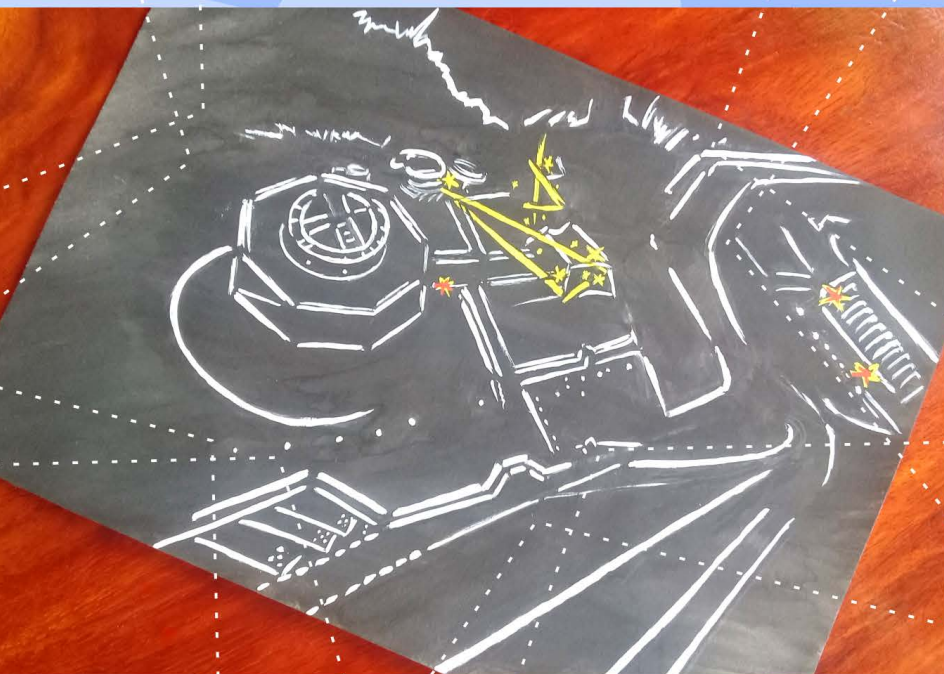


# CARTAS CELESTES

## PENSAR AS MEDIAÇÕES DA ESTAÇÃO



JULIANA ALVES  
MARIA EMILIA SARDELICH

# **CARTAS CELESTES**

**Pensar as mediações da estação**



## **UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

**Reitor**

Valdiney Veloso Gouveia

**Vice-Reitora**

Liana Filgueira Albuquerque



## **EDITORA UFPB**

**Direção**

Natanael Antonio dos Santos

**Gestão de Editoração**

Sâmella Arruda Araújo

**Gestão de Sistemas**

Ana Gabriella Carvalho

## **Conselho Editorial**

Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)

Eliana Vasconcelos da Silva Esrael (Linguística, Letras e Artes)

Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)

Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)

Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)

Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)

Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)

Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)

Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

**Editora filiada à:**



JULIANA ALVES  
MARIA EMILIA SARDELICH

## **CARTAS CELESTES**

**Pensar as mediações da estação**

EDITORA UFPB  
João Pessoa  
2021

**Projeto Gráfico**  
**Editoração Eletrônica**  
**Design de Capa**

Direitos autorais 2021 – Editora UFPB

**TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA UFPB.**

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo e a revisão de texto/normalização desta publicação são de inteira responsabilidade do(s) autor(es).

Editora UFPB

Josué Santiago

Juliana Alves

**Catálogo na fonte:**

**Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba**

---

A474c      Alves, Juliana  
Cartas celestes: pensar as mediações da estação / Juliana Alves,  
Maria Emília Sardelich. - João Pessoa: Editora UFPB, 2021.  
81 p.: il.  
Recurso digital (2,35MB)  
Formato: PDF  
Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader  
E-book  
ISBN 978-65-5942-030-8  
1. Artes visuais. 2. Mediação cultural. 3. Exposições. 4.  
Estação Cabo Branco. I. Sardelich, Maria Emília. III. Título..

UFPB/BC

CDU 7.01

---

Livro aprovado para publicação através do Edital N° 01/2020/Editora Universitária/  
UFPB - Programa de Publicação de E-books.

**EDITORA UFPB**

Cidade Universitária, Campus I,  
Prédio da Editora Universitária, s/n  
João Pessoa – PB  
CEP 58.051-970  
<http://www.editora.ufpb.br>  
E-mail: [editora@ufpb.br](mailto:editora@ufpb.br)  
Fone: (83) 3216.7147

# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>6</b>
<b>1 RASTREANDO CONCEITOS.....</b>	<b>10</b>
<b>2 A GRANDE NAVE.....</b>	<b>26</b>
<b>3 CARTAS CELESTES .....</b>	<b>46</b>
<b>4 NEBULOSAS: reflexões finais .....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>74</b>
<b>SOBRE AS AUTORAS.....</b>	<b>78</b>

# APRESENTAÇÃO

*Cartas Celestes. Pensar as mediações da Estação*, é uma versão para o grande público da produção científica do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), vinculada à Linha de Pesquisa: Processos Educacionais em Artes Visuais, e pesquisadoras do Grupo de Pesquisa em Ensino das Artes Visuais (GPEAV), da UFPB.

O encontro para a produção da dissertação de mestrado *Mediações para as exposições de Artes Visuais da Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes* (ALVES, 2019), alimentou uma certa questão que vem ocupando cada vez mais o polidialógo que procuramos estabelecer em nossos fazeres: como trabalhar no campo da mediação cultural sem incorrer no risco de reforçar o olhar andro/euro/cêntrico da história das artes, da educação e dos museus? Como pensar sobre as ações que a Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes, localizada na cidade de João Pessoa, Paraíba, efetiva para aproximar o público visitante das exposições de Artes Visuais a partir de outros modos de ver/perceber/ser que não os oriundos da matriz colonial de poder? Como pensar as possíveis mediações que a Estação efetiva para aproximar o público visitante das Artes Visuais com os profissionais da instituição a partir de outros modos de ver/perceber/ser?

A Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes é uma instituição museal da cidade de João Pessoa, Paraíba, Brasil. A Estação, como é conhecida pela população pessoense, foi concebida como uma Unidade de Gestão Desconcentrada, vinculada à Secretaria de Educação e Cultura (SEDEC), do município de João Pessoa, inaugurada em 2008. Essa instituição educativa e cultural, de cunho interdisciplinar, ocupa e constitui um espaço de aprendizagem singular na capital paraibana.

A pesquisa de abordagem qualitativa, que se dilui nesta publicação, teve por objetivo dar visibilidade às ações que essa

instituição cultural realiza para a formação em Artes Visuais, por meio das exposições temporárias e permanentes de seu relevante acervo. Partimos do pressuposto de que os processos que a instituição engendra para e nas exposições de Artes Visuais podem não ser tão evidentes aos próprios sujeitos que dela fazem parte. Realizar este estudo permitiu, tanto às pesquisadoras quanto aos participantes desta investigação, uma reflexão sobre o campo da mediação cultural no âmbito da Educação não-formal.

Para compreendermos a realidade desse importante equipamento e patrimônio cultural da cidade, realizamos um metódico e sistemático estudo etnográfico. Entendemos as possibilidades desse tipo de estudo como uma “escrita do visível” (MATTOS, 2011, p. 54), um caminho que inspira a bricolagem metodológica em e sobre a prática artística e cultural. Autores como Fortin (2009), Matos (2011) e Rocha; Eckert (2008) sustentam que os estudos etnográficos fundamentam-se em uma inter-relação entre pesquisadores e participantes da pesquisa em um determinado contexto, por um longo período, admitindo uma participação ativa e dinâmica aos atores sociais, com a finalidade de revelar as relações e interações significativas, de modo a desenvolver a reflexividade sobre a ação que praticam.

Em nosso estudo, os registros da observação direta e participante se fizeram com a escrita de diários de campo e registros visuais, por meio de fotografia e vídeo digitais. Em todos os momentos desse percurso, buscamos estar com os sujeitos da pesquisa, de um modo não invasivo, não discriminatório nem opressivo ou excludente. Apesar dos nossos cuidados com a documentação, dos fartos e exaustivos registros, sabemos que não conseguimos descrever as ações dos profissionais e da instituição a partir de seus pontos de vista, pois reconhecemos que por mais minuciosa que seja uma descrição, ela implica em uma interpretação, no sentido de que ao selecionar os registros atribuímos significações “[...] a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo” (FORTIN, 2009, p. 82).



Consideramos que os arte-educadores que atuam para e nas exposições de Artes Visuais, interagem com os diversos visitantes e, apesar dos protocolos institucionais, também fazem escolhas e realizam o trabalho com a intenção de que seja significativo para aqueles com quem interagem.

Atraídas pelo caráter fronteiriço e transdisciplinar da virada decolonial, nos aproximamos de uma conversação outra. Uma virada implica em um deslocamento físico, colocar-se em outro sentido, em outra orientação. Nessa nossa virada decolonial para uma conversação outra foi ganhando rumo um processo de criação visual.

As imagens criadas no decorrer desta investigação emergiram na experiência com os participantes, ao longo das entrevistas, associadas ao respeito e cuidado de estar com os sujeitos da pesquisa. Consideramos que todos os profissionais da instituição pesquisada tem brilho próprio, tal como as diferentes estrelas. O fato de nos posicionarmos na virada decolonial nos permitiu um aproximação aos saberes do povo Xukuru e alcançar a metáfora das Cartas Celestes.

Os saberes circulantes entre as culturas indígenas do Brasil nos ensinam que tudo o que acontece na terra aparece no céu. Esse princípio faz referência à uma relação harmônica entre espaços que podem se apresentar como separados, porém integram o universo.

Este exercício de uma conversação outra, que apresentamos sob o formato livro, também se caracteriza como uma proposta mediadora, uma vez que, com e a partir dela não apenas descrevemos o processo vivido, mas reescrevemos, recriamos, revelamos o mesmo com imagens. Dialogamos com o poder performativo da linguagem visual. Também pensamos e “lomos o mundo” (FREIRE, 1989) com e a partir de imagens. Confiamos na potência das imagens para fomentar a diversidade do e no campo do sensível, daquilo que se vê/ouve que pode, ou não, fazer vibrar nossas subjetividades, que pode, ou não, provocar sentires outros.

O princípio de relação espacial harmônica da cultura Xukuru, revelado nas imagens das Cartas Celestes, também guiou a organização

do conteúdo que apresentamos a seguir. Desse modo, o primeiro capítulo, *Rastreamento Conceitos*, oferece as referências que semearam o nosso pensar sobre a mediação cultural na tentativa de nos desprender do olhar andro/euro/cêntrico da história das artes, da educação e dos museus.

O segundo capítulo penetra na *Grande Nave*, a metáfora que utilizamos para representar o modo como o espaço e as construções da Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes atravessam nossos corpos. Percebemos essa instituição museal como uma imponente estrutura flutuante que hesita em pousar na majestosa paisagem local. Com essa metáfora viageira apresentamos a Estação em uma abordagem histórica. Para contribuir com a construção da sua história, entrevistamos Fernando Abath Cananéa, que ocupou a direção geral entre 2008-2011, e Marianne Góes, entre 2011-2019. Também lançamos um olhar de sobrevoo, no sentido de buscar visões outras, ângulos outros, em um estudado movimento de afastamento e aproximação ao acervo.

*Cartas Celestes*, é o título do terceiro capítulo no qual realizamos o exercício de pensar com os profissionais da instituição as possíveis mediações que a Estação efetiva para aproximar o público visitante das Artes Visuais a partir de outros modos de ver/perceber/ser. Por fim, o capítulo *Nebulosas* condensa nossas reflexões e sugere questionamentos para novos universos em formação, novas pesquisas que essa fértil instituição pessoense inspira.

Esperamos que aceitem o nosso convite para participar da viagem que conseguimos organizar e desfrutem da paragem.

*Juliana Alves e Maria Emilia Sardelich*  
*Inverno de 2020, durante a Pandemia do Covid-19*

# 1 RASTREANDO CONCEITOS

Todo o processo de pesquisa está enredado em um estudo. Estudar, em palavras de Paulo Freire (1921–1997), é um trabalho árduo que exige uma postura crítica, sistemática, de disciplina intelectual que se amplia e fortalece ao longo desse fazer. “Estudar é uma forma de reinventar, de recriar, de reescrever – tarefa de sujeito e não de objeto” (FREIRE, 1981, p. 9). Essa reinvenção, recriação, implica assumir uma relação de diálogo com a bibliografia referência do tema que inquieta quem estuda. Também demanda humildade, coerente com a atitude crítica, que não se sente diminuída quando se encontra com dificuldades para penetrar nas profundas significações dos textos que, nem sempre, se oferecem facilmente a quem os estuda.

Este capítulo é fruto de uma estação primeira, um lugar de concentração, reflexão e passagem. A estação primeira busca compreender os conceitos chave dos alicerces teóricos deste estudo: mediação, museu e decolonialidade. Nasce da necessidade de adentrar nos vários entre espaços – sentidos- acerca desses conceitos, tal como uma visitante que, num curto espaço de tempo tenta vivenciar a intensidade de um determinado lugar – suas várias paisagens.

Rastrear um conceito se apresenta como uma aventura, que se origina no incômodo recorrente para quem não encontra, mesmo em diferentes autores, pesquisadores e operadores metodológicos, uma posição resolvida, consensual sobre o conceito de mediação.

## 1.1 AS MEDIAÇÕES

Em uma primeira aproximação ao conceito, recorreremos aos dicionários, sendo o primeiro, o da Língua Portuguesa que apresenta os usos comuns da palavra mediação como: ato ou efeito de mediar; intervenção, intercessão, intermédio; relação que se estabelece entre

duas coisas, ou pessoas, ou conceitos, por meio de uma terceira coisa, pessoa, conceito; função exercida por diferentes potências celestiais na condução do homem à gnose; intervenção com que se busca produzir um acordo; processo pacífico de acerto de conflitos (FERREIRA, 2004).

Partimos dessa referência comum do termo dicionarizado com o objetivo de melhorar a compreensão dos sentidos mais amplos da palavra mediação em nosso cotidiano. Devemos interpretar que o ato ou efeito de mediar, segundo o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004), consiste, entre várias possibilidades, em uma intervenção, intercessão ou intermédio. Esse ato deve ser estabelecido entre coisas e pessoas ou mesmo “potencias celestiais”, devendo ocorrer, também, por meio de uma terceira pessoa, coisa ou conceito. Percebe-se, então, a necessidade da existência de um terceiro interventor, que pode ser visto a partir da entrada em cena como um sujeito mediador.

