

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

ENTRE OS PÚBLICOS E A ESPACIALIDADE:  
UM PERCURSO PELA RECEPÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA EM INHOTIM

Juliana Veloso Sá

Brasília, 2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

ENTRE OS PÚBLICOS E A ESPACIALIDADE:  
UM PERCURSO PELA RECEPÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA EM INHOTIM

Autora: Juliana Veloso Sá

Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Brasília, julho de 2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ENTRE OS PÚBLICOS E A ESPACIALIDADE:  
UM PERCURSO PELA RECEPÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA EM INHOTIM

Autora: Juliana Veloso Sá

Orientador: Doutor Edson Silva de Farias (UnB)

Banca:

Prof<sup>ª</sup>. Doutora Juliana Braz Dias (DAN/ UnB)

Prof<sup>ª</sup>. Doutora Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira  
(SOL/ UnB)

Prof. Doutora Sayonara de Amorim Gonçalves Leal Varga  
(SUPLENTE - SOL/ UnB)

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha gratidão a tantas pessoas que contribuíram com este trabalho e participaram, de maneira significativa, do longo percurso do mestrado. Presenças que ecoam nessas páginas e as constituem. Aos meus pais, agradeço pelo apoio em tantos níveis, pela confiança, carinho, generosidade e compreensão. À Isabella, minha irmã, agradeço pelos inúmeros compartilhamentos e estímulos cotidianos. Imensa gratidão por sua participação neste trabalho, dotando-o de mais vida e beleza com suas imagens. À tia Chica, pela participação em todos os momentos e pela confiança em mim, sempre.

Ao querido amigo Frederico Vianna, pela presença definitiva nesta caminhada, desde o início, e por sua imensa generosidade, agradeço. Minha gratidão a outros queridos e generosos amigos, com quem compartilhei conhecimentos, metodologias e ótimos momentos, Eduardo Nunes, Carolina Vicente, Paula Branco, Tiago Nery, Francis Wilker. A Glauber Coradesqui sou imensamente grata pelo horizonte de pesquisa que me apontou.

À Claudia Carize, que me ajudou a realizar esse percurso e outros tantos, com mais amorosidade e clareza.

Ao Edson Farias, pela generosidade e pela dedicação, comprometimento e ética que inspira. Pelos potentes estímulos intelectuais e convivência prazerosa.

À Mariza Guerra, a quem convidei para participar como co-orientadora em vista das contribuições ímpares a este trabalho. Mais ainda, agradeço pela convivência, pela generosidade, pela entrega sem medidas.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Sociologia desta universidade, pelo suporte institucional e pelas contribuições em minha formação.

De fundamental importância para a realização desse trabalho foi a participação da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por meio da bolsa de estudos. Agradeço também ao suporte financeiro oferecido pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC), da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, que viabilizou a realização da pesquisa de campo. Em Brumadinho, agradeço ao taxista “Seu Leôncio” Mozart e ao dono da pousada Lafevi, Seu Luís. Os dois tornaram possível o deslocamento e a estadia na cidade.

Ao Instituto Inhotim, agradeço por tornar viável essa pesquisa. Aos inúmeros profissionais e visitantes que se dispuseram a participar da investigação, meus agradecimentos, pois dão sentido e tornam possível tudo o que foi realizado. Em especial, destaque, de Inhotim: Karla Guerra, Rosalba Lopes e toda a equipe da Comissão de ética do Instituto Inhotim, o mediador artístico Wendell Silva, a mediadora ambiental Jana Janeiro, o recepcionista Lúcio, a Coordenadora da Monitoria de Área Maria Carolina Souza e a Supervisora de Arte e Educação Juliana da Silva.

Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra.

As cigarras cantarão o silêncio de bronze.

À tua direita irá primeiro um muro caiado que desenha a curva da estrada.  
Depois encontrarás as figueiras transparentes e enroladas; mas os seus ramos não dão nenhuma sombra. E assim irás sempre em frente com a pesada mão do Sol pousada nos teus ombros, mas conduzida por uma luz levíssima e fresca.

Sophia de Mello Breyner Andresen

## RESUMO

A espacialidade do Instituto Inhotim, um centro de arte contemporânea e jardim botânico localizado em Brumadinho (MG), demonstrou-se um elemento síntese dos investimentos da instituição sobre a conformação da recepção artística, com destaque para o íntimo diálogo entre a construção das paisagens do jardim botânico, a arquitetura dos espaços expositivos e o tratamento paisagístico e arquitetônico dado às obras de arte contemporânea em sua apresentação. A espacialidade de Inhotim demonstrou ainda traduzir a íntima relação entre arte, economia, entretenimento e turismo ao combinar elementos do museu e do parque temático e ao associar a um ambiente de consumo de arte, outros serviços e produtos. Ponto relevante a respeito da concepção e realização da espacialidade de Inhotim se refere à relação da obra de arte com o paisagismo. Deste modo, a investigação da recepção artística em Inhotim, aqui apresentada, propõe a descrição e análise das práticas dos visitantes à luz da espacialidade como condicionante, visto que esta cria camadas de sentidos, interfere nas experiências dos frequentadores e é, muitas vezes, inseparável das próprias obras. Esta análise da recepção encontrou na teoria das práticas aporte teórico-metodológico que se mostrou bastante apropriado, capaz de abarcar dimensões cognitivas e afetivas, axiológicas e perceptivas. Permite, portanto, uma compreensão abrangente do público, que contempla as variadas dimensões acionadas no encontro com obras de arte. A partir de deslocamentos, aos moldes de um percurso, são descritas e analisadas a concepção e realização da espacialidade de Inhotim, bem como a recepção de obras artísticas que se dão em seu bojo, considerando, entre o Instituto e seus visitantes, uma relação de interdependência.

Palavras-chave: Espacialidade. Recepção artística. Arte contemporânea. Teoria das práticas. Instituto Inhotim.

## ABSTRACT

Inhotim is a center of contemporary art and botanic garden located in Brumadinho (Minas Gerais, Brazil). Its spatiality shows an element of synthesis representing the institution's investments to the conformation of the artistic reception, notably seen in the intimate dialogue established between the construction of the botanic garden landscapes, the galleries architecture and the architectural and botanic treatment given to the works of art's presentation. Inhotim's spaciality also reflects the intimate relationship between art, economy, entertainment and turism, since it combines elements from the museum and the theme park and associates art consumption with other services and products. An important point in Inhotim's spaciality conception and realization refers to the relationship between art and landscaping. Thereby, this artistic reception investigation proposes a description and analysis of visitors' practices through the perspective of spatiality as a constraint, since it creates layers of meanings, it interferes in the publics' experiences and, many times, it is inseparable from the oeuvres. This reception analysis found in practice theory an appropriate theoretical and methodological contribution, able to embrace the variety of dimensions triggered in the encounter with the work of art, such as the cognitive, affective, axiological and perceptive dimensions. Like a route, the conception and realization of Inhotim's spatiality and the reception of art will be described and analyzed, considering between the Institute and its visitors an interdependent relationship.

Keyword: Spatiality. Artistic reception. Contemporary art. Practice theory. Inhotim Institute.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Faculdade ASA. Disponível em

<http://www.construtoraimperio.com/index.php?pg=obras> Acesso em: jun.2014.

Figura 2. Vista de Brumadinho

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1155409&page=58> Acesso em: jun.2014.

Figura 3. Caminho para Inhotim. Disponível em

[https://www.google.com.br/search?q=ponte+brumadinho&tbm=isch&ei=nAuhU-qHK7JsQS9nILgBg#q=rodovi%C3%A1ria+de+brumadinho&tbm=isch&facrc=&imgdi=ndWMiymQcbZieM%3A%3BdZhyvzyr0RzrkM%3BndWMiymQcbZieM%3A&imgrc=ndWMiymQcbZieM%253A%3B0SRLXSFyKL-StM%3Bhttp%253A%252F%252Fimsgapp2.correiobraziliense.com.br%252Fapp%252Fnoticia\\_127983242361%252F2013%252F01%252F09%252F343130%252F20130109081119617722a.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.correiobraziliense.com.br%252Fapp%252Fnoticia%252Feconomia%252F2013%252F01%252F09%252Finternas\\_economia%252C343130%252Fantiga-maior-malha-ferroviaria-do-pais-mg-sofre-com-abandono-de-linhas.shtml%3B557%3B370](https://www.google.com.br/search?q=ponte+brumadinho&tbm=isch&ei=nAuhU-qHK7JsQS9nILgBg#q=rodovi%C3%A1ria+de+brumadinho&tbm=isch&facrc=&imgdi=ndWMiymQcbZieM%3A%3BdZhyvzyr0RzrkM%3BndWMiymQcbZieM%3A&imgrc=ndWMiymQcbZieM%253A%3B0SRLXSFyKL-StM%3Bhttp%253A%252F%252Fimsgapp2.correiobraziliense.com.br%252Fapp%252Fnoticia_127983242361%252F2013%252F01%252F09%252F343130%252F20130109081119617722a.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.correiobraziliense.com.br%252Fapp%252Fnoticia%252Feconomia%252F2013%252F01%252F09%252Finternas_economia%252C343130%252Fantiga-maior-malha-ferroviaria-do-pais-mg-sofre-com-abandono-de-linhas.shtml%3B557%3B370) Acesso em: jun.2014.

Figura 4. Próximo à portaria de Inhotim. Foto: Carlos Eugênio Ribeiro.

Figura 5. Estacionamento de Inhotim. Foto: Juliana Veloso Sá.

Figura 6. *Beam drop Inhotim*, Chris Burden. Foto: Eduardo Eckenfels.

Figura 7. *Beam drop Inhotim*, Chris Burden. Foto: Jeff Mendes.

Figura 8. *Elevazione*, Giuseppe Penone. Foto: Andrea Tavares.

Figura 9. *Viewing Machine*, Olafur Eliasson. Foto: Aline.

Figura 10. Galeria Rivane Neuenschwander. Foto: Juliana Veloso Sá

Figura 11. *Continente-nuvem*, Rivane Neuenschwander, 2008. Foto: Eduardo Eckenfels.

Figura 12. *Restore Now*, Thomas Hirschhorn, 2006. Foto: Juliana Veloso Sá.

Figura 13. *Restore Now*, Thomas Hirschhorn, 2006. Foto: Igor Marotti.

Figura 14. Galeria Cosmococa. Foto: Juliana Veloso Sá.

Figura 15. *Cosmococa Maileryn*, Hélio Oiticica e Neville D´Almeida, 1973. Foto cedida por Inhotim.

Figura 16. Paisagem de Inhotim. Foto: Iniquini.

Figura 17. Grupo de visitantes. Foto: Thairone.



- Figura 18. Visitante e paisagem. Foto: Breno Vazzoler.
- Figura 19. Obra e paisagem. Foto: Manu Grossi.
- Figura 20. Obra e paisagem. Foto: Rencabral.
- Figura 21. Obra e paisagem. Foto: Thiago Saraiva Fernandes.
- Figura 22. Visitante em *Beam drop Inhotim*. Foto: Camila Barroso.
- Figura 23. Visitantes próximas às esculturas de Edgard de Souza. Foto: Mariana.
- Figura 24. Casal e *Beam drop Inhotim*. Foto: Larissa Alves.
- Figura 25. Visitante e *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5*. Foto: Mariana Maciel
- Figura 26. *Sem título*, Edgard de Souza, 2000-2005. Foto: Bruna Oliveira.
- Figura 27. Visitante na *Forty part motet*. Foto: C. Carrada.
- Figura 28. Galeria True Rouge. Foto: Maria Branco.
- Figura 29. Galeria Adriana Varejão. Foto: Rafa Zampini.
- Figura 30. Detalhe de um dos pontos de alimentação em Inhotim. Fabiana Maluf.

## SUMÁRIO

<b>Paisagem da pesquisa</b>	<b>12</b>
<b>1. Primeiros deslocamentos</b>	<b>21</b>
1.1. Ponto de partida: um horizonte	22
1.2. Vista panorâmica de Inhotim	25
1.3. Por entre museus e parques temáticos	48
1.4. Da natureza à arte	56
<b>2. Margens e lugares da arte contemporânea</b>	<b>73</b>
2.1. Arte contemporânea em Inhotim: do que estamos falando?	74
2.2. O acervo	88
2.3. Jogos a três, a quatro, a muitos...	93
2.4. Parte do cenário	111
<b>3. Obras e usos: passagem por três galerias em Inhotim</b>	<b>117</b>
3.1. Recepção enquanto prática	118
3.2. Três destinos	126
3.2.1. Galeria Rivane Neuenschwander	126
3.2.2. Galeria Lago	134
3.2.3. Galeria Cosmococa	142
3.3. “Xis!”	154

<b>Trechos finais</b>	<b>168</b>
<b>Referências</b>	<b>176</b>
<b>Anexo 1.</b> Equipe do Instituto Inhotim	<b>189</b>
<b>Anexo 2.</b> Modelo de questionário aplicado aos visitantes	<b>192</b>
<b>Anexo 3.</b> Perguntas das entrevistas	<b>194</b>
<b>Anexo 4.</b> Modelo de formulário preenchido pelos visitantes	<b>200</b>
<b>Anexo 5.</b> Tabelas	<b>201</b>

## **Paisagem da pesquisa**

a maior parte dos acontecimentos é inexprimível  
e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou.

Rainer Maria Rilke

Interessada na relação que os públicos estabelecem com a obra de arte contemporânea, encontrei, no Instituto Inhotim, um contexto profícuo para essa investigação. Primeiramente, pelo fato de se tratar de um centro de arte dedicado à formação de acervo e exposição permanente de parcela importante da produção artística contemporânea nacional e internacional, com destaque no interior do país e fora de suas fronteiras.

Além desse, outros diferenciais de Inhotim contribuem para atrair um público grande e diversificado em termos do interesse e envolvimento com a arte. Para destacar alguns, começo pelo fato do Instituto ser também um jardim botânico, composto de rica flora apresentada de modo paisagístico. As obras de arte, muito diversas entre si, de artistas e linguagens distintas, compõem com o jardim um conjunto que recebe atenções de paisagistas e arquitetos. Um exemplo são as galerias especialmente erigidas para abrigar a produção de determinado artista, circundadas por um ambiente botânico, construído em diálogo com a obra.

Além da estetização dos espaços do parque, a qualidade dos serviços que oferece merece destaque, a exemplo da gastronomia, do atendimento e dos produtos, muitos vendidos com a marca Inhotim. Esse conjunto, somado aos 60km de distância entre o Instituto e Belo Horizonte (MG), contribuiu para o surgimento de uma infraestrutura turística em seu entorno, transformando-o em um dos principais destinos em Minas Gerais. Esse breve quadro já permite entrever a sinergia entre arte, turismo, entretenimento e economia neste contexto.

Em agosto de 2013, segui, pela segunda vez, em direção a Inhotim – dois anos após as primeiras impressões – agora, porém, não mais como visitante. A frequência prolongada do parque e a convivência com as obras e paisagens, funcionários e visitantes, suscitaram-me outras questões que não aquelas que tinham me trazido até ali. Um

elemento saltou-me aos olhos e passou a ocupar o centro da análise, demonstrando profundo vínculo com a recepção artística: a espacialidade específica de Inhotim<sup>1</sup>.

Diversas são as formas como a espacialidade de Inhotim revela sua importância. Destaco, em primeiro plano, a orientação e conformação da produção e recepção das obras de arte. Sua intervenção evidencia-se, ainda, na composição do acervo artístico, na escolha da programação cultural apresentada no parque e na constituição da identidade da instituição.

O espaço de Inhotim é um elemento central na identificação que o próprio Instituto faz de si. Inhotim é centro de arte e jardim botânico, mas também se ocupa de questões ligadas à cidadania e inclusão social, ao desenvolvimento sustentável e à educação. Uma tentativa de expressar sua ampla proposta consistia no “A B C D E de Inhotim”<sup>2</sup>. Tidos como “pilares” do Instituto, eles apareciam no *Guia de Visitação e Mapa*, oferecido à entrada do parque, à época da pesquisa. Essa não é, entretanto, a forma desejada pela instituição de se divulgar atualmente, visto que não contribui para uma visão coesa e clara de si. Para isso, ao dizerem o que é o Inhotim, recorrem à ideia de um “lugar único”.

As obras escolhidas para compor o acervo, por sua vez, levam em conta o conjunto da coleção artística, as particularidades naturais e culturais de Inhotim, e o propósito de transformá-lo em um destino, em um lugar singular. Algumas dentre elas, chamadas de projetos comissionados, contemplam propostas de criação de obras especialmente para o Instituto. Os projetos devem considerar como balizadores da criação as características de Inhotim, mais uma vez, seus aspectos naturais e culturais, ou seja, a espacialidade elaborada e seus sentidos, bem como as outras obras do acervo. Não aprofundarei a intervenção da instituição sobre a produção dos trabalhos de arte, pois o enfoque desejado é avançar no entendimento acerca da recepção artística.

---

<sup>1</sup> Em elevado grau de importância na transformação da problemática estão também as discussões com Edson Farias, orientador, e com Mariza Guerra, co-orientadora, assim como os debates do grupo Sociologia da Cultura, da Universidade de Brasília, coordenado por Edson – todos os três profícuos, provocadores e instigantes.

<sup>2</sup> Cada letra sintetiza uma linha de atuação de Inhotim: **A**rte contemporânea, **B**otânica e meio ambiente, **C**idadania e inclusão social, **D**esenvolvimento sustentável e **E**ducação.

No âmbito da recepção, cabe destacar que a espacialidade de Inhotim é concebida para afetar: promover experiências entre os visitantes, impactar suas sensibilidades e emoções<sup>3</sup>. O modo de apresentação das obras, ora espalhadas entre jardins e fragmentos de matas, ora distribuídas em galerias especialmente construídas ou adaptadas para abrigar a produção de determinado artista, permeadas por um tratamento paisagístico, traduz investidas institucionais que envolvem distintos profissionais na busca de arquitetar as experiências dos frequentadores.

Além disso, as paisagens cumprem papel decisivo, já que são as maiores responsáveis por atrair os visitantes a Inhotim, segundo pesquisa encomendada pela instituição. O que significa que, em maior número, o público não se dirige ao Instituto para ver obras de arte. Um conjunto de possibilidades constitui a experiência de Inhotim, de fruição e lazer: passear por seus diversos caminhos e trilhas, admirar suas paisagens, descansar à sombra do tamboril, sentar-se nos bancos de Hugo França, desfrutar de cafés e da gastronomia. Uma experiência estética em si, que se sobrepõe ou compõe com a experiência das obras de arte.

A persuasão do espaço se faz perceptível na construção das paisagens, na arquitetura dos espaços expositivos e na integração das obras com o meio ambiente. Desse modo, considero que uma investigação da recepção artística em Inhotim não pode desprezar a dimensão espacial, seja na constituição do conjunto do parque, seja na elaboração da apresentação de cada obra em específico, na criação arquitetônica e paisagística dos ambientes das obras, visto que essa espacialidade cria camadas de sentidos, interfere nas experiências dos visitantes e é, muitas vezes, inseparável das próprias obras. A espacialidade de Inhotim demonstrou-se um elemento síntese dos investimentos da instituição sobre a conformação da recepção artística.

Enquanto centro de arte e instituição museológica, o Instituto se enquadra na descrição de Pierre Bourdieu (2011) de “instâncias de conservação e consagração cultural”, no entanto, mais do que divulgar e consagrar produtores culturais e contribuir para a formação de consumidores, Inhotim intervém de outros modos na produção e na recepção

---

<sup>3</sup> Os termos experiência, emoção e sensibilidade se destacaram nas falas de entrevistados como Paula Sulmonetti (comunicação), Julia Rebouças (curadoria) e Bernardo Paz (idealizador da instituição).

da obra, como dito acima. Um caráter produtivo se evidencia na postura do Instituto, que ultrapassa os limites da divulgação e consagração, usualmente atribuídos a um museu.

Esboçado este panorama, é possível enunciar o problema que arquiteta a paisagem dessa pesquisa: *De que modo a espacialidade de Inhotim é concebida e realizada como condicionante da recepção? E de que maneira os receptores, por meio dos usos que fazem das obras, traduzem os condicionantes do espaço?*

A categoria espacialidade abarca a apresentação das obras em galerias especificamente construídas ou adaptadas para abrigá-las; a associação da apresentação das obras e galerias com o paisagismo; a estruturação espacial de Inhotim, composta pelos diversos caminhos que permitem a circulação e levam às obras; as paisagens arquitetadas por todo o parque; a rede de interdependências que conformam esse espaço, composta principalmente por curadores, arquitetos, artistas e paisagista; e os usos que se fazem de suas paisagens e obras. Todas elas, derivações da concepção de espacialidade enquanto “espaço socialmente produzido” (SOJA, 1993, p.101), que receberão maior ou menor destaque nesta análise em função da relação com a recepção.

No que se refere à relação entre Inhotim e seus visitantes, esta será abordada sob o prisma da interdependência, considerando a dependência mútua entre as instâncias que compõem um determinado campo do consumo cultural, neste caso, com destaque para os consumidores de obras de arte e a instituição museológica. Sem aludir a uma simetria entre os polos, busco ressaltar entre eles a correspondência entre necessidades e a mútua implicação de suas práticas, orientadas umas em direção às outras.

Como dito anteriormente, a pesquisa de campo foi fundamental para a elaboração do problema de pesquisa. Entre os dias 07 de agosto e 04 de setembro e de 29 de outubro a 15 de novembro de 2013, hospedei-me em Brumadinho (MG), cidade na qual se encontra Inhotim. Ao longo desse período, realizei diariamente pesquisa de observação, enfocando a interação dos visitantes com obras de arte. Pretendia, desse modo, dar conta de *descrever e analisar os usos que o público faz de obras de arte em Inhotim, à luz do espaço como um condicionante.*

Fotografias tiradas pelos frequentadores ao longo de visitas também compõem o material que subsidiará a análise da relação do público com a espacialidade de Inhotim<sup>4</sup>. São analisadas como “fabricações” dos visitantes, nos termos de Michel de Certeau, que apontam para os usos das obras e do espaço, para as maneiras como os corpos se relacionam com o espaço de Inhotim.

Na saída do parque, apliquei questionários aos visitantes, num total de 149. Pretendia, a partir deles, ter uma impressão do perfil socioeconômico dos frequentadores, aferindo questões relativas à idade, renda, escolaridade, profissão, dentre outras<sup>5</sup>. O questionário aplicado é um instrumento não estatístico, que contribui para manipular dados e verificar noções da observação. Seu valor se dá, sobretudo, conjugado à pesquisa de observação e comparado aos dados secundários.

As entrevistas realizadas com os visitantes também são tratadas como subsídio à pesquisa de observação. Elas aconteceram na saída do parque e as perguntas conduziam à relação dos espectadores com as obras, com a arte contemporânea e com Inhotim.

Em virtude do enfoque sobre o público, entrevistei também funcionários do Instituto que lidavam diretamente com os visitantes ou que ocupavam posições dedicadas a elaborar e propor o relacionamento com eles. No primeiro caso, monitores, mediadores e educadores artísticos<sup>6</sup>. No segundo, uma curadora, uma jornalista da área de comunicação, uma engenheira agrônoma e paisagista, a gerente de excelência de Inhotim e o idealizador do Instituto. Essas entrevistas permitiram-me *descrever e analisar o modo como se concebe e realiza a espacialidade de Inhotim*, bem como *de que modo Inhotim constrói a experiência da recepção artística* – os dois últimos objetivos específicos dessa pesquisa.

---

<sup>4</sup> Refiro-me ao conjunto de fotos de visitantes tiradas em Inhotim e exibidas conjuntamente em função da campanha *Um milhão de Olhares*, promovida pela instituição em comemoração ao primeiro milhão de frequentadores que a visitou, em 2012. A campanha foi realizada no Instagram, aplicativo que permite aos usuários tirar fotografias, tratar as imagens com filtros e disponibilizá-las em diversas redes sociais. Visualizada em <http://instagram.com/inhotim/> Acesso em: abr.2013.

<sup>5</sup> O modelo do questionário encontra-se nos anexos.

<sup>6</sup> Os monitores têm por função zelar pela conservação das obras e informar os visitantes sobre o que não pode ser feito nos espaços expositivos. Também fornecem informações sobre os trabalhos artísticos e sobre o parque, de modo geral. Os mediadores e educadores fazem parte do programa educativo da instituição. Eles atuam nas visitas mediadas e nos projetos de arte-educação. De acordo com Juliana Silva, então Supervisora de Arte e Educação, em fevereiro de 2014 havia, em Inhotim, 10 educadores e 40 mediadores. O número de monitores era 93, ao final de 2013.



Foi preciso eleger algumas obras, em virtude da imensa proporção de Inhotim, com seus 110 hectares, 21 galerias e 23 obras externas. Deste universo, três produções (mais precisamente, duas obras e cinco de uma série) me pareceram apresentar questões interessantes, considerando o prisma da recepção, além de, entre si, contemplarem diferenças que abarcam parte da diversidade de Inhotim, seja em termos de linguagem artística, nacionalidade e gênero dos artistas, interatividade e tipos de provocação que propõem ao público, seja em relação à espacialidade do parque. Não pelo grau de importância enquanto produto artístico, mas em função da relação entre visitante e objeto, foi feita a escolha.

Início a apresentação do seletivo grupo pela galeria Cosmococa, que acomoda cinco obras homônimas criadas por Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, parte de uma série. Além de tratar-se o primeiro de um nome incontornável da arte contemporânea brasileira, as obras são bastante procuradas no Instituto e, no acervo, estão entre aquelas que concebem a interação e participação do público mais intensamente. Cinco salas, cada uma contando com diferentes projeções nas paredes, às vezes também no teto, e músicas diversas (de Luiz Gonzaga a Jimi Hendrix, Yma Sumac e John Cage). Em uma, balões espalhados sob um solo irregular; em outra, colchões e travesseiros; em uma terceira, redes; na quarta, uma grande espuma que cobre todo o chão e alguns *puffs* coloridos; por fim, na quinta e última, uma piscina. Ambientes que possibilitam a percepção da participação dos corpos dos visitantes na obra e suas afecções – em geral, euforia, alegria e bastante excitação, o que é muito apreciado por grande parte do público.

A segunda obra chama-se *Restore Now*, de autoria de Thomas Hirschhorn, artista suíço que mora em Paris. Sua produção, bastante provocadora, cria um ambiente que envolve o espectador e é capaz de fazê-lo esquecer-se de que está em uma galeria. Livros e ferramentas gigantes, imagens de homens-bomba, objetos, frases e vídeos se multiplicam por todo o ambiente. Tudo feito com materiais vulgares e de modo precário. Os espectadores são avisados pelo monitor, na entrada da galeria, e por uma placa, logo antes de entrar na obra, de que ela contém imagens fortes e não é aconselhada para pessoas que apresentam sensibilidade a esse tipo de material. Nojo, repulsa, aversão, sarcasmo, agressão – muitas foram as sensações e afecções observadas entre os visitantes, entretanto, de um tipo que, em geral, não lhes agradou.

Outra diferença entre as obras é que a primeira está em uma galeria especialmente construída para abrigá-la, elaborada a partir de projeto arquitetônico e paisagístico, enquanto a segunda está exposta temporariamente na Galeria Lago que, ao contrário, não foi construída para abrigá-la, mas recebe constantemente novas mostras. Ainda sob este aspecto, introduzo a terceira e última produção a ser analisada: a obra *Continente-Nuvem*, de Rivane Neuenschwander. A artista mineira elegeu uma das mais antigas construções que havia em Inhotim para acolher sua obra, uma casa pequena e simples, típica construção do século XIX, que foi reapropriada e adaptada. Esse recurso também foi utilizado em outras galerias, como a Marcenaria e Carlos Garaicoa, um antigo estábulo.

A obra de Neuenschwander chamou a atenção pela sutileza das afecções que pude observar entre os espectadores – sorrisos e bocas entreabertas ao mirar o teto e, por vezes, aparentemente um nada ou alguma frustração diante do vazio encontrado no interior da casa. A obra compõe-se de uma estrutura de placas translúcidas que deixam entrever um imenso número de bolinhas de isopor pousadas sobre ele, e que se movem ao sabor do vento produzido por ventiladores, que se alternam no funcionamento. Ela se destaca pela íntima relação entre a obra e o espaço da galeria.

Para fundamentar a análise, foi eleita a teoria das práticas como arcabouço teórico-metodológico, a partir das obras de Michel de Certeau (2009) e Pierre Bourdieu (1996, 2007, 2009). A escolha levou em conta afinidades entre as proposições desses autores e as perspectivas da pesquisa. Primeiramente, a figura produtiva e criativa do consumidor em De Certeau, como aquele que “fabrica”, assemelha-se à concepção de público na arte contemporânea, em que é abordado sob o prisma da participação, da capacidade de interagir com a obra e criar sentidos ou a própria obra. Nesta pesquisa, a capacidade criativa ressaltada por De Certeau, uma produção, sobretudo, pautada nas contingências, soma-se à concepção de *habitus*, em Bourdieu. Desse modo, o conjunto de saberes e fazeres incorporados, ou seja, a carga de disposições que os visitantes trazem impressa em seus corpos, atua na “produção” contingente efetuada pelos públicos. Centrais tanto nas abordagens de De Certeau quando de Bourdieu, o tempo, o espaço e o corpo são aspectos ressaltados nessa análise.

A teoria das práticas se mostrou ainda bastante pertinente a esta investigação, pois permite abarcar as questões relativas às afecções dos visitantes, tendo em vista o esforço

desse referencial teórico-metodológico por escapar de dicotomias como subjetivo e objetivo, macro e micro, e ainda conceder ao corpo um lugar de destaque na análise.

A noção de espacialidade, fortemente pautada em Edward Soja, contribui para um entendimento do espaço de Inhotim a partir da sua construção social e das relações que o conformam e são por ele conformadas. Desse modo, os usos que os espectadores fazem das obras também revelam a realização da espacialidade de Inhotim. Utilizo-me ainda do referencial de parque temático para compreender a concepção e realização da espacialidade do Instituto. Discuto sobre o tema com Scott Lucas, principalmente.

Quanto às referências para a discussão acerca da arte contemporânea, Nathalie Heinich, Anne Cauquelin e Arthur Danto serão as principais. A elas, outros críticos e teóricos da arte se somarão para subsidiar a discussão sobre as obras escolhidas.

As narrativas de Inhotim encontradas em algumas de suas publicações, no site da instituição e no discurso de funcionários entrevistados, também recebem destaque na análise.

Recorro a esse conjunto de autores e informantes no intuito de construir um caminho possível de entendimento da recepção artística em Inhotim à luz do espaço como um condicionante, considerando o seguinte objetivo geral, que orienta o percurso dessa investigação: *descrever e analisar a concepção e realização da espacialidade de Inhotim e a recepção de obras artísticas que se dão em seu bojo, considerando entre Inhotim e seus visitantes uma relação de interdependência, em que o espaço se destaca como elemento condicionante da recepção.*

Convido-os a esta caminhada, que se inicia por uma perspectiva ampla, que visa abarcar a espacialidade de Inhotim como um todo; reduz-se à proporção das obras, de modo a passar rente a algumas delas; até chegar à dimensão dos espectadores. O primeiro passo ou primeiro capítulo visa inserir Inhotim no panorama mais amplo de discussões sobre algumas transformações ocorridas na segunda metade do século XX, observadas na aproximação e embotamento das fronteiras entre cultura e economia, e no entrelaçamento com turismo e entretenimento. Em seguida, apresento-lhes Brumadinho e Inhotim, enfocando suas histórias e paisagens, bem como o público que frequenta o segundo. Para

compreender a concepção e realização da espacialidade do Instituto, passaremos pelo museu, pelo parque temático e pela relação entre arte e natureza.

O passo seguinte nos leva ao lugar da arte contemporânea em Inhotim e ao modo como ela é apresentada. Com o objetivo de descrever e analisar de que modo Inhotim constrói a experiência da recepção artística, participam da análise o cubo branco e as cadeias de interdependências compostas por distintos profissionais que buscam realizar as concepções espaciais de Inhotim. Outros recursos, que se voltam para a recepção, como a mediação artística, a monitoria e a biblioteca, também serão contemplados.

A terceira e última parte do trajeto traz para o primeiro plano os usos que os visitantes fazem das obras de arte. São apresentados e analisados os três destinos de Inhotim eleitos nesta pesquisa. A essa altura do percurso, a discussão sobre a espacialidade do Instituto é abordada nos contextos específicos das obras selecionadas. O tempo, o espaço, o corpo e os afetos são os principais elementos destacados na análise da relação dos visitantes com as obras apresentadas. As fotografias deles também participam da análise dos usos.

Em virtude da graduação em Artes Cênicas e das experiências que tive a oportunidade de vivenciar como atriz e dançarina, produtora e professora, diversas facetas da arte foram vistas com certa proximidade, que agora se encontram distantes. O lugar de espectadora, entretanto, nunca deixou de ser frequentado. Das Artes Cênicas, resquícios de interesse pelo corpo, pelas afecções e emoções, pelos modos de fazer – pelas práticas. A partir do conjunto de experiências no campo da arte e tendo o consumo de produções artísticas em alto grau de consideração em minha própria vida, parto para a análise de outros públicos, de outros corpos que se relacionam com o espaço de estímulos que é Inhotim e com a arte contemporânea.

Abordar a recepção artística no Instituto Inhotim implica investigar a relação dos visitantes com a obra de arte contemporânea em um parque de paisagens planejadas, marcado por profundo intercâmbio entre cultura, entretenimento e economia, em um contexto de relevância turística e artística. A experiência estética em um espaço conformado para e pela recepção.

## 1. Primeiros deslocamentos

Inicia-se aqui nossa trajetória rumo à análise da recepção artística em Inhotim à luz de sua espacialidade como um condicionante. O ponto de partida será amplo, de modo a abarcar o panorama de algumas transformações que ocorreram na cultura e na economia, na segunda metade do século XX. Como poderão ver, elas apontam para aproximações entre os campos cultural e econômico, o borramento das fronteiras de cada um e o entrelaçamento com o turismo e o entretenimento. Esse horizonte nos auxiliará a compreender a proposta de Inhotim, bem como a concepção e realização de sua espacialidade.

Neste primeiro momento, apresentarei Brumadinho e Inhotim, um pouco de suas histórias e paisagens. Importa-nos conhecer Inhotim sob o ponto de vista das relações sociais que conformam sua espacialidade e são por ela conformadas, e os significados envolvidos nessa trama. A essa altura do percurso, os visitantes serão apresentados. Futuramente, poderão conhecer alguns funcionários de Inhotim que travam contato com o público ou se dedicam a elaborações que interferem diretamente na recepção.

Passaremos, em seguida, pelo parque temático, sua história e características. Esse lugar de entretenimento tanto converge com as transformações da cultura, entrevistas anteriormente, quanto se apresenta como uma referência pertinente para compreendermos a proposta de Inhotim sob uma diversidade de aspectos. Sem desprezar a tradição dos museus e sua história mais recente, caminharemos com um pé no parque temático e outro no museu em direção de Inhotim, observando as mútuas interferências entre museus e parques.

Ao lançar luz sobre a concepção e realização da espacialidade de Inhotim, alguns pontos se fazem incontornáveis. O primeiro não poderia deixar de ser a relação entre arte e natureza, sobre o qual se estrutura a identidade da instituição e que interfere diretamente na experiência dos visitantes e na apresentação das obras. O segundo, que daquele não se descola, diz respeito à intenção de Inhotim de promover experiências e provocar sensibilidades e emoções entre seus frequentadores. Sigamos para nosso destino.

## 1.1. Ponto de partida: um horizonte

A arte suprema é o negócio.

Andy Warhol

A cultura e a economia costumavam ser dimensões da vida social e eixos estruturantes do pensamento ocidental que operavam em radical cisão ontológica. A partir da segunda metade do século XX, algumas transformações em curso no âmbito do capitalismo evidenciaram uma aproximação entre esses dois campos e o embotamento das fronteiras de um e outro.

No início do século passado, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) já chamavam a atenção para o estreitamento da relação entre arte e capitalismo, observável na comercialização e industrialização da arte. Desde então, o capitalismo passou a penetrar, cada vez mais, em domínios relativamente afastados da grande circulação comercial, a exemplo do turismo, de atividades culturais, serviços pessoais e lazer. Domínios que se apresentavam como “filões de autenticidade” (BOLTANSKI, 2009, p.444).

O século XX marca também o crescente destaque da dimensão estética e criativa no bojo do capitalismo. A economia criativa é um bom exemplo desse *status* diferenciado de que passa a gozar a criatividade junto ao mercado e a gestores governamentais, além de constituir, aos poucos, um campo de pesquisa que orienta visões de mundo e políticas públicas<sup>7</sup>.

A economia criativa aponta para mudanças econômicas, de ordem tecnológica e da natureza dos capitais. Com a valorização da criatividade, da inovação e da produção intelectual, operam-se mudanças na ordem do que é raridade. Esses elementos funcionam como recursos capazes de operar “a passagem do não capital para o capital”, para usar a

---

<sup>7</sup> A economia criativa “trata dos bens e serviços baseados em textos, símbolos e imagens e refere-se ao conjunto distinto de atividades assentadas na criatividade, no talento ou na habilidade individual, cujos produtos incorporam propriedade intelectual e abarcam do artesanato tradicional às complexas cadeias produtivas das indústrias culturais” (MIGUEZ, 2007, p.96). “Isto inclui propaganda, arquitetura, o mercado de artes e antiguidades, artesanatos, design, design de moda, filme e vídeo, *software* de lazer interativo, música, artes cênicas, publicações, *software* e jogos de computador, televisão e rádio (BRITISH COUNCIL, 2005a, citado por MIGUEZ, 2007, p.102).

imagem de Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009, p.446), tendo por efeito a criação de um “produto”. Sharon Zukin, ao se referir ao sucesso da Disney, indica que ele corresponde a uma maneira de construir desenvolvimento econômico de uma base inteiramente cultural, a qual qualifica como “não produtiva” (1995, citado por LUKAS, 2008, posição 2368)<sup>8</sup>.

Outros autores, como Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011) apontam para a mesma direção e observam que a antiga oposição entre arte/cultura e economia, que caracterizava a modernidade, demonstra-se cada vez mais dissolvida, perdendo seu fundamento social. Como consequência, a arte se alinha às regras do mercado – bens culturais são considerados como recurso econômico potencial – enquanto o capitalismo integra cada vez mais em sua oferta as dimensões estéticas e criativas. Opera-se uma estetização do cotidiano e uma cotidianização da estética.

Um novo regime de cultura se constitui e se soma a outros aspectos típicos da contemporaneidade, como o consumo em massa, novos hábitos de fruição do tempo livre e o aumento significativo do turismo cultural (VICENTE, 2009). Como ilustração do crescimento do turismo no último século, vale destacar sua receita mundial no curto período entre 1999 e 2009, em que atingiu um total de 445 bilhões de dólares no primeiro ano e 852,4 bilhões ao final da década<sup>9</sup>.

Esse horizonte nos apresenta confluências que contribuem para a conformação de um importante traço das dinâmicas culturais atuais, a saber, o entrelaçamento entre consumo de massa, efeitos culturalizantes e estetizantes gerados pelo capitalismo e sua relação com as produções artísticas e culturais. À sinergia entre mercados consumidores, produção artístico-cultural e financeirização da economia, soma-se a montagem de um sistema global de comunicação, fomentando o consumo de imagens e informações, e configurando um imenso sistema econômico pautado na tecnologia e nos símbolos.

Esse contexto torna possível e conforma realidades como a de Inhotim, em que encontramos o consumo de arte contemporânea em ampla escala, em um espaço

---

<sup>8</sup> “As Sharon Zukin expressed of Disney theme parks, ‘Disney’s success indicates a way to build economic development from an entirely cultural – that is, ‘nonproductive’ base’”.

