduz nos vários números da Revista de Antropofagia (GOTLIB, 2012, p.147-149).

As crônicas não destacavam o artista em primeiro plano. Tarsila manteve seu status de cronista, mostrando uma postura mais recuada, quase invalidando seu importante papel na mostra internacional de arte moderna brasileira (AMARAL, 2010).

A principal experiência de sua criação artística foi em São Paulo e Paris nas décadas de 1910, 1920 e 1930, mas, Tarsila não limitou sua experiência a esses lugares. A curiosidade e o apoio financeiro da família sempre a levaram a descobrir novos lugares, o que a levou a voar pelo mundo. Durante três décadas, a artista visitou diversos países e cidades da Europa, América Latina, Oriente Médio, União Soviética e no Brasil, no Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.

Retrocedendo um pouco, em 1917, mesmo seguindo tendências artísticas conservadoras, Tarsila visitou a mostra individual de Anita Malfatti (1889-1964), considerada a primeira mostra de arte moderna de um artista brasileiro. Apesar de manter contato com Anita, que também passou a ter aulas com Pedro Alexandrino, mantendo o primeiro ano na academia e não se interessou pela revolução da arte europeia:

Antes dessa viagem à Europa, em 1920, eu havia frequentado em São Paulo durante uns dois meses, o curso de pintura do professor Elpons, importador do impressionismo para o Brasil. Elpons me fez um grande bem: sob seus conselhos eu aboli da minha palheta as cores terrosas de Pedro Alexandrino (AMARAL, 2008, p. 728).

Na década de 1920 houve um período de grandes mudanças na pintura de Tarsila, do academicismo ao apogeu da pintura em madeira e da antropologia brasileira. Segundo Batista (2012), Tarsila entre 1920 e 1922, passou a se dedicar as pinturas acadêmicas.

Ao longo da Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, ela ainda estava em Paris, porém, ao voltar ao Brasil, conheceu um grupo de modernistas paulistas por meio de Anita Malfatti marcando expressivamente a forma de como pintar (GONÇALVES, 2012).

Pode-se dizer que este congresso modernista brasileiro se tratou de uma virada na vida e na obra de Tarsila do Amaral, que foi a força motriz necessária para descobrir novas tendências na arte moderna. A influência da cultura francesa na fazenda do pai e suas residências anteriores nas grandes cidades de São Paulo e Paris não foram suficientes para permitir que Tarsila abrisse sua visão da arte moderna.

Mas, foi justamente pela interação com o grupo de artistas paulistas sob influência da Semana de Arte Moderna de 1922 que Tarsila voltou a Paris animada em busca de novos métodos de ensino (AMARAL, 2010).

Anos mais tarde, após seu retorno a Paris, Tarsila comenta suas próprias obras:

Nós todos ali éramos sub-Léger. Admirávamos o mestre: tínhamos forçosamente que ceder à sua influência. Daquele grande grupo de trabalhadores, os verdadeiros artistas encontrariam um dia sua personalidade, os outros que continuassem copiando. [...] Léger, [...] Compreende porém que o cubismo equivale à libertação, passa apenas por ele, deixa transbordar a sua personalidade e coloca-se entre os pintores modernistas num lugar à parte (AMARAL, 2008, p. 52-53).

Nesse sentido, Tarsila conseguiu o que tanto almejava:

O movimento antropofágico teve a sua fase pré-antropofágica, antes da pintura Pau-Brasil, em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a Negra, figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena. A "Negra" já anunciava o antropofagismo (AMARAL, 2008, p. 722).

Tarsila, ainda discute que:

O cubismo é um movimento baseado no conhecimento das artes passadas. Não destrói as escolas antigas, mas repele a continuação dessas mesmas escolas num século em que elas não têm mais razão de ser. Nasceu com a fragmentação da forma. Era, pois, a continuação do impressionismo – a fragmentação da cor. Os primeiros cubistas foram destruidores. Daí a época destrutiva. Veio depois a procura dos materiais puros, o cubismo integral, a reação geométrica, o volume. Agora volta-se francamente à construção e à forma (AMARAL, 2010, p. 418).