Para a Enciclopédia Pedagógica (MOROSINI, 2006) o vocábulo mediação vincula-se à expressão pedagógica, compreendida como o processo dinâmico no qual docentes utilizam ferramentas ou artefatos culturais para modelar uma atividade, um processo de intervenção intencional em uma relação. Representa o aspecto indireto da atividade de ensino por meio de “[...] instrumentos (ferramentas), tanto materiais, quanto psicológicos (signos), transformando a natureza da própria atividade” (MOROSINI, 2006, p. 378).

Essa Enciclopédia Pedagógica enfatiza ainda que a mediação envolve dois elementos distintos: instrumentos e signos que colaboram na alteração do fluxo e da estrutura das funções mentais dos aprendizes. Assim sendo, poderíamos perguntar quais instrumentos e signos estão envolvidos na mediação em uma instituição museal? De que maneira esses elementos e signos de intervenção diretos e indiretos repercutem pelas ações de mediação cultural nesses espaços expositivos do museu, ou ainda, de que forma são partilhados pelos sujeitos mediador e visitante?

Seguindo em direção a uma segunda definição destacada nessa mesma enciclopédia, encontramos o significado de mediação pedagógica como sendo a energia circulante no processo interativo que estimularia a aprendizagem colaborativa à medida que explora processos proximais de desenvolvimento. Tal exploração se utilizaria estrategicamente do diálogo capaz de desconstruir as estruturas mentais existentes e também “[...] de ferramentas culturais que desafiem cognitivamente o sujeito a avançar em direção aos seus potenciais ainda inexplorados” (MOROSINI, 2006, p. 378).

Sob tal perspectiva, confunde-se na mediação o processo com a energia circulante que desafia os participantes a se deslocarem em direção a potenciais inexplorados, o que enfatiza o foco desse processo/energia nos sujeitos participantes e não unicamente nos instrumentos e signos.

O verbete mediação, do Caderno da Política Nacional de Educação Museal (PNEM), apresenta o vocábulo tendo origem no latim *mediatio*, do verbo *mediare*, dividir pela metade, estar no meio. Publicado em 1694, pela Enciclopédia Francesa, tem sido compreendido na contemporaneidade como conceito, função e ação. Como conceito, no senso comum o uso estendido tem sido o de ponte. As áreas de Artes e Educação enfatizam o sentido de estar entre. Como função, a mediação vincula-se aos serviços educativos das instituições culturais. Como ação, mesmo que não haja uma única definição possível, esta implica voltar-se ao conceito que o coloca, entre outros, na busca de uma maior aproximação com os objetos e as manifestações artísticas (MARTINS, 2018).

A partir desses apontamentos encontramos algumas palavras que merecem destaque, como: ação, processo, energia, fluxo, que sugerem esse entre espaços de pessoas, signos, instrumentos. Sinalizam os sentidos de mediação rumo a algo não terminado, mas no devir, em uma transformação incessante e permanente pela qual as coisas se constroem e se dissolvem noutras coisas (FERREIRA, 2004).

No sumário do Dicionário Crítico de Política Cultural (COELHO, 1997), o vocábulo mediação está correlacionado a vários termos, como: ação cultural, agente cultural, animação cultural, fabricação cultural, intermediação cultural e interpretação. Neste teor explicativo, a mediação cultural é situada como “processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte” (COELHO, 1997, p. 247). Processo de aproximação com o objetivo de facilitar a compreensão da obra e o conhecimento sensível e intelectual da mesma. Deste processo se desenvolvem apreciadores ou espectadores, em meio à busca da formação de públicos para a cultura, iniciando esses indivíduos ou coletivos em uma determinada prática cultural.

Neste mesmo sentido, a definição de mediador tende a ser coerente com as que se tem sobre as atividades de mediação cultural variando desde o orientador de oficinas culturais, de exposições de arte, animadores culturais, museólogos, curadores, profissionais “[...] das diversas áreas que constituem um centro cultural, bibliotecários de bibliotecas públicas, arquivistas e guias turísticos (COELHO, 1997, p. 248).

Abordando o tema mediação cultural e ressaltando seu âmbito cada vez mais social, Barbosa (2009) também procura o conceito de mediação e nos apresenta como educação, como algo que vem sendo construído ao longo dos séculos, pela filosofia desde os argumentos de Sócrates (469 a.C. – 399 a.C.), às ideias de John Dewey (1859 – 1952), entre outros autores que atribuirão ao sujeito ou a um determinado grupo social o encargo da aprendizagem. É nessa perspectiva, que encontramos o sentido do professor como organizador, estimulador, questionador, aglutinador que se configura na imagem do mediador.

Nos últimos anos, o sentido de mediação cultural tem sido tratado de maneira incorporada na arte-educação num esforço que visa não separar a arte da educação e do cotidiano da sociedade; se aproximando assim das tentativas e discursos que visam desconstruir narrativas preestabelecidas que reforçam barreiras.

Para Martins (2017), mediar é estar entre muitos, o que nos coloca na posição de quem também há de viver uma experiência, potencializando-a ao outro. Por essa perspectiva o conceito de mediação vai se aprofundando nos “entres”, nas conexões entre pensamentos, entre sensações, entre percepções, “rizomaticamente tecido na conjunção ‘e ... e ... e’...” (MARTINS, 2017, p. 8). A autora enfatiza que tanto nas instituições culturais, como no espaço da escola, provocar a experiência é a tônica da mediação cultural. O professor, por exemplo, pode ser considerado um provocador de experiências estéticas, pode agir como um curador, quando durante o planejamento de suas aulas escolhe determinadas obras e artistas em meio a outras, quando ao exibir reproduções de obras em suas aulas, tem o cuidado em tratar ou com a boa visibilidade as imagens, ou, mesmo quando tem o cuidado de planejar uma visita dos alunos a um museu, a uma exposição ou em outra instituição cultural.

Sobre esse viés, a mediação cultural é apresentada em meio a um debate capaz de potencializá-la, considerando sua importância para além do tradicional encontro do observador com a obra. Para além de um simples encontro, trata-se de estar na posição de quem vivencia uma experiência capaz de despertar e ser despertado, de se colocar em posição de caminhar junto e ao mesmo tempo deixa ser levado pelas múltiplas experiências que a mediação cultural lhe é capaz de propor em meio as várias possibilidades de “contaminações e provocações estéticas” (MARTINS, 2014, p, 251).

Nessa perspectiva sobre o debate da mediação cultural proposto por Martins (2014) surgem ainda articulações, em que o tema ganha evidência como no desenho de um corpo, composto ou ramificado por outros vários temas que se interligam em um mesmo espaço, mas não são delimitados, transitam em um ambiente em que se complementam em prol das proposições mediadoras. Trata-se do tema da mediação cultural sendo refletida e ganhando visibilidade nos vários territórios que a compõem. Um território que envolve, por exemplo, a ação mediadora,

a acessibilidade cultural, a curadoria educativa, os espaços potenciais de mediação cultural, a formação, entre outros.

Do corpo principal deste território em debate, é possível também encontrar o que Martins (2014) denomina de palavras-chave que esclarecem ou desvelam o coração da mediação cultural. São palavras que vão surgindo em uma estrutura rizomática, como em um mapa, tais como: mediador, compreendido como um dos grandes destaques; aluno, que contém em si termos como aprendiz da arte, estudante, criança ou, pessoa compreendida em sua singularidade, seu repertório, o acesso cultural, por meio do qual é possível identificar o conceito de experiência estética que se interliga com a percepção, e por fim, as proposições mediadoras.

Ao tratar desses principais conceitos que compõem o amplo território da mediação, é possível ampliar também a visão sobre o tema; as várias possibilidades que se tem, os mediadores, ou mesmo os pesquisadores para investigarem, enriquecerem ou reconfigurarem seus posicionamentos sobre o tema da mediação cultural.

## 1.2 OS MUSEUS

A etimologia da palavra museu, origina-se no grego *Mouseion*, que significa, templo das Musas. O museu é, para Eco (2005), por definição, voraz, pois nasce da rapinagem, de um suposto direito de conquista travestido de coleção privada que quer ser, ao mesmo tempo tesouro e teatro do mundo.

As teorizações sobre o serviço educativo de um museu remontam a finais do século XIX, na Alemanha, com Alfred Lichtwark (1852-1914). Entre os anos de 1886 e 1914 Lichtwark foi diretor do Museu de Arte de Hamburgo e protagonista do movimento de educação estética na Europa. Compreendia o museu como um território para a educação cultural e artística dos indivíduos e a estratégia proposta para



a ação educativa foi a da percepção analítica das obras de arte a ser conduzida pela indagação socrática, a fim de que o visitante centrasse sua atenção nos detalhes visuais das obras. Alfred Lichtwark contou com a colaboração de George Kerschensteiner (1854-1932), impulsionador do movimento “Escola Nova”, também conhecido como “Escola Ativa” ou “Escola Progressista”, e juntos defenderam a ideia da abertura dos museus de arte a públicos mais jovens (FRÓIS, 2008).

As ideias da “Escola Nova” também se fazem presentes no desenvolvimento do serviço educativo dos museus no Brasil, com a criação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, e a atuação de educadores como Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) e Anísio Teixeira (1900-1971), para quem não seria absurdo “[...] dizer que, em verdade, antecede à escola. Pois a escola só pode realmente educar, se tiver a nação um sistema de bibliotecas e museus” (TEIXEIRA, 1956, s. p).

Historicamente, esperarmos dos museus duas iniciativas polarizadas: a primeira, a experiência pronta, narrada e de certa maneira concluída antes mesmo de uma visita, como nos guias informativos. Na segunda, do outro lado, a própria experiência enquanto algo que parece não estar resolvido, mas é imposto, sugerindo uma falsa liberdade de percorrer os quatro cantos no interior de um espaço que vai ser explorado apenas dentro daquelas possibilidades ditadas pelo guia. Duas percepções extremistas que eliminam talvez a ideia do “menos resolvido” e das várias intensidades, possíveis de serem encontradas numa interação do espaço museal com o outro e, considerando os vários lados do estar no espaço do museu e, mais diretamente, em uma exposição de Artes Visuais.

No Brasil é possível encontramos várias denominações de museus, como os museus de Ciências, museus de História ou os museus de Artes. Em relação à diversidade de nomenclatura, de uma maneira geral, apesar de termos mesmo durante a modernidade a construção de vários tipos de museus o modelo simbólico continua sendo o museu de arte e, mais precisamente o de “[...] arte moderna, que produz uma

categoria de arte vinculada à aquisição de capital cultural ou como uma forma de fator social” (PADRÓ, 2009, p. 61). Este seria o modelo de museu canônico que parte do pressuposto que todos os visitantes chegam ao museu com os mesmos padrões de conhecimento, preconceitos, expectativas e motivações.

De um modo diferente ao museu canônico, a teoria do reconstrucionismo social fundamenta uma visão reconstrutora dos museus, em busca de promover a dúvida e o conflito em meio as suas ações educativas com os visitantes. Trata-se de um perfil de museu cujos princípios e ações educativas baseiam-se no reconstrucionismo social, teoria na qual prevalece a preocupação com o lugar do sujeito que aprende a desconstruir e a ressignificar segundo diferentes posições e discursos gerados pela sociedade. Esta teoria apresenta, como o primeiro de seus principais pressupostos, a ideia de que aquilo que consideramos como conhecimento de mundo não é decorrente de um produto fruto da indução ou mesmo da construção de hipóteses generalizadas. Trata-se um processo mediado pela cultura, pela história e pelo contexto social.

A teoria do reconstrucionismo social considera ainda que cada cultura tem um discurso próprio, constituído por um sistema de pensamento e suas verdades. De acordo com Padró, Lopes e Kivatinetz (2014) essa teoria parte do princípio de que a forma como compreendemos o mundo é resultado da mediação entre sujeitos que estão historicamente situados e se relacionam com inúmeros artefatos sociais. O processo de compreensão não seria determinado pela natureza, mas negociado pelas pessoas por meio de suas relações, como, por exemplo, as noções das crianças sobre o amor, que podem mudar a depender da história que lhes seja contada.

Neste mesmo sentido, é possível considerar a complexidade do ato de compreendermos o mundo, que se relaciona com processos sociais como os de comunicação, de conflito, ou de negociação que com processos empíricos. Considera-se ainda, por essa teoria, a conectividade

nas relações e a maneira como negociamos formas de compreender sistemas de conhecimentos com outras atividades.

A partir desta perspectiva, que justifica o interesse sobre como os sujeitos descrevem, explicam ou dão significados ao mundo em que vivem, é possível compreender também a questão da aprendizagem em meio às ações educativas do museu como um importante processo na ampliação dos espaços para as diversas vozes ou sujeitos. Trata-se de um posicionamento em busca de ações que reforcem e estimulem o reconhecimento e o lugar de cada cultura de cada sujeito.

De acordo com Padró (2009) é nessa perspectiva que se encaixam os museus capazes de gerar conhecimento, muito mais que simplesmente receber e espalhar as informações como uma sendo uma única verdade. Trata-se antes de ações de conhecimento dirigidos à interpretação.

Os museus que se baseiam no posicionamento do reconstrucionismo social partem de dilemas centrados no pensamento problematizador, capaz de questionar e refletir. Preocupam-se com as questões de negociação, com seu posicionamento diante das problemáticas ligadas a temas e não simples cronologias, propondo em suas ações educativas essas preocupações para o visitante. Suas ações baseiam-se no reconhecimento como instituições políticas, e oferecem seu conhecimento e informação a diversas ou diferentes vozes que se conectam, promovendo diálogo, e conseqüentemente ações de integração não apenas para com o público, mas em seu próprio corpo formador.

Os museus alinhados ao reconstrucionismo social buscam, inclusive, envolver e integrar as vozes dos mediadores e educadores com as vozes do público ou visitantes por meio do discurso expositivo; trata-se da intenção de provocar e gerar problematizações em torno dos diversos temas pertinentes à sociedade e que são apresentados por suas exposições e trabalhos de mediação cultural que levam em conta o contexto no qual o museu está inserido.

Outro posicionamento que amplia o debate sobre museus é a teoria da performatividade. Acaso (2011) considera recomendável incorporar a teoria da performatividade em qualquer ação docente no século XXI, posto que vivemos um contexto de mudanças educativas do currículo. A performatividade tem como eixo central a ideia de que a educação é uma prática performativa e dessa maneira, um processo que nunca se completa, nunca tem um ponto final.

Acaso (2011) empenha-se em fazer ver o poder performativo da linguagem visual e considera que esta seria uma mudança que nos levaria a deixar de compreender a linguagem visual como um sistema de representação para compreendê-la como uma força de transformação. A autora propõe-se a desmistificar a ideia da linguagem visual como um mero instrumento de comunicação. Considera que a linguagem visual transforma, performa a realidade, pois é um sistema que está sempre transformando a realidade, nosso corpo, nossas ideias, nossos hábitos. No entanto, para a reflexão sobre o poder da linguagem visual, os museus, as escolas e as universidades, ou qualquer outro espaço educativo, teriam de se empenhar em assumir o protagonismo do visual no pensamento.