<sup>9</sup> Estatísticas Básicas de Turismo, Ministério do Turismo, Brasília, 2010. Disponível em [http://www.dadosefatos.turismo.gov.br/export/sites/default/dadosefatos/estatisticas\\_indicadores/downloads\\_e\\_statisticas/Estatisticas\\_Basicas\\_do\\_Turismo\\_-\\_Brasil\\_2004\\_a\\_2009.pdf](http://www.dadosefatos.turismo.gov.br/export/sites/default/dadosefatos/estatisticas_indicadores/downloads_e_statisticas/Estatisticas_Basicas_do_Turismo_-_Brasil_2004_a_2009.pdf) Acesso em: abr.2013.

completamente estetizado, onde turismo, arte e entretenimento se tangenciam e confundem.

Os museus, instituições voltadas à conservação de bens materiais e imateriais<sup>10</sup> e à educação, não poderiam se manter à margem dessas transformações econômicas e sociais. Veremos adiante alguns dos impactos desse contexto sobre os museus e outros processos de transformação porque passaram no século XX, sobretudo, revelados na chamada Nova Museologia. Mas podemos observar, desde já, como outros objetivos, alheios àqueles propriamente museológicos, passam a fazer parte da agenda dessas instituições. Muitos destes são contemplados por Inhotim em seus projetos educativos e sociais:

dinamizar a economia local; servir de âncora a projetos de revitalização de espaços degradados das cidades, comunidades, bairros, etc.; valorizar obras e artistas; movimentar o mercado de artes; potencializar auto-estima de populações; dar acesso aos bens culturais coletivos; afirmar identidades; realizar inclusão social; exercitar a cidadania... (ASSIS, 2011, p.7).

Já os impactos do consumo cultural e das relações entre entretenimento, turismo e arte na esfera museológica, podemos perceber na forma de apresentação das obras, na organização dos espaços e nos serviços oferecidos pelos museus. Alguns aspectos marginais passaram para o primeiro plano, tais como uma biblioteca atualizada e acessível, livrarias, cafeterias e restaurantes, áreas de descanso e lojas de souvenirs, contribuindo “enormemente para que essas instituições sejam referências culturais e de lazer” (VASCONCELLOS, 2006, p.39).

Neste sentido, Inhotim é exemplar. Seus cafés e restaurantes apresentam ambientes decorados, com opções variadas. O bistrô Bar do Ganso, por exemplo, é descrito como “uma verdadeira galeria de arte com peças assinadas por renomados designers brasileiros, iluminação especial e ambientação que remete aos anos 50 e 70”<sup>11</sup>. Suas lojas contam com uma linha de produtos própria que sintetizam a imagem “contemporânea e despojada” da

---

<sup>10</sup> A concepção de museu apresentada, desde 2007, pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM): “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite”. Disponível em [http://www.icom-portugal.org/documentos\\_def,129,161,lista.aspx](http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx) Acesso em: mar.2014.

<sup>11</sup> Portal do Governo de Minas Gerais. Disponível em <http://www.mg.gov.br/governomg/portal/c/governomg/conheca-minas/5663-turismo/5234-museu-do-inhotim/5146/5240> Acesso em: mai.2014.



“grife” Inhotim (SOUZA, 2013). Sua biblioteca possui mais de 6 mil exemplares de arte e botânica. Sua programação cultural proporciona atrações musicais e cênicas (teatro, circo e dança) “alinhadas ao conceito de contemporaneidade explorado no espaço” (INHOTIM, 2012, p.72). Além desses, outros projetos da instituição, como uma pousada com diversos chalés, termas e spa, anfiteatro, sala de ginástica, bares e restaurantes; condomínios; campos de golfe e um aeroporto traduzem a amplitude do projeto para Inhotim (SERAPIÃO, 2011, p.26).

Ilustrativo do seu reconhecimento no campo cultural e fora dele são os prêmios que recebeu em 2010, de melhor Programação Cultural – Prêmio Bravo de Cultura – e Atração do Ano – *Guia Quatro Rodas*, Edição 2011. Uma revista de cultura e um guia sobre turismo nacional, duas publicações reconhecidas em suas respectivas áreas<sup>12</sup>. O *Guia Quatro Rodas* 2014 (p.203), ao justificar porquê Inhotim recebe 5 estrelas em sua classificação explica que “nada no mundo se compara a Inhotim”. Além das obras e jardins destaca que “Restaurantes, lanchonetes, monitores, limpeza e conservação são impecáveis”.

Veremos, logo adiante, alguns aspectos do amplo projeto de Inhotim. Para isso, pegaremos a MG-040, o acesso mais curto à Brumadinho desde Belo Horizonte, que passa por Ibité e Mário Campos. Lá, observaremos elementos dessa discussão no contexto específico de Inhotim. Antes, vamos conhecê-lo.

## 1.2. Vista panorâmica de Inhotim

Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão,  
escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas,  
nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras

Ítalo Calvino

---

<sup>12</sup> *Bravo!* foi uma revista da Editora Abril, de publicação mensal, voltada para a agenda cultural brasileira, com enfoque para as artes plásticas, cinema, música, teatro, dança e literatura. Foi criada em 1997 e encerrou suas atividades em 2013. A tiragem média foi de 17 mil exemplares no último ano. O *Guia Quatro Rodas*, publicado pela mesma editora, oferece informações sobre localidades brasileiras e serviços vinculados ao turismo, além de orientação com mapas do Brasil. Sua tiragem é de 160 mil exemplares. Informações disponíveis em <http://www.publiabril.com.br/marcas/G4R/revista/informacoes-gerais> Acesso em: jan.2014.

Seguimos pela MG-40. Estamos quase chegando. Ali à esquerda, na beira da rodovia, é a “Dona Carmita”, um bom hotel e restaurante. Logo adiante é a Faculdade Asa, a única da cidade, até então. Sob esta ponte estreita, cruzamos o rio Paraopeba, historicamente importante para a ocupação humana e posterior povoamento da região. Brumadinho se localiza no Vale do Paraopeba, uma região circundada pelas serras do Rola Moça, Calçada e Moeda, formada por diversos municípios. Em comum, eles apresentam riquezas naturais, como rios e cachoeiras, e são apropriados para prática de esportes de aventura, como asa-delta, voo livre, mountain bike, entre outros.

O nome Brumadinho, como podem imaginar, deriva-se das brumas que encobrem as montanhas e a cidade, em muitas manhãs. Esse fato primeiro teria dado origem ao nome da antiga vila de Brumado Velho que, pela proximidade de Brumadinho e, em função da característica em comum, contribuiu para que esta cidade fosse assim denominada. Seu nome revela, portanto, uma relação direta com a paisagem local.

A cidade faz parte da região metropolitana de Belo Horizonte. É o quarto maior município do estado de Minas Gerais em extensão territorial (642,03 km<sup>2</sup>) e possui uma população de aproximadamente 34 mil habitantes<sup>13</sup>.

À direita, vocês podem ver a linha do trem cruzando a cidade. Sim, ele ainda funciona. Foi graças a esse trem que o povoado do Distrito Sede de Brumadinho nasceu e se desenvolveu. O canal de Paraopeba da Estrada de Ferro Central do Brasil foi inaugurado em junho de 1917, em Brumadinho. Antes disso, toda a região próxima constituía núcleos de abastecimento para as bandeiras, pouso de tropeiros e local de levantamento de mantimentos.

Avistaram a placa do Instituto? Viramos à direita e estamos na Avenida Inhotim. Não sei se sabem, mas Inhotim era uma antiga vila, zona rural de Brumadinho. Dizem que esse nome vem de um senhor que morava numa fazenda e se chamava Timothy, para alguns, um minerador de ascendência inglesa. Os moradores da região chamavam-no Senhor Tim. Com o tempo, abreviou-se senhor, que passou a ser Nhô, como é comum em Minas Gerais. Nhô Tim. Inhotim. Há outras versões, mas essa é a mais contada por lá.

---

<sup>13</sup> Segundo pesquisa realizada pelo IBGE, em 2010, citada no site da prefeitura de Brumadinho.



Figura 1. Faculdade ASA



Figura 2. Vista de Brumadinho



Figura 3. Caminho para Inhotim



Figura 4. Próximo à portaria de Inhotim



Figura 5. Estacionamento de Inhotim

A estrada está assim cheia de terra por conta dos caminhões que passam por aqui vindos das mineradoras. Há uma logo atrás de Inhotim, chamada Ferrous. Brumadinho se localiza em um quadrilátero ferrífero composto por quatro grandes mineradoras: Itaminas, MMX, Vale e Ferrous. Elas são as principais empregadoras da região. Em segundo lugar, está o Instituto.

Agora estamos bem próximos. Veem a diferença? É nítida a mudança na paisagem, antes mesmo de passarmos a portaria. A marca do paisagismo já se faz sentir, organizando o espaço natural. Também do estacionamento podemos ver esse tratamento da paisagem. Aliás, o estacionamento já revela ao visitante desavisado as proporções de Inhotim. É o primeiro contato com o gigantismo do lugar. Nele, também nos deparamos, pela primeira vez, com a simpatia dos funcionários, recebendo-nos na subida da rampa rumo à recepção, com seus sorrisos a nos dar “bom dia” e “bem vindos”. Eles nos orientam no caminho a seguir.

Chegamos ao Instituto Inhotim - Centro de Arte Contemporânea e Jardim Botânico.

Aberto à visitação pública desde 2006, as narrativas de Inhotim apresentam como início de sua idealização os meados de 1980, quando o empresário do ramo de mineração Bernardo de Mello Paz adquiriu sua propriedade particular, uma fazenda na antiga vila Inhotim, seu refúgio de final de semana, e começou as obras paisagísticas onde atualmente se encontra o Instituto. Inhotim era um pequeno povoado com algumas poucas casas, cuja população vivia da agricultura e do trabalho em empresas locais.

Por narrativas de Inhotim refiro-me ao conjunto de relatos expressos pela diversidade de funcionários do Instituto e por seu idealizador, escutados ao longo da pesquisa de campo, lidos em materiais produzidos pela instituição ou ouvidos em entrevistas, ou seja, dizem respeito a um conjunto de elementos distinguidos por Edward M. Bruner (1986) como história, discurso e contação<sup>14</sup>. Esse conjunto de versões converge para a criação de uma única que dá sentido e coerência ao surgimento de Inhotim, descrevem e organizam sua história e operam no sentido de reduzir o peso das contingências. Por meio de uma série de operações de seleção, certos valores, práticas e

---

<sup>14</sup> Bruner propõe a distinção entre história (*story*) como a estrutura abstrata de eventos sistematicamente relacionados em uma estrutura sintagmática; discurso (*discourse*) como texto no qual a história se manifesta; e contação (*telling*) como o ato de narrar (1986, p.145).

eventos são destacados como legítimos e organizados em uma trama de eventos sucessivos e inter-relacionados temporalmente. As narrativas são estruturas de significados assim como estruturas de poder (BRUNER, 1986, p.144). Elas impõem à realidade uma coerência formal que esta não possui, dando unicidade e completude ao processo de elaboração da instituição. Tomadas como verdadeiras e naturais, elas contribuem para a construção da ontologia de Inhotim.

Em nosso percurso analítico, as narrativas ajudam a pensar a concepção e realização da espacialidade de Inhotim e o modo como propõe a conformação da recepção artística. Desse modo, não se descolam das práticas de diversos profissionais vinculados à instituição, que trabalham no sentido proposto acima, a exemplo de arquitetos, paisagistas e curadores. As narrativas são, portanto, possibilidade e produto de práticas realizadas no âmbito de Inhotim.

Bernardo Paz ocupa lugar de relevância como porta-voz dessas narrativas, sendo a figura principal a falar sobre o Instituto em revistas e jornais. Bernardo era colecionador de arte moderna. Como sublinham as narrativas de Inhotim, por influência de seu amigo, o artista Tunga, trocou seu acervo por produções de arte contemporânea e, desde fins dos anos 90, a nova coleção vem sendo formada. Pouco tempo depois, Bernardo começou a expor as obras em seu jardim particular, criou galerias para abrigá-las e, desse modo, Inhotim foi tomando forma.

Surgiu a Fundação do Instituto Cultural Inhotim em 2002. No ano de 2008, foi reconhecido como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) pelo Governo de Minas Gerais e, no ano seguinte, pelo Governo Federal. Em 2010, recebeu o título de Jardim Botânico pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos (CNJB). Atualmente, Bernardo é tido como o idealizador de Inhotim e ocupa o lugar de presidente do Conselho Administrativo<sup>15</sup>.

A principal fonte de financiamento do Instituto, para sua manutenção e para realização de projetos, vem das Leis Federal e Estadual de Incentivo à Cultura, com o

---

<sup>15</sup> A equipe de profissionais do Inhotim encontra-se nos anexos.

patrocínio de empresas como a Vale, a Vivo, o Itaú. Além dessa, doações, vendas de ingressos e mercadorias são outras fontes<sup>16</sup>.

Por meio de um exercício reflexivo, é possível atribuir o surgimento de Inhotim, sua localização e identidade, a um conjunto de contingências – ao contrário do que intencionam suas narrativas. Deste conjunto, destacaria, em primeiro lugar, a figura de Bernardo, este empresário e colecionador de arte mineiro, que circula pelo meio artístico e tinha como amigos, dentre outros, Roberto Burle Marx e Tunga, figuras importantes que influenciaram a concepção de Inhotim no âmbito paisagístico e artístico, respectivamente.

Em segundo lugar, o fato de Bernardo possuir uma fazenda em Brumadinho parece ser outra contingência relevante na trajetória de Inhotim. A escolha da cidade talvez se deva à proximidade de Belo Horizonte, já que se tratava de um refúgio de final de semana para Bernardo Paz.

Ao prestar homenagem aos 75 anos de Brumadinho, a instituição ressalta as qualidades da cidade e pergunta “onde mais poderia estar o Inhotim? Em nenhum outro lugar do mundo” (REDAÇÃO INHOTIM, 2013). A predileção por Brumadinho, entretanto, não parece óbvia, já que a cidade não demonstra vocação artística ou turística consolidada para receber um investimento do porte de Inhotim. É para essa direção que aponta a fala de um dos curadores do Instituto, Jochen Volz:

A ideia de criar um centro de arte contemporânea com uma coleção internacional nesse cenário teve que vencer uma série de obstáculos, da dificuldade de acesso pelo isolamento geográfico à necessidade de treinar pessoal para as operações do museu conforme padrões internacionais, numa região de esparsos recursos (PEDROSA; MOURA, 2008, p.18).

---

<sup>16</sup> A lista completa de patrocinadores de Inhotim encontra-se disponível em <http://www.inhotim.org.br/apoie/patrocine/parceiros/> Acesso em: dez.2013. Para detalhamento dos patrocinadores por projeto, consultar o Demonstrativo Financeiro de Inhotim, disponível no site institucional. Além dessa fonte de renda, o Instituto conta ainda com doações dos participantes do programa de relacionamento *Amigos de Inhotim*, que recebem, em contrapartida, alguns benefícios exclusivos como entrada gratuita ao parque, visitas e oficinas especiais, cadeiras reservadas em eventos do Instituto, entre outros. Em 2012, o programa arrecadou um total de R\$ 347.875,00 em doações e, em 2013, R\$ 270.062,00. Por fim, destaco a contraditória relação entre Inhotim, um jardim botânico que tem como premissa um “modelo de vida sustentável” e a preservação ambiental, e sua patrocinadora máster, a Vale, uma das maiores mineradoras do mundo, a partir das palavras de Perrottet (2013): “E, no entanto, contemplando a paisagem do alto das muitas colinas que há no local, os visitantes se surpreendem ao ver montanhas distantes rasgadas pela mineração. A colcha de retalhos de floresta verde e terra vermelha é um lembrete gritante de que a atual prosperidade brasileira provém, em grande parte, da exploração dos seus recursos naturais”.

Sem dúvida, o Instituto beneficiou-se da rica biodiversidade da região. As características dos biomas encontrados no terreno de Inhotim, com predomínio de Mata Atlântica e encaves de Cerrado nos topos das serras, são um terceiro aspecto a ser sublinhado no contexto das contingências que contribuíram para a constituição da sua identidade. A riqueza em biodiversidade apresenta-se favorável para a adaptação de muitas das plantas que lá se encontram, advindas de diferentes regiões e continentes.

Outro fator que deve ter contribuído para o sucesso da empreitada deve-se à sua localização no país. Apesar de deslocado do eixo de produção e consumo cultural mais intenso no circuito nacional, Inhotim está cerca de uma importante capital que, além disso, encontra-se em uma região bastante central do Brasil, o que lhe confere confluência e facilita o acesso a partir de vários pontos do país.

Inhotim se torna um destino ao sair do circuito cultural urbano para alojar-se entre as serras de Brumadinho e, desse modo, impõe o deslocamento àqueles que desejam visitá-lo. Os gastos com transporte adquirem importância neste contexto, visto tratar-se de 60km de distância de Belo Horizonte a Inhotim. Como uma das opções mais econômicas, o ônibus da empresa Saritur oferece o trajeto Rodoviária de Belo Horizonte-Inhotim pelo valor de R\$ 16,05, à época da pesquisa de campo. A entrada no parque correspondia então a R\$ 20,00 por pessoa, quarta e quinta-feira, e R\$ 30,00 sexta, sábado, domingo e feriado<sup>17</sup>. Como uma das estratégias para “descentralizar o acesso”, o parque oferece entrada gratuita às terças-feiras, com exceção de feriados.

Em sua tese, Diomira Maria Cicci Pinto Faria (2012) analisa a demanda turística de Inhotim e avalia os gastos na visita de turistas e excursionistas, que apresentam uma participação bastante similar, apesar dos primeiros pernovernarem ao longo da visitação, enquanto os segundos não o fazem<sup>18</sup>. Os gastos na visita correspondem às despesas de transporte e àquelas efetuadas dentro de Inhotim – basicamente, bilheteria, alimentação e compras. De acordo com Faria, excursionistas computaram um gasto por visita de R\$ 61,02 e os turistas, de R\$ 75,95, no ano de 2010.

---

<sup>17</sup> A meia-entrada era, à época da pesquisa, estendida a crianças de 6 a 12 anos, idosos acima de 60 anos, estudantes, funcionários da Vale, assinantes credenciados de *Estado de Minas*, *Hoje em Dia* e *O Tempo*.

<sup>18</sup> A pesquisa citada encontrou uma proporção quase três vezes maior de excursionistas, representados em 76%, para 24% de turistas, entre 2009 e 2010 (FARIA, 2012, p.195).



Esses fatores aliados (transporte, bilheteria e alimentação) podem se tornar barreiras para determinados públicos adentrarem Inhotim, em vista dos recursos financeiros e de tempo requeridos. Sobre isso, a fala de um educador do Instituto é elucidativa:

É um lugar ainda muito elitizado, isso a gente não pode mentir. Acho que é um pouco caro, né? Ao mesmo tempo em que a gente tem... Aí eu falo: é barato, né? Mas eu também sou da classe média, pra mim é muito fácil falar que aqui é barato. Não é totalmente acessível, porque fica longe. A gente cria essa acessibilidade, a gente cria essas possibilidades através dos projetos, através do Núcleo de Inclusão e de Cidadania, né? Mas pro visitante espontâneo, acho que ainda tem algumas limitações, que são a distância e o preço de alimentação aqui dentro, por exemplo. Eu não acho caro, acho que, pra um estudante, pra uma família de classe média não é caro, muito pelo contrário. Mas talvez pras famílias de renda mais baixa sejam um peso a se considerar<sup>19</sup>.

Como ressaltou o educador, além do transporte e do ingresso, a alimentação é outro ponto importante a ser considerado entre os custos do passeio. As regras de visitação esclarecem que não   permitido levar alimentos ou fazer piqueniques em Inhotim<sup>20</sup>. Os diversos pontos de alimenta o apresentam preços variados, entretanto, o valor do almoço foi constante foco de sugestões e reclama es apresentadas nos formulários preenchidos pelos visitantes às terças-feiras<sup>21</sup>, de acordo com Silvia Tenório, gerente de excelência. Referiam-se ao Tamboril,  nico restaurante aberto este dia da semana, até então. Como

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida   autora em agosto de 2013.

<sup>20</sup> Algumas regras de visita o do Instituto,   época, divulgadas no site da institui o: 1) Regras relativas a alimentos e bebidas: “  proibido entrar com bebidas alcoólicas e alimentos em geral”; “Não   permitido fazer piquenique no parque”; “Não   permitido alimentar os animais do parque”. 2) Regras gerais: “Não   permitido entrar com animais domésticos no Inhotim”; “Não   permitido entrar com brinquedos ou instrumentos musicais”; “O visitante deve evitar se aproximar dos lagos e dos animais”; “Não   permitido tocar as obras de arte. Quando for possível interagir com alguma obra, os visitantes serão informados pelos monitores”; “  proibido o uso de telefones celulares nas galerias”.

<sup>21</sup> Os formulários são breves questionários distribuídos na saída do museu para preenchimento espontâneo do público visitante. Eles buscam mensurar a satisfa o dos frequentadores sobre pontos específicos, como o acervo artístico e botânico, a acessibilidade no parque, as lojas, e sobre o atendimento. Com uma meta de preenchimento correspondente a 10% do público, desde o início de 2013, um trabalho sistematizado de acompanhamento e preenchimento dos questionários tem sido empreendido pela institui o. Eles são recolhidos semanalmente, a Central de Informa es do Instituto envia uma resposta aos visitantes que preencheram, sistematiza e encaminha para cada setor os comentários correspondentes. Informa es fornecidas por Gustavo Ferraz, Gerente de Administra o e Logística, em conversa em 3 de setembro de 2013. O modelo do formulário encontra-se nos anexos.

resposta, Inhotim começou a abrir o Restaurante Oiticica no dia de entrada gratuita, com um buffet simplificado e um preço reduzido da comida a quilo<sup>22</sup>.

Um segundo ponto recorrente nos formulários dizia respeito ao alto preço dos produtos das lojas. Os visitantes desejavam levar lembranças de Inhotim, mas não achavam as opções viáveis. De acordo com Silvia, foi criada uma linha institucional de produtos, que se propõe ser mais acessível<sup>23</sup>.

Os formulários são canais de comunicação da instituição com seu público, a partir dos quais ela busca averiguar o grau de satisfação de seus consumidores em relação a diferentes aspectos, para, a partir das respostas, alterar o que lhe parecer pertinente, visando satisfazer e, mesmo, superar as expectativas do público. Os dois exemplos citados ilustram movimentos de Inhotim em direção à satisfação de desejos de seus visitantes.

As reclamações dos frequentadores expressas nos formulários, por sua vez, traduzem a vontade de consumir Inhotim e a dificuldade de fazê-lo, em algumas situações. Ser um consumidor de Inhotim requer não apenas o esforço de se deslocar até lá e custear o valor da entrada. O consumo daquilo que ele oferece, o desfrute de seus serviços e produtos compõem a experiência. Parte da qual não é desejável se sentir excluído ou ter o acesso inviabilizado.

Esses exemplos nos permitem entrever o caráter interdependente da relação entre Inhotim e seus frequentadores, a correspondência entre necessidades e interesses e a mútua implicação das práticas de ambas as partes, orientadas umas em direção às outras.

---

<sup>22</sup> Alguns pontos de alimentação, produtos e preços (informações referentes a 2013):

- a. Restaurante Tamboril - Funciona todos os dias - Sábado, domingo e feriado: buffet de R\$ 60,00 por pessoa - Demais dias: R\$52,00 por pessoa.
- b. Restaurante Oiticica - Terça: R\$34,90 o quilo - Sábado, domingo e feriado: R\$49,90 o quilo
- c. Bar do Ganso - Aberto aos finais de semana e feriados - Pratos individuais: R\$35,00 a R\$60,00.
- d. Café True Rouge - Funciona todos os dias - Salgados (esfirra, empada, coxinha): R\$4,50 e sanduíche natural: R\$7,00
- e. Café do Teatro - Funciona todos os dias - R\$ 3,50 a R\$7,00 (salgados e sanduíche natural)
- f. Cachorro quente - R\$7,00 e R\$9,00

<sup>23</sup> Alguns dos produtos mais acessíveis vendidos em Inhotim (referentes a 2013): postal (R\$2,90); lápis (R\$3,00); cachaça 50ml (R\$12,00); broche (R\$15,90). A Linha Institucional, criada recentemente, ao contrário do que expressou a gerente de excelência, não parece ter a acessibilidade como compromisso primeiro: *squeeze* dobrável (R\$12,00); caderno de notas 10x15cm (R\$15,00); boné (R\$25,00); caderno capa dura 15x21cm (R\$49,00) e sombrinha (R\$80,00).

Apesar dos fatores que dificultam a visitação ao parque, como exposto acima, o destaque de Inhotim no cenário cultural nacional e internacional é crescente e se evidencia no número de visitantes que recebe anualmente e na difusão em mídia no interior do país e no exterior. Em 2010, o número de visitas de público espontâneo, grupos agendados e escolares correspondia a 169.289 (FARIA, 2012, p.205). Em 2012, subiu para 293.062 (INHOTIM, 2012) e, em 2013, 332.280 pessoas frequentaram-no (INHOTIM, 2013). No final de 2012, Inhotim atingiu a cota de 1 milhão de visitantes, contabilizada ao longo de todo o período em que esteve aberto ao público.

A presença de estrangeiros em Inhotim foi observada ao longo da pesquisa de campo, expressa na diversidade de idiomas escutados ao longo do parque, sendo o inglês, o francês e o espanhol os mais recorrentes. A divulgação em importantes veículos como *The New York Times*, *The Guardian*, *Clarín*, *Le Monde*, a revista britânica *ArtReview*, entre outros, exemplificam o destaque que tem recebido em âmbito internacional. De acordo com as pesquisas *Vox Populi*, encomendadas por Inhotim no ano de 2010 e 2013, o número de estrangeiros correspondia, primeiramente, a 1% do total de visitantes e, no último ano, esteve em 13%.

Passeando pelos 110 hectares de fragmentos florestais e jardins, vamos encontrar 23 obras expostas a céu aberto, compondo com o paisagismo de Pedro Nehring. Vemos ainda 21 galerias que se distribuem pelos variados percursos de Inhotim. Esculturas, vídeos, instalações, pinturas, desenhos, em número aproximado de 170, encontram-se atualmente em exposição, sendo que a coleção possui um número superior a 600 obras, de mais de 100 artistas de 30 nacionalidades distintas (INHOTIM, 2013). O acervo vem sendo formado a partir do trabalho de um grupo de curadores: Allan Schwartzman (norte-americano), Jochen Volz (alemão), Júlia Rebouças e Rodrigo Moura (brasileiros). Responsáveis pelas exposições e pela expansão da coleção, cabe a eles dar apoio de conteúdo ao desenvolvimento institucional de projetos e publicações, além de gerir a política cultural de Inhotim (INHOTIM, 2011).

A fama dessa coleção, cujo enfoque recai sobre a arte contemporânea nacional e internacional, produzida dos anos de 1960 aos dias atuais, vem não apenas da presença de importantes nomes desse universo, como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Tunga, Cildo Meireles, Chris Burden, Mathew Barney, Paul McCarthy. Um diferencial do Instituto

constantemente sublinhado refere-se às criações de artistas desenvolvidas especialmente para Inhotim e à apresentação de obras em grandes dimensões. São chamadas obras comissionadas aquelas produzidas por artistas convidados por Inhotim para criarem algo a partir do contexto natural e cultural do Instituto. Exemplos de algumas destas são *Sonic Pavilion*, de Doug Aitken, *De lama lâmina*, de Matthew Barney, e *Piscina*, de Jorge Macchi. Tais projetos de criação artística sublinham a relevância do espaço de Inhotim como um dos condicionantes centrais para a produção da obra.

O modo de exibição das obras se configura, sem dúvida, como outro aspecto a ser destacado em Inhotim. Uma composição que associa arte e botânica é o ponto central sob o qual o Instituto afirma seu diferencial, vinculado ainda ao desenvolvimento humano.

A experiência do Inhotim está em grande parte associada ao desenvolvimento de uma relação espacial entre arte e natureza, que **possibilita aos artistas** criarem e exibirem suas obras em condições únicas.

O estreito diálogo entre os dois acervos - arte e botânica - **proporciona ao público** em geral um lugar convidativo à fruição estética, à produção de conhecimento e ao desenvolvimento humano em todas as suas dimensões<sup>24</sup>. (grifos da autora)

Em uma relação espacial específica entre arte e natureza pauta-se a “experiência do Inhotim”, impactando tanto a recepção das obras quanto sua produção, conforme explicitado acima. Para produzir essa relação, artistas, curadores e paisagista estabelecem diálogos ao inserir uma obra no espaço e eleger a localização que ofereça as melhores condições ao trabalho, considerando suas especificidades, de modo a privilegiar a relação da obra com o entorno (INHOTIM, 2011, p. 22). A criação de uma galeria também conta com a colaboração desses profissionais associada ao trabalho de um grupo de arquitetos<sup>25</sup>.

Proponho, agora, que sigamos por esse caminho para observar a relação entre obra e entorno e arte e natureza a partir da obra *Beam drop Inhotim*, de Chris Burden. Vamos encontrá-la ao final desta longa subida, em um dos pontos mais altos de Inhotim. Em 2008, Burden recriou, a convite do Instituto, a obra que poderia ser traduzida por “queda de viga”, realizada primeiramente em 1984, no Art Park – um parque de esculturas de Nova Iorque. Setenta e uma vigas foram lançadas por um guindaste em uma poça de cimento

---

<sup>24</sup> Site de Inhotim

<sup>25</sup> Maiores detalhes sobre as articulações entre eles participam da descrição da “fabricação” da recepção em Inhotim, no segundo capítulo.

fresco da altura de 45m. O resultado é uma escultura de grandes dimensões cujas formas, advindas em parte do acaso, apontam para diversas direções, gerando dinamismo em função dos ângulos variados que as vigas formam entre si.

Do alto dessa serra, avistamos, desde Inhotim, um horizonte amplo e a vastidão do céu. Vejam que a obra não se desprende desse cenário, ela se deixa penetrar pela paisagem. Chega quase a ficar pequena diante da última, tamanha sua magnitude. Alguns visitantes ilustram, em suas fotografias, a importância da paisagem na relação com essa obra<sup>26</sup>. Uns destacam o céu, outros a vegetação.



Figura 6. *Beam drop Inhotim*

---

<sup>26</sup> Refiro-me às fotografias de visitantes tiradas em Inhotim e exibidas em campanha institucional promovida no Instagram, em 2012.



Figura 7. *Beam drop Inhotim*

Como esta, muitas outras obras e galerias apresentam uma relação íntima e constitutiva com o entorno paisagístico e arquitetônico. Elizabeth, visitante entrevistada, disse que “as obras que a gente viu lá em Inhotim, ela não veste uma parede, ela veste o espaço, ela veste o espaço pra fora de um cercado material... Ele vai para o exterior. Ele usa o céu, a terra, as pessoas...”<sup>27</sup>. Em função dessa proposta de intrínseca relação entre arte e natureza, Inhotim afirma que a ampliação do acervo artístico se traduz na ampliação do acervo botânico (INHOTIM, 2012).

A coleção botânica de Inhotim conta com mais de 4.200 espécies. As palmeiras (*Areaceae*) se destacam logo à nossa vista, são mais de 1800 acessos. Os imbés, antúrios e copo-de-leite (*Araceae*) também aparecem em grande quantidade, com mais de 600 acessos<sup>28</sup>. Como podem ver, o destaque recai sobre grupos tropicais de qualidades estéticas

---

<sup>27</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>28</sup> Informações divulgadas pelo site de Inhotim.

reconhecidas. Espécies raras e material botânico proveniente de pesquisas e resgates em áreas sujeitas a impacto ambiental, vindos de todos os continentes, também compõem este acervo.

Aos 110 hectares de visitação se soma uma área de Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN), de 145 hectares, situada no domínio da mata atlântica; juntos, eles compõem o território de Inhotim.

O tratamento paisagístico recebido pela coleção botânica segue alguns princípios que nos saltam aos olhos logo nos primeiros passos pelos 25 hectares de jardins. São eles: a) a preferência pelo uso de grandes maciços ou manchas de espécies, que produzem efeitos pelo agrupamento; b) a introdução de espécies pouco utilizadas em projetos paisagísticos; c) a surpresa como “linguagem paisagística” – a construção por meio de curvas e passagens que, de modo súbito, revelam ao olhar novas paisagens<sup>29</sup>.

A construção da surpresa se dá, em grande medida, pela limitação da visão de longo alcance, por exemplo, pela construção de barreiras visuais com plantas. Daqui, onde estamos, isso é bastante evidente. Essas árvores não nos deixam perceber que, do outro lado dessa alameda, há um lago. Se seguirmos em direção a ele, vamos todos suspirar, ao sermos surpreendidos com sua revelação aos nossos olhos.

Segundo a engenheira agrônoma e paisagista Lívia Lana, isso torna o jardim convidativo, incita o público a andar por ele, já que não consegue ver o que há adiante. Instiga a curiosidade e contribui para “enganar um pouquinho” o visitante que, sem visualizar o longo caminho que vai percorrer, em alguns trechos, não antecipa o cansaço que sentiria. “engana – entre aspas – a sensação (...). Não tem jeito de perceber que o caminho é muito longo, né?”<sup>30</sup>.

As características do paisagismo em Inhotim apresentam afinidades com o estilo de Burle Marx, que frequentou o espaço e apresentou sugestões ao seu dono, em meados de 1980, vindo daí sua importante influência para o Instituto, sem que tenha concebido para ele jardins de sua autoria.

---

<sup>29</sup> Estas características foram enumeradas por Lívia Lana, engenheira agrônoma de Inhotim e paisagista, em entrevista concedida à autora em agosto de 2013, e são também apresentadas no site da instituição.

<sup>30</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

A engenheira agrônoma e paisagista destaca, dentre as inovações propostas por Burle Marx, a introdução de plantas não convencionais ao paisagismo de sua época, como as helicônias (também conhecidas como caeté ou bananeira do mato) e as musáceas (família à qual pertencem as bananeiras). Ele se preocupava em dar destaque a plantas pertencentes à flora nativa brasileira, de modo a promover sua valorização. A maioria delas nunca havia sido utilizada anteriormente no paisagismo, por serem ignoradas em seu potencial estético (COSTA, 1949, p.2). Nesse ponto, a proposta de Inhotim apresenta-se convergente com a de Burle Marx. Por ser um jardim botânico, preocupa-se em apresentar uma grande diversidade de plantas, utilizando-se de muitas que não são comumente empregadas pelo paisagismo em jardins. Em outras palavras, há uma exploração paisagística das possibilidades estéticas da coleção botânica, preocupada com a diversidade característica de um jardim botânico.

Outro aspecto, que também se refere à apresentação do acervo botânico de modo paisagístico, aproxima a proposta de Inhotim e as concepções de Burle Marx. O importante artista e paisagista, em uma atitude educativa, pretendia promover uma relação afetiva do observador com o ambiente natural, por meio do prazer estético da contemplação dos jardins, e, desse modo, contribuir para a preservação da natureza. “necessidade imperativa de colocar seu jardim como obra de arte e, ao mesmo tempo, como veículo de educação” (OLIVEIRA, 2002, p.5). Em Inhotim, “A introdução de espécies pouco conhecidas de forma paisagística é uma das estratégias utilizadas para divulgar e sensibilizar os visitantes sobre a importância da biodiversidade vegetal para a sobrevivência humana”<sup>31</sup>.

Ao longo de suas trilhas sinuosas e das diversas bifurcações e possibilidades de rotas que se abrem à medida que caminhamos por Inhotim, uma galeria, um lago, uma paisagem se inaugura ao nosso olhar. As teias desses caminhos apresentam uma organização espacial horizontal, esparramada, dilatada e rizomática que permite, pela fragmentação, uma composição dos percursos pelo próprio visitante.

Podemos nos aventurar a caminhar e deixar-nos guiar pela experiência do espaço, pela curiosidade que algo nos desperte. Talvez isso nos leve a lugares inesperados ou... talvez nos faça sentir perdidos. Ao longo da pesquisa de campo, vi muitos visitantes com

---

<sup>31</sup> Informação disponibilizada no site de Inhotim.



os mapas em mãos, que pareciam pouco lhes servir, perguntando aos monitores espalhados pelo parque para onde seguir ou onde encontrar determinada galeria ou outro ponto específico.

Depois de alguns dias visitando diariamente Inhotim, aprendi a me localizar sem o mapa e já não mais me perdia. Isso foi, para mim, um marco, que apontou para uma mudança na relação com o espaço. Podia imaginar diferentes rotas e escolher qual seguir, para me dirigir a determinado local. Essa habilidade me aproximava dos funcionários de Inhotim e contribuía para acentuar a familiaridade e sentimento de apropriação do espaço e certa segurança. Ela, entretanto, só foi conquistada pela longa frequência, o que não correspondia à realidade dos demais visitantes. Alguns relataram sobre a relação com a sinalização e com o espaço em entrevista, expressando diferentes pontos de vista:

Fernando: Eu achei que faltou sinalização.

Aidê: É eu também, eu também. A gente fica meio... Meio no 'perguntando', né? Pra que lado que vai<sup>32</sup>.

...

Marcelo: É... Achei um pouco... As placas... Outro dia, outro dia falei com um pessoal que também me fez uma entrevista também aqui, uma pesquisa, né, e eu falei que as placas são um pouco mal sinalizadas, né? Que se não é pra cá, direção... Sentido tal, é a tal e tal galeria... Mas devia ter assim a distância em metros, o pessoal dar uma referência, pra ver se vale a pena fazer ou não, né? Eu fui porque ainda to novo, consigo ir à pé, mas tem o pessoal que não vai conseguir, não tem noção. Meio que se perdia às vezes, fui perguntar pro cara me ajudar, achei um pouco complexo<sup>33</sup>.

...

Lígia: (...) o mapinha não era tão intuitivo então a gente rodou para achar algumas coisas. Mas sempre quando a gente achava alguém a pessoa tinha disponibilidade, alguém do local né, eles tinham disponibilidade, eles tinham esse cuidado de indicar onde é que era e tudo.

(...) você consegue ficar mais à vontade assim, transitar com tranquilidade, apesar da gente às vezes dar umas voltas a mais, de ficar meio perdido, mas às vezes isso era legal porque você não tava prevendo ir pra um lugar e você acaba... Sei lá, no

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>33</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

meio do caminho do Tunga você vai pro caminho errado e você vê uma obra que não esperava<sup>34</sup>.

Outros poucos visitantes destacaram a possibilidade de construir o próprio caminho como um aspecto interessante de Inhotim. A forma de organizar o espaço, de distribuir as obras e galerias, pretendeu ser, desde o início do Instituto, um aspecto distintivo, que enfatiza uma relação diferenciada proposta ao visitante, marcada pela autonomia e liberdade. Dito de outro modo, há uma intencionalidade por parte da instituição nesta conformação espacial fragmentada que visa promover, entre os frequentadores, formas de relação com o espaço e determinadas atitudes.

A dificuldade de se guiar pelas indicações espaciais fornecidas, como placas e mapas, compartilhada por muitos visitantes, não contribui para sua autonomia e liberdade – conforme pretende Inhotim –, visto que lhes afeta a capacidade de fazer escolhas. Os monitores espalhados pelo parque demonstraram ser os principais recursos utilizados pelos frequentadores para se informarem sobre o espaço e transitarem por ele, como demonstraram as falas dos visitantes acima citadas<sup>35</sup>.