Desta forma, Tarsila foi uma das mais importantes artistas brasileiras reconhecidas internacionalmente e que sobretudo deve ser lembrada e ensinada nas aulas de Arte e Literatura brasileiras, bem como nos museus de forma a pensar sobre as contribuições de suas obras para o Modernismo, fazendo com que o estudante conheça suas obras e compreenda que o que acontece no presente está atrelado ao passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com os resultados encontrados na presente pesquisa, é possível considerar que os museus são ambientes mais que enriquecedores uma vez que representam uma ligação intrínseca entre o conteúdo que é desenvolvido em sala de aula e o que os acontecimentos interferem na vida em sociedade, em especial do estudante.

Os museus evidenciam a construção e a incorporação de diferentes conhecimentos, conservando, guardando e promovendo o aprendizado de forma lúdica e sensível ao mesmo tempo.

Os profissionais responsáveis pelos museus, assim como os professores nas escolas devem servir de mediadores durante todo o processo, promovendo conhecimento e articulação entre o estudante, a História, a Literatura, a Ciência e a Arte.

O conhecimento que envolve a visita aos museus, pode não eliminar as diferenças culturais ou sociais como um todo, mas, contribui para a redução dos contrastes sociais promovidos, constituídos e mantidos por uma sociedade capitalista e do conhecimento.

Ainda, de acordo com a pesquisa, no Brasil, pensando nas obras, a necessidade de memória se deve à ousadia dos artistas modernistas em criar e produzir o patrimônio da era de grande colorido cultural que buscam. Essa preocupação teve início ao final do século 20, quando os detentores dos direitos autorais queriam preservar a memória dos artistas falecidos a fim de evitar que fossem esquecidos.

Assim, a era moderna em que Tarsila do Amaral vivia fazia parte de um sistema de consumo sob o qual arte, cultura e produtos culturais, assim como bens de consumo, eram sujeitos à constante busca por novos produtos. A arte ainda mantém certo grau de autonomia e tem duas instâncias de dedicação e legalização, como galerias, críticos e colecionadores.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A.A. Tarsila: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010. p. 417-419.

AMARAL, T. Confissão geral. Catálogo da exposição retrospectiva Tarsila 1918-1950. São Paulo, Museu de Arte Moderna, dez., 1950. In: BRANDINI, Laura Taddei (org). Crônicas e outros escritos de Amaral. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 727-730.

AMARAL, T. Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. RASM – Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org). Crônicas e outros escritos de Amaral. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 720-724.

ANDRADE, M. Regionalismo. Diário Nacional, São Paulo, 14 fev. 1928. p. 2. Disponível em: http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 03 abr. 2023.

BARBOSA, A. M. Arte-Educação: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 2002, p.115-117.

BOURDIEU, P. O amor pela arte. São Paulo: Edusp, 2007, p.76.

BRITO, M.S. História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense

Universitária, 2008.

GONÇALVES, M.A. 1922: a semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOTLIB, K.B. Tarsila do Amaral: a modernista. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

HEIN, G.E. The constructivist museum. In: HOOPER-GREENHILL, Eilean.

The educational role of the museum. 2. ed. London: Routledge, 1999. p. 73-79.

MENDONÇA, E.S. A extensão cultural nos museus. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946. (Museu Nacional, publicações avulsas, 2).

MENESES, U.T.B. Como explorar um museu histórico. São Paulo: Museu Paulista/ USP, 1994.

PERRY, G. O primitivismo e o "moderno". In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PRADO, P. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. Pau Brasil: poesias completas. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 89-94.

SCHWARCZ, L.M. Os museus etnográficos brasileiros: "Polvo é polvo, molusco também é gente". In: _____. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1879-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VIANNA, H.M. Pesquisa em educação: a observação. Brasília: Liber Livros, 2007.

WALKER, J.A.; CHAPLIN, S. Visual culture: an introduction. Manchester: Manchester University Press, 1997.