A linguagem visual há de ser reconhecida como o principal recurso para transformar a agência do espectador, posto que, pode ser compreendida como uma única maneira de fazer visível a posição invisível que os museus, escolas, universidades, exercem por meio de seus direcionamentos pedagógicos. É exatamente por esse eixo que Acaso (2011) trata do serviço educativo dos museus, indicando que estes poderiam trabalhar as pedagogias das arquiteturas descentralizadas, referenciais para as quais a questão essencial é a necessidade de uma mudança na arquitetura pedagógica; seria uma arquitetura não apenas dos discursos, mas das nossas ações no interior do trabalho educativo no museu.

Ao tratar das mudanças práticas desenvolvidas nos museus, Acaso e Megías (2017) os situam como espaços por onde o discurso que

se denomina pós-moderno pode até circular ainda que suas paredes continuem sendo modernas. As autoras propõem uma mudança na arquitetura pedagógica, não apenas do discurso, mas das ações, como a de assumir o ato de olhar como um ato criativo, a linguagem visual não como estratégia de comunicação ou representação, mas sim como um sistema de transformação, de performance da realidade que opera de maneira invisível na agência do espectador e que deve se tornar explícito.

No reforço desse posicionamento, Acaso e Megías (2017) enfatizam que as imagens não apenas narram ou enunciam discursos, mas elas fazem coisas, fazem com que nos sintamos desgostosas com nossos corpos, que nos estressemos, nos levando até mesmo a odiar, gritar. As imagens, portanto, não apenas ilustram, decoram, adornam, mas nos atravessam, pois “[...] a linguagem visual tem este poder transformador do real, e nunca tem sido tão potente como hoje em dia” (ACASO; MEGÍAS, 2017, p. 12).

O pensamento de Acaso e Megías (2017) é capaz de nos situar sobre o potencial que as imagens têm em nosso cotidiano na contemporaneidade, sugerindo ainda que tal potência exige de nós uma posição para além de leitores de imagens, mas de críticos atentos a seu poder transformador da realidade por meio do que nos provoca. Na medida em que reconhecemos suas potencialidades, reconheceremos também as possíveis consequências de seus discursos. A performance exige de nós, seja na posição de observador ou de mediador, a de sujeito participativo na mudança da realidade cotidiana, a partir de nossas interpretações ou posições diante das imagens visuais, seja em qualquer que seja a posição assumida dentro ou fora do espaço museal. Trata-se da compreensão de “reconhecer os espectadores como criadores” (ACASO, 2011, p.34).

Também nos posicionamos por uma reconfiguração da arquitetura pedagógica do museu, da realidade educativa de suas ações e, especialmente, das ações ligadas às Artes Visuais, que envolvem não

apenas a forma como a imagem é tratada e exposta ao público, mas compreendem que é possível gerar novos posicionamentos e respostas para com a relação do público com as imagens.

### 1.3 AS DECOLONIALIDADES

Utilizamos a expressão decolonialidades para situar a discussão do Coletivo Modernidade / Colonialidade / Decolonialidade (CMCD), integrado por Aníbal Quijano (1928-2018), Catherine Walsh, Nelson Maldonado Torres, Walter D. Mignolo, Zulma Palermo, entre muitas pesquisadoras e pesquisadores, que se posicionam por um pensamento outro.

Esse pensamento outro compartilha alguns enunciados teóricos, como: o da origem da modernidade localizar-se no final do século XV e início do XVI, com a conquista do continente denominado América e no controle do Atlântico pela Europa; a modernidade como fenômeno planetário constituído por relações assimétricas de poder e a subalternização das práticas e subjetividades dos povos colonizados, baseada no controle do trabalho e da intersubjetividade; a estruturação do poder por meio do colonialismo e suas formas específicas de acumulação e exploração; o eurocentrismo ou ocidentalismo como forma legítima de produção de conhecimento e subjetividades. Mesmo com a emancipação dos territórios colonizados, as repúblicas que se formaram não se livraram da colonialidade e seus efeitos continuam a ordenar as sociedades (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019).

Na perspectiva desse pensamento outro o sistema/mundo moderno baseia-se em ideologias seculares imperiais para reprodução e manutenção de suas estruturas de poder baseados na colonialidade. Dando seguimento a essa concepção, a colonialidade pode ser compreendida como um padrão por meio do qual se esconde um complexo de relações “[...] da retórica da modernidade (o relato de

salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade” (MIGNOLO, 2014, p.24).

O uso da categoria decolonialidade abraçado por Walsh (2014) em seu discurso, resulta da intenção de transcender os discursos acadêmicos e políticos, que se baseiam no pressuposto de que, com o fim das administrações coloniais e a formação dos Estados-nação, vivemos atualmente em um mundo descolonizado. Em oposição a esses discursos, a decolonialidade parte do pressuposto de que a divisão internacional do trabalho entre centro e periferias, bem como a hierarquização étnico-racial dos diversos povos, que se formou durante os vários séculos de expansão colonial europeia, não se transformou significativamente com o fim do colonialismo e a formação dos Estados-nação.

Nesse contexto, trata-se muito mais de uma transição do que podemos denominar de colonialismo moderno para uma colonialidade global; um processo que conseqüentemente tem alterado de alguma maneira as formas de dominação impostas pela modernidade, porém, não as estruturas das relações centro-periferia em escala mundial.

Walsh (2014) nos apresenta a categoria colonialidade intimamente ligada ao tema da interculturalidade, partindo do exemplo do contexto equatoriano, a partir do qual a autora identifica que a ligação entre esses dois tornam-se mais que um ponto de simples relação cultural, uma vez que a Confederação de Nacionalidades Indígenas do Equador (CONAIE) concebeu a interculturalidade a partir do problema da continuidade colonial e sua estruturação política, econômica, social e cultural. Desta mesma maneira, a interculturalidade foi identificada como projeto político capaz de transcender o educativo para pensar sobre a construção das sociedades diversas, considerando outra forma de ordenamento social.

A decolonialidade e a interculturalidade são temas oriundos de raízes não acadêmicas. Trata-se muito mais de posicionamentos e horizontes das lutas sociais que, de várias maneiras, tem como pretensão

o enfrentamento dos detentores do poder moderno/colonial, apontando para uma construção de um modo de viver diferente. Desse modo, há momentos em que o poder político, ou “[...] o poder colocado na política, nos deixam mudos não porque não temos nada a dizer, mas por não sabermos como dizer” (WALSH, 2014 p. 47).

Esse não saber como dizer, ao qual Walsh (2014) se refere, suscita várias interpretações, entre elas, a de que essa frase pode ser usada para descrever nossas buscas e lutas no contexto atual do Brasil, no qual, em meio aos atuais conflitos ideológicos e políticos, diferentes formas de opressão de nossas referências culturais repercutem, também, em diferentes contextos das ações educativas e em vários setores sociais. Esse não saber como dizer, tem como ponto de partida direta os sentimentos, gritos de desespero, de angústias e de fragmentação acional que muitos intelectuais ativistas e militantes tem se colocado a ecoar na América/Abya Yala. Territórios marcados por várias lutas e reivindicações oriundas do contexto de dominação colonial. Trata-se de questões que em toda Abya Yala incluem demarcações territoriais, as problemáticas do racismo, da desumanização, da dominação, da opressão, inferiorização e subordinação dos povos originários indígenas e afrodescendentes; bem como de seus conhecimentos e cosmologias que fazem parte de seu cotidiano e de costumes que muitos povos foram obrigados a deixar de cultivar.

De acordo com Walsh (2014) é no sentido do enfrentamento dessa conjuntura, diante dessas problemáticas que o interculturalizar e o decolonizar caminham de mãos dadas. A decolonização requer o processo e projeto da interculturalização; requer o construir das relações entre povos, gerando conhecimentos, cosmovisões e maneiras de estar em e, com o mundo, baseadas em condições de respeito, dignidade e igualdade; trata-se de transgredir a hegemonia, a dominação e a imposição capitalista eurocêntrica, ocidental e neoliberal em meio ao encaminhamento de mudanças a nível político-estrutural e epistêmico existencial. Logo, essa é a compreensão que as organizações indígenas



têm sobre o interculturalizar, como uma ferramenta necessária para o decolonizar; seria “um instrumento que impulsiona, tanto para intervenção e transformação, como para a criação de condições viáveis de relações diferentes” (WALSH, 2014, p. 53).

A proposta decolonial configura-se antes de tudo em uma opção dentre as várias existentes, não em uma missão (MIGNOLO, 2014), mas em posicionamentos baseados em numa forma de vida harmônica, equilibrada para a sociedade, que permita o bem-estar, a felicidade e a permanência da diversidade cultural e ambiental, bem como a qualidade de vida a partir da união, da equidade e da solidariedade, compreendendo que há mais de uma maneira de gritar e ecoar sobre as problemáticas sociais.

Os modos de pensar a sociedade a partir de uma única visão eurocêntrica não fazem mais sentido; esses já não explicam nossa condição na tessitura da paisagem de matriz colonial. Do alto da conjuntura dessas paisagens, em direção de baixo para o alto da fronteira, aqui estamos tentando nos posicionar de alguma maneira ou de formas outras, compreendendo ainda que não há ninguém de fora do sistema colonial de poder, e que necessitamos identificar de onde falamos e gritamos, em meio a atual paisagem.

Uma base de qualidades considerada necessárias ao bem-estar em comum na sociedade, resgatadas dos conceitos e cisão repercutida do mundo e dos conhecimentos dos povos de Abya Yala, e que constam no corpo da grande tarefa de decolonizar o cotidiano em que vivemos. Contudo, trata-se de um corpo de propostas que necessitam ser incorporadas e compreendidas na perspectiva das lutas passadas e atuais, processos e projetos políticos e pedagógicos que se pensem a partir de baixo, tanto para fissurar, quebrar como para construir e criar, que requerem nossa vigilância persistente sobre as novas reconfigurações de poder que se dizem progressistas e também “aprendizagens que possam contribuir novamente para articular forças diante da atual fragmentação” (WALSH, 2014, p 75).

Pensar as mediações e os museus a partir das decolonialidades também requer uma vigilante persistência sobre esses ambientes que se organizam conforme o sistema/mundo colonial (MIGNOLO, 2007) e carregam características, referenciais hegemônicos, sobretudo europeus, que reverberam em suas ações, em seus espaços expositivos. Em um pensamento outro seria possível configurar os museus e as mediações que reivindicam posições de luta, de criação e de invenção interculturais, capazes de fissurar o poder da modernidade/colonialidade?

Consideramos que pensar as mediações e os museus criados por e banhados pela modernidade demanda uma ação contínua de insistência e de enfrentamento. Talvez, a partir da insistência de ações educativas de instituições, como os museus e seus projetos políticos pedagógicos, estas possam repercutir de alguma maneira na sociedade. Se observarmos as bases das propostas decoloniais, constataremos que a própria cultura se encontra inserida entre os elementos essenciais, tanto quanto a alimentação e o direito a habitação; elemento que ao mesmo tempo em que é requisitado também alimenta a formação das propostas de reconfigurações diante das matrizes da modernidade/colonialidade.

Estas foram as referências e o diálogo com a bibliografia desta primeira estação, que deu passagem aos argumentos dos autores que estudamos.

## 2 A GRANDE NAVE

Todo processo de pesquisa/estudo está enredado em muitas leituras que não se dão somente pelas palavras, como a realizada na estação primeira. Aprendemos que a leitura do mundo precede a leitura “[...] da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente” (FREIRE, 1989, p. 9).

Este estudo/pesquisa que realizamos se propõe a pensar as mediações para as Artes Visuais e, como visto no capítulo anterior, dialogamos com o poder performativo da linguagem visual. Também pensamos e lemos o mundo com e a partir de imagens.

Como já sinalizamos anteriormente, o título deste capítulo se origina na leitura da Estação, aos sentidos atribuídos ao modo que esse espaço e suas construções atravessam nossos corpos. Avistamos a Estação como uma nave que busca pouso na curva mais emblemática da cidade, próximo ao mar da praia de Cabo Branco, um dos pontos mais orientais das Américas/ Abya Yala. Ao observar sua arquitetura imponente, que parece não encostar no solo, esta sugere uma grande estrutura flutuante que hesita aterrissar na majestosa paisagem circundante.

No âmbito da arquitetura encontramos a etimologia da palavra nave no grego, *naos*, que refere-se ao espaço central reservado à imagem das deidades. Para a arquitetura medieval a expressão latina *navis* designa o espaço que se estende longitudinalmente do átrio da entrada principal da igreja a ocidente. No campo poético associa-se às embarcações, aos navios. Por fim, a astronáutica indica um veículo que pode ser tripulado, ou não, apto para explorar o espaço sideral em longas viagens entre planetas. É com essa metáfora viageira que seguimos para a paragem a conhecer.

## 2.1 A ESTAÇÃO CABO BRANCO: ciência, cultura e artes

A Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes foi fundada no ano de 2008, e situa-se na Avenida João Cirilo Silva, sem número, bairro do Altiplano na cidade de João Pessoa, capital do estado da Paraíba, Brasil.

Figura 1. Torre mirante da Estação.



Fonte: Fotografia, Juliana Alves, 2017. Acervo da autora.

O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) reconhece a Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes como uma instituição museal (IBRAM, 2011, p.122). A Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, define museu como instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009).

Segundo a Pesquisa Anual de Desempenho do Turismo (PADT), realizada pelo Instituto Fecomércio de Pesquisas Econômicas e Sociais da Paraíba, no ano de 2017, a Estação é o quarto ponto turístico da região metropolitana de João Pessoa, pois recebeu 39,96% de todos os visitantes da cidade. A Estação atrai o público por vários motivos e, entre estes, o seu conjunto arquitetônico, projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012), e construído em um espaço de 8,5 mil metros quadrados que, na época, representou um marco arquitetônico como, também, de investimento público do estado da Paraíba, em torno de “quase 35 milhões de reais” (JÚNIOR, 2008).

A Estação foi concebida como uma Unidade de Gestão Desconcentrada, vinculada à Secretaria de Educação e Cultura (SEDEC), do Município de João Pessoa.

Figura 2. Detalhe do Organograma da SEDEC



Fonte: <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/secretarias/sedec/equipe>  
Acesso em: 25 out. 2020.