Já estão cansados? Outro aspecto relativo ao espaço de Inhotim que chamou minha atenção por sua recorrência refere-se às exclamações de cansaço ouvidas ao longo de todo o parque e, em especial, na saída. Visitantes de distintas idades reclamavam da fadiga, em resposta aos grandes descolamentos propostos por Inhotim e ao seu terreno acidentado. A extensão do território do Instituto e suas passagens íngremes apresentam-se como limitadores do acesso para alguns grupos, seja em função da idade ou de dificuldades de locomoção<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

<sup>35</sup> Reconhecendo as limitações da sinalização espacial em Inhotim, Paula Sulmonetti, jornalista da área de comunicação do Inhotim, justifica que isso se deve, em parte, porque a sinalização foi pensada quando Inhotim era menor e tinha menos obras. À medida que foi crescendo, ela foi respondendo, de modo um tanto aleatório, ao que foi surgindo. Há um projeto em andamento para alterar as placas e o mapa entregue na entrada do parque, de modo a melhorar a comunicação do espaço. Comunicação esta fundamental para tornar mais efetiva a proposta do parque de autonomia aos seus visitantes.

<sup>36</sup> Como alternativa aos grandes deslocamentos, há a possibilidade de se utilizar dos carrinhos elétricos ao custo, à época, de R\$ 20,00 por pessoa, para dispor de seus serviços ao longo de um dia de visita. Os carrinhos possuem rotas determinadas e levam os visitantes de um extremo a outro delas, suprimindo, sobretudo, os pontos mais distantes e íngremes. O carrinho pode ainda ficar à disposição dos visitantes, caso contratem o serviço exclusivo.



Agora que já estão um pouco familiarizados com Inhotim, posso apresentar-lhes seus visitantes. Há, no Instituto, um fluxo de distintos tipos de frequentadores. Os principais seriam o público espontâneo, os grupos agendados e os públicos dos programas e projetos<sup>37</sup>. Os primeiros são aqueles que se dirigem ao espaço por conta própria, com interesses diversos. Os segundos, grupos específicos que entram em contato com a instituição para programar uma visita de acordo com perfis, faixas etárias e interesses dos participantes. Já o público de cada projeto apresenta suas especificidades. Aqueles que participam do *Descentralizando o Acesso e Escola Integrada*, por exemplo, são estudantes de escolas públicas de Belo Horizonte. No segundo deles, a faixa etária varia dos 6 aos 15 anos. Aqueles que vêm pelo programa *Inhotim para Todos* são, em sua maioria, integrantes de associações, programas sociais, grupos comunitários e escolares localizados principalmente na região de Brumadinho e Belo Horizonte.

Em função das especificidades dos distintos tipos de público de Inhotim, elegi como foco aqueles que procuram o parque sem estarem vinculados aos projetos do Instituto, visto que o interesse desta pesquisa não recai sobre a ação educativa ou social da instituição, mas sobre os consumidores e o consumo cultural. Com o objetivo de compreender a diversidade dos visitantes espontâneos, realizei com eles entrevistas e questionários, bem como a maior parte da pesquisa de observação. Desta, não foram excluídos os outros tipos de público, entretanto, não ganharão maior relevo na análise.

Quando perguntei sobre o perfil do público de Inhotim, Silvia Tenório (gerente de excelência), Paula Sulmonetti (comunicação) e Júlia Rebouças (curadora) concordaram que não havia um perfil único de visitante, mas que ele é bastante diversificado. O site da instituição declara que Inhotim “recebe milhares de pessoas de diversas faixas etárias, das

---

<sup>37</sup> Alguns dos projetos realizados em Inhotim: *Inhotim em Cena*, *Descentralizando o Acesso e Laboratório Inhotim*. Este último promove atividades educativas pautadas em experiências no campo da cultura, patrimônio, memória, identidade e arte. Tem, como público alvo, jovens de Brumadinho. *Descentralizando o Acesso* estrutura-se em torno de 4 eixos: formação de professores, realização de visitas escolares, desenvolvimento de atividades em sala de aula e produção de material educativo. Enfoca instituições de ensino formal e não formal. *Inhotim em Cena* visa ocupar o parque com apresentações musicais e cênicas (circo, teatro e dança) alguns meses do ano (INHOTIM, 2012).

mais diferentes formações acadêmicas e de todas as partes do mundo”. Antes de nos atermos a alguns detalhes desse panorama tão amplo, destaco uma fala de Sulmonetti, que chama a atenção para uma mudança no perfil do visitante como consequência da ampliação e maior divulgação de Inhotim:

Porque o que aconteceu é que a gente tinha públicos muito específicos logo que o Inhotim abriu. Então você tinha aquela pessoa que ia pela arte, você tinha aquela pessoa que ia pela botânica... E, de repente, você vai lá não porque você quer ver a arte ou porque você quer ver a botânica, mas porque você quer conhecer o Inhotim<sup>38</sup>.

Mediadores e educadores concordam com sua afirmação, como mostraram as entrevistas, e destacam um tipo de público espontâneo que tem marcado cada vez mais presença entre as paisagens de Inhotim: as famílias. O Relatório 2012 – um material elaborado pelo Instituto e distribuído sobretudo para parceiros e patrocinadores, no qual constam as principais ações da instituição e seus resultados ao longo do ano – também sublinha a importância desse público, como veremos neste instante.

Passagens como esta evidenciam como Inhotim vê o público que o visita e busca atendê-lo e atraí-lo: “O Instituto buscou reunir atrações que, em sintonia com o ambiente, pudessem prestigiar **todos os visitantes**. Os eventos foram sucesso de público, reafirmando Inhotim como espaço de cultura e lazer para **toda a família**” (INHOTIM, 2012, p.77; grifo da autora). A afirmação refere-se à programação cultural de Inhotim que, no mês de janeiro, período de férias escolares, foi “Voltada para toda a família” (*ibid.*, p.78).

As atrações devem estar “alinhadas ao conceito de contemporaneidade **explorado pelo espaço**” (INHOTIM, 2012, p.72), “em sintonia com o ambiente” e à percepção de **Inhotim como um lugar único**<sup>39</sup> (grifos da autora). Reparem como, mais uma vez, a espacialidade de Inhotim se apresenta como um critério central na política da instituição, ligada à escolha do universo de obras a ser exposto, mas também visível na seleção da programação cultural.

Da mesma forma que as atrações, a linguagem empregada por Inhotim nos diversos meios de comunicação tenta ser acessível a diferentes tipos de público. Importantes

---

<sup>38</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>39</sup> Paula Sulmonetti, em entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

plataformas de comunicação são o *Twitter*, *Facebook*, blog, site institucional e Instagram. No último, mais de 7000 fotos foram publicadas pelos visitantes em 2012 (INHOTIM, 2012, p.29). Dentre elas, algumas compõem parte da análise dessa pesquisa, tendo em vista a importância da prática da fotografia entre os frequentadores, recorrente nas entrevistas como uma das coisas que mais fizeram em Inhotim, e visualizada intensamente ao longo da pesquisa de campo.

As narrativas de Inhotim, descritas há pouco, insistem sobre a diversidade dos visitantes. A partir dos questionários aplicados aos frequentadores, juntamente com os dados secundários – Pesquisa *Vox Populi*, encomendada por Inhotim em 2010, e a pesquisa de Diomira Maria Cicci Pinto Faria (2012)<sup>40</sup> –, pretendo destacar nuances desse todo indistinto que parece ser o público de Inhotim. Uma mediadora faz uma ressalva importante sobre a diversidade dos visitantes:

É algo legal de perceber, pode ser que agregue todos os públicos, ainda que seja somente através dos projetos, né. Que acho que pode ser também um fator, né. Talvez, sem que existisse a Arte Educação, a Educação Ambiental, a Diretoria de Inclusão e Cidadania, talvez esse público não chegasse aqui. Mas ainda bem que chega. Ainda bem que a gente tá aqui pra poder quebrar também um pouco desse público padrão que a gente vê em museu normalmente<sup>41</sup>.

Segundo ela, parte da diversidade é garantida em função de iniciativas do Instituto que propiciam o acesso de alguns tipos de visitantes que, por conta própria e a partir dos próprios recursos, provavelmente não elegeriam Inhotim como destino. Isso não diminui o fato de distintos grupos sociais frequentarem o parque, mas situa as diferenças entre os visitantes.

Sigamos agora para os questionários aplicados nessa pesquisa e sua relação com os dados secundários para visualizar alguns traços do perfil desse público. Serão destacadas

---

<sup>40</sup> Os dados secundários sobre os visitantes alcançam somente até 2010, visto que o Instituto não disponibilizou, para esta investigação, os resultados da pesquisa *Vox Populi* realizada em 2013. Utilizo-me dos dados da pesquisa encomendada à mesma instituição em 2010, cedida pela Secretaria de Turismo de Brumadinho. Utilizarei também os dados divulgados por Diomira Maria Cicci Pinto Faria, em sua tese de doutorado, na qual se serviu de pesquisas de Inhotim e realizou outras por conta própria.

<sup>41</sup> Gabriela, em entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

características relacionadas à idade, gênero, categoria profissional, estados onde moram, renda e grau de formação escolar<sup>42</sup>.

Os questionários apontaram a categoria entre 25 e 34 anos como a mais frequente entre os visitantes de Inhotim, seguido daqueles entre os 20 e 24 anos e os que estão acima dos 65. Dados secundários apontam para a mesma categoria etária em destaque, mas a segunda maior concentração se dá entre aqueles com 35 a 54 anos (FARIA, 2012). Já a pesquisa de Inhotim mostra um panorama um pouco mais homogêneo, em que os grupos etários distam poucos pontos percentuais uns dos outros. Em síntese, elas apontam para uma variedade de faixas etárias. Ainda que algum grupo se sobreponha a outro, há uma presença relevante de todos.

No que se refere ao gênero dos frequentadores, o feminino predominou em torno de 60% nos dados primário e secundário.

Uma diversidade das categorias profissionais também foi observada, com destaque para estudantes, nas diversas fontes consultadas. Nos questionários que apliquei, eles apareceram como categoria profissional mais recorrente, com grande diferença percentual em relação às outras. Em Faria (2012), estão em segundo lugar e aparecem associados aos professores, perdendo apenas para profissionais autônomos. Na pesquisa *Vox Populi*, os profissionais de empresas privadas estão em maior quantidade e os estudantes, em segundo.

De acordo com a pesquisa *Vox Populi* 2010, 80% dos visitantes vinham de Minas Gerais, 19% de outros estados e 1% de outros países. O Relatório 2013 de Inhotim divulgou dados da pesquisa *Vox Populi* realizada em 2013, sobre os locais de origem dos visitantes. Aqueles que vêm de outros estados do Brasil compõem 23% e os que partem de outros países, 13% do total de frequentadores. Aqueles que vêm de Minas Gerais ainda predominam, com participação de 64%. A diferença entre os dados condiz com a maior divulgação de Inhotim a nível nacional e internacional.

Na pesquisa de Faria, há separação entre turistas e excursionistas com relação à renda. Dentre os que visitam por um dia apenas, predominam os que possuem renda

---

<sup>42</sup> Tabelas com os dados dos questionários aplicados nessa pesquisa podem ser consultadas nos anexos.

mensal inferior a R\$ 2000,00. Já entre os turistas, ou seja, entre os que pernoitam, aqueles com renda superior (de R\$ 3975,51 a R\$ 8.150,50) estão em maior número. Nesta pesquisa não foi feita tal distinção, e a faixa de renda individual que se apresentou mais recorrente foi entre R\$ 2000 e R\$ 4000 reais. Em seguida, aquela inferior à R\$ 2000. Em parte, isso pode ser atribuído ao grande número de estudantes entre os visitantes, que estão entre aqueles que não possuem renda ou cujos rendimentos são de até R\$ 2000 ou pouco mais.

Quanto à formação, os dados apresentam um alto nível. Os estudantes universitários participam com quase 50% na pesquisa de Faria, em 2010, o que se aproxima da soma do percentual daqueles com nível superior completo e incompleto respondentes do questionário dessa pesquisa. Em ambas as fontes, os pós-graduados aparecem em segundo lugar, com alto índice.

Os dados confirmam a diversidade apontada pelas narrativas de Inhotim no que se refere à variedade etária, de gênero, de renda e de locais de origem dos visitantes. Chama a atenção o alto nível de formação escolar dos frequentadores, em sua maioria, graduados e pós-graduados, e o grande número de estudantes entre eles. Esse traço já delimita um universo que nos permite excluir alguns grupos sociais e pode estar relacionado às disposições escolares usualmente atribuídas a frequência a museus e ao consumo de arte.

Na esteira dos postulados de Pierre Bourdieu (2007), esse traço do público condiz com a ênfase que o autor deposita na relação entre o nível de instrução e a prática cultural, a ponto de reduzir outras variáveis, como categoria sócio-profissional, idade ou habitat, ao nível de instrução, e dizê-lo ser o mais determinante para análise do consumo de arte. Como o interesse da investigação não se relaciona com a gênese das práticas e não se pauta nas classes sociais, tais aspectos não serão aprofundados.

Mesmo que rapidamente, espero que tenham apreendido, por meio de uma mirada panorâmica, um pouco da história de Inhotim, algo sobre seu espaço e seu público. Daremos, agora, nossos primeiros passos pelo museu e seguiremos para o parque temático.

### 1.3. Por entre museus e parques temáticos

o mundo não é da ordem do substantivo, mas da ordem do adjetivo!

Gaston Bachelard

Entraremos no museu pelo movimento de renovação que promoveu ao final da Segunda Guerra Mundial, porque nos interessam os novos princípios e práticas formulados nesse contexto, que têm no público um “ pilar da nova museologia” (JULIÃO, 2006, p.28). Além disso, esse momento dos museus se mostra mais afinado com as propostas de Inhotim.

Intensas críticas e movimentos de protestos por democratização das instituições políticas, educativas e culturais, que tomou lugar em vários países, na década de 1960, contribuiu para um processo de transformação dos museus, orientado para o público como centro das preocupações (JULIÃO, 2006, p.27). A partir desse momento, a função social dos museus passa a gozar de mais relevo, em contraponto a uma perspectiva tradicional, que administrava o patrimônio independente de seu uso social e elegia a conservação e o acúmulo de coleções como centro de suas reflexões.

“No século XX, o grande desafio colocado para o mundo museológico foi o de tornar suas coleções e suas propostas cada vez mais acessíveis para os visitantes de qualquer proveniência, faixa etária e segmento social” (VASCONCELLOS, 2006, p.23,24). As transformações que passaram nas últimas décadas, em função das exigências de maior democratização e modernização, impactaram não somente a forma de apresentar as obras e organizar os espaços do museu, mas também os serviços oferecidos.

A implantação de serviços educativos pautados na participação do público, a realização de eventos culturais e de entretenimento são exemplos de iniciativas que buscam imprimir um caráter dinâmico aos museus, como centros de informação, lazer e educação (JULIÃO, 2006). Outros aspectos que merecem destaque, antes marginais e, a partir dessas mudanças, elevados ao primeiro plano, são uma biblioteca atualizada e acessível, livrarias, cafeterias e restaurantes, áreas de descanso e lojas de souvenirs.



No livro *Turismo e Museus*, Camilo de Mello Vasconcellos busca contribuir com o desenvolvimento da relação entre esses dois campos, ainda bastante insipiente no Brasil, na opinião do autor, em 2006, época de lançamento da publicação. Em 1994, Mario Jorge Pires, professor do curso de turismo da Universidade de São Paulo, já propunha aos museus “abrirem-se” ao marketing e se integrem ao roteiro turístico sob pena de desaparecimento (citado por VASCONCELLOS, 2006, p.48).

Além das exigências sociais, as mudanças porque passaram os museus respondem aos impactos que o parque temático e outras formas de entretenimento e consumo têm exercido sobre a sensibilidade humana e sobre as formas de interação e de aprendizado, como veremos a seguir.

De acordo com Danièle Giraudy e Henri Bouilhet (1990, p.35), numerosos são os museus que se apresentam como parques, locais onde a natureza e os pavilhões se interpenetram. No caso de Inhotim, poderíamos nos referir à sua coleção botânica como um museu, visto que jardins botânicos e zoológicos também se inscrevem nesta categoria (SCHEINER, 1999, p.145): uma “coleção viva de paisagens, fauna e flora” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.14).

Tanto o museu quanto o jardim botânico apresentam preocupações com a dimensão estética de sua apresentação e realizam operações classificatórias e organizativas que lhe são próprias. O último apresenta coleções de plantas vivas (maioria) ordenadas, documentadas e identificadas. É aberto ao público com finalidades de educação, conservação, pesquisa, recreação e prestação de serviços (ROCHA; CAVALHEIRO, 2001). O museu, descendente do gabinete de curiosidades, apresenta afinidade com as finalidades de conservação, pesquisa, comunicação e exibição, também atribuídas ao jardim botânico. Por sua vez, volta-se para o patrimônio tangível e intangível da humanidade.

O complexo museológico de Inhotim, composto por galerias e obras expostas ao ar livre, corresponde, em grande medida, a um modelo recorrente dentro dos movimentos de renovação dos museus. Outros aspectos de Inhotim, entretanto, merecem nossa atenção mais detida neste momento, sobretudo, aqueles que se aliam às suas coleções artística e botânica e lhe atribuem um caráter um pouco mais amplo, adequado à ideia de parque

temático e que apresentam mais fortemente os elos entre arte, economia, entretenimento e turismo.

Para citar alguns desses aspectos, além da rede de serviços oferecidos – restaurantes e cafés, produtos customizados – e do jardim botânico e suas paisagens, evidencio sua programação cultural (cênica e musical) de destaque, sua biblioteca, o hotel em construção, a arena e spa que pretendem construir. Inhotim prima por serviços de qualidade e se constitui como um espaço de lazer, dotado de boa gastronomia, de áreas de descanso espalhadas por toda sua extensão, de grande e bem cuidada infraestrutura.

Nesse sentido, o projeto para Inhotim parece extrapolar as proporções de um museu. E a categoria de parque temático demonstra ser adequada e abrangente o suficiente para compreendermos sua proposta, a ênfase em sua expansão e constante transformação, seu desejo de encantar os visitantes. O conceito de parque temático servirá ainda para retomarmos alguns aspectos da relação entre arte, economia e entretenimento, com que nos deparamos anteriormente.

• • •

Analisar Inhotim à luz do parque temático, como uma “Disney World pós-contemporânea cultural”, nas palavras de Bernardo Paz (REVISTA TRIP, 2013), permite compreender aspectos do Instituto e nuances que parecem escapar à concepção de museu, pela própria trajetória histórica dessa instituição. Não será desconsiderado o caráter museológico de Inhotim – como revela sua relação com importantes instituições da área, a exemplo da inscrição no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). A categoria de parque temático, entretanto, será empregada na compreensão de propostas do Instituto e da concepção e realização de sua espacialidade, para então nos determos sobre os modos como ele busca conformar a recepção artística.

Nosso principal cicerone no parque temático será Scott Lukas. Em *Theme Park* (2008), ele analisa o parque temático com base em seu desenvolvimento histórico a partir dos jardins, parques de diversão e feiras mundiais, até as propostas mais atuais. Apesar da

dificuldade de defini-lo, sobretudo em função das variadas formas que adquire na atualidade, destaca o autor como um traço marcante do parque temático sua relação com o espaço: “O anseio por um senso de espaço está no coração do parque temático contemporâneo” (LUKAS, 2008, posição 732; tradução da autora)<sup>43</sup>. Um senso de espaço, um local delimitado e separado do “mundo real”, cujas paisagens e arquitetura são planejadas para criarem um outro mundo (*other-worldliness*), um lugar à parte, único, diferente de qualquer outro antes visto. Sob este aspecto específico, distingue-se de outras formas de entretenimento como o cinema, pois toma para si a expressão espacial e, por este viés, propõe uma experiência de imersão envolvendo todos os sentidos do frequentador.

O espaço é também um elemento chave do museu. O caráter visual, imagético e espacial de uma exposição é constituinte da particularidade dos modos de apresentação, comunicação e aprendizado propostos pelo museu. Mais uma vez, deparamo-nos com a centralidade da dimensão espacial na presente pesquisa, seja para a compreensão do contexto sobre o qual nos detemos, seja para compreender o problema específico proposto pela relação da espacialidade com a recepção artística em Inhotim.

Como puderam observar até aqui, o termo espacialidade tem permeado nosso percurso, em detrimento do parco uso de espaço. Essa escolha baseia-se em Edward Soja (1993), que aponta como o espaço foi reduzido, pela produção teórica que a ele se dedica, a um dado contextual, a aparências substantivas. Essa visão essencialmente física, segundo o autor, influenciou todas as formas de análise espacial e tendeu a impregnar de primordialidade, inevitabilidade e reificação as coisas espaciais. Por isso, Soja propõe o uso de espacialidade como uma forma de acentuar a base social do espaço, considerado-a como fruto da organização e produção sociais:

a espacialidade é socialmente produzida e, como a própria sociedade, existe em formas substanciais (essencialmente concretas) e como um conjunto de relações entre os indivíduos e os grupos, uma ‘corporificação’ e um meio da própria vida social (1993, p.147).

No caso desta análise, destaco do processo de organização e produção sociais do espaço as práticas realizadas por profissionais de Inhotim como arquitetos, curadores e paisagista, e as práticas dos frequentadores. Do mesmo modo que a espacialidade é

---

<sup>43</sup> “The craving for a sense of place is at the heart of the contemporary theme park”.

concebida e realizada por Inhotim e seus funcionários visando afetar seus frequentadores, estes, por sua vez, atuam sobre o espaço, transformando-o e significando-o, e assim repercutem em Inhotim. Evidencia-se, nesse processo, uma relação de correspondência e interdependência entre produtores e consumidores, e sua íntima relação com o espaço. Dito de outro modo, o consumo cultural em Inhotim circunscreve-se em um espaço conformado para e pelo consumo, por meio das práticas de consumidores e produtores.

Um exemplo dessa interdependência entre práticas institucionais e dos frequentadores foi citado por Livia Lana, engenheira agrônoma e paisagista de Inhotim. Ela falou dos percursos que visitantes fazem por caminhos que não haviam sido concebidos como tais pelo paisagista e, dessa forma, criam trajetórias que são posteriormente incorporadas pela instituição<sup>44</sup>.

As relações entre instituição e visitantes são produtoras do espaço, mas são também contingentes a ele (SOJA, 1993, p.155). A contingência das relações sociais ao espaço é considerada, neste caso, a partir da ocasião, da contingência espaço-temporal que conforma as práticas de cada parte envolvida. De acordo com De Certeau (2009) e Bourdieu (2009), as práticas são indissociáveis do contexto em que se dão. A espacialidade se produz e reproduz nas práticas dos visitantes e profissionais de Inhotim. Desse modo, nunca é primordialmente dada ou fixa, inerte ou imutável (SOJA, 1993, p.149, 155). As práticas dos frequentadores e dos profissionais da instituição, por sua vez, dependem do contexto e atualizam a si e à relação entre uns e outros em função das condições espaciais e temporais do contexto.

Conforme propõe Soja, os espaços físico, social e mental se entrelaçam e se superpõem na construção social da espacialidade. Podemos ainda perceber a inter-relação dessas dimensões física, mental e social nas práticas de cada profissional citado acima, como dimensões entrelaçadas na conformação espacial de Inhotim.

Como puderam perceber, a espacialidade se mostra uma categoria analítica central, pois nos permite compreender o processo de produção do espaço de Inhotim em profunda conexão com as relações sociais que nele se compõem. Ou seja, possibilita a compreensão da recepção enquanto relação social conformada pela dimensão espacial em Inhotim e

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

auxilia-nos ainda a compreender a construção do espaço como uma relação social. Desse modo, apresenta-se como uma peça fundamental no nosso percurso analítico.

Convido, neste momento, a um retorno a Inhotim, para falarmos um pouco sobre lugar. Paula Sulmonetti, da área de comunicação, abordou a dificuldade de definir Inhotim e como a ideia de lugar singular é o que se deseja enfatizar na divulgação da imagem da instituição. Pretende-se, desse modo, difundir uma percepção coesa do Instituto, sem deitar acento sobre nenhuma de suas áreas específicas:

A singularidade do Inhotim está nas relações transversais e permanentes entre a arte, a botânica, a cidadania, a educação, o destino. Somente a intercessão dessas áreas diversas e complementares consegue dar o peso da singularidade. É a pluralidade que torna o Inhotim singular<sup>45</sup>.

Reincidente nas narrativas de Inhotim, a ideia de espaço e lugar dá forma à imagem que o Instituto constrói de si e como se autorrefere, muitas das vezes: “um lugar singular” (site institucional), “lugar único no mundo” (site institucional), “Espaço acessível, aberto, plural, de fruição estética e cultural” (*Guia de visitação & Mapa*), “um lugar em constante evolução” (INHOTIM, 2012, p.9). Ao afirmar-se como lugar, a instituição acentua seu caráter “notável e inconfundível” (LYNCH, 2011, p.102), visa dotar seu espaço de identidade, valor e afeição (EMÍDIO, 2006, p.37). O entendimento de Inhotim como lugar singular relaciona-se com a importância que as paisagens adquirem na apresentação da própria instituição e do acervo de arte contemporânea, bem como em sua construção como destino turístico. Para me utilizar das palavras da instituição: “A estrutura e a organização do espaço garantem um lugar singular” (INHOTIM, 2012, p.5).

Podemos, então, atribuir à concepção da espacialidade de Inhotim a poderosa materialidade e imersão características do parque temático. Kevin Lynch sublinha aspectos importantes da constituição de um espaço como lugar, que justifica a ideia que estou a lhes apresentar desde que adentramos Inhotim, a respeito da conformação da recepção de por sua espacialidade. De acordo com o autor, “Em si mesmo, esse sentido de lugar **realça todas as atividades humanas** que aí se desenvolvem e **estimula o depósito de um traço de memória.**” (2011, p.134; grifos da autora). Antes de adentrarmos mais profundamente essa questão, precisamos percorrer um pouco mais os meandros do parque temático.

---

<sup>45</sup> Paula Sulmonetti, em entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

Na construção do espaço do parque temático, desde seu antecedente, o parque de diversão, a arquitetura é um elemento dos mais fundamentais. É ela uma das grandes responsáveis pela criação da tematização e da *performance* do parque – ela é a própria *performance* (LUKAS, 2008, posição 1592). Diferentemente do que se vê em parques temáticos como a Disneylândia, com construções fantásticas e hiperbólicas, em Inhotim, a arquitetura adquire outras formas, a seu modo, também bastante persuasivas, e que ocupam um lugar de centralidade na relação com a paisagem e com as obras de arte, visando valorizar ambas.

Dois escritórios de arquitetura dominam a maioria das assinaturas dos espaços construídos em Inhotim: Arquitetos Associados e Rizoma<sup>46</sup>. Em muitos desses espaços, procura-se um diálogo com a obra de arte. O concreto predomina no contraste com o verde. Em tom arrojado, as construções se espalham pelos jardins, buscando estabelecer relações diversas entre o dentro e o fora, tema principal da arquitetura de Inhotim (LARA, 2011, p.71).

A diversidade dos espaços de exposição não permite que se estabeleça um modelo único. Os primeiros revelam “tímidas preocupações arquitetônicas”, a exemplo das galerias que abrigam exposições temporárias: Mata, Fonte, Lago e Praça (SERAPIÃO, 2011, p.16). Algumas foram construídas especificamente para a produção de um artista ou uma única obra, como a emblemática galeria Adriana Varejão e as galerias Tunga e Doris Salcedo. Outras resultaram de antigas construções existentes no terreno de Inhotim, que foram mantidas e adaptadas, como a galeria Rivane Neuenschwander, Marcenaria e Carlos Garaicoa.

A arquitetura de Inhotim preocupa-se em compor com a obra e com a paisagem. É um dos elementos que visa estabelecer um elo entre esses dois polos, consolidando a sutura sobre a qual se apóia Inhotim. Nas palavras elucidativas de Fernando Luiz Lara, a “arquitetura de minério e arte” de Inhotim

sempre (ou quase sempre) ajuda a localizar essas obras no lugar onde estão. Uma arquitetura que permite que a arte aterrisse em Inhotim sem parecer que pode fugir

---

<sup>46</sup> O escritório Arquitetos Associados é autor das galerias Doris Salcedo, Miguel Rio Branco, Cosmococa e do Centro Educativo Burtle Marx. Já a nova portaria, a loja botânica, o restaurante Oiticica e as galerias Lygia Pape e Tunga são de autoria do Rizoma Arquitetura. Ambos possuem sede em Belo Horizonte.

a qualquer momento. Esse é o seu maior desafio: abrigar a arte enquanto negocia sua relação com a paisagem, valorizando ambas (2011, p.68).

Fica-nos evidente o papel da arquitetura em Inhotim como elemento central nas operações de síntese entre arte e natureza, que visa estabelecer o diálogo harmonioso entre ambos, tão propalado por Inhotim, sem causar atritos ou disputas entre os elementos naturais e artísticos. Por isso, como disse Fernando Luiz Lara, a arquitetura permite que a arte aterrisse e não fuja das planícies de Inhotim. Uma curadora belga, que teve a oportunidade de conhecer quando em passagem pelo Instituto, em agosto de 2013, disse que as obras "se escondem" nas galerias, para se protegerem da exuberância da natureza.

A elaboração da relação harmônica entre arte e natureza parece ser parte central da *performance* da arquitetura no Instituto. Por isso, o dentro e o fora são tidos como seu tema principal, pois estrutura o elo entre a obra no interior da galeria e a paisagem. Gostaria de ressaltar-lhes a importância desse aspecto para a construção da narrativa de Inhotim. Outra parcela de sua atuação performática caberia ao encantamento e aos efeitos que visa criar para os visitantes e na relação destes com as obras de arte, o que nos interessa de perto.

A narrativa e a tematização foram importantes elementos do parque temático que apareceram em 1955, com a criação da Disneylândia. Dentre outras propostas inovadoras, esse parque inaugurou a centralidade da tematização – um modo de organizar o espaço de forma unificada e fantástica; uma maneira materializada e mobilizadora de contar histórias e construir narrativas (LUKAS, 2008, posição 2468). Tematização e narrativa permeiam todas as atrações, edificações e *performances* dos demais parques de Disney, o que os torna “máquinas narrativas” (*ibid.*, posição 1217).

Caso seja possível afirmar que há, em Inhotim, a construção de uma narrativa e a tematização de seu espaço, estas repousariam na sutura entre arte e natureza, humanidade e natureza, em sua associação mais harmoniosa. As palavras do Instituto assim o explicita: “O Inhotim é um local onde os espaços humanos estão integrados com as áreas naturais e, assim, arte e meio ambiente caminham juntos e em harmonia” (INHOTIM, 2012, p.38). Esse é o pilar sobre o qual a singularidade da instituição é constantemente fundada. Nas palavras de Bernardo Paz, citadas por Paula Sulmonetti<sup>47</sup>: “Aqui no Inhotim, tivemos essa

---

<sup>47</sup> Em entrevista concedida à autora, em agosto de 2013.

ideia que foi totalmente intuitiva de expor a arte com a natureza e com botânica e paisagismo, em espaços enormes. Acho difícil isso acontecer novamente no mundo. Inhotim se tornou um passeio mágico”.

No entrosamento entre o natural e o humano, a arte, o desenvolvimento humano, a educação e a cidadania aparecem de um lado da equação, enquanto a botânica e o paisagismo estão do outro, buscando compor um todo uno e indivisível. A estruturação do espaço, como vimos há pouco, é fragmentada, com galerias e obras ao ar livre, espalhadas por um vasto território de paisagens arquitetadas. Sem prejuízo para a tematização do espaço, sua narrativa se constrói a cada ponto, no encontro de cada obra e galeria com o meio ambiente que as circunda.

Em Inhotim, a tematização está longe daquela que busca recriar outros lugares já existentes, como os canais de Veneza, replicados em tantos parques. Por sua vez, também não tem a pretensão de criar tematizações abstratas, como a *Main Street USA* da Disneylândia, que não é exatamente nenhuma rua principal dos Estados Unidos, mas uma idealizada e recriada. No Instituto Inhotim, a tematização está afinada com uma de ordem mais conceitual, que visa criar um estado de ânimo e de sentimento (*the mood of a place*) (LUKAS, 2008, posição 1047). Harmonia e beleza parecem ser peças chave deste “temperamento” do espaço.

Para compreendermos um pouco mais sobre a tematização e a narrativa elaboradas por Inhotim, precisamos percorrer os meandros entre a arte e a natureza, vasculhar nestas paisagens a concepção de natureza que se estrutura e arquiteta no Instituto, bem como os efeitos que visa provocar. Esse breve passeio nos auxiliará no entendimento do ponto que se faz fundante e estruturante do contexto que analisamos.

#### **1.4. Da natureza à arte**

compete à arte reconstruir esse jardim perdido

Roberto Burle Marx



No que tange à civilização ocidental, a antiguidade da concepção de separação entre humano e natureza data, pelo menos, desde os antigos atomistas gregos Leucipo e Demócrito (MACFARLANE, 1989, p.112). A natureza é comumente definida em oposição ao que é cultural e humano (SÁ, 2012), ou ainda, como intocada pela ação humana, como “aquilo que não pode ser produzido”, “a antítese da atividade produtiva humana.” (SMITH, 1984, citado por SOJA, 1993, p.148).

A proposta de Inhotim caminha no sentido de ultrapassar essa dicotomia entre arte e natureza, como afirma boa parte de suas narrativas, a exemplo dessa afirmação de um dos curadores: “a formação de um departamento independente de botânica e estudos ambientais no Instituto Cultural Inhotim assinalou uma expansão de nossa missão, refletindo um desejo de unir arte e natureza.” (PEDROSA; MOURA, 2008, p.21).

O modo como opera a convergência entre elas está fortemente pautada na relação espacial de apresentação da arte em meio à natureza e na estetização da última. Outro curador da instituição, Rodrigo Moura, sublinha a relação entre arte e natureza a partir de um tratamento da última aos moldes da primeira: “é a visão do paisagismo como arte (...) o principal legado conceitual de Burle Marx para o projeto museológico que se construiu em Inhotim” (*ibid.*, p.34). Arte e natureza se equiparam, no Instituto Inhotim, como instâncias de deleite e ócio, como fontes de experiências estéticas.

O primeiro ponto a ser destacado sobre essa apropriação específica da natureza por meio de esquemas estéticos é a transformação da sensibilidade humana que a tornou possível e difundiu, bem como a um vínculo emocional cada vez mais estreito que se estabeleceu com ela. Uma atitude não-utilitarista em relação ao mundo natural e o gosto da natureza pela natureza, como fim e não como meio, tomam lugar a partir de uma série de transformações sociais. Alan Macfarlane chega a falar de uma “Revolução da percepção e do tratamento dos animais, mas também da relação com árvores e flores” (1989, p.109).

Essa “revolução perceptiva”, que se deu na Inglaterra por volta dos séculos XVII e XVIII, estaria relacionada a novas formas de separação entre natureza e ser humano. Aos poucos, decompõe-se uma visão de mundo estritamente ordenado pelo e para o ser humano: as espécies não mais são classificadas por sua utilidade para a humanidade, mas por suas características intrínsecas; descobertas científicas e intelectuais, como o

telescópio, o microscópio e de ordem geológica, ampliam a complexidade do mundo natural e reduzem o ser humano no espaço e no tempo.

Ao controle do mundo físico, à maior segurança advinda dele e à racionalização e intensificação da produção agrícola, somou-se o controle da violência humana por mecanismos políticos e legais, outro fator igualmente importante para o desenvolvimento de uma atitude diferente em relação à natureza, mais positiva, tolerante e de maior envolvimento emocional. “Enquanto perdura a luta contra o mundo selvagem pela sobrevivência, é difícil uma reação de simpatia e ternura em relação a ele” (MACFARLANE, 1989, p.121).

Para nos guiar na compreensão da relação entre o artístico e o natural em Inhotim, seguiremos Simon Schama (1996), cujo tratamento da natureza não se faz a despeito da cultura:

conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rocha (p.17).

Como filha da mais bela ordem e do equilíbrio, a natureza, no Instituto Inhotim, apresenta-se plácida, purificada, ordenada. O triunfo do paisagismo. “um senso de ordem que é mais invenção social da humanidade que pura obra da natureza” (SCHAMA, 1996, p.524). Os cinco lagos artificiais espalhados pelo terreno ilustram, com suas cores surpreendentemente intensas, ora tendendo para o azul, ora para o verde, a artificialidade dessa natureza – mais bela que a água que brota das serras da região, amarronzada pela presença intensa de minério de ferro<sup>48</sup>.

Schama atenta para as camadas de memória, de imaginação, de afetividades impregnadas nas materialidades das formas naturais apanhadas por nossas vistas. Elucidamos, a partir de Richard Payne Knight, especialista em antiguidade, como a experiência do sublime não é algo que apenas nos fere os sentidos, mas está envolta em um “manto de lembranças e associações”. “a força de seu efeito emocional dependia da maneira como o

---

<sup>48</sup> Um tipo de corante natural é utilizado nos lagos do Instituto para dar outro tom ao amarronzado da água da região.

observador reagia através de uma série de recordações: relatos, mitos, histórias, paisagens naturais, paisagens pictóricas, poesia e música” (SCHAMA, 1996, p.471).

Desse modo, podemos inferir que a experiência de fruição das paisagens naturais em Inhotim é também mediada por uma série de elementos, como aqueles elencados acima. Por meio de esquemas mnemônicos e afetivos, os visitantes se encantam com a espacialidade do Instituto. Para não enveredarmos por essa longa trilha neste momento, adiaremos nossa mirada sobre a experiência dos visitantes. Tentaremos apreendê-la em seus traços fugidios na etapa final do nosso percurso.

O que se inscreve na “paisagem-texto” de Inhotim? A partir da expressão de Simon Schama, proponho que a instituição evoca as mais longínquas imagens da clássica Arcádia, aquela tranquila, luminosa, bucólica, idílica, onde ainda ecoam vestígios do Paraíso. Ecos de uma natureza purificada da selvageria e da brutalidade, distante do reino de Pã – tumultuado, sombrio, selvagem. Podemos pensar Inhotim como uma Arcádia tropical, cercada de palmeiras.

Esse idílico pouso dos sentidos para o ócio e o deleite não se deixa perceber enquanto trabalho de manutenção da ordem da natureza, realizado, sobretudo, pelos jardineiros, aqueles em maior número dentre o total de trabalhadores de Inhotim. Não que eles façam algum esforço para passarem despercebidos, mas simplesmente não existem na paisagem. Não compõem este quadro, não são percebidos.

Para retomar o que vimos alguns passos atrás, lembro-lhes da perspectiva de Edward Soja, de que a espacialidade compõe-se de espaços físicos, mentais e sociais. É possível estabelecer uma proximidade, neste ponto, com Schama, que nos explicita, em sua análise, a confluência entre esses fatores e a dificuldade (ou impossibilidade) de tomá-los separadamente, como sintetiza sua afirmação: “Paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre a mata, água, rocha” (1996, p.70).

Raymond Williams, outro importante guia em nossa relação com a natureza, aborda a paisagem a partir de uma perspectiva convergente com o enfoque desta análise. De acordo com o autor, a nova percepção do pitoresco e o interesse pela paisagem, que surgem em determinado momento da história social, são vistos como uma transformação

de atitudes e sentimentos em relação à natureza observada. Associado a isto estava o surgimento de uma nova linguagem e uma nova poesia.

Interessa a ele não um tipo de natureza, mas um tipo de ser humano capaz de estabelecer esta relação de observador, de lançar um “olhar distanciado de quem aprecia uma paisagem” (2011, p.98), uma “vista isolada”, que se sabe a si mesma no ato de olhar. Para ele, o próprio conceito de paisagem implica separação e observação: “É no ato de observar que essa paisagem se forma; o rio ‘orienta a vista’; a terra ‘exibe’ sua graça” (*ibid.*, p.211).