O conjunto arquitetônico da Estação está formado por diferentes edifícios: a torre mirante, local capaz de comportar várias exposições ao

mesmo tempo em seus dois andares; um anfiteatro para acomodar 300 pessoas sentadas ao ar livre; um auditório, com capacidade para 500 pessoas; um prédio com um conjunto de salas especiais para formação artístico-cultural de visitantes e estudantes de todas as redes de ensino municipal, estadual e privada - e um prédio anexo denominado Estação das Artes.

Esses dados podem indicar o alcance socioeducativo desse espaço, que pode ser considerado uma das maiores, e ainda poucas, iniciativas governamentais para o estímulo e a disseminação de conteúdos de arte na cidade de João Pessoa. Seu acesso é sempre gratuito.

Embora as ações oferecidas pela Estação sejam direcionadas ao público de forma gratuita, uma das principais dificuldades constatadas durante o desenvolvimento desta pesquisa é a carência de transporte e acesso às instalações da Estação, principalmente das escolas públicas e dos moradores de outros bairros. A distância entre o local onde a Estação foi construída, no Bairro Altiplano, considerado área nobre da cidade de João Pessoa e os demais bairros da cidade é expressiva. Logo, considerando o caráter de instituição museal da Estação, pertencente ao sistema de poder público, é imprescindível refletir sobre a questão acessibilidade.

Figura 3. Website da Estação: como chegar



Fonte: [https://joaopessoa.pb.gov.br/estacaocb/?page\\_id=13](https://joaopessoa.pb.gov.br/estacaocb/?page_id=13)

Acesso em: 25 jul. 2020

Como as informações disponíveis no *Website* da Estação (Figura 3) indicam, há apenas uma única rota de transporte público, capaz de conduzir os visitantes até a entrada principal da Estação. Conforme observado durante o processo de pesquisa, a única rota sofreu alteração em detrimento dos deslizamentos da barreira do Cabo Branco, a partir de 2016.

No que se refere à questão do acesso à Estação, compreendemos essa problemática como algo que se estende para a visitação dos próprios habitantes da cidade de João Pessoa, incluindo o público escolar, fato que contradiz o principal objetivo inicial da Estação, o de atender as escolas públicas, como assegurou Secretaria de Comunicação do Município (SECOM) na época de sua inauguração (WSCOM, 2008).

Em relação à acessibilidade, o IBRAM a situa como um tema ou uma problemática intrínseca às questões da mediação e mediação cultural e, a identifica como uma parte do processo por tornar possível o



cumprimento e realização das ações incluindo as ligadas às exposições e o público. Para a Política Nacional de Educação Museal (PNEM), o termo acessibilidade plena inclui também o entorno do edifício, buscando a superação das diversas barreiras que dificultam ou impedem a acessibilidade aos museus e centros culturais. Tais barreiras podem ser arquitetônicas, existentes no percurso à instituição, em seu interior ou em seus espaços expositivos (IBRAM, 2018).

Uma das primeiras matérias publicadas pelo jornal *A União* sobre a inauguração da Estação Cabo Branco, em julho de 2008 (JUNIOR, 2008), refere-se à Primeira Mostra de Arte Contemporânea Paraibana. Essa exposição foi inaugurada no dia 2 de julho de 2008, no primeiro andar da torre mirante. Essa Primeira Mostra de Arte Contemporânea Paraibana esteve composta por trinta e seis obras em pintura, cerâmica, fotografia, gravura e desenho de artistas paraibanos que ficaram expostas até o mês de setembro de 2008. A curadoria da exposição esteve sob a responsabilidade do crítico de arte paraibano Eudes Rocha (MOSTRA, 2008).

Ainda no primeiro ano de existência, com a criação da Sala de Práticas Artísticas Educacionais, o serviço de Gestão Educacional da Estação passou a oferecer mais do que visitas em campo ao público. Desse modo a instituição partiu em busca de profissionais com notório saber, além de graduados, contratando profissionais da área de arte que foram denominados de arte-educadores e também “oficineiros” pela própria instituição. Esses profissionais ministravam oficinas, cursos além de atividades ligadas às exposições conforme um sistema de escala que era administrado pelo setor de Gestão Educacional.

Em 2009, para a realização das ações diretas com o público foi criada uma parceria com a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), a fim de ampliar o número de profissionais para atendimento ao público, oriundos de diferentes áreas do conhecimento, visto o intuito de atender o caráter interdisciplinar da Estação.

Em 19 de junho de 2012, foi inaugurado o prédio denominado Estação das Artes compondo o complexo arquitetônico da Estação Cabo Branco. Construído por meio do convênio entre e a Prefeitura Municipal de João Pessoa (PMJP) e o Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT), o prédio foi projetado pelo arquiteto paraibano Amaro Muniz.

Figura 4. Prédio Estação das Artes.



Fonte: Fotografia, Juliana Alves, 2017. Acervo da autora.

## 2.2 A PILOTAGEM

Além dos documentos consultados para a compreensão da história que vem se construído sobre a Estação, consideramos relevante contar com o depoimento da direção geral da instituição, Fernando Abath Cananéa, de 2008 a janeiro de 2011, e Marianne Góes, de 2011 a 2019, momento do término deste trabalho de investigação. Os trechos transcritos a seguir mantêm a estrutura oral da fala dos entrevistados.

Segundo o depoimento do primeiro diretor geral, Fernando Abath Cananéa - Mestre em Educação, Especialista em Políticas Públicas de Cultura - o projeto inicial da Estação não foi inspirado em uma única instituição museal. Houve, na euforia de várias discussões dos envolvidos, a conclusão de que seria um projeto diferenciado, um equipamento dedicado à preservação e difusão de diferentes áreas do conhecimento, artístico, cultural e científico:

Luciano Agra como arquiteto, urbanista e secretário de planejamento, tinha um olhar muito carinhoso pela área do Extremo Oriental das Américas. Então, Luciano Agra e Rubens Freire começam a pensar um equipamento que pudesse contemplar todas essas vertentes; da educação, da cultura, da ciência, das artes como elemento identitário (CANANÉA, 2018).

A escolha pela projeto de arquitetura de Oscar Niemayer foi feita pela equipe que deslançou o plano inicial do equipamento.

A ideia inicial era a de um espaço diferenciado, um espaço não dedicado a uma ciência ou a uma área do pensamento específica, mas um espaço que contemplasse todas essas manifestações. Ricardo Coutinho, Luciano Agra e Rubens Freire vão conversar com Niemayer e com Massau, que era o arquiteto chefe do escritório de Niemayer no Rio de Janeiro. E quando eles mostram a imagem do local, Niemayer se apaixona e já começou a rabiscar! É tanto que lá na Estação tem um desenho nanquim sobre papel, que foi o primeiro desenho que Niemayer fez a próprio punho, o rascunho da logomarca do que seria a Estação, então ele se apaixona de imediato. Fica decidido que é Oscar Niemayer pelo simbolismo de Oscar Niemayer, pela complexidade que Niemayer traz no seu traço, nas suas curvas em concreto (CANANÉA, 2018).

Como Unidade de Gestão Desconcentrada, a Estação foi pensada para realizar e coordenar a maior parte de suas ações de maneira autônoma no que se referiam às demandas internas da instituição.

Nós tínhamos autonomia, porque a ideia era gerir o plano de ação sem estar o tempo inteiro tendo que fazer uma reunião com a Secretaria de Educação. Imagine um equipamento daquele dar uma pane no gerador e o diretor ter que esperar a autorização do Secretário de Educação para solucionar a emergência. Nesse sentido era uma unidade de gestão desconcentrada, ou seja, ela era vinculada à Secretaria de Educação, mas tinha autonomia na sua gestão, de operacionalizar tudo o que fosse preciso. Para as Exposições não tínhamos que consultar a Secretaria de Educação. Inicialmente não havia sido pensado um setor de gestão educacional, mas como nós fortemente defendíamos que a estação tivesse a presença das escolas municipais, eu como pedagogo sempre defendi que aquele espaço fosse vivo, não só pela presença do público, mas nos interessava a presença da rede escolar, pública e privada, a ideia de que ali as crianças, jovens e adultos da EJA, do primeiro e do fundamental, do médio, enfim, que os estudantes tivessem ali no museu de ciências e artes, sem precisar se deslocar para Recife, para Salvador, para Curitiba, para os grandes centros. A ideia era tornar um grande espaço de estudo. Daí vem a criação da gestão educacional, que foi criada por ideia minha, e foi ideia exclusivamente minha (CANANÉA, 2018).

Convergindo com as concepções indicadas na fala do primeiro gestor da instituição, os primeiros projetos e ações iniciais da Estação foram concebidos de maneira a caracterizar a Estação como uma “casa do conhecimento” tal como seu diretor sinalizou na publicação da Coletânea Paraibana, no ano de 2009.

Nenhuma janela deve estar fechada aos sonhos, e a Estação Cabo Branco abre essa possibilidade de se mudar a prática com teoria, pois mais importante do que saber é nunca perder a capacidade de aprender novos saberes. Quando nós funcionários(a) estivermos na Torre do complexo estaremos compartilhando sonhos realizados, pois estamos vivenciando essa concretização, escrevendo e nos jogando na vida. [...] A Estação é uma unidade educacional, e como tal, está à disposição dos órgãos públicos e privados que tenham interfaces científicas, educacionais, culturais e artísticas. Está, portanto, à disposição da sociedade. Inspirados em Paulo Freire estaremos sempre imaginando a Estação como o resultado dessas escolhas – um espaço para aprender a aprender (CANANÉA, 2009a).

No final do ano de 2010 e início de 2011 a Estação Cabo Branco passou por mudanças em sua direção. De acordo com documentos divulgados em jornais da época, a instituição museal passaria pela seguinte mudança na direção:

Estação Cabo Branco-Ciência, Cultura e Arte terá a direção de Dimas Lucena, que é professor do mestrado em Educação da UFPB. Fernando Abath, que estava à frente do equipamento desde sua inauguração em 2008, vai assumir a Secretaria de Educação do Estado. O prefeito Luciano Agra declarou que as mudanças vão otimizar esta nova fase que começa no governo municipal e pediu que todos os auxiliares mantenham o compromisso de expandir o projeto de gestão que foi implantado desde 2005 (LUZ, 2010, s.p.).

Apesar das informações veiculadas na imprensa da época, a direção geral da instituição ficou sob a responsabilidade de Marianne Góes, a partir de 2011. Oriunda do setor privado, do mercado publicitário

e de *marketing* da Câmara de Diretores Logísticos, Marianne Góes informou que no período como gestora, além de manter os projetos de sucesso que já existiam na gestão anterior, se esforçou para criar novos projetos como: o Núcleo de Teatro, a Colônia de Férias, o Circuito para conhecer as obras, e o Chá com Arte.

A direção geral indicou como as ações da Estação têm sido mantidas, sobretudo a partir de parcerias com os artistas, outras instituições e setor privado:

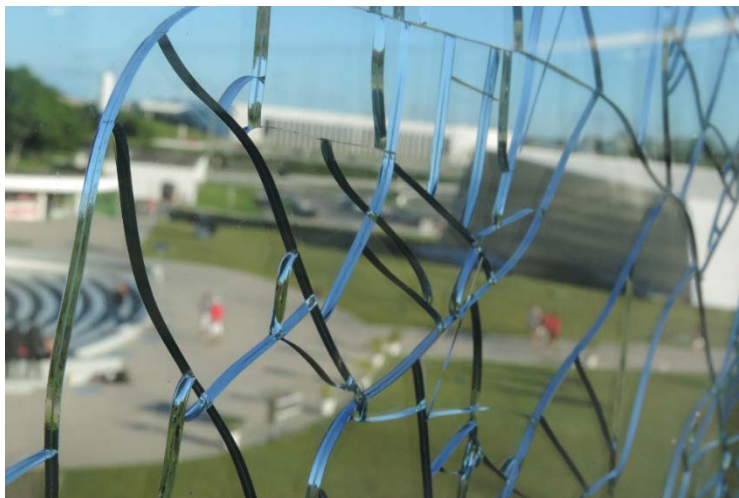
Difícilmente, para fazermos uma exposição, temos recursos financeiros da própria Prefeitura. É tudo por meio de contrapartida. Geralmente temos alguns espaços que são parceiros, como a Torre Malakoff em Recife. Temos esse acordo de mandar as exposições para lá, de artistas locais, e eles mandam as que estão lá para cá. Porque já é uma ajuda para viabilizar. Com o Itaú Cultural realizamos algumas como 'O Egito sob o olhar de Napoleão', 'Arte Cibernética' e muitas outras (GÓES, 2019).

Em relação às exposições de Artes Visuais, a Direção Geral mencionou:

As exposições são o evento mais visitado. As pessoas terminam vindo porque aqui você circula e você está vendo. Na verdade, temos um museu a céu aberto aqui! Desde a entrada você já se depara com esculturas nos jardins da casa. Então não tem como você não perceber! Eu não vejo a exposição sem o educativo e ao mesmo tempo, o educativo. Apesar de termos outros projetos em que o educativo atua fortemente, as exposições junto com o educativo eu diria, que é a 'cereja do bolo' da Estação (GÓES, 2019).

Uma das dificuldades mais impactantes pelas quais tem passado a Estação Cabo Branco foi o fechamento do prédio principal, a torre mirante. Com diversos tipos de fissuras e problemas estruturais, a torre teve uma primeira parte fechada para visitação pela primeira vez no dia 10 de março de 2015 e o fechamento por completo em 2017. A gestão municipal projetou a conclusão de obras para sua restauração em um prazo de 90 dias. Entretanto, em janeiro de 2017 tais obras não haviam sido concluídas e a torre mirante permanecia fechada em agosto de 2019, término desta pesquisa.

Figura 5. Uma vista à Estação



Fonte: Fotografia, Juliana Alves, 2015. Acervo da autora.

A Estação tem sido objeto de disputa jurídica desde as suas origens, sobretudo pela questão ambiental do território em que foi instalada. O fechamento da torre do mirante é um fato que repercute diretamente nas ações junto às exposições de Artes Visuais e o público, ainda que a instituição tenha relocado essas atividades, recorrendo a formas alternativas de ocupação de seus espaços.

Figura: 6. Detalhe do corrimão da torre.



Fonte: Fotografia, Juliana Alves, 2018. Acervo da autora.

Com o fechamento desse prédio, espaço principal das exposições de Artes Visuais, o público visitante, principalmente as pessoas que não são moradores da cidade ou que desconhecem a situação atual da Estação, costumam se dirigir à torre no início da visita. Ao perceberem ou serem informados da interdição, ainda assim param em frente à entrada do prédio, seja para um *selfie* ou apreciar a estrutura arquitetônica e as esculturas de Abelardo da Hora (1924-2014) que compõem o seu espelho d'água.