Vim sublinhando, até aqui, como nossa atitude de admiração e de encanto com a natureza elaborada e apresentada em Inhotim é fruto de um percurso histórico que envolve uma série de transformações sociais e da percepção humana, e como, nesta atitude, são mobilizados um conjunto complexo de memórias, afetividades e referências diversas. Com esse movimento, pretendia apontar para a historicidade da experiência de fruição da natureza e, a partir daí, compreender um pouco mais sobre o vínculo que se estabelece entre o artístico e o natural em Inhotim. Vínculo este sobre o qual repousa um conjunto de aspectos centrais à compreensão do Instituto, como a sua identidade, sua narrativa, sua espacialidade, sua forma de apresentação das obras e a recepção delas.

Na concepção de paisagem alcançamos, a partir de uma única mirada, tudo o que foi dito acima. Ela sintetiza a relação entre cultura e natureza, conforme apresentada. Sem nos demorar na trajetória semântica da palavra, importa-nos saber que ela, a partir da raiz germânica *landschaft*, significava uma unidade de ocupação humana, uma jurisdição. Os correspondentes em francês, espanhol e italiano, remontavam ao mesmo sentido. Uma segunda acepção do termo teve suas origens vinculadas aos paisagistas holandeses do final do século XVI e passou a significar um quadro com uma paisagem rural, em contraponto aos retratos e a temas marítimos. Pouco tempo depois, o vocábulo adquiriu o sentido de vista ou panorama que se podia captar com uma única mirada, desde um ponto de observação (HOUSTON, 1970, p.133).

Desse modo, a paisagem passou a implicar tanto a construção do espaço quanto a construção do olhar e de um modo de percepção e cognição. Não se encerra, portanto, nos elementos naturais ou na percepção humana, mas na confluência entre ambos. Paisagens

também podem ser tomadas como gênero literário-discursivo, como uma interseção entre quadros, fotografias e observadores, como uma exterioridade investida de sentimentos ou como um modo de simbolização do espaço geográfico e uma objetivação comunicacional.

A paisagem implica uma determinada concepção de natureza. Antes de mais nada, ela é vista como algo exterior, como um objeto. No caso de que nos ocupamos, a paisagem é ainda ocasião de entretenimento e de experiências estéticas. Ela suscita a experiência de viver a passagem do tempo em si, possibilita a distração, a contemplação e a afetação. Essas operações são as mesmas realizadas em relação à arte, daí serem equiparadas, no contexto de Inhotim, enquanto objetos estéticos. As palavras da visitante Eloísa, urbanista e professora universitária, destacam a relação dos frequentadores do local com suas paisagens: “você tinha pessoas andando e parando e se, né, se debruçando com essa arte que é a natureza... A natureza produzida pelo homem, né? Não é a natureza primeira, né? Mas é um projeto também”<sup>49</sup>.

Importante ressaltar, a esta altura, como a autonomia da arte foi uma condição de possibilidade fundamental para o entretenimento, tornando possível o aproveitamento do tempo pelo tempo e a contemplação como um fim em si mesma. Desvinculada das ocasiões de culto religioso e de determinados eventos sociais, a arte passa, a partir de sua institucionalização, a coroar o valor de exposição, nos termos de Walter Benjamin (1994), em função do crescimento de sua exponibilidade, que converge para uma atitude de fruição, distração e contemplação dos objetos de arte em si, desvinculada de outras funções e usos que não o “artístico”.

A partir de agora, podemos pensar a concepção e elaboração da espacialidade de Inhotim enquanto paisagens que se estruturam por um conjunto de saberes e práticas de profissionais e de frequentadores. E podemos mirá-las como sínteses de cenários e coreografias de gestos coordenados em práticas. Na paisagem construída e sentida se cruzam Inhotim e seu público. Essas premissas vão nos acompanhar a partir de agora. Posto isso, podemos seguir para os efeitos dos artefatos paisagísticos sobre a recepção artística. Novamente, recorro a Paula Sulmonetti, da área de comunicação do Inhotim:

---

<sup>49</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

o quê que é o Inhotim, como que a gente quer passar? A gente quer passar um lugar que não existe outro no mundo desse jeito. Como que é isso? Aí que vem: através da emoção, através da sensibilidade, através da experiência. É isso. É assim que a gente trabalha a peça gráfica, é assim que a gente trabalha a montagem lá da galeria, é assim que a gente trabalha o relacionamento com o patrocinador: pensando na emoção, na sensibilidade, na experiência e mostrando que só tem esse lugar, não tem um outro lugar que é assim<sup>50</sup>.

Emoção, experiência e sensibilidade se refletem em várias das escolhas de produtos e imagens elaborados por Inhotim, como revelou a fala de Paula. Para o caso que nos interessa, vamos nos ater à espacialidade do Instituto, à forma de apresentação das obras e à recepção artística. Esta fala ainda revela a relação íntima entre a construção da espacialidade do Instituto como um “lugar único” e o enfoque sobre a emoção, a sensibilidade e a experiência. Esses três últimos pontos se revelam estruturantes do condicionamento da recepção, visto que têm como alvo os visitantes, seus corpos e sentidos, seus afetos e memórias.

Talvez emoção, experiência e sensibilidade sejam o próprio “produto” que Inhotim pretende vender. Quero com isso dizer que o Inhotim, seus produtos, serviços, paisagens, obras de arte, enfim, o conjunto, é elaborado de tal modo a promover entre seus visitantes a realização de afetos – ou, se preferirem, de emoções, sensibilidades e experiências. Isso é o que a instituição deseja mobilizar por meio de seus produtos, obras e paisagens.

Emoção, sensibilidade e experiência não serão abordadas como conceitos porque cada um deles possui uma longa trajetória na tradição intelectual, que não iremos percorrer aqui. Para a análise da tríade nos serviremos das categorias afeto e sensação, que nos levam ao coração daquilo que interessa aos 3 substantivos ou, melhor dizendo, levam-nos diretamente ao sistema nervoso, ponto focal de qualquer estimulação dos sentidos corporais, da percepção e das emoções e sentimentos, gerando “estados de excitação neuromental” (TÜRCKE, 2010, p.100).

A fala da curadora Júlia Rebouças tanto endossa o que foi dito acima por Sulmonetti, quanto nos encoraja a empreender esta análise com base nos afetos:

Quando eu falo dessa coisa de ter experiência, de ter obras únicas e... E quando eu falo de fazer de Inhotim um destino e de ter coisas aqui que a gente não tem em outro lugar, a gente tá falando de experiência, sobretudo, assim, pra mim. E

---

<sup>50</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

experiência é isso: é fazer com que o público viva aqui alguma coisa que ele não vai viver em outro lugar e isso é criar afecção assim, fazer com que as pessoas sejam afetadas<sup>51</sup>.

Por afetos, refiro-me tanto a emoções e sentimentos, sem entrar aqui em suas distinções, quanto a motivações, pulsões, enfim, a tudo aquilo que modifica o corpo, que aumenta ou diminui, auxilia ou constringe o poder desse corpo, bem como as ideias dessas modificações – perspectiva apresentada por Damasio (2003), com base em Spinoza. Esse conceito permitirá ainda analisar a recepção do público, no terceiro capítulo, a partir do que observei durante a pesquisa de campo de seus gestos, posturas corporais, expressões faciais, enfim, do conjunto de movimentos do corpo que traduziam sensações e davam vida a emoções e sentimentos.

As sensações, conforme nos apresenta Christoph Türcke (2010), em sua filosofia da sensação, correspondem a um complexo de elementos que tecem dimensões subjetivas e objetivas. Originalmente, sensação se referia, de modo genérico, à percepção. Com o passar do tempo, veio a designar a percepção do incomum, daquilo que chama a atenção. Em seguida, passou a indicar a própria coisa, ou seja, aquilo que chama a atenção. Aderiu assim a uma conotação espetacular, nitidamente reconhecida na derivação “sensacional”.

O autor ressalta que esse processo de especialização do vocábulo não é apenas um fenômeno linguístico, mas uma síntese de deslocamentos, rejeições e revoluções sociais em ampla escala, a partir da qual, perceber e ser percebido ganham contornos fundamentais e, mesmo, existenciais, determinando, em grande medida, o ser e o sentimento de existir: “Emitir quer dizer tornar-se percebido: ser. Não emitir é equivalente a não ser” (TÜRCKE, 2010, p.44). Considerando a equivalência entre existir e emitir, uma pressão para emissão se torna cada vez mais imperativa e desemboca em uma torrente mais e mais intensa de emissões feitas tanto por indivíduos quanto por meios de comunicação, em que o que importa é chamar a atenção, ou seja, ser percebido.

Na compulsão generalizada para emitir, Christoph Türcke observa a “velha luta” da concorrência capitalista, a luta pela existência em uma versão mais estetizada e transformada em uma luta pela percepção. Vemos aqui outra forma que adquire a relação entre capitalismo e estética, apontada antes de chegarmos a Inhotim. Na compulsão para

---

<sup>51</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

emitir, o autor sublinha a coerção de expansão e as relações de exploração e exclusão características da compulsão do mercado capitalista (2010, p.78).

A visitante Eloísa, há pouco citada, disse que, em Inhotim, “tudo é informação”: os bancos, as plantas, a lixeira, etc. “essa árvore tem a capacidade de informar algo pra essa proposta aqui”. Acrescento a isso, o fato de serem informações calculadas para chamar a atenção, para causar sensações e afecções entre os visitantes. Nesse sentido, apontam as palavras da curadora Júlia Rebouças: “é um espaço todo, todo, todo criado e manipulado pra gente ficar bem lá dentro e ver o tempo de outra maneira assim. Experimentar a vida de outra maneira”<sup>52</sup>.

O sucesso dessa empreitada depende da capacidade de impactar os sistemas nervosos daqueles que passam por Inhotim, costumeiramente adaptados a imagens impressionantes que lhes chegam com frequência em seus cotidianos, pelos canais de televisão ou por seus aparelhos celulares. Interessa notar que, mesmo esses visitantes não se apercebendo da existência dessas informações, mesmo não podendo lê-las, ou seja, ainda que não tenham “consciência”, elas são capazes de lhes “tocar”, de promover emoções e experiências ou de afetar suas sensibilidades, para colocar nos termos propostos por Inhotim. António Damásio nos esclarece que, para uma emoção ocorrer, não é necessário a análise consciente do objeto causador (2003, p.54).

Türcke chama nossa atenção para o lugar de destaque da sensação na sociedade moderna, que “paulatinamente trouxe seus nervos à flor da pele por meio do tremor e da excitação continuados de si mesma, por meio do aumento permanente de sua maquinaria da sensação” (2010, p.119). Não vamos recorrer ao universo dos meios de comunicação, do cinema e da propaganda, como faz o autor de *Sociedade Excitada*, pois o que interessa aqui é entender como essa “maquinaria da sensação” toma contornos e formas específicos em Inhotim, em um conjunto de procedimentos e protocolos que conformam sua espacialidade e a recepção artística.

O primeiro elemento com que nos deparamos ao buscar compreender as estratégias do Instituto na promoção de afetos e sensações entre aqueles que o frequentam expressa-se na conformação de sua espacialidade. Como vimos com mais detalhes poucos metros atrás,

---

<sup>52</sup> Entrevistas concedidas à autora em agosto de 2013.



a construção de um senso de lugar e a arquitetura, que desempenham papéis centrais no parque temático, criam, em Inhotim um “estado de ânimo e de sentimentos”, buscam envolver todo o corpo dos visitantes e seus sentidos, de modo a provocar intensos estados de excitação neuromental. Além dessas estratégias, a construção de ambientes estruturados com elementos arquitetônicos e paisagísticos para a apresentação de muitas das obras de arte parece contribuir para intensificar a experiência estética proposta pela obra, como veremos em maiores detalhes no capítulo terceiro.

A “apresentação surpreendente” das coisas da natureza ou daquelas produzidas pelo ser humano é uma preocupação que data dos gabinetes de curiosidades da Renascença, antecessores dos museus. Os gabinetes se preocupavam em apresentar os objetos de maneira a ressaltar sua natureza fora do comum. “São constituídos com o único intuito de mostrar o raro” (TÜRCKE, 2010, p.93). Ignoravam, entretanto, que ao incluí-los no arquivo que era a coleção e submetê-los a uma ordem, traziam-no do não familiar para o usual.

O espírito do século XV se revelava na atividade colecionadora, responsável, de acordo com Türcke, pelo aprendizado da valorização do raro em si. As raridades eram consumidas como sensacionais pelo simples fato de serem raras. E a ânsia por novidades aumentava a partir do momento em que se esgotava seu brilho novo e raro. Essa disposição nos é bastante familiar, parece apenas ter fermentado desde então, tornando o ciclo de ofuscamento das raridades e novidades cada vez mais curto.

Podemos identificar nos gabinetes um dos locais onde foi gestado um importante traço da sensibilidade atual, cujo impacto se faz sentir no íntimo de nossa percepção, naquilo que percebemos e no modo como o fazemos, e, por isso mesmo, repercute sobre os museus e as exigências feitas a eles. A ânsia pelo novo exige grande dinamismo por parte dessas instituições, que buscaram responder com exposições temporárias e eventos culturais, dentre outras estratégias, mas, ainda assim, não atuam na velocidade dos estímulos audiovisuais. Talvez, os estímulos com os quais estejamos mais habituados na satisfação de nossos desejos pelo incomum e pelo deslumbrante, “porque eles possibilitam fazer com que se saia dos trilhos da mesmice opaca, uma vez que rompem a limitação, a algema, o cárcere da experiência cotidiana. Anseia-se pelo redentor naquilo que deslumbra: um algo que satisfaça todo o sistema nervoso” (TÜRCKE, 2010, p.254).

E aquilo que satisfaz nosso sistema nervoso, como vimos neste percurso sinuoso, que passou pela apreciação da natureza e pela transformação semântica da sensação, altera-se com o passar do tempo. Sobre isso, Türcke estabelece uma relação direta com as teorias e convicções científicas:

o sistema nervoso, o ponto de partida de todas as teorias em disputa, foi tacitamente aceito como um dado constante da constituição humana. No entanto, agora fica claro que ele é tão pouco imutável quanto as próprias teorias. (...) Não são apenas as convicções científicas que estão sujeitas à mudança histórica; todo o aparato da percepção, do qual emergem, se transforma – apenas bem mais devagar (2010, p.85).

Na mesma direção, Walter Benjamin (1994) aponta para a transformação histórica da percepção, que se dá juntamente com alterações no modo de existência das coletividades humanas.

• • •

Neste ponto, a emoção, a sensibilidade e a experiência nos levam de volta ao parque temático. Essa tríade faz parte do que Bernardo Paz chama de "vida pós-contemporânea", para ele, o próprio estilo de vida de Inhotim. Em sua concepção, Inhotim é um modo de vida no qual ricos e pobres convivem sem olhar para diferenças; o amor e o belo são fundamentais; a arte, a inclusão social e o meio ambiente são pilares, e não estão distantes da tecnologia e da inovação<sup>53</sup>. “Isso aqui é uma nova forma de vida. É muito simples e a beleza redime tudo: não há crime onde há beleza” (Bernardo Paz citado por SERAPIÃO, 2011, p.26)<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Citado por Letícia Aguiar, gerente ambiental, em conversa em 21 de agosto de 2013.

<sup>54</sup> Mas o que seria o “pós-contemporâneo” de que fala Bernardo Paz? Em entrevista, Paula Sulmonetti cita uma fala do idealizador, que nos dá uma pista: “Não esbarrar no lugar comum, procurar observar a tendência do renascer de um novo mundo que ainda não foi percebido”. As imagens do contemporâneo, de Giorgio Agamben, vêm logo à tona: “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (2009, p.65). Ao deslocamento e dissociação com a realidade cotidiana, Inhotim equipara a desconexão com o presente e o contato com um modo de vida além do contemporâneo, marcado por outros modos de se relacionar (como a convivência entre ricos e pobres “sem olhar para diferenças”), que institui a beleza e o amor como valores, que articula de uma nova maneira arte, conhecimento, economia e natureza.

As concepções do idealizador de Inhotim traduzem uma ocasião de consumo cultural e entretenimento em uma forma de vida, um estilo de vida. Essa concepção revela outras semelhanças de Inhotim com o parque temático. Em primeiro lugar, coaduna com a ideia do parque como um lugar isolado, à parte do “mundo real”. A “vida pós-contemporânea” é uma outra vida, de um outro lugar que não esse em que vivemos cotidianamente – sem dúvida, um melhor. O contraste que se estabelece entre Inhotim e Brumadinho, apreendido na mirada breve daquele que passa pela cidade para se dirigir ao Instituto, salta aos olhos na organização do espaço, na limpeza, beleza ou eficiência, e contribuem para acentuar Inhotim como um modo de vida melhor, ou mesmo, ideal. “o parque temático (...) oferece às pessoas em todo o mundo um caminho fora da vida e uma forma de vida exclusivamente nova”<sup>55</sup> (LUKAS, 2008, posição 2875; tradução da autora).

Se, por um lado, a ideia de modo de vida é uma maneira de enredar o visitante em um discurso que contribua para uma relação mais íntima e afetiva com o espaço, para Scott Lukas, todo parque temático, em sua mais nova forma, apresenta-se como um modo de vida. É uma forma de atuação que busca envolver tanto os funcionários quanto os frequentadores; uma forma social que promove sentidos, valores, modos de percepção e de relação entre corpos enredados em tensões e circundados por ocasiões de consumo.

Nesse contexto, o visitante recebe um lugar de destaque, por vezes, é, inclusive, chamado de convidado (*guest*). No sentido de constantemente estupefazer os visitantes o parque busca operar sua tematização e materialização. Silvia Tenório, gerente de excelência, disse que “Estamos aqui para o visitante”. Interessa a Inhotim, segundo ela, saber o que ele quer, fazer de tudo para exceder suas expectativas, encantá-lo, “inhotizá-lo”. “Essa experiência tem que ser única”<sup>56</sup>.

O parque temático propõe àqueles que o visitam uma experiência de imersão e participação, como diferenciais, contrapondo-se a uma dita passividade do cinema e do teatro (LUKAS, 2008, posição 59). Essa participação corporal nos eventos do parque aparece no contexto de Inhotim de algumas formas. Destaco, em primeiro lugar, a questão

---

<sup>55</sup> “the theme park (...) provides people across the world with a way out of life and a uniquely new way of life”.

<sup>56</sup> Entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

do deslocamento pelo espaço. “estabelecendo uma vivência ativa do espaço”<sup>57</sup>, os frequentadores são convidados a caminhar por Inhotim e criar seus percursos a partir de um conjunto de possibilidades dadas, que não conformam um deslocamento linear ou obrigatório. Em segundo, destacaria o lugar do público na arte contemporânea, convidado, em algumas obras, a uma interação corporal que envolve outros sentidos além da visão, como o tato, a audição, o olfato. Por fim, elencaria a participação dos visitantes nas ações educativas da instituição, com destaque para as visitas mediadas que, contrariamente às visitas guiadas, propõem uma abordagem dialógica.

A pesquisa de observação permitiu-me lançar um olhar sobre a interação entre os visitantes. Ficou evidente, para mim, que eles interagem, na maior parte do tempo, com aqueles que já conheciam, com os quais realizavam juntos a visita. Os grupos de visitantes trocavam entre si comentários, olhares e sorrisos, tiravam fotos uns dos outros, comiam juntos, sentavam-se próximos nas obras ou nos momentos de descanso. De modo geral, o ambiente e as obras não pareceram contribuir para a interação entre desconhecidos.

Nas *Cosmococas*, obras que convidam à interação corporal dos participantes em grau dos mais intenso dentro do universo de Inhotim, namorados se recostavam um no outro nas redes ou colchões, pessoas jogavam almofadas ou chutavam balões para aqueles que conheciam. Na mesma galeria, pude observar uma exceção: uma senhora se sentou em uma rede muito baixa, teve dificuldades para se levantar e foi auxiliada por um adolescente que estava na mesma sala e que se ofereceu para ajudá-la. Outras exceções se deram comigo. Eventualmente, frequentadores me perguntavam alguma informação sobre uma obra. Outras vezes, cumprimentavam-me sorrindo pelo parque. Em raras ocasiões, fui solicitada fotografar um grupo. Na visita panorâmica do dia 16 de agosto de 2013, o contexto contribuiu para o compartilhamento de opiniões, impressões e ideias entre os visitantes envolvidos<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Site de Inhotim.

<sup>58</sup> Visita conduzida por mediadores da educação artística e ambiental, que tem como objetivo apresentar Inhotim enfocando os dois acervos de modo integrado. Difere da visita temática, que contempla apenas uma das áreas e se divide em visita temática ambiental e artística. Estas propõem um percurso e diálogos sobre os acervos de Inhotim a partir de um tema, que muda periodicamente.

Scott Lukas (2008, posição 2839) aponta que a interação entre os frequentadores do parque temático deixou de ser uma conexão entre muitas pessoas, como se dava fortemente nos parques de diversão, para se tornar, em sua forma contemporânea, uma interação entre famílias isoladas. Este comentário condiz, em grande medida, com o contexto de Inhotim, em que o espaço coletivo do Instituto é usado de forma privativa, por indivíduos ou pequenos grupos, mesmo que compartilhem ambientes em comum.

Sofrendo uma grande expansão nos anos 1990, o parque temático se transformou em um modelo capaz de infiltrar muitos outros espaços, como *shoppings centers*, casinos, restaurantes, lojas, de modo a acentuar o apelo de seus serviços e produtos. São criados espaços tematizados por meio do aporte tecnológico dos parques temáticos, pautado na tematização, em tecnologias sensoriais e interativas, na arquitetura espetacular e na imersão do consumidor em experiências de consumo (LUKAS, 2008, posição 2310). A associação do parque temático com o consumo apresentou-se bastante frutífera, pois foi capaz de criar um espaço de consumo absoluto, pautado na ideia de que todas as coisas podem estar em um único lugar (LUKAS, 2008). A tematização e a narrativa contribuíram para acercar-se do consumidor de um modo bastante íntimo, que o envolve por meio de sua percepção sensorial e, desse modo, leva-o a experiências e sensações planejadas. O que se visa é a tematização de um estilo de vida, por meio de cenários envolventes e de um aparato tecnológico e performático.

De acordo com nosso cicerone Scott Lukas, a expansão dos parques temáticos e sua tecnologia se deu porque ele se tornou uma forma global. O próprio intuito de moralizar e educar virou uma tendência e passou a fazer parte do parque temático, que reclama para si, em alguns casos, uma relevância acima do “mero” entretenimento, visto que se coloca na posição de ensinar assuntos importantes. O modo como propõe promover a educação é através da imersão e participação do visitante, envolvendo todos os sentidos corporais – o que contribui para a intensificação da excitação dos sistemas nervosos.

“a questão não é mais *o quê* está sendo ensinado e vendido, mas *como* está sendo ensinado e vendido” (LUKAS, 2008, posição 2864; tradução da autora)<sup>59</sup>. Nesse sentido, a tecnologia, o *design*, a arquitetura, a interatividade, tornam-se recursos importantes na

---

<sup>59</sup> “the question is no longer *what* is being taught and sold but *how* it is being taught and sold”.

montagem de exposições, capazes de envolver e surpreender os visitantes. Segundo Edward A. Chappell (2002), historiador de arquitetura, utilizar-se de ação, surpresa, excitação, podem ser úteis estratégias do museu para despertar o interesse e a reflexão. A diferença entre este e o parque temático não residiria, portanto, nas estratégias utilizadas para atrair e envolver o frequentador, necessariamente, mas na resposta que se busca provocar nele. Para Chappell, o parque temático promoveria um reconhecimento e rápido entendimento, ao passo que o museu buscaria promover uma resposta intelectual e reflexiva.

O mesmo autor entende que algumas distinções entre parque temático e museu são pouco nítidas, pautadas na perspectiva e na aparência. Entretanto, para ele, o ponto principal seria o enfoque do parque temático no lucro e o do museu na educação e preservação. Distinções que parecem hoje cada vez menos nítidas, como se observa na própria instituição sobre a qual disserta o autor, Colonial Williamsburg, por alguns considerada um parque temático e, por ele, defendida como um museu.

O que fica evidente a respeito do parque temático é a força que adquire para os indivíduos, o alto grau de envolvimento que atinge entre eles e que contribui para o consumo e pode contribuir para a educação. Depois do parque temático, fica difícil para os museus manterem a antiga austeridade em sua forma de apresentar e propor o aprendizado, ou continuarem a desconsiderar a importância da participação do frequentador: “Parques temáticos, assim como museus, têm demonstrado que ver uma ação – ou melhor – participar de uma detém grande atração. (...) Há um poderoso papel educativo para os museus no próximo século, especialmente no emprego de uma abordagem participativa”<sup>60</sup> (CHAPPELL, 2002, p.156; tradução da autora).

Essa discussão não teve como intuito primeiro definir se Inhotim é um museu ou parque temático. Percorremos um e outro para tornar a proposta de Inhotim compreensível, conforme apresentada em diversas de suas narrativas. Incontornável, entretanto, é a afirmação de Bernardo Paz, idealizador do Instituto, de que quer transformá-lo em uma “Disney cultural”. Seu desejo não parece tão distante da realidade, de acordo com um

---

<sup>60</sup> “Theme parks as well as museums have demonstrated that seeing action and — better yet — participating in it holds great attraction. (...) There is a powerful teaching role for museums in the next century, especially employing a participatory approach”.

grupo de estudantes de arquitetura de São Paulo, em visita promovida pela faculdade. Uma delas disse que "Quando a gente chegou, a gente até comparou com os parques da Disney mesmo, 'Magic kingdom', porque, assim, parece que você tá em outro mundo"<sup>61</sup>.

A gerente de excelência e a gerente de monitoria concordam que Inhotim não é um museu, mas um parque. De acordo com a primeira, Inhotim tinha 30 funcionários no início e, em 2013, tinha aproximadamente 1200. Antes era um museu, hoje é um parque – porque é assim que o público o vê. Existe uma coleção de arte contemporânea mas há várias coisas, como um teatro, uma arena, o que justifica, para ela, o fato dele não ser um museu. Silvia Tenório diz que o “*business*” de Inhotim é o atendimento, da mesma forma que a Disney. A arte e o jardim são meios. Já Maria Carolina percebe uma mescla de parque temático e arte contemporânea no Instituto, expressa na própria equipe profissional que lá se encontra. Segundo ela, alguns funcionários mais antigos pensam Inhotim como um instituto de arte contemporânea, ao passo que outros, mais recentes na instituição, estão preocupados com o serviço, o atendimento, a sustentabilidade e, por isso, pensam-no como um negócio.

Em muitos aspectos, a categoria de parque temático contribui para entendermos Inhotim: o fato dele se constituir como um espaço isolado, uma realidade em si, que se contrapõe ao cotidiano e ao seu exterior, Brumadinho; de afirmar sua singularidade como um lugar único; o intuito de encantar os visitantes; um modelo de entretenimento que se configura a partir de princípios como a limpeza, a eficiência, a segurança – os mesmos propostos pela Disneylândia; enfim, o fato de buscar conformar-se como um espaço de entretenimento com múltiplos usos (*multi-use entertainment space*), que busca envolver e impactar todos os sentidos dos frequentadores.

A ideia de um tema, neste caso, da interação harmoniosa entre natureza e cultura, que perpassa sua arquitetura, suas paisagens, suas obras e a seleção das mesmas, são outro traço coerente com a concepção de parque temático. Por fim, cito seu “potencial de expansão”, nas palavras de Gustavo Ferraz, da gerência de administração e logística de Inhotim<sup>62</sup>, apontado como um diferencial em relação a outros jardins botânicos, como o do

---

<sup>61</sup> Entrevista concedida à autora em setembro de 2013.

<sup>62</sup> Informação concedida em conversa, em 13 de agosto de 2013.

Rio de Janeiro. Esse traço do Instituto, evidenciado na expansão do território, na inauguração frequente de novos espaços expositivos – como a galeria Tunga, Lygia Pape, Carlos Garaicoa e Cristina Iglesias, em 2012 –, no desejo de Bernardo de construir hotéis, campos de golfe, um aeroporto, etc., condizem com a ênfase do parque temático na abundância contínua, na sua constante atualização. Nas palavras de Walt Disney: “A Disneylândia nunca será concluída. Ela continuará a crescer enquanto houver imaginação no mundo” (citado por LUKAS, 2008, posição 268)<sup>63</sup>.

Inhotim, diferentemente dos parques temáticos tradicionais, não apresenta atrações e passeios (*rides*) tecnológicos e sua arquitetura não tem o acento inacreditável e fantástico de tantos deles. Enredado entre as tradições do museu, jardim botânico e parque temático, é possível observar, em Inhotim, o embaçamento das fronteiras entre entretenimento e educação. A tradição do parque temático carece, entretanto, do reconhecimento social que a arte e os museus possuem.

Chegamos à saída do museu e do parque temático.

---

<sup>63</sup> “Disneyland will never be completed. It will continue to grow as long as there is imagination left in the world”.



## **2. Margens e lugares da arte contemporânea**

No segundo momento de nosso percurso, enveredaremos pelos meandros da arte contemporânea na companhia de Nathalie Heinich, Anne Cauquelin e Arthur Danto, de modo a construir referências para analisar a visão de arte contemporânea de alguns visitantes e do Instituto Inhotim, bem como seu acervo.

Nosso próximo passo nos leva mais diretamente ao eixo central dessa pesquisa. A relação da espacialidade de Inhotim com os modos de apresentação das obras e de recepção será analisada considerando dois aspectos: a comparação com o cubo branco e a relação entre os distintos profissionais envolvidos na elaboração do tratamento paisagístico e arquitetônico das obras, em Inhotim. Passaremos por algumas obras externas e galerias, que nos auxiliarão a compreender a especificidade dessa proposta, sem que figurem como objeto analítico central, como acontecerá no próximo capítulo. Os visitantes também participam desse percurso, expondo como sentem e percebem a espacialidade de Inhotim, o modo de apresentação das obras e a relação entre arte e natureza. Dessa maneira, a descrição e análise do modo como se concebe e realiza a espacialidade de Inhotim e como o Instituto elabora e propõe a recepção artística, dois dos objetivos específicos que conduzem este caminhar, serão contemplados.

Ainda para dar conta do segundo objetivo, serão apresentados, na última parte dessa etapa, outros recursos utilizados por Inhotim, que se voltam para a recepção: a mediação artística, a monitoria e a biblioteca.

## 2.1. Arte contemporânea em Inhotim: do que estamos falando?

O contemporâneo é o intempestivo.

Roland Barthes

Antes de retomarmos a caminhada, proponho uma pausa para uma conversa sobre arte contemporânea na companhia de Nathalie Heinich, Anne Cauquelin e Arthur Danto, que irão nos auxiliar a compreender o lugar da arte contemporânea em Inhotim e a relação dos público com ela. Podem se acomodar à sombra desta palmeira.

Sob o nome arte contemporânea, uma polifonia de objetos, práticas, discursos, imagens se condensa, a partir de investidas que buscam classificar e qualificar parte da produção artística realizada, sobretudo, da segunda metade do século XX aos dias atuais. Apesar da relativa importância do marco temporal, que ora se localiza em 1945, ora em 1960, nossos três convidados recusam-se a compreendê-la enquanto uma categoria temporal, enquanto “arte de hoje”. Distintos são os argumentos que apresentam, mas nos valeremos, neste momento, apenas do de Heinich (1998, p.11), que se faz suficiente. Segundo a autora, um grande número de obras de arte, dos mais variados estilos, é produzido atualmente, mas, dentre elas, somente uma parte é reconhecida como arte contemporânea por instituições, artistas e apreciadores. Outra parcela é excluída, como as obras de tendência clássica ou modernista. Para dar a palavra a Heinich:

a especificidade da situação atual reside no fato de que não existe mais um único ‘mundo’ da arte (manifestado nos salões de então) nem uma única definição do que são ou devam ser as artes plásticas, mas várias. As diferentes maneiras de fazer arte não estão mais dispostas gradativamente num único eixo, entre pólo inferior e superior, mas em vários eixos (2008, p.180).

A autora compreende a arte contemporânea como uma categoria estética e se utiliza das concepções de paradigma e gênero, em sua investida classificatória e organizadora desse tipo de produção artística. Aos moldes de Thomas Kuhn, faz uso de paradigma como uma maneira de definir o sentimento de normalidade, um esquema estruturante que funciona de forma coletiva e, em geral, inconsciente. Quando se utiliza do gênero, pressupõe “categorias heterogêneas, cada uma delas com seus próprios critérios e suas próprias características, dando origem a diferentes ‘subgêneros’” (2008, p.182). Este

último tipo de classificação autoriza, segundo Heinich, a coexistência de diversos gêneros e subgêneros, o que admite um contexto pluralista, enquanto a noção de paradigma devolve à anormalidade o que não lhe pertence e é, portanto, exclusiva e intolerante, com exceção de momentos de crise, em que pode haver coexistência de paradigmas heterogêneos.

Ainda sobre a distinção entre gêneros e paradigmas, a autora pontua que aqueles que estão envolvidos na defesa de um ou outro tipo de produção artística compreendem a situação a partir da ideia de distintos paradigmas. Por outro lado, um observador que não se engaje em nenhuma defesa considera como gêneros diversos a pluralidade existente (2008, p.182). E tomar a produção artística atual como gêneros distintos, ou seja, como um agrupamento de objetos e práticas com características comuns, para a autora, implica reconhecer que propriedades artísticas traçam as fronteiras entre eles e que as características das obras não desempenham um papel secundário ou contingente na análise (1998, p.12).

Heinich (2008) ressalta que a categorização que propõe foi concebida *a posteriori*, a partir de observação empírica de grupos que decidem quais obras devem ser compradas ou quais artistas serão beneficiados pelas instituições públicas, ou seja, pelos intermediários. A partir desse quadro, estabelece três modos de conceber a arte hoje, três maneiras igualmente praticadas, porém desigualmente valorizadas, tomando como referência a “cultura dos espectadores”, são elas: a arte clássica, a moderna e a contemporânea. Como o que nos interessa é a última, não será apresentada, em profundidade, cada uma. Ressalto apenas que, para Heinich, a ruptura entre a primeira e a segunda se deu com a expressão da subjetividade do artista na arte moderna. O mesmo aspecto marca a separação entre a moderna e a contemporânea, com seu desaparecimento na última.

A arte contemporânea, dentro do esquema da socióloga francesa, fundamenta-se na transgressão sistemática dos critérios artísticos próprios das tradições clássica e moderna – transgressão que promove rejeições entre o público, principalmente quando altera os parâmetros fundamentais da arte moderna, como a expressão da subjetividade do artista e sua autenticidade. Outras transgressões a arte contemporânea opera nas mídias utilizadas: instalações, performances, suportes fotográficos e videográficos, são alguns exemplos; na

expansão do repertório técnico; na tendência ao ecletismo; e no questionamento dos limites dos quadros disciplinares, morais e jurídicos (2008, p.186). Em função da imprecisão e incerteza em sua categorização, a autora aponta alguns indícios periféricos, relevantes para uma produção artística integrar o mundo da arte contemporânea, além dos materiais e formatos da obra, a data de produção da peça, a trajetória do artista e seu discurso.

Nossa segunda convidada, Anne Cauquelin, também pretende distinguir o conjunto da arte contemporânea da totalidade de produções artísticas atuais. Para isso, busca critérios distintos daquele de Heinich pois, para ela, não podem ser buscados nos conteúdos das obras, em suas formas, composições ou materiais, visto que “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (2005, p.81). E ela encontra esses critérios na teoria dos sistemas, a partir da qual postula que a mudança da arte moderna à contemporânea corresponde à passagem do regime de consumo para o regime de comunicação – uma transformação que acompanha outras de cunho social e econômico, sobretudo, associadas à ênfase cada vez maior dada à comunicação.

Os artistas Marcel Duchamp e Andy Warhol e o *marchand*-galerista-colecionador Leo Castelli são, para Cauquelin (2005), como matrizes, a partir das quais são geradas as mais diversas expressões da arte contemporânea, pelo uso fragmentado das proposições de cada um deles. As diferenças e contradições entre eles contribuem para que essa proposta pareça não conferir uma unidade à arte contemporânea, um núcleo lógico a partir do qual ela se estrutura. Alguns aspectos destacados pela autora, que perpassam boa parte das produções da arte contemporânea, dizem respeito à dissociação entre arte e estética, ao abandono da segunda, portanto, das questões relativas ao gosto, ao belo e ao único, e ao descomprometimento do artista com a subjetividade e a expressividade – pontos que vimos ressaltados também por Heinich.

Para sublinhar a diferença entre as autoras francesas, em Cauquelin (2005), os valores da arte moderna e da contemporânea não estariam em conflito aberto, mas lado a lado, trocando fórmulas e constituindo dispositivos complexos e instáveis, sempre em transformação. Ao contrário, em Heinich (2008), eles aparecem em disputa por legitimidade e reconhecimento. De modo convergente, as duas primam por uma abordagem não historicista e linear da arte, e destacam, à década de 1990, a dificuldade do

público de se relacionar com as obras de arte contemporânea. Cauquelin se refere a um “divórcio” entre a arte e seu público, em que ele parece “desnortado”, mal preparado para o entendimento dessa arte, mesmo que dotado de boa vontade diante das obras, galerias e museus, cada vez mais numerosos. Para ela, “a arte nunca esteve tão afastada do público” (2005, p.13). Heinich vê a arte contemporânea como um mundo altamente especializado, que retoma uma tradição específica acessível apenas a um pequeno número de conhecedores, distante das expectativas estéticas e éticas do grande público e das exigências de universalização que estruturam o senso comum da arte (1998, p.303). Poderemos ouvir, logo mais, de alguns visitantes de Inhotim, como se sentem em relação à ela.

Nem sistema, nem gênero ou paradigma, para Arthur Danto (2006), o que caracteriza a arte contemporânea é o fim das narrativas mestras que definiram a arte tradicional e a arte moderna, sem que uma nova narrativa tenha tomado lugar. Por isso, o filósofo e crítico de arte, ao se posicionar, também ele, contrariamente a um entendimento temporal da arte contemporânea, opta por defini-la como pós-histórica, visto que, segundo o autor, ela não mais se permite ser representada por narrativa mestra alguma. Prefere o termo pós-histórica também por sua falta de unidade estilística. Em suas palavras: “O nosso momento é, pelo menos (e talvez unicamente) na arte, de profundo pluralismo e total tolerância. Nada será excluído” (2006, p.XVI).

Essa “arte depois do fim da arte” não sugere a morte da arte, mas que um complexo de práticas deu lugar a outro, de formato impreciso. O contemporâneo é um período de desordem informativa, de entropia estética, em que a ausência de direção narrativa única estabilizou-se como norma (DANTO, 2006, p.16). Mais uma vez, o núcleo lógico estruturante da arte contemporânea, enquanto um conceito, parece precário ou inexistente.

Da mesma forma que as autoras acima citadas, Danto ressalta que a beleza se apresenta pouco relevante para a arte contemporânea. Para ele, trata-se de uma questão de contingência histórica a relação entre arte e estética, e não parte constitutiva da primeira. A “desmaterialização” da obra, para colocar nos termos de Heinich, também parece fazer parte do entendimento do autor, que afirma que, para existir, a arte não precisa nem mesmo ser um objeto ou que os objetos em uma galeria podem se parecer com qualquer coisa

(DANTO, 2006, p.20). Diametralmente oposto a ela, por outro lado, Danto propõe que a arte pós-histórica é de uma “Impecável liberdade estética”, em que “Tudo é permitido”:

os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não exista essa coisa de estilo contemporâneo (2006, p.18).

A socióloga vê esse aparente relativismo absoluto como ilusão da submissão da arte exclusivamente à contingência, à liberdade do artista ou à arbitrariedade das instituições. Para ela, o constante questionamento das fronteiras artísticas impõe, ao contrário, um universo de constrangimentos (HEINICH, 1998, p.318).

Essa conversa não pretende, de modo algum, esgotar o tema, mas esboçar um breve quadro da instabilidade do terreno em que pisamos e ressaltar a multiplicidade de vozes e tentativas de ordenar e compreender essa pluralidade de produções artísticas. Sublinho também alguns dos pontos convergentes entre os três autores, que serão margens importantes para a análise das narrativas de Inhotim e das falas dos visitantes. Eles deitam acento sobre a dissociação entre arte e estética, a não expressividade do artista na obra, o ecletismo e a transgressão de materiais, e sobre a necessidade de recorrer a elementos além da obra para se compreender seu *status*. Tais aspectos, no entanto, não podem ser atribuídos a todas as produções da arte contemporânea. Como ressaltou Heinich, as fronteiras que coloca à prova não são jamais fixas e, por isso, não é possível propor uma definição substancial, mas somente uma relacional e contextual da arte contemporânea (1998, p.328).

Interessa-nos apreender, dessas conceituações, o esforço classificatório de nomear um tipo de produção artística (em meio a um conjunto mais amplo de tantas outras obras) elaborado a partir da segunda metade do século XX, que não diz respeito a uma categoria temporal, mas a um esforço de indivíduos e instituições de circunscrever um conjunto de práticas, de imagens, de objetos, criando, em torno deles, valores artísticos e econômicos. Nesse sentido, o papel dos museus é fundamental enquanto instituição que seleciona, adquire e exhibe obras. Como não vamos enveredar pelas demais instâncias legitimadoras da arte contemporânea, de modo a investigar como e por quem ela é nomeada, atentemo-

nos à relação de Inhotim com esse tipo de produção artística. Pois, se não é evidente a existência de um núcleo lógico nesta, certa é a existência de um em Inhotim.

Podemos, neste momento, introduzir mediadores e monitores de Inhotim em nossa conversa. De modo fragmentado, podemos entrever a concepção de arte contemporânea de Inhotim, visto que não há, nas publicações que tive acesso ou no site, uma conceituação do que seja esse tipo de arte na visão do Instituto. Eles dizem apenas que “O acervo artístico de Inhotim tem foco na arte contemporânea produzida a partir dos anos 1960 e abrange escultura, instalação, pintura, desenho, fotografia, filme e vídeo” (INHOTIM, 2011, p.17). Por isso, as falas de mediadores e monitores, que revelam alguns pontos recorrentes, constituirão importantes referências.

Um primeiro ponto em destaque incide no entendimento de arte contemporânea como “a arte de agora”, “a arte de hoje”, ao contrário do que postularam os autores com que nos deparamos há pouco. De acordo com a mediadora ambiental Miriam, é por ser atual que podemos falar dela, mesmo que não se entenda muito<sup>64</sup>. Esse aspecto pode funcionar como uma forma simples de comunicar ao público o que é arte contemporânea, ainda mais considerando as dificuldades de sua conceituação, como vimos. Entretanto, ela esbarra no mesmo argumento de Heinich, de que não encontramos em Inhotim obras produzidas desde os anos 1960 aos nossos dias, que contemplem os mais variados estilos artísticos desse período.

Um segundo ponto foi abordado por alguns monitores em entrevista, quando disseram que a arte contemporânea não tem uma definição, não tem explicação, não tem limite. Ela é o que você vê, o que sente. Cada um tem sua definição: “o que a pessoa achar, é. Isso é arte contemporânea”<sup>65</sup>. “Ela quer que você tire sua própria conclusão do quadro”<sup>66</sup>. A dificuldade ou impossibilidade de conceituá-la se resolve na resposta individual às obras, que é o que interessa mais diretamente aos frequentadores e também àqueles que os atendem, tendo em vista algumas das perguntas frequentemente postas pelos visitantes: “o que é isso?”, “o que significa isso?”, “o que o artista quis dizer?”.

---

<sup>64</sup> Conversa em 20 de agosto de 2013.

<sup>65</sup> Conversa com monitor que supervisionava a galeria Mathew Barney, em 10 de agosto de 2013.

<sup>66</sup> Monitor Gebearte, em entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

Associado a este, estaria um terceiro ponto, enfatizado por alguns mediadores a respeito da participação do público na arte contemporânea. Ela se diferenciaria como uma produção artística que busca chamar “o outro pra participar do seu trabalho. Mas não só chamar essa cabeça, chamar o seu corpo”<sup>67</sup> ou “como um lugar aonde a gente tá dentro da arte também, a gente participa de alguma forma”<sup>68</sup>.

Uma arte de hoje, interativa e que confere ampla autonomia ao público na atribuição de sentidos às obras – estes seriam os pontos focais do modo de Inhotim conceber a arte contemporânea e como a apresenta a seus visitantes, nas falas de monitores e mediadores. Cada uma dessas falas se pauta em estudos individuais, bastante incentivados entre educadores e mediadores, principalmente; nas trocas entre os profissionais da mediação artística e da monitoria; e em momentos formativos oferecidos pela instituição, quando são equalizadas as distintas falas com aquelas de curadores e do próprio Bernardo Paz, formando uma cadeia discursiva, em que a explicação que chega ao público, em geral, aquela dos monitores ou mediadores, está, em grande medida, afinada com os discursos de especialistas que concebem e realizam Inhotim, dando coerência à linha narrativa. A exigência mínima feita aos monitores, segundo a gerente de monitoria<sup>69</sup>, é que conheçam os textos das fichas técnicas das obras – elaborados pela equipe de curadores –, para explicarem aos visitantes quando solicitados. Eles também escutam, quase diariamente, as explicações de diversos mediadores em visitas com grupos e, ocasionalmente, encontram-se com os curadores, como no dia 28 de outubro de 2013, quando fizeram uma visita mediada na companhia de alguns deles, pelas obras então recém inauguradas.

O acervo de Inhotim também nos diz sobre o modo como a arte contemporânea é concebida (e forjada) pela instituição. Além de produções em variadas linguagens, como escultura, instalação, pintura, desenho, fotografia, filme e vídeo, uma outra variedade é encontrada nas “vozes mansas e agressivas, altamente estéticas e políticas, narrativas e abstratas, físicas e emocionais” (PEDROSA; MOURA, 2008, p.30), ou seja, na diversidade de proposições das obras, daquilo de que tratam e do modo como o fazem. Algumas

---

<sup>67</sup> Mediadora Silvana, em entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>68</sup> Mediadora Flora, em entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>69</sup> Informação concedida em conversa, no dia 1º de novembro de 2013.



convidam a um maior envolvimento corporal do usuário, como as *Cosmococas*, *Piscina*, *A Origem da Obra de Arte*, *Através*; outras estão mais alinhadas ao que é tradicionalmente reconhecido como arte, tais como as pinturas figurativas de Zerbini e Juan Araújo; há ainda obras provocadoras ou agressivas, como as de Miguel Rio Branco, de Thomas Hirschhorn e de Mathew Barney. A primeira pelas fotografias com cenas de nudez, a segunda, pelas imagens de corpos destroçados, e a terceira, pelo *close* em um falo, por longos minutos do vídeo. As obras expostas se mostram representativas da diversidade própria da arte contemporânea e contribuem para agregar a Inhotim a marca da diversidade, atualmente tomada como um valor positivo em si.

Por fim, podemos ouvir alguns dos visitantes de Inhotim. As falas escutadas em entrevistas ou ao longo do parque dão corpo às discussões anteriores e expressam o grau de familiaridade com a arte contemporânea e os principais aspectos elencados na compreensão desta. Como um mosaico das diferentes visões sobre arte contemporânea, seguem-se essas falas: “mais, assim, voltada para instalações”, “essa arte não é para ser entendida, é para ser sentida, experienciada”, “exige espaço”, “é uma coisa meio megalômana”, “é bem complexa”, “a liberdade total”, “ela é exatamente o que o mundo hoje precisa”, “não é diferente da gente”, “te leva a pensar”, “é a promoção do questionamento”, “é mais dinâmica, é mais livre pra você interpretar a obra”. As falas destacam aspectos distintos, alguns relativos à relação com a obra, ao processo de produção ou recepção, outros se referem à imagem dos objetos de arte, sua proporção e formato.

Alguns visitantes abordaram mudanças em seus pontos de vista sobre a arte contemporânea, fruto de um processo de experiências, do qual participou Inhotim, contribuindo para uma segunda impressão positiva desse tipo de produção artística. Um deles comentou que achava que ela era palhaçada, outra disse que tinha preconceito porque, mais familiarizada com a arte clássica, pensava que a contemporânea era uma arte sem significado, à qual sempre era preciso recorrer a uma explicação. Uma terceira falou que se referia a “contemporâneo” em “tom jocoso” como algo que não tinha explicação, que não se prendia a um uso, já que, no mesmo quadro, era possível usar tinta, metal amarrado, gesso, etc. Agora, ela vê isso de forma positiva, como a “liberdade total”. A outra também mudou sua visão sobre arte contemporânea e a percebe como “uma outra

forma de ver arte”. O primeiro disse que a acha “bacana” e consegue compreender um pouco mais hoje, porque é professor de linguagem<sup>70</sup>.

Sobre a pergunta feita em entrevista, acerca da diferença entre arte moderna e contemporânea – margem delicada que revela muito de como se compreende a segunda – alguns expressaram que se sentiam pouco à vontade para discorrer sobre o assunto, por falta de embasamento. Outros não viam diferenciação entre uma e outra. Dois falaram que conseguem perceber visualmente as distinções, mas não se sentem aptos a falar sobre. Os que se dispuseram a esboçar uma explicação, levantaram pontos relevantes e distintos: a interatividade do público como um diferencial da arte contemporânea; a arte que responde aos anseios atuais e que interpreta outros momentos da história da arte; a ruptura com a representação da realidade; e a maior margem de aceitação das interpretações feitas pelo público.

A interatividade, o primeiro ponto elencado, foi relacionada pelos visitantes com a participação e o contato com a obra: “você entra na obra, (...) faz parte da obra”, “Faz até com que a gente se sinta como ele [artista] sentiu”. O professor Nilton, acompanhado de uma turma do Colégio Padre Eustáquio, de Belo Horizonte, em visita mediada, disse que a arte contemporânea sai “do patamar contemplativo, para entrar no interativo”, “Tem que participar”. A instalação seria uma das principais linguagens representativa da interação na arte contemporânea, pois seria uma “obra penetrável, que exige do fruidor uma ação física de interação” (SILVEIRA, 2001, p.13). Tanto para o público quanto para a pesquisadora Marília Panitz Silveira, a ênfase da interação recai sobre a dimensão física da relação com a obra, no envolvimento de diferentes sentidos corporais, no manuseio do objeto ou na realização de gestos por parte do público, ambos importantes para a realização ou transformações da própria obra.

A ideia de interação, que de modo algum está presente em toda a produção de arte contemporânea, contém, em si, uma concepção de mútuo engendramento entre obra e público. Como contraponto à ideia de passividade, que assolava o modo de se perceber o público – como um receptáculo das proposições da obra –, propõe uma concepção em que os dois polos, ativos e criativos, interferem um no outro quando em relação.

---

<sup>70</sup> Visitantes em entrevistas concedidas à autora, em agosto de 2013.

A interação se apresenta tanto como um modo diferenciado de se perceber e de se instaurar a relação entre obra e usuário, quanto aponta para diferentes procedimentos de institucionalização da obra, na exibição ou na conservação. O tato, por exemplo, principal fronteira atravessada pelo público nas obras interativas, rompe antigas barreiras instituídas pelo museu – e que ainda são mantidas para obras que não permitem esse tipo de relação. Como disse uma monitora de Inhotim, na arte contemporânea pode interagir, mas “Claro, tudo dentro de regras”<sup>71</sup>.

Sob outra faceta se apresenta o lugar diferenciado do público na relação com a obra de arte contemporânea, também citado por visitantes como um diferencial desta, expresso na variedade dos possíveis entendimentos e perspectivas sobre a obra. Em contraponto ao que disse Cauquelin e Heinich, sobre a distância entre essa produção artística e seu público, a ênfase no caráter propositivo atribuído a este, seja na leitura das obras de arte contemporânea, seja em suas atitudes com relação a elas, pode ser encontrada na fala de artistas, curadores, especialistas da arte e em funcionários e visitantes de Inhotim. Flávio Desgranges, pesquisador das artes cênicas, aponta que

A arte contemporânea (...) vai levar ao extremo esta proposição de autoria feita ao espectador, de maneira que não só a significação fica ao seu encargo, mas, em certo sentido, a própria ‘escritura’ artística – o que se traduz por uma radicalização da abertura da forma e da significação (2006, p.142).

Esse traço tão ressaltado nas produções artísticas contemporâneas, que autoriza uma participação mais intensa do público na construção dos sentidos da obra, remonta a um processo de transformação sócio-histórico, que altera a posição social do artista e, conseqüentemente, a relação dele com o público, da mesma forma que propõe alterações no padrão de criação artística.

Norbert Elias (1994) nos elucida acerca dessas transformações que, de acordo com seu modelo explicativo, representam um deslocamento civilizador, visto que o artista passa a depender mais de sua auto-restrição pessoal, de sua capacidade de controlar e canalizar as próprias fantasias artísticas, do que do padrão de gosto de uma classe social superior, como a aristocracia, que perdeu, em boa medida, a função restritiva e supervisionadora da imaginação artística individual. O autor ainda destaca, como condições fundamentais para

---

<sup>71</sup> Stéfani, em entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

a conformação do cenário da arte no século XX, o impulso no sentido da democratização e ampliação do mercado de arte, com a redução da pressão da tradição artística e da sociedade local sobre a produção da obra, e o importante papel dos autocondicionamentos dos artistas.

Para explicar o processo de alteração social de um modelo de tensão de forças entre públicos e artistas, Elias (1994) constrói duas figuras, a arte de artesão e a arte de artista<sup>72</sup>, e propõe a explicação a partir da passagem de uma para a outra. Esse processo, que altera a posição social dos artistas, a relação entre eles e os públicos, bem como a estrutura da arte, ocorre juntamente com a ascensão da burguesia e declínio da aristocracia, por volta do século XVIII e XIX, em alguns países europeus. Importante ressaltar que essa passagem se dá, em cada contexto sócio-histórico e em cada linguagem artística, em momentos distintos. No domínio das artes plásticas, a chamada arte moderna<sup>73</sup> pode ser equiparada ao modelo de arte de artista, de Norbert Elias, com fortes traços de individualização da obra de arte e ampla margem de experimentação e improvisação auto-regulada pelo artista, por seus sentimentos e gosto.

Para que as obras “ecoem” nos visitantes, é preciso encontrar uma estrutura igualmente individualizada. Por isso, Elias propõe que “Tanto na produção como na recepção, uma parte importante é desempenhada não apenas por sentimentos altamente individualizados, mas por um grau elevado de auto-observação” (1994, p.50). No modelo proposto pelo autor, à mudança do lugar do artista na produção da obra corresponde a

---

<sup>72</sup> A arte de artesão é a produção artística feita para um patrono pessoalmente conhecido, com *status* social bastante superior ao do produtor. Este subordina sua imaginação ao padrão de gosto do patrono. A arte não é especializada, mas cumpre uma função em outras atividades sociais dos consumidores. A arte de artista corresponde à arte criada para um mercado de compradores anônimos. Aponta para mudança na relação de poder em favor dos artistas, marcada pela paridade social entre o artista e o comprador de arte (democratização). Artistas podem influir sobre a produção e sobre o gosto (ELIAS, 1994, p.135). Nesta, a obra de arte depende, em larga escala, do autoquestionamento dos indivíduos sobre o que lhes agrada particularmente em suas fantasias e experimentos materializados.

<sup>73</sup> O moderno seria, para Danto, uma noção de estratégia, de estilo e de agenda (2006, p.10), não um conceito temporal. Como uma das características da arte moderna, destaca sua preocupação com a materialidade da obra: forma, superfície, pigmento, etc. Segundo Cauquelin (2005, p.52), a arte moderna se origina de uma ruptura com o antigo sistema do academismo, fraciona-se em vários grupos independentes e descentralizados, e assiste ao crescimento do espaço intermediário entre produtor e consumidor de arte e sua ocupação por um grande número de figuras, como o *marchand*, o galerista, críticos, colecionadores. Heinrich (2008) e Gombrich acentuam a expressão da interioridade do artista na arte moderna. De acordo com o segundo, “foi este o mais notável efeito de ruptura com a tradição: os artistas sentiam-se agora livres para passar ao papel suas visões pessoais, algo que até então só os poetas costumavam fazer” (1993, p.385).

alteração da figura do seu consumidor. O público é visto, por Elias, como um agregado de indivíduos isolados, com sentimentos altamente individualizados e um elevado grau de auto-observação (1994, p.50). Isso pode parecer óbvio no contexto de intensa individualização em que nos encontramos, mas, a partir da abordagem de longa duração de Elias, é possível entrever como foi bastante diferente em outros momentos históricos, sobretudo, quando o consumo de arte estava inserido em ocasiões religiosas ou políticas e não em seus espaços próprios, como a sala de espetáculos e o museu, que veio a conquistar posteriormente.

Podemos relacionar a autonomia do público, defendida por monitores e mediadores de Inhotim, que o autoriza a pensar e sentir o que lhe convier de cada obra, a um processo amplo de mudanças no âmbito da arte e além dele, que envolvem a relação entre artistas e públicos enquanto pessoas que desempenham funções e ocupam posições sociais distintas. “Em tais casos, o consumidor de arte tem nítida consciência de que sua própria resposta individual constitui um aspecto relevante de cada obra” (ELIAS, 1994, p.50).

Também podemos compreender a liberdade do artista, apontada como traço característico da arte contemporânea, por monitores e visitantes, como alguém que possui maior liberdade para se orientar por sua própria imaginação, que confia em sua inspiração individual, acima de tudo; como especialista capaz de propor as novas direções do padrão da arte e do gosto artístico (ELIAS, 1994). Desse modo, ela se faz coerente, mas não se imaginamos indivíduos descolados do seu contexto social, “liberados do peso da história”, nas palavras de Danto, já que suas ideias estão sempre ligadas ao material sob o qual trabalha e à sociedade. O conceito de *mimesis*<sup>74</sup> nos auxilia a acentuar este vínculo entre artista, obra e contexto social. Apesar de toda a subjetividade que prepassa a obra artística, a objetividade se faz presente, tornando possível a comunicação e um entendimento comum entre públicos e obras, mesmo que seja o reconhecimento enquanto obra ou sobre um determinado estilo.

---

<sup>74</sup> Na concepção de Luiz Costa Lima (2003), *mimesis* não é imitação, tampouco se restringe ao universo da arte, mas é compreendida como marca da capacidade humana de aprender, apreender e atualizar significantes e significados. No contexto artístico, o acento da *mimesis* recai, portanto, sobre a capacidade de atualização constante da obra, as transformações de seus significados e a figura do receptor.

Seguindo os passos de Luiz Costa Lima (2003), percebemos como o produto mimético (mimema), neste caso, a obra de arte, alimenta-se da matéria histórica mas, configura-se de modo a não identificar-se com ela. A matéria histórica, por sua vez, provocadora da forma discursiva da obra, depositaria-se como um significado, passível de ser apreendido pela semelhança com uma situação externa conhecida pelo usuário e que sofrerá transformações diante de um novo quadro histórico, responsável por lhe emprestar outros significados. “relação mimética como a alocação de significados sobre um corpo discursivo significante” (LIMA, 2003, p.80), sempre histórica, portanto, mutável. “Sempre a mesma obra, sempre outra...” (SILVEIRA, 2001, p.44). O conceito de *mimesis* nos auxilia a estabelecer, para a presente pesquisa, um terreno comum e, portanto, histórico e social, no qual se dão os usos das obras e sua produção.

Ao final dessa conversa, o que fica dos diversos pontos de vista sobre a arte contemporânea e sobre a relação do público com essa produção artística parece oscilar entre polos opostos: ora ela é vista como democrática e participativa, ora como elitista e excludente; ora apontam a distância em relação ao grande público, ora afirmam a centralidade dele na relação com a obra de arte contemporânea – seja como participante, nas proposições de Hélio Oiticica, ou como usuário (GROSSMANN, 2001, citado por LARA FILHO, 2012).

Ao lado da proclamada autonomia interpretativa do público caminha a dificuldade de se relacionar com as obras de arte contemporânea e, conseqüentemente, de lhe atribuir sentidos. Frases como essa não foram exceção ao longo da pesquisa de campo: “eu achei muito interessante em questão das obras, mas eu senti uma certa dificuldade de compreender. Não vou omitir o fato”<sup>75</sup>. De visitantes que passeavam por Inhotim, com os quais não travei maiores contatos, pude ouvir que a arte contemporânea é para ser sentida e experienciada, mas não para ser entendida e que isso é o lado bom, “até porque, a gente não tem conhecimento para entender ela, não conhece muitos artistas”. Em uma breve conversa com um senhor, morador de uma cidade vizinha, perguntei o que mais gostou, ao que respondeu: a natureza, “Uma boa caminhada”. “Essas artes eu não entendi muito não (...) Gostei. Mas não entendi o sentido, a mensagem que o artista queria passar”. Outros,

---

<sup>75</sup> Visitante Márcia, em entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

como a professora universitária Maria Inês<sup>76</sup>, acentuaram a importância da leitura das fichas técnicas e das explicações dos monitores para compreender melhor a obra:

É, digamos que arte contemporânea é bem complexa, né? Eu, especialmente, eu não entendo um monte de coisa, eu preciso de explicação, eu preciso ler a explicação que o próprio artista dá. Mas eu achei tudo muito bonito. Tudo muito bonito, muito bem elaborado, a apresentação dos trabalhos, as galerias muito bem feitas, construídas... dentro do jardim botânico.

Monitores e mediadores, em entrevista, comentaram que, dentro da diversidade de públicos de Inhotim, há uma parcela com bastante conhecimento sobre arte contemporânea, composta por curadores, galeristas, colecionadores, estudantes e professores de arte, amigos de artistas, etc., e outra, bastante grande, com pouquíssima ou nenhuma familiaridade com ela. As pessoas não têm, em sua maioria, contato com a arte contemporânea, não estão acostumadas com ela, poucos possuem um entendimento do que seja e o conceito de arte que possuem, de beleza e simetria, em formatos conhecidos como pintura e escultura, pouco condiz com a produção contemporânea. O estranhamento e o questionamento vêm em frases como “ah, isso não é arte; isso eu faço também”, bastante comum, segundo o educador Eduardo.

Para Leonardo, um visitante entrevistado, essa dificuldade tem a ver com a institucionalização da arte e com a quebra do compromisso de representação da realidade levada a um nível extremo, que demanda, para seu entendimento, “sacar” muito de arte. O professor de linguagem Eduardo disse que para compreender um texto é preciso atualizá-lo, o que envolve o conhecimento que se tem. Por não ter “fluência” na arte contemporânea e por desconhecer artes visuais, acha que, como para ele, “falta subsídios aos navegantes” para empreender a leitura de uma obra. A visitante Lígia, formada em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, acredita que a estranheza tem a ver com a novidade da arte contemporânea. E que isso suscita muitas dúvidas e críticas quanto ao próprio *status* de arte de algumas produções.

O educador Eduardo disse que a “Arte contemporânea, pro público como um todo – o público geral –, é um elemento muito provocador assim, às vezes perturbador, desafiador... E em alguns momentos até constrangedor”. Outro educador, Danilo, exprime que a angústia é algo que observa recorrentemente entre os visitantes, angústia para

---

<sup>76</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

entender a obra<sup>77</sup>. Pude observar esse incômodo entre alguns e, dentre os entrevistados, um grupo de estudantes de pedagogia disse que se sentiu “oprimido e excluído”: “vou te explicar. Pelo simples fato da gente não ter acesso, não entender o que ela [obra] te diz, a nossa não interpretação da obra. Aí, por diversas vezes, a gente se sente oprimido, sabe, ‘o que é isso?’ ”<sup>78</sup>. Minha mãe, que tive o privilégio de acompanhar em visita ao Inhotim, logo após o período da pesquisa de campo, disse que se sentiu muito ignorante lá.

Esses são apenas alguns dos afetos acionados na visita ao Instituto, que informam sobre os modos diversificados de relação do público com a arte contemporânea neste contexto, e que se somam a outras impressões e sensações despertadas em Inhotim, em sua maioria, de ordem positiva. Em breve, teremos oportunidade de seguir por essa trilha. Sugiro, neste instante, passarmos pelo acervo do Instituto, para compreender um pouco mais sobre a relação da instituição com a arte contemporânea.

## 2.2. O acervo

il serai naïf de croire que c’est seulement l’objet qui est exposé:  
c’est aussi le musée qui s’expose exposant l’objet exposé<sup>79</sup>.

Nathalie Heinich

O momento em que Tunga convence Bernardo Paz a trocar sua coleção de arte moderna por uma de arte contemporânea, com os argumentos de que é importante dialogar com a arte e os artistas do seu tempo e que o colecionador que estabelece esse tipo de interlocução consegue uma participação mais definitiva no seu momento histórico, é heurístico do envolvimento de Paz com a arte contemporânea<sup>80</sup>. Em resposta à *Revista*

---

<sup>77</sup> Entrevistas concedidas à autora em agosto de 2013.

<sup>78</sup> Entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

<sup>79</sup> Será ingênuo crer que é somente o objeto que é exposto: também o museu se expõe expondo o objeto exposto (tradução da autora).

<sup>80</sup> Segundo Júlia Rebouças, em entrevista concedida à autora em agosto de 2013.



*Trip*<sup>81</sup> (ago.2013), sobre a questão de seu interesse por arte, disse: “Já pensei muito isso, mas nunca quis entender de arte. Não entendo de arte. Vou dizer uma coisa com toda a franqueza: eu não entendo Picasso. Porque arte para mim tem um processo educativo, elucidativo”. Ainda nesta publicação, respondeu sobre um parâmetro de boa arte: “O meu parâmetro é a educação. Arte contemporânea é a única arte crítica, interativa, que mexe com as pessoas.” No mesmo sentido aponta sua resposta à entrevista realizada nesta pesquisa, em que ressaltou que “Através dela [arte contemporânea] as pessoas se sentem curiosas, e a curiosidade invoca a busca, e a busca envolve a educação e o estudo”.

Apesar do pouco envolvimento pessoal que Paz revela com a arte contemporânea, a instituição demonstra um comprometimento com esse tipo de produção artística nos esforços para ampliação do acervo, em sua inserção no campo artístico, no quadro de profissionais qualificados e reconhecidos na área, com destaque para a equipe de curadores. A relevância da arte contemporânea como estratégia educativa, recorrente nos discursos de Paz, é também evidente nos projetos da instituição e na rotina do parque, com as visitas mediadas diárias realizadas com escolas e grupos de visitantes espontâneos. A plataforma de atividades voltadas à formação em arte e meio ambiente, o Inhotim Escola, é outro exemplo desse comprometimento. As obras de arte contemporânea parecem ainda desempenhar um importante papel enquanto “recurso” para gerar afecções entre os visitantes, já que, nas palavras de Paz, ela “mexe com as pessoas” e “Inhotim é o lugar para quem quer viver emoção e sensibilidade”<sup>82</sup>.

Do total de espaços expositivos de Inhotim, quatro galerias são dedicadas a mostras temporárias, que duram, em média, dois anos. As outras dezessete, com obras permanentes, foram especialmente desenvolvidas para receber os trabalhos de artistas diversos, dentre nomes nacionais e internacionais. Como podem ver, os trabalhos se espalham pelo parque sem que seja possível observar um maior relevo conferido aos artistas brasileiros ou estrangeiros, pois, além de não haver diferenças significativas na apresentação das obras, elas se aproximam em número de galerias e de obras externas, bem como aparecem lado a lado nas mostras temporárias.

---

<sup>81</sup> *Trip* é uma revista brasileira lançada em 1986, cuja distribuição mensal atual é de 50 mil exemplares. Desde 2010, circula também na Alemanha, Áustria e Suíça.

<sup>82</sup> Entrevista concedida à autora em 2013.

As fronteiras que delimitam as nações se esmaecem nesse cenário por onde caminhamos, demonstrando a reduzida atenção desse centro de arte contemporânea em afirmar a identidade nacional, conforme preocupação que ditava a agenda dos museus no século XIX. O historiador Loïc Vadelorge revela como, a partir de 1945, cresce a dimensão internacional dos visitantes e das coleções nos museus europeus (2001, p.315). A identificação com o contexto local, como a região ou a cidade em que se encontra, e a integração à ordem econômica internacional, por meio do turismo e meios de comunicação, parece ser o mais relevante para esses museus atualmente (VADELORGE, 2001). Em sintonia com esse modelo, a afinidade de Inhotim com o contexto local se revela no próprio nome da instituição e nos projetos que buscam integrar e manter um vínculo com Brumadinho e cidades vizinhas. Sua ambição pela inserção em um circuito mais amplo se evidencia na afirmação do curador Allan Schwartzman, de que “Inhotim vem sendo planejado como um lugar de convivência multicultural e de várias gerações, sem nenhuma diferenciação entre local e internacional, onde a arte das culturas da Europa, da Ásia e das Américas pode viver lado a lado” (PEDROSA; MOURA, 2008, p.30).

No Brasil, diversas instituições visam ingressar no circuito internacional, entretanto, isso se efetiva de forma limitada no conjunto de sua coleção e na visibilidade e reconhecimento em escala global. Desse contexto, Ana Letícia Fialho destaca o Instituto Inhotim como uma das poucas exceções (2002, p.149). A cena artística “internacional”, centralizada no eixo Europa Ocidental e Estados Unidos, apenas ao final dos anos 1980, passou a integrar uma parcela maior de artista das regiões “periféricas” e, há pouco, começou a esboçar a descentralização e multiplicação dos circuitos de legitimação da arte (FIALHO, 2002, p.141,143). A integração mais ampla de distintas áreas do globo no mercado de arte configura uma “nova geopolítica internacional das artes”, própria da arte contemporânea, que se beneficia da sinergia entre os mercados, os sistemas de comunicação e o fluxo de imagens e capitais arquitetado em âmbito global, ao longo do surgimento desse tipo de produção artística.

O acervo de Inhotim, formado desde fins dos anos 1990, corresponde inicialmente à coleção particular de Bernardo Paz, cujas obras são cedidas por tempo indeterminado ou doadas à OSCIP, passando à posse do Instituto. Atualmente, os objetos são acrescentados ao acervo por doação de empresa privada, segundo informações cedidas pela curadora em

entrevista. Quando perguntei sobre o processo de seleção de obras para a coleção, Júlia Rebouças enunciou alguns critérios levados em conta pela equipe de curadores. Um primeiro seria aquilo que não pode ser realizado em outro lugar: “faz parte do nosso projeto curatorial para Inhotim fazer de Inhotim um destino mesmo, um lugar único, alguma coisa que você não... Uma experiência que você não vai ter em outro lugar”<sup>83</sup>. Para isso, levam em consideração a localização geográfica do Instituto, o fato de estar em Minas Gerais, de não estar em uma capital, de ser uma área de mineração, de ser um jardim botânico, da relação com a natureza, enfim, todo o contexto específico de Inhotim, que gera uma situação particular para a colocação de obras. A curadora acrescenta: “o quê que cabe nesse espaço, o que se relaciona com esse contexto todo, o quê que tá lá e não poderia ser colocado noutro lugar que não ali? Então, essa é uma pergunta que a gente se faz sempre”. Parte dessa resposta é encontrada nas obras de escala arquitetônica e ambiental exibidas em Inhotim, e que encontram dificuldades de inserção em outros tantos museus, pela exigência de grandes espaços expositivos (PEDROSA; MOURA, 2008).

Na seleção de obras para o acervo, a equipe de curadores considera o espaço de Inhotim, seu contexto cultural e as outras obras que compõem a coleção, ou seja, “esse texto que já está sendo escrito aqui dentro”, nas palavras de Rebouças, texto que se inscreve na paisagem de Inhotim. Por isso, participa de modo central da construção do acervo a sua espacialidade enquanto espaço socialmente produzido por um conjunto de práticas, valores, afetividades e materialidades diversas. Em consonância com o que foi dito, o curador Jochen Volz elenca alguns temas recorrentes na coleção de Inhotim – ao menos, correspondente ao que se tinha até 2008, data de publicação do livro *Através – : paisagem, caminho, labirinto, ambiente, natureza, tempo e lugar* (PEDROSA; MOURA, 2008, p.20), em sua maioria, relacionados à dimensão espacial.

Outro importante critério para a aquisição de obras, ainda segundo Júlia, diz respeito à capacidade de “resistirem ao tempo”. Com o interesse em um acervo permanente, preocupam-se em fazer escolhas que “resistam” a longas temporadas de exposição. Esta ambição é, em si, um desafio face à arte contemporânea que, tantas vezes, aposta na efemeridade da obra (HEINICH, 1998). Por outro lado, no gesto de selecionar do

---

<sup>83</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

presente o que ficará na memória, outro gesto está contido, o de tornar memorável aquilo que foi selecionado para exibição.

O questionamento das fronteiras da arte não se opera sem que se questionem as fronteiras do museu. A produção artística contemporânea coloca alguns desafios a essa instituição, ao mesmo tempo que os artistas ainda almejam ser por ela incorporados, o que lhes assegura reconhecimento. A partir de três estratégias básicas, podemos agrupar distintas maneiras de desafiar os limites do museu, conforme proposta de Nathalie Heinich (1998) inspirada em Gilles Deleuze. São elas: a desterritorialização, a desmaterialização e a desestabilização. A primeira consiste em escapar do museu pela elaboração de obras para locais específicos ou, outra possibilidade, deslocando o lugar da criação do objeto para sua concepção ou para o momento de sua realização.

Também as instituições de arte contemporânea, segundo Heinich (1998) têm a tendência de “sair dos muros do museu” apropriando-se de antigos galpões industriais, de estações abandonadas, de castelos. Em consonância com essas propostas está a de Inhotim, que ocupa terrenos da zona rural do interior de Minas Gerais – “A fazenda é o último lugar onde se esperaria encontrar arte de última geração e arrojada” (PEDROSA; MOURA, 2008, p.25). Iniciativas como essa, que buscam produzir o “fora do museu” dentro do espaço do museu, visam lidar com a tensão entre a constante transgressão proposta pelas obras e a necessidade das instituições de integrá-las (HEINICH, 1998, p. 99).

Beirando o limite da invisibilidade, a desmaterialização da obra, o segundo ponto elencado, implica a supressão de sua materialidade, que pode se dar pela destruição da obra ou pela exposição antes de sua finalização – uma perda de materialidade conceitual, em que vale mais a ideia do que sua execução. Outra possibilidade que se apresenta é o deslocamento da obra para a pessoa do artista. Ao contrário dessa forma de transgressão que atinge o museu, as produções em Inhotim encontram-se de tal modo “cristalizadas” e “enraizadas” que, além de ocuparem grandes espaços, por longos períodos de tempo (exposições permanentes), fincam profundamente, nos gramados de Inhotim, as raízes das edificações especialmente construídas para abrigá-las. As galerias e pavilhões do Instituto são o símbolo maior do “congelamento” dessa arte que se pretende desmaterializada, desterritorializada, desestabilizada.

O terceiro ponto levantado por Nathalie Heinich propõe a desestabilização das fronteiras mentais de referências espaço-temporais e de regras de comportamento próprias ao museu. Enquanto instituição que se organiza em torno do dogma da perenidade das obras do patrimônio, inalienáveis e supostamente duráveis, senão em seu valor, ao menos em sua materialidade, o museu enfrenta o desafio de recuperar a obra de arte para expô-la, visto que se vincula à materialidade do objeto (1998, p.108, 111). A transgressão se dá tanto em níveis materiais, que colocam a dificuldade de expor uma ideia ou um gesto, quanto no plano cognitivo, pelas barreiras espaciais e temporais muitas vezes minadas. A grandeza temporal é perturbada pela impermanência de algumas obras, e a grandeza espacial, por seu parco potencial de universalização (HEINICH, 1998, p.141).

Esses desafios não demonstram inviabilizar a comercialização de obras ou sua entrada nos museus, mas propõem deslocamentos nas práticas efetuadas por essas instituições, na apresentação ou conservação das produções artísticas. Eles nos permitem ainda questionar a longevidade de um projeto museológico como o de Inhotim. Essa arte foi feita para durar?

A arte contemporânea é um dos elementos centrais na constituição da identidade e singularidade de Inhotim, sobretudo, a partir da íntima relação tecida com a natureza. É um dentre outros fatores que atraem pessoas para lá, participando da construção de Inhotim como um destino, como disse, há pouco, a curadora. Confere-lhe reconhecimento e *status*. A arte contemporânea atravessa esse “paraíso artificial” como importante elemento que, juntamente com a natureza, compõe o eixo em torno do qual se estrutura sua espacialidade. Diferentemente da arte que apresenta, o Instituto possui uma lógica própria, um estilo e um tema, como vimos, a síntese harmoniosa entre arte e natureza, que o atravessa e conforma enquanto uma moldura que delimita o que pode estar dentro e o que não pode estar em Inhotim. A espacialidade é o protocolo, o principal elemento regulador de atos, práticas e imagens que dão corpo à instituição.

### **2.3. Jogos a três, a quatro, a muitos ...**

Sem relação não há espaço.

Jean Baudrillard

Convido-os a conhecer os jogos entre artistas, obras, públicos e intermediários, que se dão no espaço de exposição da obra de arte. Outros participantes são arquitetos, curadores e paisagista de Inhotim. A relação das obras com os contextos em que são apresentadas ao público é uma trilha extensa, da qual percorreremos apenas o último trecho, referente ao século XX e XXI, com destaque para as investidas de artistas e intermediários nos processos de transformação dessa relação.

Parte significativa das produções tomadas como arte contemporânea se volta para o espaço, incorpora-o à obra e/ou transforma-o, seja o espaço da galeria, áreas urbanas ou ambientes naturais. Isso se evidencia nas propostas de arte pública, *land art*, arte ambiente e *site-specific*, para citar algumas. As produções *site-specific*, com destaque em Inhotim, são criadas de acordo com um ambiente e espaço determinados, e seus elementos dialogam com o meio em que se insere. Está relacionada à *land art*, produção que inaugura uma relação com o ambiente natural e que visa modificar a paisagem circundante: “Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o *locus* onde a arte se enraíza”<sup>84</sup>.

A relação diferenciada com o contexto da obra também diz respeito à transformação do lugar dos intermediários no campo artístico. Uma diferença apontada por Nathalie Heinich (2003) entre a arte moderna e a contemporânea, diz respeito à relação com os intermediários. Para ela, um “jogo a três” (*jeu ‘à trois’*) caracteriza a segunda, que implica a articulação entre obras (produzidas por artistas), públicos e intermediários, e não um face a face entre quadro e observador, como se pensava a arte moderna. Enquanto a mediação na arte moderna se propunha “transparente” e exterior à criação, que era vista como a expressão da interioridade do artista, na contemporânea, a mediação se integra à criação.

No modelo de museu de arte moderna, proposto por Arthur Danto, “As obras tinham todo o espaço para elas próprias em galerias esvaziadas de qualquer coisa que não fosse as próprias obras” (2006, p.19,20), o que contribuía para que os públicos não se distraíssem do interesse visual formal dos objetos de arte. O Museu de Arte Moderna de

---

<sup>84</sup> Enciclopédia do Itaú Cultural. Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/)  
Acesso em: jun.2013.

Nova York é a matriz contextual de significativa parcela da produção de arte do século XX, que inspira Brian O'Doherty a discorrer sobre a relação da obra de arte, dos artistas e públicos com um determinado espaço da arte: o cubo branco (O'DOHERTY, 2002, p.XII). Essa figura geométrica é a síntese espacial de um determinado modo de apresentação da obra e de relação do público com o objeto de arte; um lugar “asséptico e atemporal”, onde a obra de arte é apresentada de modo individualizado e se sobrepõe às nuances arquitetônicas do edifício em que se encontra.