Consideramos que se faz extremamente necessário uma iniciativa do poder público como responsável pela administração da Estação Cabo Branco, no sentido de tomar medidas em relação a esse abandono e descaso que o patrimônio municipal de João Pessoa vem sofrendo.



## **2.3 SOBREVOO PELO ACERVO DE ARTES VISUAIS**

Em uma publicação do ano de 2012, a Estação reconhecia como um de seus grandes desafios iniciais a constituição de seu acervo, no sentido de fazer jus à expectativa do público paraibano e ao esforço empreendido pela Prefeitura de João Pessoa (FARIAS, 2012). Esse desafio ainda persiste e, por essa razão, lançamos um olhar de sobrevoos para ele. Como explicado anteriormente, o uso do verbo sobrevoar se faz no sentido de buscar outras vistas que não a frontal, outros ângulos, em um movimento de afastamento e aproximação para pensar as mediações possíveis com esse acervo.

Em suas origens, a aquisição do acervo da Estação foi feita com recursos próprios da Secretaria de Educação e Cultura. A proposta de um acervo para Estação estava intrínseca a realização de seu projeto sendo vista como essencial no que se referia a atender às demandas das visitas. Essa preocupação se dava a partir do entendimento de que todo espaço museal tem que ter seu acervo, principalmente para suprir possíveis faltas de exposições temporárias.

Entre os principais trabalhos de Artes Visuais que compõem o acervo da Estação, podemos encontrar ao lado direito da entrada do complexo principal, uma imagem do paraibano José Costa Leite, reproduzido no prédio do auditório por outro artista paraibano, Wilson Figueiredo. Este ambiente abriga a Diretoria Geral, Administrativa e Financeira do complexo, bem como os setores de Curadoria e a Gestão Educacional.

Na entrada do auditório o visitante se encontra com o painel criado pelo pintor paraibano Flavio Tavares, intitulado “No Reinado do Sol”, uma pintura em óleo sobre tela, com dimensões de 3 metros de altura por nove metros de largura, encomendada especialmente para compor o acervo da Estação Cabo Branco e entregue no mesmo ano de sua inauguração, em 2008. Na parte interna do auditório, podemos encontrar outro trabalho que valoriza o acervo de Artes Visuais da

Estação, um trabalho sem título, de técnica mista sobre tela da artista carioca radicada na Paraíba, Maria Helena Magalhães, adquirido em 2010.

A escultura DNA, da artista pernambucana Marianne Peretti, localiza-se na entrada da torre do mirante, que esteve interditada durante a realização desta pesquisa. O trabalho de Marianne Peretti representa a complexidade do sistema sanguíneo, tendo sido adquirida para o espaço de Museu de Ciência da Estação que, no projeto original da instituição, seria destinado aos experimentos científicos. Devido às mudanças estruturais pelas quais tem passado a Estação nos últimos anos, o Museu de Ciência funciona precariamente.

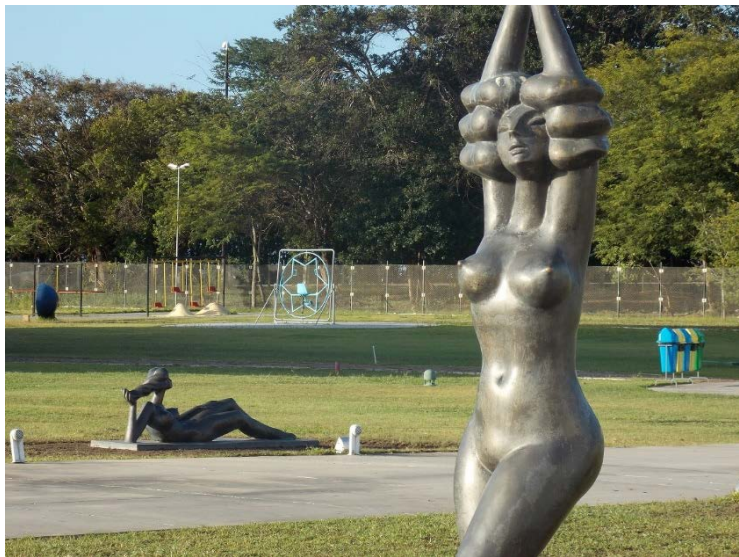
Figura 7. Encontros No Reinado do Sol, de Flávio Tavares.



Fonte: Fotografia, Juliana Alves, 2018. Acervo da autora.

Outras esculturas, como as do artista pernambucano Aberlado da Hora (1922-2014), também podem ser encontradas no espaço externo dos jardins da Estação.

Figura 8. Vista das Esculturas de Aberlado da Hora.



Fonte: Fotografia, Juliana Alves, 2018. Acervo da autora.

A escultura em concreto armado intitulada “Vida” do artista pernambucano Eulâmpio Neto, foi doada em 2011 para compor seu acervo. “Vida”, que segundo o artista Eulâmpio Neto refere-se à mulher geradora, foi instalada próxima à Sala de Práticas Artísticas.

Em 2012, a escultura “A baleia”, do artista paraibano Fred Svendsen foi adquirida para compor o espaço da Estação das Artes. Trata-se da escultura de maior dimensão da Estação, em ferro carbono e revestida com tinta automotiva. A obra remete a proximidade da Estação Cabo Branco com o mar.

Figura 9. Vista de “A baleia”, de Fred Svendsen.



Fonte: Fotografia, Juliana Alves, 2017. Acervo da autora.

No que se refere a elementos capazes de constituírem formas de mediação não humanas para aproximar o público do acervo de Artes Visuais, durante o período desta pesquisa foi possível observar que algumas esculturas localizadas na parte externa da Estação não estão com etiquetas de identificação. Detalhe que julgamos importante para que o visitante observador possa ter informações básicas a respeito do trabalho que observa.

Nas exposições de Artes Visuais que foram observadas ao longo desta pesquisa, identificamos etiquetas em todos os trabalhos expostos, contudo, não havia presença de dispositivos de áudio ou folhetos explicativos. Também não encontramos catálogos das exposições que estavam ocorrendo nos ambientes naquele período e que foram fonte de investigação desta pesquisa, ou mesmo do acervo da Estação.

As publicações institucionais são outra possibilidade de mediação para aproximar o público em geral do acervo da Estação. Dentre as publicações da Estação, uma das mais relevantes é a *“Coletânea Paraibana”*, referente à Exposição de mesmo nome, em 2009 (ESTAÇÃO, 2009a), que oferece uma panorâmica da produção artística na Paraíba. Esse catálogo pode ser considerado uma significativa ação mediadora, uma vez que torna visível parte do cenário artístico visual paraibano, apresentando 160 artistas. Dentre nomes reconhecidos no cenário artístico do país, também despontavam jovens artistas paraibanas como Cybele, Dani Travassos e Íris Helena. Vale ressaltar que para a realização da exposição, a Estação contou com acervo da Pinacoteca da UFPB e da Galeria Gamela, ambas na cidade de João Pessoa.

Com a curadoria da artista paraibana Lucia França, na época curadora geral da Estação, *“Coletânea Paraibana”* foi apresentada ao público com a seguinte narrativa:

Sonhos, cores e formas. A exposição *“Coletânea Paraibana”* propõe uma viagem no tempo e na história, ao reunir diversas técnicas e linguagens plásticas de gerações, compreendidas entre o início do Século XIX aos dias atuais, numa exposição que revela talentos e sonhos. Artistas paraibanos ou que adotaram esta terra, para aportar sua criatividade e talento, estarão expondo durante as comemorações de aniversário de um ano da Estação Cabo Branco. *“Coletânea paraibana”* é lirismo que se mostra através da arte, que não representa o mundo, mas o apresenta, tornando os artistas elos entre o ser interior e o mundo que os envolve. São sonhos, cores e formas que trazem o universo particular de cada artista. Diálogos, indagações e proposições em imagens, cores e formas, deixando emergir força, harmonia, encantamento e leveza, plasmando no tempo e espaço nossa história. A Estação Cabo Branco certifica, mais uma vez, sua vocação para educar, revelar e valorizar nossa

arte e cultura, afirmando-se como porto dos Saberes, das Ciências e das Artes (FRANÇA, 2009a).

Sobre a apresentação curatorial consideramos que ela revela, como em outras publicações, a importância das exposições de Artes Visuais como momentos fundamentais para que a instituição certifique “sua vocação para educar”. É por meio da realização das exposições de Artes Visuais, e do registro das mesmas em seus catálogos, que a instituição se afirma como “uma casa do conhecimento” (CANANÉA, 2009a)

Outro catálogo relevante tem o título de “Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes: 1610 Dias”. Lançado em 2012, foi publicado em comemoração aos quatro anos de sua fundação. Nessa publicação é possível encontrar uma lista de todos os eventos realizados durante os seus primeiros quatro anos de funcionamento, de 2008 a 2012.

Apresentando uma das mais significativas exposições realizadas no ano de 2012, a exposição “Natureza Extrema”, do artista plástico Frans Krajcberg (1921-2017), um terceiro catálogo, que leva o mesmo título da exposição, representa uma das publicações mais emblemáticas desse período da Estação. Nessa publicação é possível encontrar para além das obras do artista e de sua história de vida e produção, textos que remetem à perspectiva da Estação para exposições de Artes Visuais e seus públicos até o ano de 2012.

Essas publicações que documentaram intensamente as exposições de Artes Visuais da Estação não estão disponíveis ao público visitante, sendo reservadas para consulta no setor de Curadoria e no Administrativo. Embora tenham ocorrido várias mostras e exposições após o ano de 2012, não encontramos outras publicações da instituição após essa data. Uma constatação preocupante sobre possíveis dificuldades de documentação catalográfica da Estação, de tornar mais visível o trabalho que a instituição realiza entre as Artes Visuais e o público.

## 3 CARTAS CELESTES

Todo o processo de pesquisa/estudo envolve a leitura de mundo, da palavra, em e para um polidiálogo que convoca a escuta. “Somente quem escuta paciente e criticamente o outro, fala com ele. Mesmo que, em certas condições, precise de falar a ele” (FREIRE, 2002, p. 43).

Nos capítulos anteriores buscamos referências para pensar o campo da mediação cultural desprendendo-nos do olhar andro/euro/cêntrico da história das artes, da educação e dos museus. Também penetramos na grande nave, o que nos permitiu expor como o espaço da Estação atravessa nossos corpos. Com essa metáfora viageira exploramos a paragem em sobrevoo, em busca de outras visões, em um refletido movimento de afastamento e aproximação.

Neste capítulo nos encontramos com os profissionais da instituição, em um exercício de juntos pensarmos as possíveis mediações que a Estação efetiva para aproximar o público visitante das Artes Visuais a partir de outros modos de ver/perceber/ser.

O exercício de encontro com os profissionais pretendeu identificar seus saberes para compreender suas ações. Nesse encontro para uma conversa outra tivemos a preocupação de dar visibilidade aos diferentes profissionais envolvidos nos vários setores relacionados às exposições de Artes Visuais da Estação. Procuramos estranhar o familiar, partindo do pressuposto de que os processos institucionais vividos pelos profissionais podem não ser tão visíveis para os mesmos. Desse modo, os momentos das entrevistas e as provocações lançadas aos profissionais possibilitaram um momento de reflexão sobre tais processos.

Em muitos momentos sentimos a proximidade dos profissionais, o que não significa que tenhamos a mesma concepção sobre o tema da mediação cultural, mas reconhecemos as possibilidades para construção

de ações potencializadoras de olhares outros sobre esse fazer que nos ocupa.

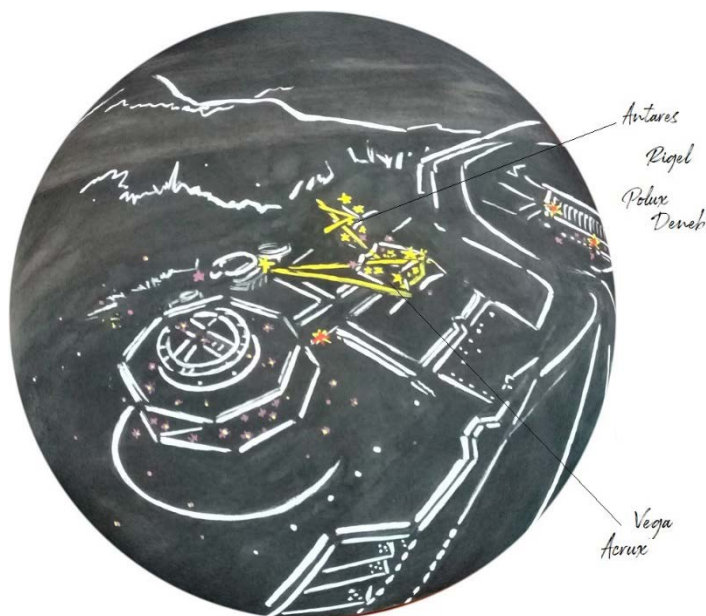
Como já destacamos em capítulo anterior, buscamos estender sentidos do “estar entre”, do “estar entre muitos” (MARTINS, 2017), que sugere que nos coloquemos na posição de quem também há de viver uma experiência, potencializando-a ao outro. Por essa razão, não pretendemos falar por, nem falar para, mas falar com os profissionais, o que justifica os subtítulos “vibrações da/com”.

O encontro com os profissionais em uma conversa outra gerou a produção visual que apresentamos a seguir. Essas imagens foram criadas na experiência das entrevistas, associadas ao respeito e cuidado de estar com os sujeitos da pesquisa. Consideramos que todos os profissionais tem brilho próprio, tal como as diferentes estrelas. A partir dos saberes do povo Xukuru emergiu a metáfora Cartas Celestes, para ampliar as leituras sobre as ações dos atores sociais envolvidos nas exposições de Artes Visuais da instituição.

Em algumas culturas indígenas, como a Xukuru, tudo que acontece na terra constitui o que aparece no céu, isso faz referência a uma ligação harmônica entre esses dois espaços, pois uma parte do universo não vive sem a outra. Trata-se de uma dinâmica de harmonia. Associamos essa relação harmônica ao olhar de sobrevoo, já explicitado no capítulo anterior, em busca de outras vistas da instituição e seu fazer.



Figura 10. Primeira Carta Celeste da Estação.



Fonte: Pintura, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

A metáfora das Cartas Celestes emerge desse olhar de sobrevoo em busca de outras visões e representa o nosso entendimento sobre a necessidade dos setores de Curadoria e Gestão Educacional trabalharem em sintonia. A primeira Carta Celeste se configurou em meio a reflexão sobre os momentos iniciais das entrevistas com os arte-educadores. As entrevistas foram realizadas enquanto exerciam as suas funções cotidianas no ambiente da Gestão Educacional, na Sala de Práticas, na Recepção, conforme a escala designada pela instituição.

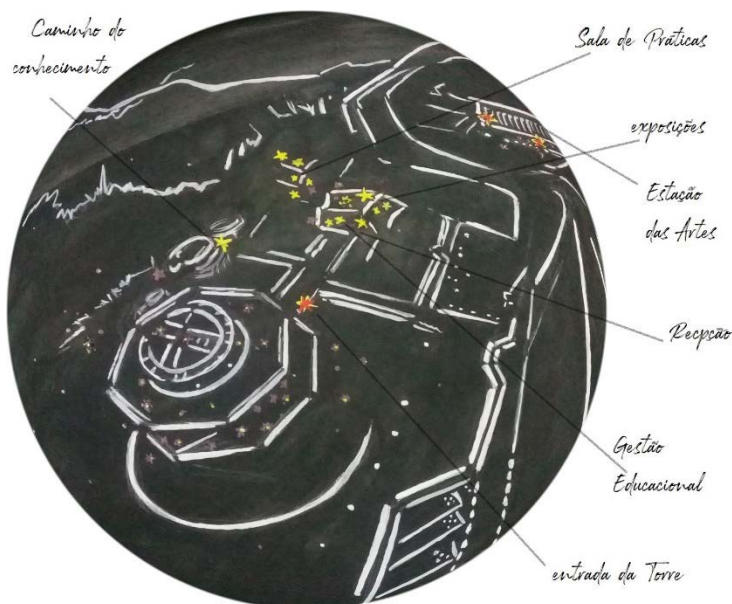
Na Primeira Carta Celeste da Estação os arte-educadores aparecem identificados com nome de estrelas. As estrelas amarelas representam os arte-educadores que atualmente trabalham nas ações das exposições de Artes Visuais a partir dos pontos específicos designados pela instituição. As seis estrelas que formam a “Constelação

do Barco”, representam os seis arte-educadores que dedicam a maior parte do seu tempo de trabalho com as exposições.

A Constelação do Barco, assim denominada pela astronomia afro-indígena, foi escolhida para identificar o universo dos arte-educadores devido a posição que ocupavam em seus locais de trabalho, detalhe que culminou na forma como os identificamos nesta pesquisa: como estrelas que orientam essa instituição museal. Nessa constelação também se encontram mais seis arte-educadores que colaboram para essa e outras funções.

Também é possível identificar a localização de cada arte-educador conforme a escala designada pela instituição, ou seja, onde se situa a maior parte do tempo. As entrevistas revelaram que os arte-educadores ocupam horários diferenciados conforme escala atribuída pelo setor de Gestão Educacional e os deslocamentos ocorrem em função de visitas em grupos ou quando atribuídos de outra função relacionada à primeira. Dessa forma, a carta sinaliza a posição dos arte-educadores em relação aos locais em que passam maior parte do tempo.

Figura 11. Segunda Carta Celeste da Estação.



Fonte: Pintura, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

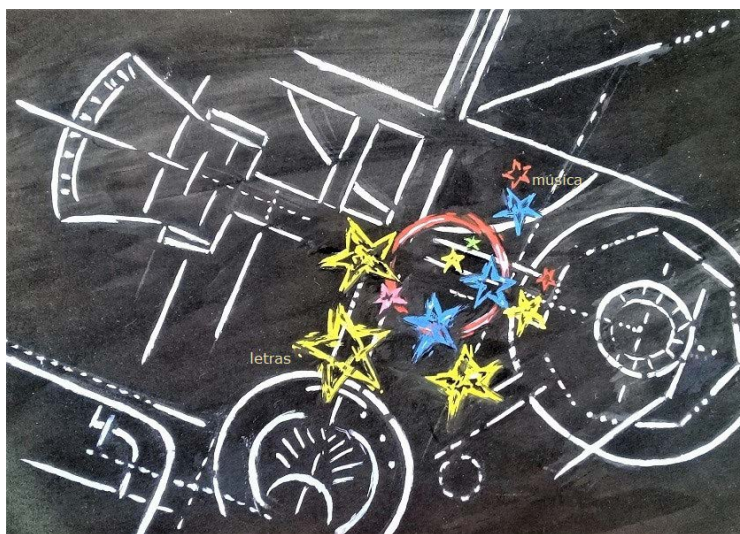
Dentre os arte-educadores entrevistados, percebi que alguns se referiam à Estação como uma “casa”. Essa referência foi usada entre os arte-educadores que trabalham há mais tempo na Estação. Essa identificação dos arte-educadores como profissionais “da casa”, também faz referência a maneira como desenvolvem suas ações: em equipe. “Somos da Casa” ou “o pessoal da casa”, foram expressões frequentes nas vozes que estão há mais tempo trabalhando na instituição.

Doze profissionais entrevistados se reconheceram primeiramente como arte-educadores e se auto identificaram como profissionais que integram a equipe do setor de Gestão Educacional da Estação Cabo Branco: Ciência, Cultura e Artes. Dentre os doze entrevistados, seis trabalham mais diretamente e em maior parte do tempo com as ações nas exposições. São eles: *Cor Caroli*, *Alkaid*, *Mizar*, *Alioth*, *Megrez*

e *Phecda*. Outros seis, que também se autodenominam “oficineiros”, atuam mais intensamente com a realização das denominadas “oficinas”, que podem, ou não, ser relacionadas com as exposições temporárias. São eles: *Antares, Rigel, Polux, Deneb, Veja* e *Acrux*. Entre os seis arte-educadores que não exercem a atividade das oficinas, todos possuem formação no ensino superior ou estão em curso, porém nenhum com formação em Artes Visuais.

Dentre os seis arte-educadores que se identificam como oficinairos, *Antares, Rigel, Polux, Deneb, Veja* e *Acrux*, todos possuem formação no ensino superior ou estão em curso, sendo três de Licenciatura em Música, um em Licenciatura em História, um em Administração e um em Produção de Eventos.

Figura 12. Terceira Carta Celeste da Estação.



Fonte: Pintura, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

Há uma maior presença de arte-educadores graduados em Letras (4), seguido de Música (3) e graduações variadas como Administração,

História, Produção de Eventos, Publicidade e propaganda e Turismo. Ao focalizar esta pesquisa nas exposições de Artes Visuais, constatamos que dentre os arte-educadores não há nenhum com formação em Artes Visuais.

Os arte-educadores possuem entre 3 e 9 anos de vínculo com a instituição. Identificamos que os arte-educadores que ainda não concluíram a formação no Ensino Superior compreendem que a formação universitária em andamento tem ajudado bastante para “passar o conhecimento” aos visitantes. A ideia da transmissão prevalece como elemento capaz de, por si só, dar sustentabilidade as ações que oferecem para o público por meio das Artes Visuais.

Embora todos os 12 profissionais entrevistados se identificassem primeiramente como arte-educadores integrantes da equipe de Gestão Educacional, seis arte-educadores, os que não ministram oficinas, *Cor Caroli, Alkaid, Mizar, Alioth, Megrez e Phecda*, reconhecem que também desempenham diferentes funções como recepcionista e orientador pedagógico.

Dentre os doze profissionais que se reconheceram como arte-educadores, oito desses também se autoneomaram como mediadores, muitas vezes fazendo uso das duas nomenclaturas, arte-educador e mediador, para se identificarem no exercício do trabalho, seja com as ações nas exposições de Artes Visuais, na recepção ou nas oficinas. Nesse ponto identificamos a problemática que envolve a questão da autodenominação por nomenclaturas.

Foi a partir das respostas oferecidas pelos doze arte-educadores em que os mesmos enfatizam algumas palavras que se repetem em várias entrevistas, que emergiram as palavras-guia da Quarta Carta Celeste.

Figura 13. Quarta Carta Celeste da Estação.

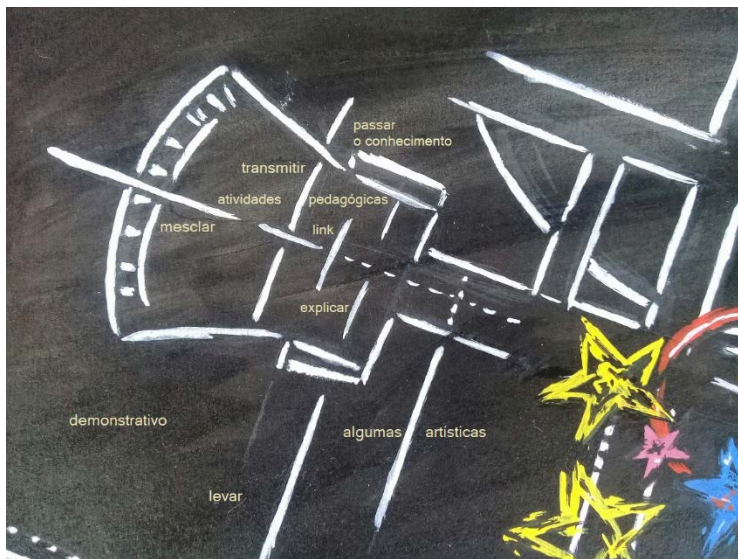


Fonte: Pintura, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

Os dois setores responsáveis pelas exposições de Artes Visuais são a Curadoria e a Gestão Educacional. A forma como estes interagem e organizam suas devidas atribuições foram se configurando desde a fundação da instituição, baseada em um sistema de divisão de trabalho no qual as práticas educacionais estariam ligadas à Gestão Educacional e os ambientes de exposições, ligados à Curadoria.

De acordo com a fala dos arte-educadores, a Gestão Educacional realiza as seguintes funções: a mediação das exposições artísticas; a mediação no Caminho do Conhecimento, com atividades ligadas à Física, Química e Biologia e a apresentação do espaço arquitetônico da instituição, principalmente da Torre Mirante, que no momento de realização desta pesquisa estava interdita.

Figura 14. Quinta Carta Celeste da Estação, Gestão Educacional.



Fonte: Pintura, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

Figura 15. Sexta Carta Celeste da Estação.



Fonte: Pintura, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

Na Sexta Carta Celeste da Estação a atmosfera do espaço da instituição aparece sobreposta a da cidade de João Pessoa. A sobreposição desses dois espaços busca representar a Estação em relação à cidade, como a grande nave, metáfora já explicitada no capítulo anterior, essa imponente estrutura flutuante que hesita aterrissar na paisagem circundante.

Os fatos já indicados sobre o fechamento da torre mirante, devido à falta de preservação do patrimônio, de reparos urgentes e necessárias, relocaram as exposições em espaços alternativos menores, o que também acarretou um menor fluxo de exposições. Esse fator consequentemente alterou a forma como os arte-educadores se deslocam em suas ações junto às exposições na instituição, diminuindo também o ritmo de interação com outras atividades que ocorriam mais



intensamente no mesmo ambiente das exposições, e que se relacionava com a linguagem das Artes Visuais.

### 3.1 VIBRAÇÕES DA/COM A CURADORIA

Como já explicitado anteriormente, compreendemos a performatividade do visual e no encontro com os profissionais focamos a atenção em uma escuta ativa que não descuidasse os gestos, as expressões de sentimentos, como elementos constituintes e relevantes de cada voz. A intensidade das vozes registradas podia ser observada no aplicativo utilizado para a gravação.

Na intenção de dar visibilidade às ações dos profissionais em uma conversa outra, buscamos colocar-nos lado a lado, um modo não invasivo, não discriminatório nem opressivo ou excludente, de nos colocar com os sujeitos da pesquisa. Dois corpos, lado a lado, ao emitir sons vibram conjuntamente. Desse modo, o processo de materialização das vozes em imagens, intituladas como Vibrações, foi acontecendo na medida em que durante a audição das entrevistas registradas era possível visualizar e marcar determinando ponto de uma fala sobre questões delicadas. A reinvenção das imagens vibrantes se estendeu durante o período das entrevistas e posterior análise das mesmas.

O setor de Curadoria da Estação é composto por um grupo de quatro profissionais: a curadora responsável pelas atribuições desse setor, e outros três profissionais, que respondem pelas montagens das exposições e outros trabalhos técnicos decorrentes da fase de organização das exposições.

A profissional responsável pelo setor de Curadoria é apresentada nesta pesquisa com o codinome *Canis Majoris*<sup>1</sup>. A entrevista com *Canis*

---

1 Nome de uma constelação de grande magnitude, que também recebe o nome de estrela variável. Essa constelação é cercada por uma extensa nebulosa formada por material expelido pela própria estrela.

*Majoris* teve como pauta as exposições de Artes Visuais e as ações que são realizadas junto a elas para aproximar os diferentes públicos. Com essa entrevista foi possível compreender o contexto atual no qual acontecem as exposições de Artes Visuais e ampliar o olhar sobre as ações relacionadas às próprias exposições.

Com o objetivo de dar visibilidade ao setor de Curadoria da Estação, e ao mesmo tempo a quem o administra, compreendemos ser importante conhecer o perfil da profissional responsável.

Figura 16 . Vibrações: Canis Majoris.



Fonte: Imagem digital, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

---

Considerando essas características, escolhi esse nome para identificar a curadoria da Estação. No Mapa Celeste da Estação, tal constelação aparece situada no interior da Constelação do Barco, de acordo com a nomenclatura indígena-africana. Nesta pesquisa, a Constelação do Barco representa a constelação maior da Estação, formada pelos doze arte-educadores que trabalham com as exposições.

A curadora responsável no momento de realização desta pesquisa tem formação em *Design* de Interiores e cursava Graduação em Mídias Digitais. Possuía vínculo com a instituição há três anos, exercendo o trabalho de curadoria, montagem de exposições e auxiliando em eventos culturais. Também contava com a experiência de um ano no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e considerava que sua formação profissional lhe ofereceu o conhecimento necessário para a realização de suas atividades na Estação Cabo Branco: Ciência, Cultura e Artes.

De acordo com a fala da curadora responsável, a Estação oferece treinamento para a realização de suas atividades, proporcionando aprendizagens quanto às montagens e planejamento das exposições e eventos conforme o calendário da instituição, apesar da profissional buscar outras referências para ampliação de conhecimentos do exercício de seu trabalho na instituição. A profissional destacou que no momento da entrevista, a agenda e realização das exposições de Artes Visuais acontecia por demanda, propostas que espontaneamente chegavam ao Setor de Curadoria da Estação. Esse é o procedimento identificado pela curadora como “demanda espontânea”.

A respeito desta “demanda espontânea”, a responsável não indicou nenhum critério específico pelo qual as propostas de exposições pudessem ser aprovadas ou não. O procedimento estava baseado em uma procura dos próprios artistas, em função das possibilidades técnicas e de estrutura para que a exposição pudesse acontecer. Desse modo não havia critérios de seleção de conteúdo, nem parecia ser uma preocupação institucional, como o caso das exigências materiais de montagem, ainda que se tenha observado, durante o período desta pesquisa, um cuidado com a qualidade dos trabalhos expostos e com o planejamento expográfico.