O cubo branco ilustra, pelo viés da espacialidade, uma proposta de “transparência” da mediação do museu ou da galeria, em que a forma tomada pelo espaço e o modo de apresentação das obras propunham interferir, o menos possível, na obra de arte e na relação entre públicos e obras, a ponto de isolar esse contexto do mundo cotidiano e criar um ambiente “fora do tempo”. Com o decorrer do século XX, o espaço do cubo branco, que se pretendia “neutro” templo da arte, passa a ser evidenciado em investidas dos próprios artistas, que revelam a ilusão dessa neutralidade<sup>85</sup>.

O ganho de poder dos intermediários, observado pelo viés da espacialidade, relaciona-se com a capacidade de transformar o que expõem em arte – “Arte passou a ser o que é colocado lá dentro” do museu e da galeria (O'DOHERTY, 2002, p.102) –, mas também com o fato de que o contexto passou a suprir “grande parte do conteúdo da arte do fim do modernismo e pós-moderna. Essa é a questão principal da arte dos anos 70, assim como sua força e fraqueza” (*ibid.*, p.89). A galeria se tornou, como a superfície da obra, “uma força de transformação”– da mesma forma o museu, instituição que contém várias galerias (*ibid.*, p.122).

A evidência crescente sobre a participação e a força propositiva do espaço de exposição da obra contribuiu para que ele se apresentasse cada vez menos submisso e eclipsado pelo objeto de arte. Ao contrário, passa a se mostrar aos olhares do público e busca compor com a obra, da mesma forma que ela vinha compondo com ele, usando-o –

---

<sup>85</sup> Yves Klein pintou de azul a fachada da Galerie Iris Clert (Paris), em 1958, serviu coquetéis azuis aos visitantes, retirou toda a mobília do interior e pintou as paredes de branco. A exposição chamou-se *O Vazio*. No mesmo mês e local, em 1960, Arman amontoou lixo, detritos e sucata, e deixou o público de fora da galeria, na obra chamada *Pleno* (O'DOHERTY, 2002, p.104,106).

vide Klein e Arman. Pelo prisma do espaço de exposição, é possível observar uma maneira dos intermediários se integrarem ao jogo entre artistas, obras e públicos.

Em contraponto ao modelo do cubo branco, de isolamento da obra da realidade e de qualquer elemento que possa vir a influenciar ou acrescentar algum dado a ela, outras propostas museológicas propõem formas diferenciadas de apresentação do objeto de arte e, conseqüentemente, modos outros de relação do público com ele. Inhotim evidencia sua participação no “jogo a três”, seu lugar na relação entre visitantes e obras (produzidas por artistas), por meio de sua espacialidade, seja nas construções arquitetônicas, seja nas elaborações paisagísticas, que estruturam os ambientes de exposição das obras. O curador Allan Schwatzmann reafirma isso ao dizer que “a importância das obras que adquirimos e encomendamos é a mesma que o local e o tipo de ambientação projetados para mostrá-las” (PEDROSA; MOURA, 2008, p.30).

A elaboração estética que envolve os trabalhos artísticos em sua apresentação, nas galerias ou obras externas, evidencia uma intensa participação do Instituto por meio da articulação entre curadores, arquitetos, paisagista e artistas. Considerando a proposição de Lynch, de que “Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ele conduzem” (2011, p.1), o contexto da galeria e das paisagens de Inhotim ganham relevo na relação que se estabelece entre públicos e obras de arte. Os ambientes das obras passam a compor uma unidade de discurso, junto com a superfície delas. E é dessa forma que o lugar ocupado por Inhotim passa a ser não apenas de mediador, mas também de coprodutor ou coautor da proposição artística (HEINICH, 1998, p.331).

Vejamos a galeria Matthew Barney, citada pela curadora Júlia Rebouças<sup>86</sup>. Vamos adentrar a mata por essa trilha. Reparem que

no momento em que você desce aquela estradinha, a gente já tava trabalhando ali com o Matthew Barney. Então, cada... A pedrinha que tá ali no chão já foi pensada assim... Então o cascalho, aquele cascalho de minério já tá pensado, o eucalipto que ficou, o cupinzeiro que tava ali do lado e que permaneceu assim... Cada uma daquelas coisas, ela já está pensada pra ir criando um ambiente, pra ir envolvendo o público (...). Quando você entra lá dentro, você já foi preparado pra aquilo.

---

<sup>86</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.



O ambiente dessa obra deixa entrever como a concepção da espacialidade é feita em íntima relação com o trabalho e, por vezes, os limites entre obra e espaço expositivo ficam borrados. Em alguns casos, essa elaboração espacial pode acrescentar outros sentidos e sensações à obra. Para Rebouças, algumas obras são tudo isso: a galeria, o entorno, o paisagismo, o caminho. A intervenção sobre a apresentação da obra modifica os objetos e a percepção que o público tem dele. Desse modo, Inhotim tanto possibilita quanto conforma a percepção da arte contemporânea em seu modo de articular a arte e a natureza.



As obras externas e aquelas expostas em galerias de Inhotim recebem determinados tratamentos em sua apresentação ao público, que, como vimos, tomam como eixo central a construção de uma relação harmônica entre arte e natureza. Entre as que encontramos expostas a céu aberto, algumas compõem com espaços arquitetônicos<sup>87</sup>, mas a maioria se espalha pelas paisagens e jardins, e são acompanhadas de um tratamento paisagístico. A diferença entre as proporções de umas e outras varia grandemente.

De modo sutil ou mais perceptível, o paisagismo busca imprimir sua marca fazendo associações com a arte, conforme destacou Livia Lana, engenheira agrônoma e paisagista que trabalha em Inhotim. O paisagista propõe o que acha mais adequado à obra, busca estabelecer relações com a cor ou algum outro elemento presente nela, e leva em conta a ambientação das plantas no contexto de exposição da obra. Por vezes, sua proposta é condicionada por alguma exigência feita pelo artista, como no caso da galeria Psicoativa, de Tunga. Nesta, o artista solicitou que o jardim ao redor fosse o mais natural possível, como a mata que havia antes da construção do edifício, para que ele ficasse imerso nesse ambiente, com árvores entrando na galeria. Assim o fez o paisagista. Em outros jardins do parque, como nas áreas centrais, o paisagista tem mais autonomia criativa.

O tratamento que recebem as obras externas em Inhotim ora a destacam na paisagem, ora suavizam a distância entre a arte e a natureza. Um exemplo do segundo caso seria a obra *Elevazione*. Neste amplo gramado, a árvore de Giuseppe Penone se destaca,

---

<sup>87</sup>As obras de John Ahearn e Rigoberto Torres ocupam paredes da galeria Praça, a de Marepe se apoia sobre à galeria Fonte, e a de Yayoi Kusama instala-se na parte superior do Centro Educativo Burle Marx.

mas a proximidade com outras árvores, tanto aquelas que estão ao lado, sustentando-a e que lhe emprestam as copas, dando a impressão de constituir a copa desta árvore de bronze, quanto aquelas um pouco mais distantes, contribuem para borrar um pouco as fronteiras entre o artificial e o natural e confundir as percepções dos observadores. A imagem dessa obra foi recorrente nas fotografias dos visitantes publicadas na campanha de Inhotim, no Instagram. Ora aparecia visualizada ao longe, ora compondo com a imagem dos visitantes, em que estes ocupavam o primeiro plano. Como em tantas outras obras, o céu, as árvores em volta, o gramado, não se descolam da obra, de sua percepção e de sua imagem fotográfica.

Outro exemplo interessante da relação entre a obra e a paisagem é *Viewing Machine*, de Olafur Eliasson. Para vê-la, vamos caminhar um pouco, pois ela se encontra em outro extremo do parque. Instalada em um ponto alto de Inhotim, de onde se tem uma vista privilegiada da paisagem, esta “máquina de ver” se oferece aos visitantes para uma experiência diferenciada de observação da paisagem. Nas fotografias publicadas no Instagram, entretanto, foi recorrente a imagem dos rostos dos visitantes multiplicada pelos jogos de espelhos e, em menor número, apareceu a paisagem. Da mesma forma, a maior parte dos visitantes que observei nessa obra se colocava nas duas extremidades do objeto, para um ver o outro.



Figura 8. *Elevazione*

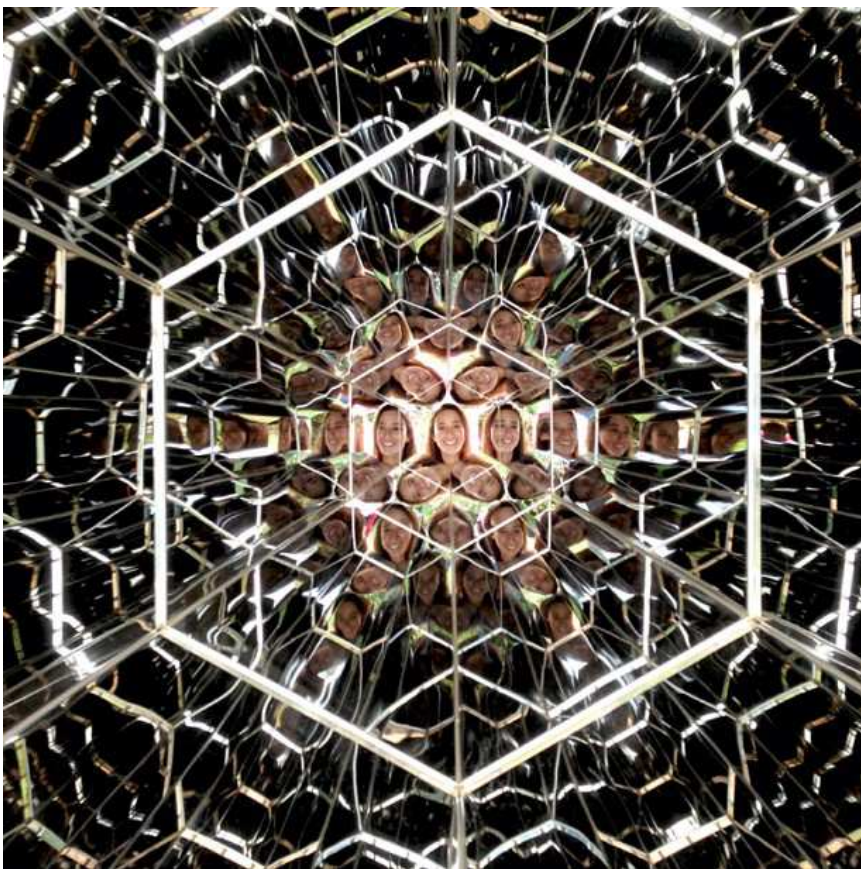


Figura 9. *Viewing Machine*

No tratamento dado às obras expostas em galerias<sup>88</sup> também prevalece a interação entre arte e paisagem expressa na relação entre o dentro e o fora, considerado tema principal da arquitetura de Inhotim (LARA, 2011, p.71). A relação das galerias com a paisagem se expressa tanto no cuidado de inserir o edifício nas paisagens de Inhotim, quanto no diálogo que se estabelece com o ambiente paisagístico exterior a partir do interior da galeria. Dentro do “discurso ambiental” que calcula cores, materiais, formas e espaços (BAUDRILLARD, 1997), nas galerias de Inhotim o vidro se apresenta como elemento de destaque dentre os recursos utilizados para estabelecer o vínculo entre o dentro e o fora. O vidro cria um espaço interno sem isolá-lo completamente de seu exterior, pois, se cria uma interrupção no contínuo espacial que distingue dois momentos distintos, o dentro e o fora, o faz, sobretudo, por uma barreira física, que isola a passagem de um para o outro, a temperatura e o som, mas não impede a visão de ultrapassar sua linha divisória.

Transparente, isolante, inodoro, imputrescível, “O vidro oferece possibilidades de comunicação acelerada entre o interior e o exterior, mas simultaneamente institui uma cesura invisível e material que impede a esta comunicação tornar-se uma abertura real para o mundo.” (BAUDRILLARD, 1997, p.49). Contribui para que o mundo exterior entre no ambiente interno, ou seja, para que a natureza e a paisagem façam parte dele como elemento de ambiência, tal qual as cores e materialidades, pelas operações do olhar.

Em muitas galerias, o verde do exterior participa da observação da obra, visto desde o espaço interior, ou a obra se destaca sobre a transparência do vidro e compõe com a paisagem, quando vista de fora da galeria<sup>89</sup>. True Rouge, primeira galeria de Inhotim, provoca um grande efeito visual, sobretudo, pelo contraste do vermelho da obra de Tunga com o verde da mata ao redor. Essa galeria foi uma das mais retratadas nas fotografias dos visitantes disponibilizadas no Instagram. As imagens privilegiam sua inserção no cenário

---

<sup>88</sup> Das 21 galerias, a maioria foi criada para a exibição permanente de uma única obra, são elas: Rivane Neuenschwander, Valeska Soares, Galpão Cardiff & Miller, Marilá Dardot, True Rouge, Doris Salcedo, Matthew Barney, Doug Aitken, Marcenaria, Lygia Pape, Cristina Iglesias, Carlos Garaicoa, Cosmococa (neste caso, são obras que compõem uma série). Outras abrigam produções diversas de um mesmo artista: galeria Cildo Meireles, Adriana Varejão, Miguel Rio Branco e Tunga. Por fim, as galerias com exposições temporárias são: Mata, Praça, Fonte e Lago.

<sup>89</sup> Algumas das galerias que se utilizam do vidro como elemento importante na relação interior-exterior, mesmo que a partir de tratamentos diversos: Praça, Mata, Lago, Fonte, Adriana Varejão, True Rouge, Matthew Barney, Doug Aitken e Tunga.

paisagístico (vide figura 28, ao final do terceiro capítulo). Em uma visita panorâmica realizada em 2 de novembro, a mediadora artística disse, ao chegarmos em frente à galeria True Rouge, de onde podemos vê-la emoldurada pelo lago e pelas árvores, que este era um ótimo lugar para tirar fotografias. Para isso, interrompemos brevemente o percurso, enquanto muitos visitantes posavam e tiravam fotos.

Outras galerias estabelecem a relação entre dentro e fora por meio de diferentes recursos: a galeria Rivane Neuenschwander se utiliza das janelas da casa que abriga a obra, de onde se vê a paisagem; a obra de Marilá Dardot se espalha por um vasto gramado e, como a galeria é bastante vazada, é possível observar a paisagem circundante a partir de muitos pontos dela; na Marcenaria, a obra de Victor Grippo exalta a luz que entra por uma brecha e, desse modo, estabelece uma relação entre o dentro e o fora.

Há ainda espaços expositivos que são ambientes fechados<sup>90</sup>, porém mesmo dentre eles, o cuidado ao inserir o objeto arquitetônico na paisagem é observado e, em muitos, o paisagismo compõe com o edifício. O que não viabilizam é que, do interior da galeria, seja possível lançar um olhar para as paisagens de Inhotim. Na fala de Lívia Lana<sup>91</sup>, um desses casos é apresentado:

Mesmo que seja um pavilhão fechado, né, a Lygia Pape, por exemplo, você não consegue ver o que tem lá dentro, aquela estrutura arquitetônica totalmente diferente, o jardim casa com aquela, com aquela arquitetura, né? Ele tem um tema, tem uma linha e casa com a arquitetura e, conseqüentemente, casa com a obra. A gente não consegue mais desassociar a obra do jardim. Elas se tornam uma coisa só, né?

Os cálculos de ambiência dos espaços expositivos, ou seja, os cálculos de materiais usados na construção das galerias, dos espaços, das formas e cores que compõem a apresentação das obras e visam à afecção dos visitantes, são resultado da articulação entre distintos profissionais da curadoria artística e botânica de Inhotim, de arquitetos e artistas. A associação entre esses artífices que forjam a “tecnologia da estética” de Inhotim, para utilizar os termos de O’Doherty, será compreendida como uma rede de relacionamentos

---

<sup>90</sup> Dentre estes, podemos encontrar as galerias Cildo Meireles, Cardiff & Miller, Doris Salcedo, Lygia Pape, Cosmococa, Miguel Rio Branco e Carlos Garaicoa.

<sup>91</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

pautada na diferenciação das funções sociais, ou seja, como uma cadeia de interdependências (ELIAS, 1993).

Mesmo que inúmeros outros profissionais participem dessa rede, como os jardineiros, pedreiros, e tantos outros, serão evidenciados apenas os curadores de arte de Inhotim, o paisagista e a curadoria botânica do Instituto, o artista da referida obra e o arquiteto ou grupo deles envolvido na criação, como peças centrais da concepção e realização da espacialidade de Inhotim, visto que, em função dos interesses que guiam esse percurso, não há necessidade de destrinchar em pormenores essa cadeia, mas em compreender como, a partir da associação entre esses profissionais, o Instituto Inhotim participa ativamente da apresentação das obras e de que modo isso é feito.

Esses profissionais se reúnem para a construção de uma galeria ou para a inserção de uma obra no espaço. São, portanto, articulações móveis e mutáveis, acionadas por um projeto. Em geral, mantêm-se as equipes de curadoria botânica e artística e altera-se o grupo de arquitetos e o artista. Esses indivíduos estão ligados entre si, sobretudo, em virtude da função social que desempenham, dos conhecimentos que possuem e do *status* que lhes é atribuído pela inserção profissional nos meios específicos de cada um. Estabelecem uma relação em que dependem uns dos outros para a resolução satisfatória da construção de um espaço expositivo em Inhotim, que leve em conta as especificidades da obra que vai abrigar, as exigências do artista, quando houver, a relação com a paisagem e com o ambiente em que esteja, o “texto” que vem sendo elaborado na espacialidade de Inhotim e as possibilidades de ambientação das plantas. Este “problema” ultrapassa o campo disciplinar e de atuação de cada um deles, pois requer o conhecimento arquitetônico, paisagístico, artístico e institucional. Desse modo, essas pessoas se tornam mutuamente orientadas e dependentes, e têm sua autonomia criativa condicionada à relação com os demais.

É a diferença entre as funções delas, ou seja, entre o que umas suprem das necessidades das outras, que as fazem se associar em uma cadeia de interdependências. Como essas necessidades estão condicionadas à construção de uma galeria ou inserção de uma obra no espaço, elas findam no momento em que isso é realizado, ou podem ser novamente acionadas para um projeto novo ou outro já realizado. Um exemplo da última

situação foi citado por Livia Lana, em entrevista, sobre a obra *A Origem da Obra de Arte*, de Marilá Dardot, “uma interação posterior à implantação”.

Encontramos esta galeria atrás da *Piscina* de Jorge Macchi. Primeiro vemos os vasos espalhados pelo gramado, esbarramos em alguns nomes e palavras conhecidos e, depois, atingimos a galeria, onde temos à disposição todo o equipamento necessário para plantar nos vasos em formato de letras. Primeiramente, eram plantadas gramíneas – uma sugestão da artista, à época da inauguração, que levou em conta plantas que tivessem um crescimento rápido. Tempos depois, ela voltou para visitar a obra e resolveu fazer ajustes. Dardot não especificou as espécies que queria, mas disse que desejava plantas que tivessem um ciclo, que possibilitasse ao visitante colocar a semente na terra e vê-la florescer, frutificar e morrer. A equipe técnica da curadoria botânica tinha então que satisfazer algumas necessidades colocadas pela obra e pela artista: encontrar plantas herbáceas de até 50 cm (altura delimitada em função do tamanho do vaso usado na obra, para que não ficasse desproporcional, segundo Livia Lana), que fossem resistentes ao sol e que tivessem um ciclo curto. Fizeram um apanhado de plantas que florescessem em diferentes épocas do ano, para que sempre houvesse flores nos vasos espalhados, e a artista aprovou dizendo que gostou das cores e das formas. Desde então, passaram a ser usados outros tipos de sementes na obra.

A engenheira agrônoma ressaltou, em entrevista, que a associação do paisagista com o artista e a curadoria artística, no processo de criação de galeria ou implantação de obra externa no espaço de Inhotim, dá-se, na maior parte das vezes, por meio de conversas informais. Ela disse que é um processo “muito livre” do paisagista de se relacionar com a obra. Em nada isso contraria a ideia que propomos da articulação dos profissionais em uma rede de interdependências, pois a “liberdade” de criação desse profissional, mesmo que não se submeta à alguma exigência do artista ou da curadoria artística, está condicionada ao universo da obra, ao ambiente em que ela será inserida em Inhotim, às escolhas arquitetônicas. Do mesmo modo, para os outros envolvidos.

Cabe à curadoria artística discutir com o artista como vai ser a arquitetura do prédio, se vai ser um pavilhão ou se vai ter outro formato; convidar um arquiteto; chamar o paisagista; e participar de inúmeras reuniões com cada um deles, de acordo com Júlia Rebouças. Nessa rede de interdependências, os interesses do Instituto são assegurados,

sobretudo, pelas equipes de curadoria artística e botânica. Como explicita o site da instituição, a articulação entre essas duas áreas garante “uma relação absolutamente harmônica entre a natureza e a arte contemporânea”, tema que aparece mais uma vez, demonstrando sua centralidade nas narrativas de Inhotim e na estruturação de sua espacialidade.

Esse tipo de associação entre os profissionais passou a fazer parte dos protocolos de Inhotim, principalmente, a partir da construção da galeria Adriana Varejão, em 2008, um marco no modo da instituição apresentar as obras, em que Inhotim convida um arquiteto ou um grupo deles para estabelecer estreito diálogo com o artista e a curadoria artística e botânica. De acordo com a curadora de arte Júlia Rebouças, esse diálogo não foi realizado de modo tão próximo nas primeiras construções. Referindo-se à Varejão, disse que foi a primeira vez que foi feito o convite para um artista ter um pavilhão só para suas obras em Inhotim. Sobre essa galeria, Rebouças<sup>92</sup> disse que

As jabuticabeiras estão ao redor tem a ver com o craquelado do trabalho dela que tá dentro, a formação, o espelho d’água tem a ver com a piscina, enfim, tudo está interligado assim. Não tem nenhum elemento que não tenha sido, que não tenha sido pensado, discutido artisticamente, curatorialmente, paisagisticamente, arquitetonicamente.

A interação e a interdependência entre os profissionais, que a curadora expressa como “um trabalho de pergunta e resposta”, têm, no caso da galeria Adriana Varejão, uma particularidade, pois, além do pavilhão responder ao formato da obra *Celacanto Provoca Maremoto*, à qual abriga, a artista respondeu à arquitetura ao criar um conjunto de pinturas (*Carnívoras*) para compor com determinado espaço da galeria. Essa é outra das galerias que apareceu com mais frequência entre as fotos dos visitantes, expostas no Instagram, com destaque para sua fachada.

Um jovem de Recife e uma senhora de Porto Velho, que se conheceram em Inhotim, chamaram atenção para essa galeria no momento da entrevista:

Eduardo: “Você vê tudo aquilo, aquele verde. A partir do momento que você olha, você tem uma ruptura de visão, que lhe canaliza praquela galeria. É tudo uma construção e aí eu acho que é a importância da coisa do...”

---

<sup>92</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.



Luzia: “Sensorial e cognitiva”<sup>93</sup>.

Ao longo da conversa, evidenciaram a percepção da elaboração realizada por Inhotim e o intuito de afetar os corpos dos visitantes e produzir sensações. Luzia disse que, nessa elaboração, tudo demanda um conceito: “aquela água azul, ela tem um conceito, porquê que aquelas plantas foram colocadas. Por que não essa? Por que aquela?”. A funcionária do Banco do Brasil ressalta o mesmo aspecto que a professora de arquitetura havia chamado atenção quando disse que tudo é informação em Inhotim. Luzia disse ainda que Inhotim era lúdico, e com isso se referia à mobilização dos vários sentidos corporais, como ao sentir o perfume das plantas, ao que Eduardo acrescentou o “caráter sinestésico que a obra ela desperta em você”, que a mata, a lagoa trazem, além do visual, o despertar do olfato, da audição, dos vários sentidos.

O impacto da construção arquitetônica na percepção dos visitantes foi destacado por outro grupo entrevistado, desta vez, professores da Universidade Federal de Goiânia<sup>94</sup>. Disseram que a galeria vista por fora “já é algo que sensibiliza”. Referiam-se ao pavilhão Miguel Rio Branco que foi, para um deles, algo inusitado, que surgiu de repente no meio da mata. Neste ponto do passeio, também me surpreendi na primeira visita que fiz a Inhotim. Como esses visitantes, tirei fotos tentando apreender a surpresa provocada por aquela ponta de galeria que, como a proa de um navio – a mesma associação que um deles fez – surgia repentinamente de dentro da mata. Essa imagem ficou como uma lembrança relevante da visita para mim. Esse grupo destacou ainda que Inhotim “brinca com os teus sentidos” e que umas obras são tocantes por si e outras, em meio à natureza, são potencializadas. Uma professora se disse frequentadora de bienais, mas revelou ter tido em Inhotim uma experiência singular com a arte contemporânea, uma “vivência”. Acha que não ficaria “tão tocada” com essas mesmas obras se as visse em um museu ou em alguma bienal, como ficou com a “ambientação” que recebem em Inhotim: “talvez por essa natureza e as instalações em lugares tão adequados, né? Acho que isso aproxima um pouco”.

Lígia, uma visitante graduada em Artes Visuais, abordou a relação diferenciada que se estabelece com a arte, a partir da espacialidade de Inhotim, sobre outra perspectiva, mas

---

<sup>93</sup> Entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

<sup>94</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

também destacou a aproximação do visitante com a obra e a relação desta com a natureza. Para ela, tirar as paredes da galeria, o “ambiente cult”, e transformar em um passeio no parque, que não tem a intenção exclusiva de ir ao encontro de uma obra, possibilita “outro envolvimento” com a arte:

Aqui você tem um acesso mais tranquilo, eu acho. Você tá andando e tá tendo contato. Não tá aquela situação que você tem que ir só pra obra e ficar ali lendo e o monitor do seu lado falando, às vezes até te direcionando o que você vai entender daquela obra. Você tem oportunidade de ter a sua própria interpretação sem alguém tá interferindo a não ser que você peça algum, algum, alguma ajuda ali. Então isso eu acho que dá pra você ter uma visão melhor, uma experiência melhor daquela obra. Não é só contemplar a obra. É você ter uma experiência com ela mesmo<sup>95</sup>.

Para esta visitante, a transformação do ambiente, que deixa de ser aquele lugar com iluminação e temperatura controladas, todo moldado, permite às pessoas se sentirem mais à vontade, torna-se mais acessível. Nas falas de Lígia e dos professores, fica evidente a participação da espacialidade de Inhotim na relação que os visitantes estabelecem com as obras. Nos dois casos, ela contribuiu para um maior efeito sobre os sentidos e as sensibilidades, foi mais “tocante”. A aproximação do público com a arte contemporânea, entretanto, não parece um traço que perpassa o conjunto dos visitantes, principalmente aqueles que não possuem familiaridade alguma com esse tipo de produção artística. Comentários irônicos e debochados dirigidos a algumas obras e frases como essas: "Eu gosto é do jardim. Tem umas obras ali que só Jesus na causa!" ou "Só gostei do paisagismo. Sou muito cartesiano" traduzem a distância que permanece, em tantos casos, entre o público e a arte contemporânea, em Inhotim.

Evidente, entretanto, é a capacidade do Instituto de afetar os visitantes de uma ou outra forma. Se não pelas obras, pelas paisagens ou pelo conjunto acompanhado da rede de serviços, Inhotim demonstra sucesso no intento de afetar seus visitantes. O educador Eduardo comentou que era bastante recorrente entre o público, independente da classe ou nacionalidade, o deslumbramento com o espaço de Inhotim. E que, somente passado o primeiro impacto visual dessa “beleza um pouco espantosa”, começavam a olhar os detalhes que compõem esse espaço, a observar uma obra, uma galeria, ou mesmo a parte botânica. Gabriela, mediadora nova na instituição, à época da entrevista, corroborou com essa percepção de Eduardo, de deslumbramento com o espaço, um “êxtase”: “Eu observo

---

<sup>95</sup> Entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

muito as pessoas maravilhadas aqui”<sup>96</sup>. O encantamento também foi ressaltado por monitores e por alguns visitantes como uma resposta frequente ao espaço. Da mesma forma, a felicidade foi citada por alguns monitores. Um conjunto de adjetivos se repetem entre os comentários dos frequentadores, nas entrevistas, que confirmam essa impressão primeira e última de Inhotim: “fantástico!”, “é especial. To encantado”, “maravilhoso”, “incrível”, “coisa maravilhosa”, “interessante”, “legal”, “muito grande!”, “muito lindo!”.

Esse grau de afecção dos visitantes, em sua imensa maioria, positiva, pareceu se sobrepor à distância ou às impressões desconfortáveis que possam ter tido com alguma obra ou com a arte contemporânea, de modo geral. O conjunto da experiência de Inhotim demonstra sobrepor-se como marca positiva nas sensibilidades dos visitantes, visto que a validade da visita não é questionada, como sugere o alto nível de classificação da visitação como algo positivo, expresso por 94% dos respondentes da pesquisa *Vox Populi* realizada em Inhotim, em 2013 (INHOTIM, 2013, p.27).

Parcela significativa do apelo do Instituto cabe à beleza e ao tratamento das paisagens. Apesar da beleza, como vimos, estar distante das preocupações dos artistas contemporâneos, ela é estruturante em Inhotim, sobretudo, expressa pela natureza modelada. Antonio Grassi, então Diretor Executivo, teve uma fala citada por Letícia Aguiar, gerente ambiental, em que questionava como é possível suportar tanto incômodo da arte contemporânea sem a beleza da natureza?<sup>97</sup> Soma-se a esta a de Bernardo Paz, que revela que “A arte aqui em Inhotim está envolta na beleza da natureza. Esse é o segredo. Toca as pessoas” (*Revista Trip*, 2013).

A percepção de alguns visitantes acerca da relação entre arte e natureza aborda aspectos distintos, que se referem à relação diferenciada que é possível estabelecer com as obras, como citado pouco antes; ao envolvimento dos diversos sentidos corporais e dos afetos mobilizados, aspectos contemplados pelas falas de Luzia e Eduardo e por esta, de uma das professoras universitárias de Goiânia: “A natureza aqui me tomou”. Outra visitante disse que achou interessante, que a forma como a obra é apresentada “não feriu” o jardim, e uma terceira ressaltou que a exposição a céu aberto permite que o clima, a luz, os

---

<sup>96</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>97</sup> Conversa com Letícia Aguiar, em 21 de agosto de 2013.

sons interferiram na obra, e isso contribui para que fique mais bonito. Para o estudante de pedagogia Gustavo “a própria natureza faz a gente ficar sensível. (...) A gente começa a perceber a arte com outros olhares”. Um outro visitante, entretanto, disse que a percepção pode ou não ser alterada pela relação da arte com a natureza. Ele observou que, da mesma forma que as pessoas faziam poses em frente a uma obra, posicionavam-se com relação à natureza para tirar fotografias.

A relação com a natureza permite ainda, aos visitantes, aproveitarem a visita de formas diferenciadas, por meio de um conjunto amplo de práticas que transforma a visitação em ocasião de entretenimento, que não se restringe ao resumo à relação com as obras de arte. Daniel disse que, “acima de tudo, você tá indo no parque né, você pode passar um dia tranquilo, agradável, vamo deitar num banco e conversar e olhar pro céu e ficar mais tranquilo mesmo. De quebra a gente vê algumas obras de arte legais”<sup>98</sup>. Outros visitantes também demonstraram esse tipo de envolvimento com o espaço de Inhotim e com a fruição das obras. Suzane disse que ela e Eduardo sentaram e deitaram por um momento até sentirem vontade de voltar a percorrer os caminhos e encontrar outras obras: “Foi uma coisa bem mais à vontade, bem *relax* mesmo”. Márcia dormiu. Dona Hermínia, uma senhora de Santos, disse que ela e os netos sentaram muito “nesses bancos maravilhosos”. Ao me contar sobre a visita, disse que

Foi bom porque a natureza, a gente respira oxigênio, né? Uma coisa... Então respirando e aspirando, né? Então eu falava pra minha neta: ‘Faz isso porque tu...’ Porque ela tem bronquite, né? Então eu falei: ‘Tu faz isso...’. É oxigênio puro da natureza. Então, a gente ia e andava um pouquinho, e aí sentava num banquinho; aí depois andava... Tomamos um lanche e aí andava mais um pouquinho...<sup>99</sup>

Como a Nuit Blanche<sup>100</sup>, pesquisada por Alain Quemin, Inhotim demonstra ser uma ocasião que, “embora centrada na arte contemporânea, igualmente propicia práticas culturais mais amplas” (QUEMIN, 2008, p.207). Enquanto aquela pode ser aproveitada de modo festivo e lúdico, como um passeio noturno por Paris, mais do que como uma

---

<sup>98</sup> Entrevista concedida à autora em novembro de 2013.

<sup>99</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>100</sup> Evento realizado ao longo de uma noite, em que museus, galerias e outros espaços culturais ficam abertos ao público.

oportunidade de conhecer obras de arte, a visita a Inhotim pode ser experimentada como “um dia bom fora da cidade”, “um passeio muito agradável”, “um passeio no parque”.

Muitos vão para conhecer os jardins, alguns para desfrutar de determinada atração cultural, para conhecer esse lugar tão falado ou “pra passar o domingo”, como apontou Júlia Rebouças. A proposta de Inhotim possibilita que muitas outras práticas, para além da apreciação das obras, sejam realizadas pelos visitantes. Caminhar, tirar fotografias e admirar foram o que os entrevistados apontaram de mais recorrente entre aquilo que fizeram em Inhotim. Eles também descansam, fazem refeições, tomam cafés, olham para o céu, dormem, caminham, namoram. Na diversidade das práticas e formas de envolvimento dos visitantes, ora frívolo, distraído e ruidoso, ora atento, respeitoso e discreto, os registros de comportamento normalmente atrelados ao parque temático e ao museu, ao entretenimento e à arte, aproximam-se e confundem-se, a ponto de ser difícil distinguir onde um começa e o outro termina – da mesma forma, essas instâncias se mesclam na proposta de Inhotim, o horizonte de onde partimos.

Para a curadora Júlia Rebouças, independente do que leve a pessoa a Inhotim, o que importa é ela não sair de lá sem se perturbar minimamente com o que é arte contemporânea e ser tocada, “pelo bem ou pelo mal”, mesmo que seja para questionar “isso não é arte, não gostei de nada, é tudo feio”. Isso é possível, de acordo com o educador Danilo, porque, em Inhotim, entra-se em contato com a obra de modo “meio involuntário”. Mesmo que, ao longo de todo o tempo da visita, não estejam somente voltados para a apreciação artística, a arte está atrelada aos demais espaços, espalhada pelos caminhos: “você tá andando e aí você vai almoçar, e aí, de repente, você olha pro lado e tem um trabalho do Waltércio Caldas. Aí você olha pro outro lado e tem um trabalho do Tunga, assim, como se fosse uma árvore”<sup>101</sup>. A obra passa a compor a paisagem e a paisagem passa a ser a obra. A experiência de viver a passagem do tempo por si, a distração e o ócio, é possibilitada pelas paisagens e obras, contexto em que a beleza ocupa um lugar de destaque no envolvimento dos frequentadores e nos afetos mobilizados.

Talvez a intensidade do efeito sobre a percepção dos visitantes se dê tanto pela beleza, quanto pela imersão proposta por Inhotim. Imersão que se efetiva pelo espaço, que

---

<sup>101</sup> Entrevistas concedidas à autora em agosto de 2013.

mal se consegue percorrer em um dia de visitação, e pelo tempo. A grande maioria dos respondentes do questionário passaram apenas 1 dia em Inhotim. Pouquíssimos passaram 2 e um número ainda menor passou 3. Entretanto, mesmo que frequentem por 1 dia, e permaneçam entre 4 e 7 horas<sup>102</sup>, esse número já é, em muito, superior ao tempo médio transcorrido no museu pelos visitantes de *O amor pela arte*, entre 22 a 47 minutos (BOURDIEU, 2007, p.70). Em grande medida, essa discrepância tem relação com a proposta diferenciada de Inhotim, que não se centra exclusivamente nas obras de arte.

Os professores universitários de Goiânia entrevistados compararam Inhotim com a Bienal de São Paulo e disseram achar mais interessante o primeiro, porque “você vai mais devagar, dá um tempo entre um lugar e outro”<sup>103</sup>. Ressaltaram o tempo transcorrido entre uma e outra obra. Eduardo, um jovem jornalista de Recife, disse que o que mais gostou foi a liberdade de compreensão, de poder entender as coisas ao seu tempo, no seu próprio ritmo. Suzane e Eduardo, casal de Fortaleza que havia feito uma visita panorâmica pela manhã, disseram que, na parte da tarde, ficaram mais à vontade, no tempo deles.

O tempo de visitação do Instituto está preenchido, como vimos com alguns visitantes, pela fruição das obras, dos jardins, dos espaços de gastronomia, pela visitação às lojas e ao viveiro, pelo ócio, pelas caminhadas, pela interação entre os visitantes (conversas, namoro), dentre outras coisas. A relação com um tempo dilatado, como traduzido em algumas falas, pouco antes, também pode ser percebida em comentários que remetem à tranquilidade e à paz de Inhotim. A tônica desse ritmo parece ditada pela natureza e pelo corpo. Não mais aferrados ao tempo do relógio, submetidos à ansiedade e à urgência vivenciadas no cotidiano, alguns visitantes se entregam a este vagar por Inhotim, aos ritmos ditados pelo corpo na hora de comer, hora de descansar, e pelos ritmos da

---

<sup>102</sup> Esses foram os números de horas mais recorrentes entre os respondentes do questionário, com destaque para 6 horas de permanência em Inhotim. Tabela disponível nos anexos. Estes números, como a quantidade de dias da visitação, não podem ser generalizados à média dos visitantes de Inhotim, pois o questionário desta pesquisa não é um instrumento estatístico. Entretanto, quando comparado aos dados de Faria, mesmo não atualizados, dão uma ideia da predominância daqueles que visitam por um dia. A autora encontrou uma razão de três excursionistas para cada turista (2012, p.195). Logo, entre aqueles que não realizam pernoite, a visitação tende a ser de apenas um dia. O tempo máximo de permanência em Inhotim está estipulado pelo tempo de funcionamento do museu, que é de 7 horas ao longo da semana e 8 horas no final de semana e feriado. Para as pessoas que vão de ônibus de Belo Horizonte, o tempo está condicionado pelo horário do ônibus, que chega por volta de 10h30/11h e sai às 16h30 (semana) e 17h (fim de semana).

<sup>103</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

natureza, horários mais quentes, luz solar mais ou menos intensa. Talvez por isso, aparece em narrativas de Inhotim que ele possui “seu próprio senso de tempo, espaço e duração” (PEDROSA; MOURA, 2008, p.20); que provoca um “deslocamento total de tempo e espaço” no público<sup>104</sup>.

O tempo dedicado à interação com a obra, por sua vez, está mais diretamente relacionado ao número de dias que o visitante possui para visitar Inhotim, ao interesse e envolvimento com o trabalho artístico, à compreensão dele, ao tempo para ver as demais obras. Do grupo de estudantes de arquitetura, Jéssica destacou que “Você pode sentar na frente da obra e ficar lá meia hora que não tem nenhum problema”<sup>105</sup>. Ao longo do tempo que me dediquei a observar os públicos interagindo com algumas das obras de Inhotim, foram raras as ocasiões em que vi isso acontecer, em que pessoas dedicaram-se longamente à interação com a obra. Chamou-me a atenção, em grande parte delas, o fato de **passarem** pelas obras, em um caminhar que, embora lento, não era interrompido diante dos objetos. Em obras externas isso pareceu ainda mais evidente, com exceção das interrupções inúmeras para se tirar fotografias da obra ou com ela.

Os sentidos que adquirem a duração do tempo na relação do público com a obra precisa ser analisado em cada situação, pois tanto diz sobre ele quanto sobre as obras. Voltaremos à questão do tempo na recepção no próximo capítulo, em três situações específicas.