Um destaque ao longo da entrevista com a curadora responsável foi o fato da mesma referir-se à Estação como “casa de cultura” e ao seu funcionamento em parcerias “como as casas de cultura”. Em geral, as

casas de cultura são órgãos suplementares de uma esfera administrativa e não uma Unidade de Gestão Desconcentrada, como no caso da Estação.

Em relação ao processo descrito para a realização das exposições de Artes Visuais, foi possível apreender que a organização das exposições, e suas respectivas demandas, necessitam passar pela apreciação da Secretaria de Educação, o que indica uma dificuldade na manutenção do caráter original da Estação, o fato de constituir-se em uma Unidade de Gestão Desconcentrada. Por outro lado, não ficaram evidentes os critérios iniciais para que as exposições sejam realizadas, bem como a forma que projeto expositivo deve ser apresentado pelo proponente.

A curadora responsável também indicou que os temas das exposições de Artes Visuais costumam ser diversos. A intenção é que seja respeitada a pluralidade das propostas e que seja possível fazer a correlação com diferentes saberes, acompanhando a proposta inicial de sua fundação, em 2008. Essa relação acontece na medida em que a “casa”, termo utilizado por vários profissionais entrevistados para referir-se à Estação, tem a proposta de interdisciplinaridade entre os conhecimentos das Ciências, Cultura e as Artes.

As propostas de exposições que chegam à Estação costumam contar com os investimentos dos próprios proponentes para sua realização, posto que na época desta pesquisa, a Estação não possuía recursos próprios, e a Prefeitura não custeava a realização desses projetos. Esses fatos foram indicados pela direção geral da instituição no momento da sua entrevista. Naquele momento, a instituição oferecia a sua estrutura, o espaço expositivo e a equipe para que o projeto pudesse ser realizado.

Sobre as ações que a Estação oferece junto às exposições de Artes Visuais, foi possível constatar que o setor de Curadoria, no momento desta pesquisa, compreende que o desenvolvimento de ações depende principalmente do conceito da exposição, da ideia do artista, antes mesmo de um posicionamento da equipe de Gestão

Educacional. Se o artista proponente da exposição considera seu trabalho como parte de um processo educacional ou, se o mesmo considera que a exposição deve ou não ter uma ação educacional, a instituição acompanha a proposta do artista e não a partir de um projeto educativo institucional. Esse dado nos leva a refletir sobre qual seria o comprometimento desse setor em relação ao conteúdo das ações de mediação ligadas às exposições.

Compreendemos que seria mais coerente, bem como sugere o projeto institucional na fala de seu primeiro diretor geral, não deixar a responsabilidade com o artista como detentor de questões oriundas da demanda da própria instituição, mas, considerar a decisão do artista junto com os conhecimentos dos arte-educadores; compartilhando o conhecimento dos artistas com os conhecimentos que os arte-educadores trazem em suas bagagens de formação, seja universitária ou de mundo, vivenciada na própria instituição.

As ações junto às exposições de Artes Visuais e para o público deveriam ser compartilhadas ou refletidas em conjunto, com artistas, setor de Curadoria e Gestão Educacional, com os profissionais que este setor denomina de arte-educadores, os que estão à disposição da instituição museal para a realização das ações de aproximar o público das exposições de Artes Visuais.

Conceder ao artista a autonomia para uma determinada ação que reverbera a partir de seu trabalho torna a obra do artista intocável. Esta atitude pode levar a um possível “endeusamento” da produção artística.

A condução das ações se baseiam em uma concepção diretiva, que se origina na proposição do artista e ou no setor de Curadoria, sendo encaminhada para a Gestão Educacional servindo de referência para a forma como realizam as ações junto às exposições. Neste sentido, compreendemos que, ainda que os profissionais da Gestão Educacional tenham seu repertório de conhecimentos diferenciados acerca dos vários significados pertinentes as Artes Visuais, a forma como o setor

de Curadoria conduz as ações pode repercutir em posicionamentos que propiciem pouca autonomia para a Gestão Educacional. Este é um posicionamento incoerente com a posição que a Estação ocupa como “casa do conhecimento”, na fala de seu primeiro diretor geral, ou como uma “casa de cultura” na fala da curadora responsável no momento desta pesquisa.

O setor de Curadoria identifica a existência de dois grupos que trazem expectativas diferenciadas sobre a visitação nas exposições de Artes Visuais: o público escolar e os demais visitantes. Referindo-se à forma como a instituição busca corresponder a esses grupos por meio das ações junto às exposições de Artes Visuais, o setor de Curadoria emprega com constância as seguintes palavras: passar; informação; obras de arte; explicação; absorção.

A forma como o setor de Curadoria refere-se às ações que realiza junto às exposições de Artes Visuais indica o uso de poucos meios e materiais para as formas de mediação. O texto curatorial, por exemplo, é citado como um elemento capaz de facilitar a aproximação entre as Artes Visuais e o público visitante. Na Estação, esse material costuma ser utilizado para apresentar as primeiras informações sobre a exposição ou os trabalhos de Artes Visuais que estão expostos separadamente na instituição. Ampliando ainda essa questão, o setor de Curadoria sinalizou que algumas obras não necessitam de uma intermediação com o observador. De acordo com essa concepção, essas obras, por si só, propõem uma interação com o observador.

Consideramos que o setor de compreende as ações junto às exposições de Artes Visuais como uma ação diretiva, na medida em que é iniciada pelo artista e se estende para o público por atividades que vão desde o texto curatorial até sinalizações geradas a partir da própria obra. Uma posição que dirige o foco das ações a dois principais tipos de público, ao público das escolas e o visitante em geral, inserindo-os em um mesmo contexto.

### 3.2 VIBRAÇÕES DA/COM A GESTÃO EDUCACIONAL

O setor de Gestão Educacional, assim intitulado pela instituição, compreende 13 pessoas que atualmente ocupam diferentes funções. Identificamos a responsável pelo setor de Gestão Educacional como “Indus”<sup>2</sup>.

Figura 17. Vibrações: *Indus*.



Fonte: Imagem digital, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

2 O astrônomo bávaro Johann Bayr (1572 – 1625) localiza a constelação do hemisfério sul, *Indus*, em seu atlas estelar *Uranometria*, publicado em 1603. É uma constelação difícil de localizar, pouco extensa e com estrelas pouco brilhantes. Utilizamos *Indus*, cuja forma remete à um guerreiro, para fazer referência simbólica ao setor de Gestão Educacional, uma vez que consideramos ser este o núcleo que tem para si a responsabilidade de se posicionar de maneira a ocupar espaços em relação ao tema das exposições de Artes Visuais junto ao setor de Curadoria da Estação.

Os profissionais que integravam a equipe da Gestão Educacional no momento de realização desta pesquisa, trabalhavam em diferentes funções além das ações junto às exposições de Artes Visuais e ao público; sendo identificados pela responsável como “Aqui são todos mediadores. Temos os que trabalham na gestão, na recepção e os arte-educadores”, que em algumas ocasiões também foram denominados como “oficineiros”.

Ao denominar as funções de cada profissional da equipe, a responsável pelo setor de Gestão Educacional os separou de acordo com seu posto de trabalho na Estação. No entanto, na medida em que esses mesmos profissionais foram entrevistados todos se identificaram como arte-educadores, que se reconheciam nas diferentes funções, mas que por estarem lotados no setor de Gestão Educacional se reconheciam como tal.

Ao longo da entrevista de *Indus*, surgiu outra nomenclatura pela qual a mesma identificou os profissionais que compunham a equipe: “São todos gestores educacionais”. É notória uma instabilidade na denominação dos profissionais que compõem a equipe de Gestão Educacional.

A instabilidade na denominação dos profissionais alia-se à dubiedade de funções que assumem, tal como indicado na fala da responsável pelo setor de Gestão Educacional, que inicia reconhecendo todos como mediadores, seguidamente diferencia esses profissionais entre aqueles como arte-educadores, recepcionistas, oficinairos, finalizando como gestores educacionais.

O agendamento de grupos para visitas à Estação é feito pela Gestão Educacional, pois esse setor conta com uma profissional responsável por atender os telefonemas e cuidar da agenda diária. O agendamento pode ser feito para as exposições de Artes Visuais com oficina, ou não, caminho do conhecimento e a parte do laboratório de robótica.



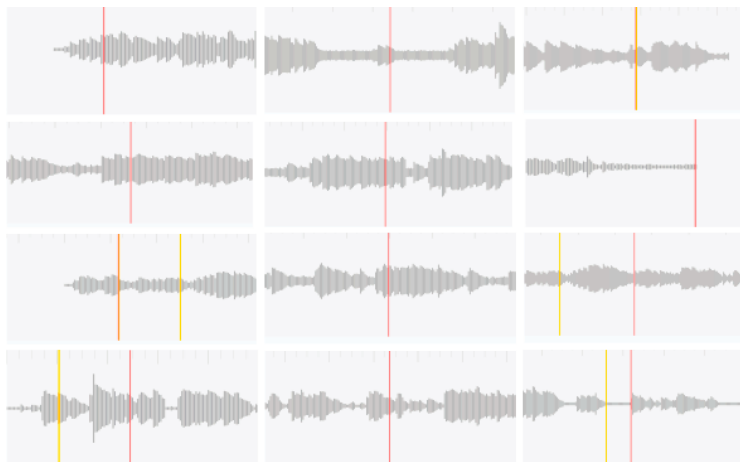
Durante o período desta pesquisa foi possível observar que, quando os grupos visitantes chegavam em grande número, os arte-educadores dividiam os grupos, direcionando uma parte do grupo para a Sala de Práticas a fim de realizar uma oficina e outra parte para uma visita guiada pelo espaço externo do jardim onde está parte do acervo de Artes Visuais, ou à alguma exposição que estivesse em cartaz.

### 3.3 VIBRAÇÕES DOS/COM OS ARTE-EDUCADORES

Para conversar com os 12 arte-educadores da Estação, assim identificados pela instituição, inicialmente a opção foi pela formação de grupos focais, para que se sentissem mais à vontade e viabilizar o tempo que dispunham para colaborar com a pesquisa. No entanto, no decorrer desses encontros de grupos focais, percebemos que os arte-educadores repetiam as mesmas respostas que ouviam dos colegas, de maneira protocolar. Por esse motivo, consideramos que seria necessário realizar as entrevistas de maneira individual.

A imagem da Figura 18, intitulada *Vibrações: arte-educadores*, corresponde a uma colagem feita a partir da junção de cada uma das vozes dos arte-educadores quando falam sobre o seu trabalho com as exposições de Artes Visuais.

Figura 18. Vibrações: arte-educadores.



Fonte: Imagem digital, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

Na análise das vozes dos arte-educadores foi possível observar a intensidade com que se referem às “várias funções que vão além das exposições”. A partir das entrevistas dos seis arte-educadores que atuam nas oficinas, *Antares*, *Riguel*, *Polux*, *Deneb*, *Vega* e *Acrux*, percebemos a ênfase em algumas palavras, como prática. Para os entrevistados a prática aparece como elemento essencial para a uma interação com o público sendo o elemento diferenciador, constitutivo e fortalecedor para a manutenção de suas ações.

As palavras “diálogo” e “interação” surgiram nas falas dos arte-educadores que realizam as oficinas como elementos que sinalizam a possibilidade de abertura para que o “público dê respostas”, ainda que não especifiquem de que maneira isso ocorra. Interessante notar que os arte-educadores esperam respostas do público e não questionamentos. Com muita constância também emergem as palavras “receber” e “explicar”, como referências que marcam possivelmente o entendimento que os mesmos têm de sua ação.

Referindo-se à tentativa de propor ações diferenciadas, que dinamizem a relação dos diversos públicos com as Artes Visuais, os arte-educadores fazem um uso recorrente da palavra *link* e *linkar*. Esse termo aparece corriqueiramente relacionado sempre no esforço de estabelecer ou tecer relações entre as obras de Artes Visuais e outros contextos, mais comumente quando se referem a uma experiência de mediação em que tentam ligar o tema da exposição a outra atividade prática ou fazer relação com outra área do conhecimento.

Na fala dos arte-educadores “fazer o link” parece ser a ação ideal, assim como “passar a informação”, “passar o conhecimento”, se fazem persistentes nos momentos de relatar se consideram que suas ações fazem parte das exposições de Artes Visuais.

A palavra *link*, nesse contexto, sugere a posição do arte-educador como sujeito que faz uma conexão entre um tema e outro, o que remeteria ao intermediador entre diferentes contextos de conhecimento, temas ou saberes. Nesta mesma esfera, a expressão “fazer a ponte” aparece com os seguintes sentidos que sinalizaram. A ponte indica um posicionamento de quem se prontifica a fornecer possibilidades de ir e vir, neste contexto, para que possíveis ações possam acontecer. No entanto, a partir das vozes dos arte-educadores, percebo ainda que a ideia de estar “a frente” das exposições é o que permanece quando relatam sobre a importância de suas funções e ações diante das exposições.

Os arte-educadores relataram que aprimoram seus conhecimentos com a própria prática vivenciada durante o tempo de trabalho na Estação nos ambientes das exposições com os diferentes públicos. Eles se referem aos conhecimentos ligados diretamente às Artes Visuais ou, que se entrelaçam a esta linguagem, e que comumente vai sendo compartilhado pelos mesmos arte-educadores no decorrer do desempenho de suas funções nos ambientes expositivos da Estação.

Entre os seis arte-educadores que também se identificam como “oficineiros”, dois relataram que naquele momento a instituição

não oferecia nenhum tipo de formação para o exercício de suas funções. Apesar desses dois arte-educadores ressaltarem a falta de capacitação, os outros quatro arte-educadores que trabalham com as oficinas identificam a existência do que seria uma capacitação para eles, materiais com textos sobre as exposições, de teor explicativo, ou ocasionais encontros com os artistas proponentes das exposições.

Esses arte-educadores não sugeriram nenhuma alternativa do que seria um possível processo de formação almejado por eles. Segundo os mesmos, se atualizam sobre algum conteúdo ou troca de referências com amigos ou colegas de trabalho que exercem a mesma função ou outros agentes do meio cultural. Essas falas sinalizam uma indefinição do horizonte que os arte-educadores almejam para ampliar suas dinâmicas com as ações entre as Artes Visuais e o público.

Procurando ainda compreender as vozes dos arte-educadores que afirmaram não buscar outras referências para a preparação de suas atividades, consideramos importante refletir sobre os estímulos para que essas buscas possam acontecer. Quais os espaços para que possíveis buscas por capacitação ou atualização possam ocorrer?

Entre os arte-educadores é muito presente uma fala que se relaciona ao passar, apresentar, organizar a fila, dar explicações, como referências que atribuem uma forma direta de agir com os observadores visitantes durante sua permanência na instituição e na relação deles diante dos trabalhos de Artes Visuais.

Ainda no que se refere à abordagem aos visitantes, ou de acordo com os arte-educadores, sobre a “mediação do conhecimento”, não há uma forma única e específica de realizar a aproximação com a obra. Alguns arte-educadores consideram que a ação consiste mais em uma “ajuda”, que visa ampliar o conhecimento que o visitante traz, ou, “a definição dele”. Outros ampliam essa concepção relatando em sua prática a existência de uma ação que proporciona o diálogo, considerando uma posição mais lúdica no exercício da ação entre a obra e o público. De acordo com as vozes dos arte-educadores, trata-se de uma ampliação

de conhecimento sobre a obra que inicia com uma abordagem mais explicativa, ainda que em alguns momentos, a depender do grau de interesse do visitante, percebido pelo arte-educador, ocorra uma proposta com base em uma maior interação que propicie o visitante a pensar e questionar, sem que haja uma apresentação “de bandeja” para o mesmo.

No entanto, quando se referem ao público de escolares, a forma de abordagem se altera. Segundo os mesmos há um determinado roteiro a seguir, no qual após o agendamento, os escolares são aguardados pelos arte-educadores que ao receberem os estudantes no local inicial do trajeto de visitação, apresentam algumas regras sobre o percurso e seguem em fila para conhecer as obras ou as exposições. Nesse trajeto, informações básicas como o nome do artista, o resumo sobre a obra e sua especificidade aparecem como informações essenciais nesse percurso de visitação.

De acordo com alguns arte-educadores, o processo de aproximação das Artes Visuais que propõem para o público, principalmente para os escolares, também se dá com o esforço de ressaltar partes mais importantes da observação das obras, propondo o tecer de relações com outras referências e, até outras áreas do conhecimento.

Indagados sobre se consideravam suas ações como parte integrante das exposições de Artes Visuais, consideraram que sim, porém suas respostas giram em torno do argumento de transmitir informações sobre a exposição. Identificam uma determinada separação no quesito exposição de Artes Visuais e ações de mediação, educativas ou pedagógicas, termos que utilizam para definir as ações que realizam.

Sobre o processo de formação dos arte-educadores da Estação, a partir das entrevistas realizadas e pela observação participante, foi possível constatar que o processo de aperfeiçoamento, ou de capacitação como denominam, acontece principalmente pelo exercício

de compartilhamento das experiências de trabalhos no próprio ambiente da Estação.

A esfera de dificuldades que a Estação enfrenta são oriundas de diversas ordens e, principalmente, derivam da forma pela qual o poder público identifica a importância dos investimentos nessas ações. No entanto, a formação dos arte-educadores pode ser compreendida como algo que reflete na Estação em forma de um “vácuo”, como foi possível constatar nas entrevistas da Direção Geral e dos outros setores. Esta é uma problemática que não afeta somente a Estação, nem apenas as instituições museais brasileiras, uma vez que está posta em meio aos debates atuais, também em instituições museais de outros países, como elemento essencial para melhorias nas ações educativas dos espaços museais.

A partir das vibrações dos arte-educadores e suas ações junto às exposições de Artes Visuais na Estação, identificamos que as formas pelas quais acontecem os encontros das Artes Visuais frente aos diferentes públicos da Estação variam desde as aproximações em que o público recebe uma informação pontual, até as que ocorrem com o esforço dos arte-educadores em interagir de maneira mais direta pela oralidade, explicação ou por meio de momentos com práticas de oficinas.

## 4 NEBULOSAS: reflexões finais

Figura 19. Nebulosas.



Fonte: Fotografia, Juliana Alves, 2019. Acervo da autora.

Compreendemos a pesquisa realizada como uma viagem. Ao longo dessa viagem foi necessário rastrear conceitos, fazer diversas leituras e abrir-se às vibrações de diversas ordens. Nesse processo outros questionamentos emergiram e aqui os oferecemos como provocações para novos estudos. Como a Estação posiciona a produção das mulheres, dos povos indígenas e afrodescendentes, das crianças e, especialmente, dos estudantes do sistema municipal de ensino de João Pessoa? De que modo a Estação visibiliza essa produção cultural? Sendo a Estação, em suas origens, “uma casa de inclusão social”, qual a possibilidade de criação de uma política de representatividade e valorização da produção de arte dos povos originários do estado da Paraíba em seu acervo? Qual

a possibilidade de criação de uma política de acessibilidade plena? De que maneira esse lugar, a Estação, pode deixar de ser uma estrutura flutuante que hesita em aterrissar na paisagem local e passar a exercer uma posição correspondente com a que se propôs ocupar? Seria possível essa Unidade de Gestão Desconcentrada, vinculada à Secretaria de Educação e Cultura (SEDEC), do município de João Pessoa, ser o lugar de produção cultural de discentes e docentes de Artes e também das outras áreas do conhecimento, sejam da rede municipal de ensino ou não? Seria possível que seu *Website* não fosse somente informativo, mas formativo para o público que possa acessá-lo?

Embora a Estação se apresente como um espaço interdisciplinar e multifacetado, acaba por repercutir, no exercício de suas ações, posturas que não correspondem com a própria missão que a instituição reconhece como sua: a de promover a difusão do conhecimento, a inclusão social.

A Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes possui profissionais contratados para o exercício específico das ações junto às exposições de Artes Visuais, porém não existe um projeto para a realização dessas ações educativas que não são destinadas somente para o público, mas também para a própria instituição, para os profissionais que nela atuam. Da mesma maneira, as propostas de exposições acontecem por um procedimento designado como “demanda espontânea”. Não há um edital ou uma forma de seleção sistematizada para a prospecção das exposições, como também não há garantias no que se refere à democratização das escolhas das exposições.

Consideramos incoerente que uma Unidade de Gestão Desconcentrada que se constitui em uma instituição museal desse porte manter-se à mercê de uma “demanda espontânea” de projetos de exposições, principalmente considerando o cenário e movimento artístico da cidade de João Pessoa e do estado da Paraíba, bem como outros estados e países, uma vez que a própria instituição, em conjunto com a Secretaria de Educação e Cultura, reconhecendo a importância



deste significativo dispositivo educativo, pode lançar editais e realizar uma seleção a partir de temas anuais.

Critérios explícitos para a ocupação dessa instituição museal é uma possibilidade de abertura e democratização, oportunizando, também por meio de editais, projetos de ações educativas, ampliando as oportunidades de mediação para além dos profissionais da instituição, como por exemplo, aos professores de Artes Visuais, e outras áreas de conhecimento, da rede municipal de ensino ou não.

Em relação a história e representatividade do acervo de Artes Visuais, constatamos que o conjunto de trabalhos que o constituem foram adquiridos nos primeiros anos da Estação, entre 2008 e 2012. Essa ação se configurou em uma tentativa de atender uma demanda permanente de visitação, de diferentes públicos. Um posicionamento baseado na concepção da primeira direção da Estação e que, de acordo com o que foi possível constatar, não obteve continuidade na mesma dimensão, posto que não identificamos trabalhos de Artes Visuais adquiridos posteriormente pela instituição ou pela Prefeitura Municipal de João Pessoa. É evidente a falta de um processo de preservação, de cuidados com a identificação, sinalização desses trabalhos; como algumas esculturas, principalmente as que estão localizadas na área externa da Estação, próximas à torre mirante, que estavam sem a devida placa de identificação da produção.

Uma instituição museal do porte da Estação não pode permanecer alheia à Política Nacional de Educação Museal (PNEM) e outras ações do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). É necessário que a Estação, enquanto instituição museal, se atualize nos exercícios que realiza para aproximar o público das Artes Visuais, acompanhando as diretrizes sobre as ações educativas dos museus e cumprindo com o seu papel educativo e cultural especialmente para o universo da cidade de João Pessoa. Para tanto, essa instituição museal de caráter educativo e público, necessita estar atenta aos principais problemas que repercutem diretamente nas limitações de suas ações, como por

exemplo, o total descuido de seus espaços expositivos, de grande valor cultural e orçamentário.

Reflete na grande estrutura flutuante que hesita em aterrissar na paisagem local uma “nuvem”, que apesar de ter sua beleza atmosférica, também carrega particularidades obscuras. Dando visibilidade a essa nebulosa, esperamos contribuir para as que as problemáticas aqui levantadas possam incomodar, suscitar, provocar reflexões e atitudes, e que recebam, por parte do universo público de poder, a devida atenção.

## REFERÊNCIAS

- ACASO, Maria; MEGÍAS, Clara. **Art Thiking**. Barcelona: Paidós Educación, 2017.
- ACASO, Maria. Del paradigma modernista al posmuseo: seis retos a partir del giro educativo (¿Lo intentamos?). *In: Perspectivas: situación actual de la educación en los museos de artes visuales*. Fundación Telefónica: Barcelona, 2011.
- ALVES, Juliana Souza. **Mediações para as exposições de Artes Visuais da Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). UFPB/UFPE, João Pessoa, 2019.
- BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural e social. *In: BARBOSA, Ana Mae e GALVÃO, Rejane Coutinho (orgs.) Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Unesp, 2009. p. 13-22.
- BRASIL. **Lei nº 11.904**, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 2009.
- CANANÉA, Fernando Abath. **Entrevista concedida a Juliana Alves**, dezembro de 2018.
- CANANÉA, Fernando Abath. A consolidação de uma casa dedicada ao conhecimento. *In: ESTAÇÃO CABO BRANCO: CIÊNCIA, CULTURA E ARTES. Coletânea Paraibana: catálogo*. João Pessoa, 2009a.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- ECO, Umberto. El museo en el tercer milenio. **Revista de Occidente**, n. 290-291, p. 33-53, 2005.
- ESTAÇÃO CABO BRANCO: CIÊNCIA, CULTURA E ARTES. **Estação Cabo Branco: Ciência Cultura e Artes, 1610 DIAS: catálogo**. João Pessoa, 2012.

- ESTAÇÃO CABO BRANCO: CIÊNCIA, CULTURA E ARTES. **Coletânea Paraíba**: catálogo. João Pessoa, 2009a.
- ESTAÇÃO CABO BRANCO-CIÊNCIA, CULTURA E ARTES. **O futuro começou há um ano**: catálogo. João Pessoa, 2009b.
- FARIAS, Walquiria. Estação das Artes. *In*: ESTAÇÃO CABO BRANCO: CIÊNCIA, CULTURA E ARTES. **Estação Cabo Branco**: Ciência Cultura e Artes, 1610 DIAS: catálogo. João Pessoa, 2012.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3ª ed. Curitiba: Positivo: 2004.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 85-95, fev. 2009.
- FRANÇA, Lucia. Sonhos, cores e formas. *In*: ESTAÇÃO CABO BRANCO: CIÊNCIA, CULTURA E ARTES. **Coletânea Paraíba**: catálogo. João Pessoa, 2009a.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 25 ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.
- FREIRE, Paulo. Considerações em torno do ato de estudar. *In*: **Ação Cultural para a Liberdade**. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- FRÓIS, João Pedro. Os Museus de Arte e a Educação: discursos e práticas contemporâneas. **Revista Museologia**, n. 2, p. 62-75, 2008.
- GÓES, Marianne. **Entrevista concedida a Juliana Alves**, fevereiro de 2019.
- IBRAM. INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2018.
- IBRAM. INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.
- JUNIOR, Damasceno. Mostra reúne obras de Contemporâneos. **Jornal A União**, Caderno de Cultura, p. 21, João Pessoa, 02 jan.2008.

- LÚZ, Vavá da. Confirma novos nomes para secretários e adjuntos da Prefeitura da Capital após reforma administrativa. **Blog do Vavá da Luz**, João Pessoa, 30 dez. 2010.
- MARTINS, Mirian Celeste. Mediação. *In*: IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2018.
- MARTINS, Mirian Celeste (org.). **Mediação cultural: olhares interdisciplinares**. São Paulo: Uva Limão, 2017.
- MARTINS, Mirian Celeste (org.). **Pensar juntos mediação cultural** {entre}laçando experiências e conceitos. São Paulo: Editora Terracota, 2014.
- MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. *In*: MATTOS, C.L.G.; CASTRO, P A. (orgs). **Etnografia e educação: conceitos e usos**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- MIGNOLO, Walter. Los retos decoloniales, hoy. *In*: MIGNOLO Walter *et al.* **Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo**. Buenos Aires: Educo, 2014.
- MOROSINI, Marilia Costa (edit.). **Enciclopédia Pedagógica Universitária Glossário**. v. 2. Brasília: Inep/MEC, 2006.
- PADRÓ, Carla. Modos de Pensar museologia: educação e estudos de museus. *In*: BARBOSA, Ana Mae; GALVÃO, Rejane Coutinho (Orgs.) **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Unesp, 2009. p. 53-70.
- PADRÓ, Carla; LÓPEZ; Enertiz; KIVATINETZ, Magali. Sobre enseñar y aprender. *In*: PADRÓ, Carla (Ed.) **Mediación Museística**: Lisboa: Mapa das Ideias, 2014.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia: saberes e práticas; *In*: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. **Ciências Humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. **Masp Afterall** #3, 2019. p. 4-12.

TEIXEIRA, Anísio. Bibliotecas e museus: instituições básicas. Uma entrevista do professor Anísio Teixeira. **IBBD/Boletim Informativo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 06, nov./dez., 1956.

WALSH, Catherine. Decolonialidad, Interculturalidad: vida desde el Abya Yala-Andino. Notas pedagógicas y senti-pensantes. *In*: MIGNOLO Walter *et al.* **Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo**. Buenos Aires: Educo, 2014.

WSCOM. **É hoje**: Estação Cabo Branco. 03/07/2008.

## **SOBRE AS AUTORAS**

**Juliana Alves**, Mestre em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE). Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 2016. Atualmente integra o Grupo de Pesquisa em Ensino de Artes Visuais (GPEAV), da UFPB. Em suas experiências artística, docente e investigadora compromete-se com o ativismo curatorial e crítica cultural a partir da virada decolonial.


ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5082989303552432>

ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8683-3115>

**Maria Emilia Sardelich**, Doutora em Educação, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Centro de Educação (CE), Departamento de Metodologia da Educação (DME). Pesquisadora permanente do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Sua atividade como docente e pesquisadora problematiza a performatividade dos atos visuais como atuações reiteradas que promovem, legitimam e sancionam normas relacionadas com o gênero, raça, classe social e diferença cultural.

ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8436767321723519>

ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8134-8807>

 Este livro foi diagramado  
pela Editora UFPB em  
2021.





ISBN 978-65-5942-030-8



9 786559 420308