## 2.4. Parte do cenário

Os elementos móveis de uma cidade, em especial as pessoas e suas atividades,  
são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias.  
Não somos meros observadores desse espetáculo, mas parte dele;  
compartilhamos o mesmo palco com os outros participantes.

Kevin Lynch

---

<sup>104</sup> Júlia Rebouças, em entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>105</sup> Entrevista concedida à autora em setembro de 2013.

Além de participar de forma intensa e propositiva da apresentação das obras, o que reverbera na relação dos visitantes com elas, Inhotim dispõe de outros recursos em seu maquinário institucional, que também atuam sobre a recepção e compõem com seu cenário paisagístico. Dentre eles, interessa-nos de perto a monitoria, a mediação artística e a biblioteca, os principais recursos dedicados a garantir algum “acesso” dos visitantes à arte contemporânea, sobretudo, àqueles que possuem menos familiaridade.

O encontro dos mediadores com os visitantes espontâneos se dá, principalmente, por meio das visitas oferecidas gratuitamente e em horários estabelecidos pelo Instituto. Elas são diferenciadas em panorâmicas e temáticas<sup>106</sup>. Os mediadores se posicionam próximos à recepção, ponto de partida das visitas, e aguardam os visitantes procurarem-nos no horário e local estabelecidos. Caso os frequentadores queiram sair durante a visita ou outros queiram se juntar ao grupo, não há impedimentos. Os mediadores são fundamentais para o desenvolvimento dos projetos de Inhotim, quando acompanham alunos e professores, mas sobre isso não entraremos em detalhes.

A respeito da função da mediação em Inhotim, o mediador artístico Wendell e o educador Danilo destacam pontos importantes. O primeiro diz que a “Mediação vem preencher o espaço da experiência com as ferramentas que ele [visitante] tem”<sup>107</sup>. E o segundo acrescenta a essa a ideia de que cabe ao monitor “empoderar” o visitante para estabelecer uma relação com a obra, já que, tantas vezes, ele não sente confiança de fazer isso por si mesmo<sup>108</sup>.

Os dois evidenciam a importância dos mediadores para muitos visitantes, interação que torna possível o estabelecimento de uma relação com a obra e alguma experiência. O modo como fazem isso é essencialmente pautado no diálogo. Segundo o educador Otávio, o visitante chega com a “pergunta clássica”: “o que significa isso?” e é preciso fazer uma “negociação”. A mediadora artística Silvana diz que “Você dá um tiquinho de informação, aí você espera a pergunta dele. Ele joga a pergunta e você joga outra pergunta. E aí

---

<sup>106</sup> A diferença entre a proposta de cada visita foi especificada no primeiro capítulo.

<sup>107</sup> Em visita mediada realizada no dia 2 de novembro de 2013.

<sup>108</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.



começa”<sup>109</sup>. Um dos poucos visitantes entrevistados, que participou de visita mediada, destacou o caráter dialógico da mediação em Inhotim: “eles já não jogavam a interpretação, não. Eles pediam pra gente interagir”<sup>110</sup>.

Alguns visitantes apontaram, em entrevista, que, para que uma obra seja vista como arte, é preciso que haja sentido, que haja um porquê, que o objeto comunique algo ao público ou que transmita uma sensação ou emoção. Quando não conseguiam construir esse sentido no contato direto com a obra, mas recorriam a alguém que lhes oferecia uma “chave”, por vezes, expressavam o interesse e a apreciação do objeto, após a explicação. Assim como observou Lígia Dabul,

Parte considerável das avaliações negativas de obras, que com alguma frequência estão correlacionadas com sua exclusão da categoria arte, diz respeito à impossibilidade de se construir um sentido para elas. Com efeito, visitantes que, a princípio, não tinham conseguido construir nenhum significado para certa obra, passam a explicitar sua apreciação após alguma interpretação feita sobre ela (2012, p.302).

Esse tipo de serviço é comum em grande número de museus, como parte importante do maquinário institucional voltado para a recepção. Portanto, não se destaca como um traço particular de Inhotim. A monitoria, por sua vez, outro recurso museológico comum, apresenta um diferencial no Instituto.

De acordo com o monitor Milton<sup>111</sup>, a função principal da monitoria é zelar pela conservação das obras e fornecer informações básicas aos visitantes, principalmente, relativas aos procedimentos no interior das galerias, ao espaço do parque e à programação. Ele disse ainda que Inhotim não gosta de colocar muitos elementos na sala de exposição, como faixas e placas, para não “poluir” o ambiente, ao que a monitora que o acompanhava acrescentou: “Nós somos a placa”.

Um importante papel que cumprem é informar aos visitantes o que é e o que não é permitido fazer em cada espaço expositivo, já que não há um protocolo único de comportamento para todo o Inhotim, mas variam de acordo com as obras. Algumas

---

<sup>109</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>110</sup> Eduardo, em entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

<sup>111</sup> Em conversa, no dia 9 de agosto de 2013.

orientações básicas são dadas a cada galeria: não fotografar, não fumar, não comer, não usar o celular e não tocar os trabalhos de arte – este não se aplica às obras interativas. Além dessas instruções, pedem silêncio na galeria Doug Aitken, solicitam tirar os sapatos na Cosmococa e informam que há imagens fortes, não aconselhadas para pessoas com sensibilidade a esse tipo de coisa, na galeria Lago. Por vezes, vi encorajarem a participação do visitante. Na *Cosmococa Nocagions*, um monitor disse a um casal que, se quisessem, podiam "interagir" com a piscina e que havia toalhas e vestuário. Os visitantes permaneceram sentados, olhando para a água. Na obra *Através*, de Cildo Meireles, observei a monitora avisar aos visitantes que entravam na sala ou àqueles que não caminhavam sobre a obra, que podiam fazê-lo. Às vezes, chegou a entrar junto com o visitante, logo à sua frente, para demonstrar.

Os monitores são também importantes para situar os visitantes no parque, informar como chegar a determinado lugar, onde encontrar pontos de alimentação, onde é a galeria mais próxima, etc. Foi recorrente observar muitos visitantes solicitando esse tipo de informação aos monitores, por vezes, com os mapas em mãos.

Além dessas funções, uma outra foi ainda mais pertinente na relação dos visitantes com as obras de arte e se apresentou como um aspecto particular da monitoria de Inhotim, conforme destacou a gestora de monitoria, Maria Carolina. Em uma conversa<sup>112</sup>, ela falou sobre a demanda do público aos monitores por informações sobre as obras. A gestora atribuiu essa recorrência ao fato do público, em sua maioria, não ser habituado a frequentar museus. Para atender aos visitantes, a monitoria passou a formular um discurso sobre cada obra, em que tentam ser breves, em função da urgência do próprio frequentador que, poucas vezes, mostra-se disponível para uma longa explicação, como pontuou Maria Carolina. O mínimo que é exigido dos monitores é saber o texto da ficha técnica. Essa procura é mesmo grande, como pude observar ao longo da pesquisa de campo. E os mediadores, funcionários que se preparam especificamente para estabelecer um diálogo sobre a obra com os visitantes, não são os que, grande parte das vezes, atendem aos anseios imediatos do público, visto que há sempre um monitor ao lado da obra, enquanto os mediadores são encontrados, principalmente, nas visitas mediadas, realizadas em horário específico. Se os visitantes preferirem fazer seus percursos à sua maneira, ou seja, sem se

---

<sup>112</sup> Em 1º de novembro de 2013.

submeterem ao ritmo e ao trajeto proposto por mediadores, encontrarão sempre um monitor disponível em qualquer obra.

Nas explicações fornecidas ao público, os monitores tendiam a ser mais sucintos e diretos, ao passo que os mediadores tinham a tendência de ser mais dialógicos. Apesar disso, vi monitores que tinham um cuidado de perguntar o que o visitante sentia e o que entendia, antes de lhe transmitir o discurso estruturado sobre a obra. Maria Carolina reconhece que, às vezes, a monitoria não respeita a mediação da obra, mas vê que isso exigiria mudanças maiores na estruturação do cargo de monitor e uma formação maior desses jovens. O contato com o monitor tendia a ser mais rápido e pontual que aquele estabelecido com o mediador ao longo da visita mediada, visto que o monitor não pode acompanhar o visitante no deslocamento pelo parque.

O último dos recursos destacados como parte do cenário de Inhotim, que visa à recepção, é a Biblioteca Inhotim, localizada no Centro de Educação e Cultura Burle Marx, onde funciona, desde 2006, com acervo voltado para artes, meio ambiente e botânica, em número aproximado de 6 mil exemplares. Grande parte dos livros de arte está voltada para a coleção de Inhotim, mas não se restringe a ela. A Biblioteca tem por missão oferecer suporte para o desenvolvimento de ações, pesquisas e projetos do Instituto, além de colaborar para a formação de público (INHOTIM, 2013, p.112).

A participação da Biblioteca na recepção pode ser atribuída, principalmente, à sua contribuição para a formação dos mediadores e monitores, já que poucos são os visitantes que a utilizam, como pude observar ao longo dos dias que a frequentei, e como atestou a bibliotecária Rosângela. Ela disse ainda que, dentre aqueles que frequentam a Biblioteca, o público em geral, bibliotecários e pessoas da área se dirigiam até ali para conhecê-la. Alguns chegavam querendo comprar livros e, ao descobrir que não era naquele local, não entravam. Outros iam em busca de informações sobre um artista ou obra específicos.

Dentre os frequentadores da Biblioteca, observei, em maior número, mediadores artísticos e ambientais, cuja presença se concentrava em um dia da semana. Nestes, tomavam as várias mesas e cadeiras e pareciam realizar pesquisas em suas respectivas áreas.

Os mediadores dispõem de autonomia para realizar as visitas mediadas e, para isso, precisam dispor de um repertório de conhecimentos sobre os acervos da instituição. Aos monitores não é feita exigência desse tipo. Pelo que percebi, fica a cargo da curiosidade e da disponibilidade individuais dispor de informações além daquelas da ficha técnica. Diferentemente dos mediadores, eles não dispõem de tempo, ao longo da jornada de trabalho, para realizar pesquisas.

Chegamos ao final de mais uma etapa deste percurso pela recepção da arte contemporânea em Inhotim. Em direção à última parte nos dirigimos agora.

### **3. Obras e usos: passagem por três galerias em Inhotim**

Na última etapa deste percurso, caminharemos pela teoria das práticas nas abordagens de Michel de Certeau e Pierre Bourdieu, de modo a compreender como esse aparato teórico-metodológico contribui para um entendimento da relação do público com as obras de arte e com Inhotim.

Seguiremos, então, para três destinos: as galerias Rivane Neuenschwander, Lago e Cosmococa. Em cada uma delas, poderemos conhecer um pouco das obras, dos artistas e da forma como compõem com a espacialidade de Inhotim. Também acompanharemos de perto usos que os públicos efetuaram de cada contexto, tendo em vista a espacialidade de Inhotim como um condicionante da recepção. Essas obras serão analisadas considerando a produção de sua ambientação e apresentação pela instituição, os modos como Inhotim busca conformar a recepção e os usos do público.

Por fim, daremos uma olhada em fotografias de visitantes de Inhotim, em busca de rastros de usos das obras e de modos de relação com a espacialidade. As fotos e as obras nos oferecem contextos para descrever e analisar os usos que o público faz de obras de arte em Inhotim, considerando o espaço como um condicionante, e o modo como Inhotim constrói a experiência da recepção artística, dois objetivos específicos que nos guiam.

### 3.1. Recepção enquanto prática

O mais profundo é a pele.

Paul Valéry

Seguindo por essa trilha, poderemos nos aproximar dos visitantes um pouco mais, acompanhar seus movimentos e expressões, ouvir os cochichos que trocam uns com os outros nas galerias. Ao permanecer certo tempo em cada obra e acompanhar o fluxo de pessoas que se aproximavam e partiam, pude observar uma variedade difusa de gestos se desenharem em padrões.

A pesquisa de observação foi, em parte, ditada pelo ritmo do público. Em geral, as pessoas se concentravam nas áreas centrais de Inhotim no início do dia e começavam a chegar nas mais distantes ao final da manhã. Algumas vezes, reservei os dias do final de semana ou da terça, em geral, mais frequentados, para observar as obras mais distantes e, assim, abarcar um número maior de visitantes.

O encontro entre público e obra não é visto, neste percurso analítico, como um instante apartado da vida social, mas como um momento em que saberes e fazeres constituintes dos corpos dos visitantes, que informam suas condutas, gestos, gostos, valores, afetos, e uma série de disposições, são acionados e transformados ao entrar em contato com uma obra de arte, atualizando a ela e ao próprio conjunto de disposições. Essa perspectiva se ampara na teoria das práticas, que se apresentou como uma possibilidade de entendimento da relação do público com a obra adequada aos propósitos dessa análise.

Em um primeiro movimento, Michel de Certeau ocupa-se da imputação de inteligibilidade aos fazeres cotidianos, chamando-os também de “lógica do cotidiano”<sup>113</sup>, uma inteligência passível de ser apreendida no limiar da legibilidade (2009, p.164). Em seguida, dá um passo na direção de rebater o pressuposto da passividade dos usuários e afirmar a criação anônima, que nasce da prática do desvio no uso dos produtos. Ele atribui

---

<sup>113</sup> A “lógica do cotidiano”, como a compreende De Certeau (2009), diz respeito a uma inteligência que conduz gestos, movimentos, um sem número de práticas e fazeres; maneiras de ser e de fazer; saberes não sabidos, sobre os quais os sujeitos não refletem. “artes de fazer” isto ou aquilo – consumos combinatórios e utilitários. Esse entendimento acerca das práticas apresenta afinidade com o de Bourdieu, considerando o acento no estilo, no modo de fazer. Os dois divergem, entretanto, no modo como abordam as práticas.

aos consumidores a capacidade de “fabricação”, de realizar produções que se fazem notar nas maneiras de empregar os produtos (DE CERTEAU, 2009). Para De Certeau, o leitor (ou público, de modo geral) “não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. (...) cria algo não sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações” (2009, p.241). Da mesma forma, Bourdieu (2007, p.76) compreende que toda obra é elaborada duas vezes, uma pelo artista, outra pelo espectador.

Uma premissa da análise da recepção aqui empreendida é a de que a obra de arte existe em relação ao público; ela não é em si, mas na relação. Luiz Costa Lima (2003) propõe que o poético não é uma substância ou algo atemporalmente definível, mas que se constitui a partir da mediação pela norma estética e se atualiza pela atividade do público – ambas situações se vinculam a um reconhecimento que se encerra em uma dinâmica histórica. O mesmo autor destaca o papel dos leitores, que aqui estendemos aos demais consumidores de arte, como artífices da obra, de seus significados e do seu reconhecimento como obra de arte. Esta é a segunda premissa que norteia este percurso. Para Lima, o que o leitor atribui à obra é historicamente variável e possivelmente distinto do que nela projetou o artista (2003, p.70).

A ênfase no público não desconsidera outros processos que escapam a ele e que se fazem relevantes na dinâmica de constituição da obra de arte e do valor estético. Pierre Bourdieu (1996) e sua noção de campo elucidam neste sentido. Paralela à produção material da obra artística, efetuada ou idealizada pelo artista, deve ser efetuada a produção do valor e da crença no valor da obra, empreendida pelo campo, ou seja, pelos demais artistas, críticos e instituições, além do próprio público. No contexto em que nos encontramos, algumas figuras importantes dessa produção são os curadores, mediadores e monitores de Inhotim, bem como o próprio Instituto, importante colecionador de arte contemporânea no Brasil.

Em parte das produções textuais sobre públicos de arte (CANCLINI (2008), RANCIÈRE (2012), LIMA (2003), ISER (1996), SCHMILCHUK (1996), CURY (2004a)), a contraposição à passividade é ponto comum, independente de serem chamados de receptor, público, leitor ou espectador. O termo público foi aqui preferido, na acepção de heterogêneo “conjunto de usuários de um serviço” (MOREIRA, 2007, p.101). Dessa forma, a ocasião de encontro com a arte é vista como ocasião de consumo e os públicos ou

usuários se aproximam da figura do consumidor em De Certeau. Independente do grau de familiaridade dos visitantes de Inhotim com a arte contemporânea, sua capacidade criativa é levada em conta como uma resposta possível aos objetos de arte, como possibilidade de estabelecerem relações com eles, de lhes atribuírem sentidos e de serem afetados. Da mesma forma, os saberes e fazeres que trazem incorporados são considerados no momento de efetuação das “fabricações”, ao sabor das contingências e contextos espaço-temporais.

Pelo viés da produção e criatividade associados à figura do consumidor, pela consideração das contingências na “fabricação” efetuada pelo usuário, bem como dos saberes e fazeres incorporados, a teoria das práticas se mostra um bom recurso teórico-metodológico para esta pesquisa. A centralidade do corpo nessa teoria, além da relevância que atribui ao espaço e ao tempo, são pontos considerados, que participarão da análise das práticas observadas entre os visitantes, no instante de encontro com algumas obras de arte em Inhotim. A teoria das práticas em Michel de Certeau (2009) e Pierre Bourdieu (1996, 2007, 2009) permite ainda abarcar as questões relativas às afecções dos visitantes, tendo em vista o esforço para escapar de dicotomias como subjetivo e objetivo, macro e micro, individual e social.

Em De Certeau, a teoria das práticas está muito ligada ao estilo, ao fraseado, pois, exatamente nos procedimentos, na arte de fazer estariam, para ele, as diferenças e resistências dos usuários. O autor recorreu a um esquema militar da ação, sob a forma de táticas e estratégias, para empreender uma análise polemológica da cultura, considerada a partir dos conflitos e das disputas de poder que agencia. As estratégias, de acordo com De Certeau, são o cálculo das relações de força que se torna possível ao se constituir como um lugar, ao demarcar um domínio próprio. “O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo” (DE CERTEAU, 2009, p.46). O modelo estratégico serve de base à gestão das relações com uma exterioridade distinta, a partir das operações de produção, mapeamento e imposição.

A tática, por sua vez, é denominada como um cálculo que não pode contar com um próprio, com uma fronteira que cria uma exterioridade. Portanto, o lugar que se tem é o do outro, como no caso dos frequentadores que desfrutam de Inhotim, que realizam seus percursos e criações das obras em terreno alheio, com durações e ritmos heterogêneos, a partir das operações de utilização, manipulação e alteração. Pela ausência de um lugar



próprio, dependem do tempo, e sua força reside na capacidade de mobilidade e mudança, que se apropria, usa, cria, atribui sentidos e utilidades, desocupa e sai, como os leitores de De Certeau em apartamentos alugados.

Enquanto se constitui como um território, Inhotim circunscreve seus limites e institui, em seu interior, regulamentos. Opera por meio de estratégias, envolvendo um grupo de profissionais associados em rede – a exemplo das redes de interdependências envolvendo arquitetos, paisagista, curadores, artistas –, para conformação de sua espacialidade. Desse modo, combina um lugar de poder (sua propriedade) com lugares teóricos (narrativas) e lugares físicos (paisagens) de modo que um domina o outro, e privilegia, assim, as relações espaciais (DE CERTEAU, 2009, p.96).

Pela perspectiva defendida por De Certeau, esse poder não se institui de modo hegemônico, não cobre todos os quadrantes de seu próprio espaço, não é capaz de impor-se a tudo o que se realiza sob sua vista. Esse é ponto determinante para o autor. Dessa forma, a partir do que escapa, postula o espaço de atuação daqueles que, ao contrário, não detém o poder de instituir fronteiras, e lança luz às incontáveis e criativas operações realizadas por consumidores e públicos “anônimos”.

As “apostas feitas no lugar ou no tempo distinguem as maneiras de agir” (DE CERTEAU, 2009, p.97), se estratégicas ou táticas. A correspondência de Inhotim e seus visitantes com os modelos estratégico e tático revela a assimetria de poder entre os dois polos, mas não exclui a dependência que nutrem entre si nessa relação de oferta e demanda, perceptível no interesse de Inhotim em ser frequentado, em atrair cada vez mais pessoas para seus jardins e obras, mas também entre seus frequentadores, que querem ver e ser vistos em Inhotim, que querem se associar a seus produtos e sua marca, desfrutar de suas obras e paisagens. O Instituto oferece possibilidades de usos que buscam satisfazer o público, ao mesmo tempo em que o cria. E o frequentador, por sua vez, quer tornar-se usuário de Inhotim; satisfaz e cria necessidades e expectativas a partir da relação de uso do Instituto.

A perspectiva de Pierre Bourdieu centra-se na gênese das práticas e nos sistemas de práticas<sup>114</sup>. Ela participa do panorama dessa pesquisa, sobretudo, a partir da noção de disposições incorporadas (*habitus*)<sup>115</sup>, recurso analítico que contribui para a inteligibilidade das práticas, para a compreensão de suas regularidades e transformações, em um esforço de superação de dicotomias como objetivo e subjetivo, estrutura e agência, determinismo e liberdade, condicionamento e criatividade, consciência e inconsciente (BOURDIEU, 2009, p.91).

A noção de *habitus* como princípio gerador de pensamentos, percepções e expressões, torna coerente o que foi proposto há pouco, acerca dos usos das obras como momento paradigmático em que são acionados e atualizados saberes e fazeres incorporados. Uma série de valores, crenças, percepções, interesses, que tomam corpo no momento do uso, são conformados por toda uma vida de experiências, que não se fundam ou se encerram neste instante.

Como recurso analítico, o *habitus* possibilita a compreensão da capacidade humana de criar e reproduzir e nos conduz ao corpo – local, por excelência, de sua escritura, de acordo com Bourdieu. Na realização da pesquisa, o que se apresentou empiricamente foram corpos modelados, posturas e maneiras corporais e verbais, gestos que se esboçavam e, logo, se perdiam no tempo e no espaço. Analiticamente, esse esquema postural adquiriu “uma massa de significações e de valores sociais.” (BOURDIEU, 2009, p.121). Os corpos dos visitantes, suas posturas, atitudes e maneiras, ofereceram importantes informações quando em interação com as obras de arte contemporânea de Inhotim.

Em Bourdieu (2009), o senso prático ganha contornos de natureza ao se converter em esquemas motores e automatismos corporais. “O que é aprendido pelo corpo não é algo que se tem, como um saber que se pode segurar diante de si, mas algo que se é” (BOURDIEU, 2009, p.120). Essa afirmação evoca a crítica de De Certeau ao célebre sociólogo quanto à imobilidade atribuída ao adquirido – como que inscrito sob o mármore.

---

<sup>114</sup> Práticas tendem a constituir um sistema, associando-se entre si por afinidades, mesmo que correspondam a diferentes domínios. Como exemplo, Bourdieu cita a recorrência entre a frequência a museus, que costuma estar associada às práticas de frequência a teatros e concertos de música (2007, p.102).

<sup>115</sup> Seja próprio de uma classe ou indivíduo, o *habitus* constitui um “sistema **subjetivo mas não individual** de estruturas interiorizadas, esquemas comuns de percepção, de concepção e de ação” (BOURDIEU, 2009, p.99; grifo da autora).

Segue-se que o adquirido (*habitus*) ganharia mais relevo, em Bourdieu, que a aquisição ou a aprendizagem. Este aspecto vai de encontro ao posicionamento político de De Certeau<sup>116</sup>.

De fundamental importância para os dois autores é o instante de realização da prática. Ela é indissociável do contexto em que se dá. No modelo certeaudiano, o tempo, bem como o espaço e o poder, são determinantes das categorias de tática e estratégia (DE CERTEAU, 2009). Em Bourdieu, o tempo é de tal modo importante que, como na música, comparação adotada pelo autor, o ritmo, andamento e orientação são constitutivos do seu próprio sentido (2009, p.135).

Para esta pesquisa, será adotado o pressuposto teórico das disposições considerando os saberes e fazeres incorporados constituintes dos corpos, subjetividades, percepções e práticas dos visitantes de Inhotim. O modo de compreender as disposições, por sua vez, aproxima-se daquele de Bernard Lahire (2004), que acentua sua pluralidade, sua capacidade de adaptação, inibição, ajuste, transformação ou transferência para outros contextos. O reconhecimento da pluralidade e, mesmo, da mutabilidade das disposições, funda-se em algumas transformações sociais, como indica Lahire (2004, p.26):

em um estado particularmente avançado da diferenciação das condições e funções sociais (da divisão do trabalho social) impõe-se a questão das influências socializadoras heterogêneas e de seus efeitos sobre a constituição dos patrimônios de disposições individuais.

Partindo de diferentes pressupostos, tanto De Certeau quanto Bourdieu propõem modelos teóricos que não se pautam na categoria de indivíduo e não lhe imputam intenção ou vontade. Em De Certeau, a perspectiva relacional atribuída à ideia de individualidade toma-a como “o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais” (2009, p.37). Além desse aspecto, para ele interessam mais os modos de operação ou esquemas de ação do que o sujeito. Daí seu enfoque sobre a ocasião, a contingência e a capacidade criativa dos usuários e a pouca importância dada ao seu “passado”, sua história, ou o apreendido. Bourdieu, por outro lado, compreende a

---

<sup>116</sup> Luce Giard chama de “antropologia política” o comprometimento político de De Certeau com o postulado da criatividade anônima, do saber não sabido das práticas (1995, p.16). Neste aspecto, a marca de Michel Foucault sobre o pensamento de De Certeau ganha proporções significativas. De Certeau aborda as práticas como resistências aos mecanismos disciplinares e homogeneizantes. “As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas” (DE CERTEAU, 2009, p.44).

agência alheia tanto à necessidade mecânica quanto à liberdade reflexiva; “Espontaneidade sem consciência nem vontade” (2009, p.93). Na investida analítica que aqui se traça, também o foco não recai sobre o indivíduo, mas sobre as operações de uso da obra, de construção da espacialidade de Inhotim e de resposta aos condicionantes por ela propostos.

Apesar da ênfase de Bourdieu ter recaído, em alguns momentos, sobre a decifração da obra de arte, em *As Regras da Arte*, o autor propõe uma abordagem da recepção como prática; o senso estético como um caso particular do senso prático. Remonto às suas palavras que, apesar de extensas, são esclarecedoras:

tive muita dificuldade em romper com a concepção intelectualista que, mesmo na tradição iconológica fundada por Panofsky, e sobretudo na tradição semiológica, então em sua culminância, tendia a conceber a percepção da obra de arte como um ato de decifração ou, como se gostava de dizer, uma ‘leitura’, por uma ilusão típica de *lector* espontaneamente inclinado ao que Austin chamava de ‘ponto de vista escolástico’. Esse ponto de vista é o fundamento do ‘filologismo’ que, segundo Bakhtine, leva a tratar a linguagem como letra morta destinada a ser *decifrada* (e não **a ser falada ou compreendida praticamente**) e, de maneira mais geral, do hermeneutismo que conduz a conceber todo ato de compreensão segundo o modelo da tradução e a fazer da percepção de uma obra cultural, qualquer que seja, um ato intelectual de decodificação que supõe trazer a lume e empregar conscientemente regras de produção e de interpretação (1996, p.349; grifo da autora).

Uma teoria da percepção da obra de arte como prática implica reconhecer no saber estético uma “apreensão pré-reflexiva”, possibilitada por saberes incorporados, que são acionados e atualizados no uso e prescindem de teoria ou conceito.

Seguindo pela teoria das práticas na direção das galerias de Inhotim, poderemos mirar com mais atenção os gestos dos visitantes. O olhar passará pelas obras sem se deter longamente. Uma breve apresentação delas, do ambiente da galeria e da localização em Inhotim são necessários, pois a recepção artística não se dá em um vazio, assim como os usos não se dão dissociados de um contexto. São, verdadeiramente, um “nó de circunstâncias, uma nodosidade inseparável do ‘contexto’, do qual abstratamente se distingue” (DE CERTEAU, 2009, p.91). A obra participa da recepção, de onde é isolada das operações dos usuários pelo artifício analítico. Obra, usos, ocasião e espacialidade são elementos analiticamente destacados de uma mesma situação na qual se realizam e que lhes dá sentido.

A obra de arte será relevante enquanto “repertório com o qual os usuários procedem a operações próprias”, ao fornecer “o léxico de suas práticas” (DE CERTEAU, 2009,

p.88). Podem ser percebidas de diferentes maneiras, por suas propriedades formais e estéticas ou por outros aspectos, dependendo do arsenal daquele que entre em relação com ela, dos demais saberes e fazeres que traz incorporados. Sendo assim, não nos interessa uma análise extensa das obras sob o viés de sua importância artística e de seus elementos estruturantes, mas a partir daquilo que os usuários fazem com elas. Se deixam ao público “um lugar onde possam marcar o que *fazem*”; se, ao interagir com as obras, os visitantes deixam marcas; se essas marcas alteram o trabalho artístico e como o museu as controla para não perturbarem a obra e para assegurar sua perenidade.

O tempo de interação com as obras de arte será considerado como parte do sentido das práticas. Da mesma forma, os modos de se deslocar pelas galerias e obras. Por fim, comentários, expressões faciais e posturas corporais compõem a análise, de modo a tocar fugidamente as afecções do público.

Diante da conversa sobre arte contemporânea, que tivemos há pouco, poderemos observar alguns pontos importantes nas obras selecionadas: Como a questão da interação com a arte contemporânea e da autonomia interpretativa do público se apresenta? Como a dificuldade de se relacionarem com as obras e de atribuir-lhes sentidos se dá a ver? Como os visitantes respondem aos condicionamentos da espacialidade de Inhotim na recepção das obras? Essas questões permeiarão nosso caminho pelas obras que conheceremos.

Em virtude da vastidão do território de Inhotim e do grande número de trabalhos expostos, foi preciso eleger alguns deles para se deter por mais tempo. Deste universo, três contextos suscitaram-me questões interessantes, considerando o prisma da recepção, além de, entre si, contemplarem diferenças que abarcam parte da diversidade de Inhotim, em termos de linguagem artística, nacionalidade e gênero dos artistas, tipos de relação com a espacialidade do parque e com o público, expressa nos distintos gestos e afecções observados em cada um desses espaços. Não pelo grau de importância enquanto produto artístico, mas em função da relação entre público e objeto, foi feita a escolha.

As *Cosmococas* se destacam por serem bastante procuradas e por estarem no *hall* das “obras interativas” de Inhotim. *Restore Now* apresentou-se mais difícil de compreender e bastante provocadora. As *Cosmococas* estão em uma galeria especialmente construída para abrigá-la, elaborada a partir de projeto arquitetônico e paisagístico, enquanto *Restore*

*Now* está exposta temporariamente na galeria Lago, que, ao contrário, não foi construída especialmente para abrigá-la, mas recebe constantemente novas mostras. A terceira e última produção, a obra *Continente-Nuvem*, encontra-se em uma das mais antigas construções de Inhotim.

O próximo passo nos leva àquilo que foi mais recorrente em três contextos, observados em distintos dias e momentos. A repetição de gestos e comentários entre os visitantes foi uma interessante descoberta, que revelou, apesar do maior ou menor espaço concedido às produções do público em cada obra, padrões de práticas de recepção em cada uma delas, um conjunto de possibilidades de usos contingentes e históricos.

### **3.2. Três destinos**<sup>117</sup>

#### **3.2.1. Galeria Rivane Neuenschwander**

##### ***Continente-Nuvem* - Rivane Neuenschwander**<sup>118</sup>

toda taxonomia de lugares é apenas contingente

Paulo Herkenhoff

Nosso primeiro destino é a galeria Rivane Neuenschwander. Seguiremos por uma trilha estreita, que nos deixa entrever o lago à direita, passa à margem da galeria Mata e nos conduz a uma ponte, de onde avistamos uma casinha branca ao fundo. Mas, o que atraía a atenção e provocava comentários entre os visitantes eram as carpas, vistas da ponte no esverdeado lago artificial. Daqui de cima, muitos também tiravam fotos. Após a

---

<sup>117</sup> A maioria das imagens apresentadas sobre as obras analisadas foram cedidas por Inhotim, de acordo com minha solicitação, já que a autorização para tirar fotografias no interior das galerias me foi negada pela instituição. Pude fotografar a obra de Rivane do lado de fora e a de Hirschhorn também antes de entrar nela.

<sup>118</sup> Rivane Neuenschwander nasceu em 1967, em Belo Horizonte (MG). Estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), recebeu o título de mestre pelo Royal College of Art (Londres) e foi artista residente no Centro Iaspis (Estocolmo). Possui reconhecimento internacional: suas instalações, telas e vídeos já estiveram nas Bienais de Veneza, Santa Fé, Istambul e São Paulo e seu trabalho está presente em acervos como o do Tate Modern (Londres) e o do Museu de Arte Moderna de Nova York. Ela é casada com Jochen Volz, um dos curadores de Inhotim. Seu trabalho articula pintura, fotografia, cinema, escultura, instalação e ações participatórias.

travessia do lago, a casa não aparece mais, somente depois de passarmos da entrada da galeria Cildo Meireles. Então, ela reaparece, à nossa esquerda, com sua fachada singela, típica construção do século XIX. Contornamos sua lateral, pois a porta da frente está sempre fechada. Vejam se conhecem algumas dessas plantas: ali está um pé de romã, adiante, um de jaboticaba. A galeria Rivane Neuenschwander é cercada por plantas típicas de jardim: ornamentais, frutíferas e medicinais. Essa opção paisagística dialoga com a arquitetura da galeria, assemelhando-se a um “jardim de vó”, como disse um mediador em visita, e se difere do paisagismo do parque como um todo.

É possível chegar à galeria por outro sentido, ao descer a rampa que passa ao lado dela. Por esse caminho, um muro vegetal encobre a casa, permitindo-nos somente entrevê-la. Ela se mostra como um todo apenas ao final da descida, à direita. Esse ângulo não tem tanto apelo visual quanto aquele proporcionado pelo outro trajeto.

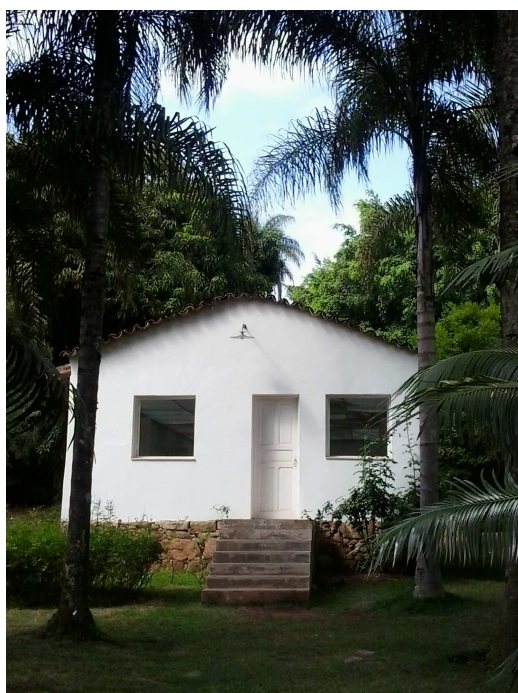


Figura 10. Galeria Rivane Neuenschwander



Figura 11. *Continente-nuvem*

Entremos. O interior da casa, bastante iluminado e branco, desabitado, esvaziado dos rastros de seus antigos moradores, contrasta com o caráter acolhedor e familiar de seu exterior, simples e modesto. As placas de polipropileno deixam entrever imagens formadas pelas incontáveis bolinhas de isopor, movidas ao sabor do vento que sopra de ventiladores. Esse teto se distingue dos materiais, do tempo e dos sentidos da casa.

*Continente-Nuvem* produz imagens com o movimento sutil das bolinhas de isopor, ora mais rápido, ora suave, e, como o próprio nome diz, remete a nuvens e mapas. As linhas do teto esquadrinham o espaço e remetem às cartas, traduzindo o desenho dos continentes, sem lhes negar o movimento – continentes como nuvens, fugidios, fugazes, impalpáveis –; ao passo que as figuras que surgem dos padrões abstratos transformam-se em imagens reconhecíveis, como acontece ao se olhar para as nuvens. Tempo e espaço são questões pertinentes a este trabalho artístico.

A obra de Rivane Neuenschwander foi concebida em 2008 e exposta em Inhotim no ano de 2009. Segundo as monitoras Mariana e Mila, a própria artista escolheu esta casa para abrigar sua produção – a construção mais antiga de Inhotim, onde morou uma família de 11 pessoas, dentre elas, uma se conservava funcionária do Instituto, à época da pesquisa. A artista acompanhou a restauração da antiga moradia e, junto com um escritório de arquitetos restauradores, primou por manter a originalidade e identidade do espaço. Ela sugeriu que se colocassem bancos nas laterais e que a entrada do público se desse pelos



fundos, como o costume interiorano de receber as pessoas conhecidas pela porta da cozinha, estabelecendo uma relação de intimidade com os visitantes. Uma monitora disse que esse gesto significa "que vocês são bem vindos na casa da Rivane". Uma mediadora ambiental falou que gosta de começar suas visitas com grupos por essa obra, porque ela recebe pela porta dos fundos. E a mediadora Carol acha que, dessa forma, deixa-se de ser espectador para ser participante<sup>119</sup>. Não pude perceber em que medida a performatização do gesto dos frequentadores, de entrar pela porta dos fundos, e a conotação de acolhimento e intimidade a ele atrelada, eram percebidas pelos demais visitantes que passavam por essa obra sem serem informados sobre isso.

Neuenschwander propõe ao público, pela obra e pelo contexto expositivo, um conjunto possível de gestos, como sentar, olhar para cima, imaginar figuras a partir das composições com as bolinhas de isopor, deitar-se nos bancos ou no chão. Com exceção dos dois últimos, esses foram gestos recorrentes entre os visitantes observados. Algumas vezes, pude vê-los olhando para a obra e sorrindo, ou apontando para o teto e comentando com conhecidos o que viam: "Tô começando a viajar. Tô vendo um peixe", "Ali tem um cachorro, olha o focinho dele!" ou um pássaro, um gato, uma pessoa com os braços abertos, e tantas outras imagens que não fui capaz de ouvir, compartilhadas entre cochichos.

Nesse trabalho, como em outros, Neuenschwander costuma incluir a participação de "forças externas" na produção da obra, às vezes, animais (lesmas, peixes), seres humanos, ou, nesse caso, ventiladores, como uma forma de fazer uma crônica do "estado permanente de transformação" das coisas, nas palavras da artista (citada por RAYMOND, 2010, p.22). As formas "desenhadas" pelo vento artificialmente produzido escapam ao controle da artista e do público, frutos do acaso. Segundo Moacir dos Santos, ela também costuma propor ao público "completar o trabalho", e cede, desse modo, ao outro, parte do controle sobre o significado da obra (2003, p.8,9). Em *Continente-Nuvem*, a capacidade do público de "completar" a obra aparece, sobretudo, na autonomia que possuem para imaginar o que seria cada forma e nomeá-la. Alguns fizeram isso, outros não se envolveram com essa proposta e apenas desfrutaram da casa fresca e boa para o descanso,

---

<sup>119</sup> Conversa com monitora que estava nesta galeria, em 20 de agosto de 2013; comentário de uma mediadora ambiental em visita com grupo, dia 30 de outubro de 2013, e da mediadora artística Carol, também em visita, no mesmo dia.

outros vários demonstraram interesse apenas em saber que material era aquele no teto e como se movia.

A artista envolve-se com a produção de um modo diferente daquele que se costuma atribuir ao artista-artesão, que domina uma técnica, manipula materiais e, assim, deixa as marcas do seu corpo na obra, ora mais, ora menos ressaltadas. Ela concebe, combina, propõe relações entre materiais e possíveis sentidos e articula outras criações – seja de animais, máquinas ou humanos. Os materiais de *Continente-Nuvem* não foram fabricados pela artista, mas arranjados de acordo com sua proposta, e não contém os vestígios do seu corpo. Um outro lugar da criação se esboça nesses movimentos. Assim também acontece com as outras obras que conheceremos. Nesta, entretanto, as produções do público não deixam marcas perceptíveis; são tão fugazes quanto os desenhos que se formam com as bolinhas de isopor.

Podemos circular ao redor da casa, observá-la por diferentes ângulos, descobrir o jardim que a envolve, comer jabuticabas, quando estiver na época – em outubro, estava cheio delas, o que provocava comentários do público. Um grupo de adolescentes e um casal tentaram fotografar uma borboleta azul que pousada sobre um arbusto em frente à casa e na jabuticabeira, de onde outro casal tentou pegar uma fruta.

De interior da casa também podemos ver as plantas pelas janelas. Dentre as três galerias de nosso percurso, essa deixa mais evidente a relação entre dentro e fora proposta pela arquitetura em Inhotim. As janelas permitem que a paisagem entre na galeria compondo “quadros naturais”, ao mesmo tempo em que o espaço expositivo compõe com a paisagem, acrescentando-lhe singeleza. As outras isolam a obra do seu exterior, mas revelam a preocupação de compor com a construção paisagística na imagem projetada pela galeria.

A obra de Rivane é um interessante exemplo da intensidade da interferência de Inhotim na produção do ambiente da obra e de sua intervenção sobre a recepção, nos sentidos que o trabalho adquire e experiências que promove. Um conjunto de procedimentos tornou possível a relação íntima entre a casa e a obra: a restauração e adaptação daquela para receber o trabalho; o paisagismo que envolve a casa e que pode ser percebido do seu interior; a performatização do gesto do visitante, ao entrar pelos fundos,

atribuído a uma intencionalidade da artista e a um sentido. Desse modo, a obra está profundamente envolvida no espaço da casa e do jardim. Os dois compõem um universo consonante, que envolve a obra e passa a fazer parte dos sentidos que ela adquire e das experiências do público. Impregnam de tradição, ancestralidade e “mineiridade” a obra, por vezes, chamada “Casa da Rivane”, “casa da avó” e “quintal de avó”, por monitores e mediadores. Importante o fato de Neuenschwander ser de Minas Gerais.

A casa e sua história ocupam lugar central nas explicações que monitores e mediadores concedem ao público sobre *Continente-nuvem*. Além disso, algumas “mitologias” que envolvem a obra – para empregar o termo de Nathalie Heinich (2003, p.10), que se refere, de modo geral, a histórias, anedotas e piadas sobre os artistas ou sobre os objetos de arte –, neste caso, referentes à história pessoal de Rivane, compõem as narrativas dos monitores, como o costume de ir à casa de sua avó, sentar na varanda e ficar olhando para o céu<sup>120</sup>. Essas histórias trazem pessoalidade e intimidade à obra, o que contribui para aproximá-la dos visitantes, e preenchem o “buraco” que é, muitas vezes, o objeto, um grande vazio sem nada ou ninguém que se possa ver (HEINICH, 2003, p.10).

Em sua dissertação, Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes propõe a categoria “obra-casa” para se referir a algumas galerias de Inhotim, que são “situações nas quais invólucro e obra são indissociáveis, onde continente e conteúdo se confundem” (2012, p.58). Uma delas é a galeria Rivane Neuenschwander<sup>121</sup>. Menezes considera que, nesses contextos, “o espaço de Inhotim passa igualmente a fazer parte da obra, sendo difícil determinar o limite da obra”, ou seja, “a casa também se torna obra” (2012, p.112). Mesmo quando a obra não foi concebida exclusivamente para esse contexto, como é o caso desta de Neuenschwander, novos elementos se agregam à ela e a diferenciam das outras montagens.

---

<sup>120</sup> Nas narrativas de monitores e mediadores, alguns temas abordados extrapolavam a obra e se referiam à artista, ao espaço da galeria e a Inhotim. Os que observei mais recorrentes foram: explicação sobre o nome da obra, que se refere a continente e nuvem; história pessoal da artista: costume de ir à casa da avó e ficar olhando para o céu; informações sobre a casa (pessoas que moravam lá, janelas de onde se vê a paisagem). O mediador Wendell, em entrevista, disse que “Aqui é confortável falar da história de Inhotim” e sobre a relação entre as curadorias artística e botânica.

<sup>121</sup> Outros casos citados pela autora: galerias Doug Aitken, Matthew Barney, Valeska Soares, Marilá Dardot e a obra de Rirkrit Tiravanija.

No caso dos outros trabalhos analisados, as *Cosmococas* são reunidas e relacionadas a partir da proposta da galeria, de ambiente-labirinto, mas cada sala permanece praticamente como propôs Oiticida e D´Almeida. *Restore Now* pouco se altera. A principal interferência se dá em sua inscrição na narrativa curatorial da galeria, que interfere na recepção da obra e nos seus sentidos. Já quanto ao trabalho de Neuenschwander, a galeria interfere de forma preponderante, difícil de precisar os limites de um e outro e de isolá-los física e semanticamente. Desse modo, todo o ambiente da casa se torna a própria obra, passa a ser uma “obra-ambiente” e “um novo *Continente-nuvem*”, como disse o mediador Wendell<sup>122</sup>.

A casa em que estamos é um espaço repleto de memórias, que já teve muitos e diversos usos. Foi sede do Programa Educativo de Inhotim, segundo o mediador Wendell e, antes disso, foi usado como residência familiar, foi sede do projeto *Laboratório Inhotim*, foi enfermaria e, desde 2009, é uma galeria<sup>123</sup>.

O vazio que os visitantes encontram ao entrar na casa, por vezes, surpreende-os, como ocorreu a uma mulher acompanhada de um casal idoso e uma criança. Ao entrar, ela abriu as mãos na lateral do corpo, com as palmas para cima, como quem pergunta “o que há aqui?”. Sentou-se e disse que era bom descansar. Outro visitante entrou, olhou o espaço vazio, verificou atrás da porta e disse “não tem nada”. Um homem tentou subir no banco para olhar da janela, a monitora disse que não podia. Ele foi então em direção à escada, ao fundo, para ver das outras janelas, ela também lhe advertiu que não podia subir ali, até que a namorada lhe disse “A obra de arte é no teto. É no teto, amor”. Ao que respondeu: “Ah, agora que eu vi”<sup>124</sup>. Pude observar a monitora apontar para o teto ou falar “a obra é no teto” para outros visitantes, antes mesmo de ser perguntada. Outros perguntaram “Aqui é no teto, né?” ou “Onde é a arte aqui? No teto?”, para certificarem-se de não apreciar algo indevidamente.

---

<sup>122</sup> Entrevista a respeito das obras analisadas, concedida à autora em novembro de 2013.

<sup>123</sup> Informações concedidas pelos mediadores artísticos Wendell e Tamara em entrevista à autora, sobre as obras selecionadas para a pesquisa, em novembro de 2013.

<sup>124</sup> Apesar das investidas desse visitante de tentar observar a paisagem pelas janelas e ser tolhido pela monitora, poucos foram os que se detinham ou comentavam sobre as paisagens que se apresentavam das janelas da obra, pelo que pude observar.

Outros, ao contrário, olhavam para o teto logo ao cruzar o umbral da porta. Paravam ali mesmo ou iam se sentar lentamente, sem desviar o olhar do teto, ou ainda, deslocavam-se ao fundo sem mirar acima. Os deslocamentos dos visitantes pela galeria eram diversos. Houve quem se sentou na escada e se recostou para ter uma posição confortável ao olhar para cima. Um casal permaneceu assim por 6 minutos aproximadamente, sem trocarem palavra. A mulher apenas sorria. Ouvi alguns dizerem que poderiam ficar ali por horas, “o dia inteiro”, “é relaxante”, “fresquinho”, “casinha do descanso”. A maioria, entretanto, não se demorava nessa obra, em torno de 2 ou 3 minutos, quando muito, com exceções que beiravam 6 ou até mesmo 22 minutos, a que observei de mais longa. Quando passavam mais tempo, era recorrente envolverem-se com outra coisa, em uma conversa sobre outro assunto ou olhando o mapa de Inhotim. Essa rapidez pode traduzir o pouco interesse pela obra e sua proposta, a falta de vontade de se envolver com ela, a urgência diante do grande número de trabalhos a serem vistos em Inhotim ou talvez porque ela seja rapidamente “decifrada”.

À pergunta “o que é isso?”, introduzida por um mediador em visita, um grupo respondeu “cupim” e “arte”, e para a pergunta sobre o que estavam vendo, de outra mediadora ambiental, as duas mulheres que a acompanhavam responderam “nuvens”, enquanto o homem disse “bolinhas de isopor”. Tanto a dimensão material, quanto os sentidos a que remete ressaltam da obra, apesar do primeiro parecer atrair mais o interesse dos visitantes. Ao público observado interessava principalmente saber “o que é isso?”, ou seja, qual material se movia formando figuras e como. Era água? Formiga? Abelha? “o vento é de fora?”, “é o vento natural?”, “Quantos ventiladores tem aí?”. Foi também motivo de muitas brincadeiras sobre a obra. Em um grupo de terceira idade, um integrante disse que era sujeira no teto. Em outro, formado apenas por homens, um falou que isso tinha muito na roça: “caruncho”. De forma mais ostensiva, uma mulher comentou com seus acompanhantes: “Você pagou R\$ 28,00 pra ver as bolinhas de isopor que a mulher colocou”. Os comentários que denotavam uma depreciação da obra eram raros e em tom de brincadeira, como este: “Essa é do Programa Minha Casa Minha Vida”. Da mesma forma, a obra, pelo que pude observar, não demonstrou provocar intensas afecções entre os visitantes. Sorrisos eram a expressão mais recorrente de alguma comoção. Leves, ao contrário do que provocaram as próximas obras.

Alguns destacaram a presença do movimento, como esta mulher acompanhada de um grupo: "Muito legal a concepção da obra. Uma obra em movimento". Outra senhora comentou: "parece até quando você tá olhando pro céu, que fica mudando...". Poucos comentaram sobre o caráter estético da obra: "chique demais ter um teto desse, em casa" e "Eu quero colocar isso lá em casa. Olha que bonito! As nuvens".

Aproveitar a casa para descansar das caminhadas por Inhotim, sentar um pouco e desfrutar do clima fresco em seu interior; surpreender-se ou frustrar-se com o vazio encontrado dentro da casa; perguntar sobre o material e mecanismo da obra; fazer leituras das imagens formadas pelas bolinhas e compartilhar com os acompanhantes; não se deter nas paisagens que se vê pelas janelas; não estar certo se a obra é no teto – essas foram algumas das recorrentes práticas observadas entre os visitantes que passaram por aqui. Revelam usos da obra e da casa, sendo que, às vezes um, às vezes o outro prepondera no breve encontro que os visitantes estabelecem com esse contexto. A íntima relação dessa casa com seu teto criou ambiguidades que deixou frequentadores em dúvida quanto à direção para a qual deveriam olhar, o que deveriam admirar, e se “a obra é no teto”.

### 3.2.2. Galeria Lago

***Restore Now - Thomas Hirschhorn***<sup>125</sup>

Chaotic spaces, because that is what the artist wants;  
to work in the midst of chaos.<sup>126</sup>

Ignacio Cabrero

Podemos acessar a galeria Lago, onde se encontra a obra de Thomas Hirschhorn, a partir de diferentes caminhos, que chegam por um extemo ou outro dela. Sua entrada não é

---

<sup>125</sup> Thomas Hirschhorn nasceu em 1957, na Suíça, e vive e trabalha na França, atualmente. Designer gráfico de formação, a partir dos anos 1980, voltou-se para o campo das artes. Utiliza-se de diferentes disciplinas como escultura, vídeo e instalação; seus trabalhos estão intimamente ligados à crítica social e política. Aproxima os mundos da moda, da arte, da política e da filosofia (GOMEZ; HIRSCHHORN, 2009).

<sup>126</sup> Espaços caóticos, porque é isso o que o artista quer; trabalhar em meio ao caos (tradução da autora).

muito visível, nem mesmo a galeria como um todo, em grande parte, velada por uma cobertura vegetal. Nesse ponto de Inhotim não há grande concentração de espaços expositivos ou obras externas, e dos três destinos de nosso percurso, esse é o menos visitado, de acordo com os dados fornecidos pelo Instituto, referentes aos meses de março a julho de 2013<sup>127</sup>.

As formas do edifício não se destacam como aquelas da galeria Cosmococa e Rivane Neuenschwander. As palmeiras que se equilibram umas sobre as outras e tecem uma verdadeira muralha na parede lateral da galeria Lago compõem com a arquitetura do edifício e ganham destaque sobre o concreto. Este ambiente poderia ser caracterizado como “o cruzamento entre a natureza e o cubo branco, recriado e remodelado”, nas palavras do curador Rodrigo Moura (PEDROSA; MOURA, 2008, p.36).

Passadas as instruções do monitor à entrada da galeria – que, aqui, além das informações de costume, instrui-nos sobre as “imagens fortes”, prevenindo nossas sensibilidades para a obra de Thomas Hirschhorn – encontramos, em seu interior amplo e branco, três ambientes de diferentes proporções, cada um, com uma obra em exposição temporária<sup>128</sup>. O segundo deles, o mais amplo, interessa-nos de perto, pois é onde se instala *Restore Now*.

---

<sup>127</sup> Início da contagem de público por espaço expositivo em Inhotim. Os dados referentes aos meses posteriores foram solicitados, mas não foram cedidos pela instituição.

<sup>128</sup> Primeiramente, essa galeria abrigava as obras *Samson*, de Chris Burden, e *Confronto*, de Cinthia Marcelle, além de *Restore Now*. Ao longo da pesquisa de campo, houve uma troca de acervo e permaneceu apenas a última. As outras duas foram trocadas por *Cabra*, de Marepe, e *Entre a chuva e o boneco de neve*, de Sara Ramo. O som de buzinas de automóveis do vídeo de Marcelle costumava vazar e atravessava a obra de Hirschhorn, compondo com seu caos. Com a mudança do acervo, esta obra voltou ao silêncio, uma alteração significativa.



Figura 12. *Restore Now*



Figura 13. *Restore Now*

A obra, criada em 2006, instaura um ambiente à parte na galeria, com paredes, piso e iluminação próprios. De dentro dela, não se vê a parede branca da galeria. Hirschhorn compõe um arranjo com objetos diversos cujo ponto nodal é a aproximação espacial e semântica entre a ferramenta e o livro – elementos cuja distância celebra a histórica



dissociação entre o fazer e o pensar. O livro passa a ser visto como uma ferramenta para a “restauração” ou como arma de destruição, segundo narrativas dos monitores.

Além dos livros e ferramentas, há sofás recobertos em fita adesiva, tábuas saturadas de pregos fincados, um megafone e um estilete gigantes, réplicas de livros em diferentes tamanhos e em grandes proporções, vídeos exibidos em aparelhos televisivos, mãos de manequins, globos, e mais ainda. Materiais cotidianos, em sua maioria, muitas vezes toscos, envoltos em fita adesiva, em um tratamento precário. Em cores diversas, azul, vermelho, preto, branco, cinza, amarelo, verde, os objetos contribuem para o excesso informativo e para o apelo proposto pela obra. Ela convida o usuário a uma imersão, seu corpo está cercado pelo trabalho, onde pode tudo ver, mas nada tocar. As produções de Hirschhorn são descritas como um corpo dinâmico e encerrado em si mesmo<sup>129</sup>, onde tudo está conectado, construção e destruição (CABRERO, 2009, p.21).

Na primeira estante verde, logo à entrada da galeria, foram colocados, lado a lado, uma ferramenta, um livro e uma imagem de homem mutilado<sup>130</sup>. Essa mistura é muito forte e provoca reações diversas entre os visitantes. Os livros são de filosofia, sobre estética, moral, ética, poder, de autores como Hegel, Kant, Nietzsche, Deleuze, Sartre, Foucault, Arendt, Habermas, Heidegger, Derrida.

Ao entrar na obra, os visitantes podem criar seu percurso por ela, que lhes oferece uma profusão de estímulos visuais, mas lhes interdita o toque. Vi uns poucos burlarem discretamente essa restrição e darem vazão à vontade de conhecer pelas mãos o material e a textura da obra, como um homem que tocou os globos enquanto caminhava próximo a eles, e um senhor que deu pequenas batidas no estilete gigante. Visitantes podem ler as páginas que lhe foram mostradas pelo artista, mas não outras.

Aos gestos de Hirschhorn, de selecionar objetos, criar outros (faixas, livros e ferramentas gigantes, estruturas com globos, tábuas com pregos), colocá-los em relação e compor um ambiente, correspondem os gestos dos públicos, de "editar" relações e sentidos entre objetos e imagens neste "caos organizado". Hirschhorn convida ao estabelecimento

---

<sup>129</sup> “(...) Hirschhorn’s spaces are always combined to form a self-contained, dynamic body” (LORENZ, 2011, p.108).

<sup>130</sup> De acordo com um monitor, são imagens de homens-bomba da Guerra do Golfo (informação concedida em conversa, em 1º de novembro de 2013).

de relações entre objetos, por vezes, tão distantes no cotidiano, como as ferramentas e os livros; provoca com as imagens de mutilados em contraste com os livros de filosofia; revela a destruição e a deformação – pontos relevantes que incomodaram muitos visitantes ou tornaram difícil a construção de sentidos e entendimentos, em meio a esse ambiente repleto de referências diversas.

A obra, este grande ambiente, permite a circulação por distintos percursos, sendo que nem todos os visitantes passavam por todas as partes ou viam os vários objetos com a mesma atenção. Os “desenhos dos passos” eram aleatórios. Usuários olhavam para várias direções, caminhavam mais lentamente, de modo geral, detendo-se aqui e ali, outras vezes, chegavam mais perto para ver detalhes. Aqueles que mais se demoraram na obra, observando seus diversos objetos, tomaram em torno de 10 a 15 minutos, outros, que se deslocavam muito rapidamente, às vezes, não se demoraram 1 minuto.

Alguns dos principais pontos nos quais observei o público interromper a caminhada, mesmo que por poucos segundos, foram os vídeos, as prateleiras com as imagens de mutilação e, com menos incidência, as frases escritas com pregos. Pude mesmo ver, repetidas vezes, visitantes perguntando ao mediador onde era a saída da obra ou saindo por onde haviam entrado, sendo que a obra permitia sair por outro lado, que levaria ao terceiro e último trabalho artístico da galeria. Essa saída propõe ao visitante minimamente cruzar a obra, convida-o ao deslocamento por ela. Isso parece demonstrar como o senso de direção de alguns se tornava confuso no ambiente, ou que não tinham percorrido-o todo, a ponto de visualizar a saída.

Nem todos tinham interesse em se demorar na obra ou em percorrê-la como um todo. Alguns a cruzavam com passos rápidos, buscando logo a saída, outros caminhavam pouco desde a entrada e saíam por ela. Alguns a percorriam sem mirar as imagens de mutilação nas prateleiras verdes. Três mulheres, acompanhadas de uma adolescente, não queriam ver as imagens dos homens mutilados. Por isso, uma colocou o mapa de Inhotim aberto de um lado do rosto e, com a mão, protegia o outro lado, encolhida, ela procurava atravessar a obra sem vê-la, protegendo-se das “imagens fortes”. Foi, então, que o monitor lhe disse que só as prateleiras continham tais imagens, e ela começou a olhar o ambiente.

*Restore Now* deixa mais evidente que qualquer outra obra do nosso percurso, a individualização da recepção, de que fala Elias (1994). Pude observar entre muitas das pessoas que chegavam juntas, que nem sempre faziam o mesmo percurso na obra, ora caminhavam na companhia umas das outras, ora separadas; percorriam-na de acordo com o próprio interesse, no ritmo individual. Às vezes, trocavam comentários, outras, não. No caso de um casal observado, o homem já havia seguido para a próxima obra, enquanto a mulher permanecia nesta. Diferentemente, as *Cosmococas* propõem um contexto de interação entre os visitantes e faz com que permaneçam juntos, estabeleçam jogos uns com os outros ou compartilhem seus comentários de excitação – como veremos em breve. *Continente-Nuvem* também não oferece grande margem para a dispersão dos grupos de visitantes, que ora compartilham as imagens que cada um visualiza ou sorriem uns para os outros, comunicando o que sentem.

Um dos pontos em que se detinham os visitantes, as palavras escritas com pregos retorcidos, fica atrás de uma prateleira verde com imagens de mutilados. Algumas das palavras são “domínio”, “a vontade de saber”, “a questão social”, “o crime e o sacrifício”, “direito de morte e poder sobre a vida”. Juntamente com as frases escritas em faixas pelos quatro cantos da obra<sup>131</sup>, elas impregnam o ambiente da carga política e social atribuída ao trabalho de Hirschhorn.

As imagens de mutilação são o elemento mais provocador da obra. Expressões como “Nossa!”, “Meu Deus!”, “Credo!”, “Ave Maria!”, “São de verdade. Cruz!”, “Credo, Deus Pai”, davam-se uma após a outra, sobretudo por mulheres, ao verem-nas. Elas expressavam nojo, repugnância, pena. Algumas se recusavam a vê-las, ao serem avisadas pelo monitor ou depois de ver uma ou outra. Uma mulher sussurrou sozinha “que coisa mais besta”, e que achou aquilo muito agressivo. Pude ver homens e mulheres fazendo caretas ao ver as imagens. Alguns homens comentaram “nossa, essa é muito forte”, “cenas muito fortes”. Outro demonstrou, com expressões faciais, estar impressionado.

Mas essas não eram, evidentemente, o único eixo em torno do qual giravam as atitudes dos públicos diante das imagens. Alguns demonstravam despeito: “Essas são as

---

<sup>131</sup> Frases espalhadas pela obra: "homens em tempos sombrios", "os insensatos", "culpabilidade organizada e responsabilidade universal" e "o grande medo".

imagens de mutilação?”, disse uma mulher rindo. Três homens, em visita mediada, responderam à mediadora que não ficaram chocados porque as imagens são a realidade, o que se vê nos jornais, e que os acidentes de trabalho oferecem imagens ainda piores. Uma mulher comentou “Esse tá cozido”, para uma das imagens na entrada da galeria. A jovem que a acompanhava perguntou como ela podia rir daquilo, em resposta, ela riu. Um homem falou que parecia “o massacre da serra elétrica”. Houve ainda quem não demonstrasse alteração emocional alguma.

Outros elementos também provocavam os visitantes. Dentre a diversidade de atitudes diante da obra, uma adolescente exclamou “que bonitinha” para uma das ferramentas gigantes. Seu comentário, desprovido de ironia, revela o caráter estético que ela vislumbrou em um elemento da obra, o que foi bastante raro. Um senhor apreciou as ferramentas na entrada da obra, falou o nome de uma boa marca que constava lá e disse que queria uma oficina como a do artista. Os livros gigantes de Deleuze provocou risos surpresos, mas não desprovidos de desprezo, de uma visitante, como se aquilo não fizesse muito sentido. Outra mulher olhava com o cenho franzido para as mãos de manequins femininas que seguravam ferramentas e livros, próximo à saída da obra. Às vezes, era a obra como um todo que provocava os visitantes: “Achei esse ambiente carregado”; “Não achei nada legal aí”; “Piração total”, disse uma senhora rindo e saindo da galeria. Em um curto diálogo, um falou: “Esse artista tá muito perturbado, tá precisando de um psiquiatra, a cabeça dele tá muito bagunçada”, ao que a mulher que o acompanhava respondeu: “Você precisa entender a intenção do artista”, e ele disse: “Não preciso entender nada não”. A obra pareceu provocar o público a partir de um elemento específico – as imagens de mutilados, por exemplo – mas também como um todo. Os comentários que relacionam a obra e o artista à loucura destituem a possibilidade de coerência e sentido do trabalho e são um tipo de rejeição, que pode ou não questionar seu estatuto de arte.

As principais dúvidas dirigidas aos monitores diziam respeito a aspectos específicos da obra, como: “qual o simbolismo dos pregos?”, “o que os livros tinham a ver? Podavam as ideias?”, “o que o artista quer dizer com isso [vídeo]?”. Alguns também solicitavam explicações gerais, sobre o que queria dizer a obra. Uma mulher perguntou à monitora, apontando para um dos livros grandes de papelão: “isso é arte?”, ao que aquela respondeu

com um discurso pronto, que atribui determinados sentidos aos objetos da obra<sup>132</sup>. Uma segunda monitora iniciou uma explicação para outra visitante dizendo que, em sua opinião, a obra era um protesto e, portanto, não era obra de arte.

O questionamento do *status* de obra de arte foi observado com mais intensidade nessa galeria do que nas outras duas. O *status* ontológico, de acordo com Nathalie Heinich (2012), é estabelecido por quadros mentais, construções cognitivas que estabelecem fronteiras entre o que deve ou não ser considerado arte pelos usuários. A recorrência com que se questiona se determinado objeto de arte contemporânea é ou não artístico se dá, de acordo com a autora, porque muitas das proposições desse tipo de produção artística trabalham, precisamente, no limiar dessas fronteiras (2012, p.206), questionando o caráter estético, bem acabado e técnico da obra de arte. Em *Restore Now*, não há beleza, são utilizados materiais ordinários, e o tratamento dado a eles é mal-feito, tosco. Além disso, o arranjo que compõem é, muitas vezes, incompreensível para o público, o que promove atitudes de desprezo, ironia ou rejeição à obra, em alguns casos.

Uma criança perguntou à mãe "o que é isso?", referindo-se ao vídeo e a outros tantos elementos da obra. A mãe disse "Não sei, não sei nada aqui", depois respondeu que era um megafone e um serrote. Alguns visitantes riram dos vídeos exibidos na obra, às vezes, achando graça da imagem do homem dançando atrás do manequim, outras, com um traço de ironia ou despeito. Um homem dançou na frente do vídeo. Fazia movimentos e emitia sons como a caricatura de um doente mental. Dessa forma, lançava-lhe uma ofensa. Dois jovens falaram "que loucura!", ainda sobre o vídeo, e uma terceira, que estava junto, disse "Eu não tenho essa sensibilidade artística, *sorry*".

A falta de sentido da obra para o usuário, a dificuldade de compreendê-la, de ver nela algum discurso, de extrair alguma sensação ou afecção, pode se expressar em raiva ou desprezo, o que é um modo possível de se posicionar frente à obra. Não será a ironia e a rejeição uma forma de produção do público? Um modo de usar a arte contemporânea? O

---

<sup>132</sup> Os principais pontos da explicação da monitora referiam-se: aos pregos, que, segundo ela, simbolizavam o consumismo; aos livros, que eram como ferramentas, para o artista; ao conhecimento, que podia ser usado para o bem ou para o mal. Esses aspectos foram recorrentes nas explicações de outros monitores, que também trataram das imagens de homens-bomba, citadas como exemplos de uso destrutivo do conhecimento, falaram sobre os vídeos e sobre os livros, informando que eram de filosofia. Era comum explicarem a obra por partes, a partir de uma separação espacial em quatro grandes ambientes, como se cada um se referisse a um tema – ditadura, fim do planeta, entrada das mulheres no mercado de trabalho, conservação e destruição.

deboche e o despeito pareceram, nesses casos, respostas encontradas pelos visitantes a alguma pretensão do artista e do trabalho, que não alcançavam. A essa exclusão, respondiam diminuindo a obra em sua importância e valor mas, ao mesmo tempo, estabelecendo, a partir daí, uma comunicação, criando sentidos para a produção a partir da brincadeira, da zombaria.

A obra de Hirschhorn se destaca por criar um ambiente particular no interior da galeria e dentro de Inhotim. Em contraste com a beleza dos jardins e das paisagens, ela soa agressiva e perturbadora aos visitantes. Alguns não querem ter esse tipo de experiência com a arte ou ao longo da visita ao Instituto. Uma monitora falou que, depois de avisar que havia imagens de mutilação na galeria, alguns visitantes não entravam, até porque muitos estavam com crianças<sup>133</sup>.

### 3.2.3. Galeria Cosmococa

#### *Cosmococas* – Hélio Oiticica e Neville D’Almeida<sup>134</sup>

a mão q faz o rastrococa-maquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre a imagem-flat-acabada: filme-se ou fotografe-se não importa: —————> o cinetismo do ‘fazer o rastro’ e sua ‘duração’ no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo-MAQUILAR

Hélio Oiticica

A galeria Cosmococa abriga as primeiras obras de uma série, fruto da parceria entre Hélio Oiticica e Neville D’Almeida<sup>135</sup>. Apesar de ser nosso último destino, é um dos mais

---

<sup>133</sup> Informação concedida em conversa, em 15 de agosto de 2013.

<sup>134</sup> Hélio Oiticica nasceu em 1937, no Rio de Janeiro, e morreu em 1980. Começou como pintor, derivando, progressivamente, para obras mais efêmeras, dinâmicas e performáticas, que culminaram na criação de instalações de grandes dimensões. Participou de importantes coletivos de artistas no Brasil, como o Grupo Frente e Neoconcreto. É considerado um dos artistas mais influentes da segunda metade do século XX no panorama artístico brasileiro.

Neville D’Almeida, cineasta e ator nascido em Belo Horizonte, em 1941. Destaca-se por produções de sucesso de público no cinema brasileiro e pelo caráter experimental de alguns trabalhos, em que explorava narrativas fragmentadas e não-representativas.

procurados pelos visitantes, e ao lado das galerias Praça, Cildo Meireles e Adriana Varejão, foi uma das mais visitadas entre março e julho de 2013, de acordo com dados fornecidos pelo Instituto. As obras de Cristina Iglesias e Valeska Soares foram as menos visitadas. O fluxo de visitação pode ser atribuído à localização da obra no parque, portanto, à sua visibilidade e acessibilidade, mas também às informações que os frequentadores possuem ao chegar a Inhotim, como obras citadas pela mídia, que lhes desperta a curiosidade, a exemplo de *Sonic Pavillion*, conhecido como “Som da Terra”, de Doug Aitken, a “Sala vermelha” ou *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio*, de Cildo Meireles, e “os fuscas” ou *Troca-Troca*, de Jarbas Lopes. As obras interativas também foram citadas por monitores como opções bastante visadas pelos frequentadores, como as *Cosmococas* e *Através*, a última de Cildo Meireles.

De onde estamos, mal podemos visualizar a Cosmococa. Ela aparece ao final dessa subida. Não distinguimos bem suas formas, apenas uma textura que difere da paisagem e do céu. Até porque, ao lado do colorido dos fuscas de Jarbas Lopes e do banco kilométrico de Hugo França, a galeria pouco se destaca à primeira vista.

Como continuamos a caminhada, podemos distinguir suas formas sólidas, pesadas, maciças, ao nos aproximar, que pouco sugerem o que encontramos em seu interior. Para aqueles que chegam à galeria pelo sentido contrário, descendo por um longo e sinuoso caminho, que passa pela obra de Giuseppe Penone, entretidos com a diversidade de plantas que margeiam a trilha, a galeria Cosmococa também se dá a ver somente a pouca distância e se apresenta primeiramente como um terraço coberto de grama e contornado por um pequeno muro de pedra. Este espaço convida o olhar a admirar a paisagem que de lá se avista, um amplo horizonte para além do parque, ornado com serras. A continuidade da trilha e a obra *Troca-troca* também compõem esta vista.

---

<sup>135</sup> D’Almeida e Oiticica conceberam, juntos, as primeiras instalações de *Block Experiments in Cosmococas*, sendo que as outras foram pensadas por Oiticica e outros parceiros. Esses trabalhos, somados à série de slides *Neyrótika* e aos filmes *Agripina é Roma-Manhattan* e *Helena inventa Ângela Maria*, fazem parte do grupo de obras denominado *Quasi-cinemas*. As *Cosmococas* não se constituem como fotografia nem como cinema, mas como “a continuação do cinema”, que pretende elevar o cinema-espetáculo a uma nova forma de linguagem fragmentada, como ‘crítica em processo’, superando a dicotomia sujeito-objeto (OITICICA; D’ALMEIDA, 2005, p.5,6).



Figura 14. Galeria Cosmococa



Figura 15. *Cosmococa Maileryn*



A galeria recoberta de pedra foi projetada pelo escritório Arquitetos Associados e construída em uma antiga área de pasto com pouca vegetação. Os arquitetos Carlos Alberto Maciel e Alexandre Brasil disseram que o local onde foi implementada a galeria foi uma sugestão dos curadores, que propuzeram também outras “demandas muito definidoras”: que se tentasse diminuir o peso do grande volume do edifício na paisagem e que a construção não criasse uma hierarquia entre as *Cosmococas*<sup>136</sup>. O comentário de um mediador apresenta de que forma a primeira demanda foi atendida: “Olhando de baixo, ela [Cosmococa] se confunde com o céu. Ao descer, o terraço parece com a terra, o gramado do solo”<sup>137</sup>. A segunda demanda, por sua vez, foi contemplada com a ideia do labirinto que, apesar de ser uma forma importante na obra de Oiticica – vide as produções *Projeto Cães de Caça* e *Subterranean Tropicália Projects* –, surgiu da experimentação dos arquitetos para tentar romper com a linearidade de exibição da série de *Cosmococas*. Tanto as demandas propostas pelos curadores, quanto a fala que se segue de Carlos Alberto Maciel, revelam a relação de estreito diálogo e mútua dependência entre os demais profissionais envolvidos na elaboração do espaço expositivo e da forma de apresentação das obras em Inhotim que, como nos deparamos no capítulo anterior, articulam-se em cadeias de interdependências:

houve um contato muito intenso com os curadores, que definiram, junto com a arquitetura, toda a dinâmica e a estratégia expositiva e espacial, e também com o Neville D’Almeida, que é um dos artistas, e com o César Oiticica, que é representante da família Oiticica<sup>138</sup>.

Com quatro diferentes entradas – sendo que o público usava majoritariamente apenas uma delas, a que se volta para a trilha por onde chegam –, a galeria se assemelha, em seu interior, a um labirinto, que permite aos visitantes percorrer as cinco salas (de diferentes tamanhos e com pés-direitos distintos), em qualquer ordem, sem uma hierarquia no percurso ou entre as obras. Apesar das *Cosmococas* serem numeradas de 1 a 5, elas não deveriam necessariamente ser observadas nessa ordem. Por isso, a forma como se distribuem no espaço interno não corresponde a uma sequência numérica. Alguns visitantes observados ficaram confusos, entraram mais de uma vez na mesma sala sem

---

<sup>136</sup> Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4PzaHvpSgWw> Acesso em: mai.2014.

<sup>137</sup> Em visita temática realizada pelos mediadores Tamara, Amanda e Milton, em 9 de novembro de 2013.

<sup>138</sup> Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4PzaHvpSgWw> Acesso em: mai.2014.

saber se já tinham entrado ou não, por qual porta da galeria haviam passado e onde deixaram os sapatos – suas referências espaciais ficavam embaralhadas – efeito gerado pelo espaço expositivo, que se associava aos efeitos produzidos pelas obras nas sensibilidades dos visitantes.

O edifício discreto e sóbrio, construído especificamente para abrigar essas obras, tende a desaparecer em contraste com o entorno e, em seu interior, as instalações predominam – uma discricção arquitetônica que visa reverenciar as obras que abriga, de acordo com Fernando Luiz Lara (2011, p.69), mas que não perde a expressividade e não pretende ser um cubo branco. A fachada da galeria me parece uma fortaleza, um forte, o que contrasta com as obras em seu interior, que propõem grande expansão e liberação expressiva aos visitantes. Diferentemente de outros espaços expositivos de Inhotim, há neste, grande isolamento das obras em relação ao exterior e à paisagem, pois o edifício cria uma realidade que não é permeada pelas imagens externas.

As cinco primeiras *Cosmococas* foram concebidas e desenvolvidas por Hélio Oiticica e Neville D´Almeida, em 1973. Algumas delas foram apresentadas ao público em 1992, por meio das indicações de D´Almeida e das instruções de Oiticica, que constavam em suas notas e cadernos. Em 2005, as cinco foram expostas conjuntamente, pela primeira vez, no centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Em 2010, chegaram a Inhotim, com galeria própria. Elas são descritas como “instalações acompanhadas por densas montagens de som amplificado, projeções de imagens e elementos ambientais específicos (como redes, colchonetes, balões)” (COSTANTINI FILHO, 2005, p.5,6).

A temperatura de algumas salas, a luminosidade baixa, as músicas e imagens que compõem cada obra fazem parte da elaboração dos artistas. A cocaína participa da alteração das imagens, “rastrococa-maquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre a imagem-flat-acabada” (OITICICA; D´ALMEIDA, 2005, p.193). Nesta proposta, a imagem está deslocada do eixo central da obra e compartilha com os outros elementos o mesmo grau de importância:

em suma —————> a IMAGEM não é o supremo condutor ou fim unificante da obra (...) o deslocamento da supremacia e da constância da IMAGEM é o cerne disso tudo: o q não significa q o visual deixe de contar: ele é até enriquecido: não é mais aquilo q unifica: é parte-play do jogo fragmentado q origina das posições experimentais levadas a limite (*ibid.*).

Entre os visitantes isso também era nítido. Muitos se atinham por pouco tempo olhando para as imagens, enquanto outros, nem isso faziam. Demonstravam maior interesse pelos objetos disponíveis – "Tem rede!! Que delícia!" – e talvez, mais ainda, pelo que podiam fazer com eles: chutar os balões, jogar os *puffs* coloridos, entrar na piscina, pular na espuma. Os objetos convidam a gestos dos usuários, como deitar nos colchões, balançar-se nas redes, jogar balões e *puffs*, pular sobre a espuma. Uma série deles pôde ser observada recorrentemente, como um repertório comum que, independente da idade e de outras características dos visitantes, repetiam-se a cada um que entrava na obra. Evidentemente, havia modos distintos de fazer os movimentos, intensidades, durações e ritmos diversos, combinações ou mesmo variações dentro do que se desenrolava sob minha vista – nuances difíceis de distinguir e apreender, na maior parte das vezes.

Agora, seguiremos as instruções do monitor, dadas à porta da galeria, que, além daquelas de costume, referentes à fotografia, lanches, cigarros e celulares, permitidos em área externa, solicita deixarmos na entrada nossos sapatos para percorrer cada uma das *Cosmococas*.

#### CC4 *Nocagions*

A música de John Cage ambienta essa *Cosmococa* e a referência ao músico aparece explicitamente nas duas projeções sob o escrito "Notations John Cage". Esse ambiente se compõe de uma piscina iluminada de diferentes formas e cores, que reflete, no teto, luzes que a ela se dirige; ao redor, colchonetes e dois vestiários com toalhas para o público. O forte cheiro de cloro devem ter sentido antes de entrarmos.

Talvez esta seja a obra que exija, dentre as *Cosmococas*, a maior disponibilidade e disposição dos visitantes. Um grande número deles entrou na sala, observou e, em poucos segundos, saiu. Alguns caminharam até as cortinas que isolavam o vestiário, possivelmente, para ver o que era. Outros colocaram as mãos e pés na água. Um casal sentou no colchonete, até que a mulher perguntou "e aí?", como quem diz "o que vamos fazer agora?". Levantaram-se, em seguida, e saíram. Um monitor saiu de trás das cortinas e disse a outro casal que, se quisessem, podiam "interagir" com a piscina e que havia toalhas

e vestuário. Eles não o fizeram. Uma menina perguntou à monitora se podia nadar “de verdade”. Ela disse que sim, em roupa de banho ou roupa íntima.

Dentre os poucos que vi entrarem na água, estavam três adolescentes, que falavam repetidamente que a água estava fria e se moviam muito, aparente estratégia para se esquentarem. Um homem, que não tinha ido com roupa de banho, trocou-se logo ao chegar, pulou na água e mergulhou de um lado para o outro, várias vezes. Em uma terceira ocasião, aproximadamente 20 pessoas estavam em torno da piscina, algumas com o pé na água. Elas não pareciam compor um mesmo grupo. Somente dois rapazes entraram na piscina, um de cada vez. As outras pessoas riam e eles pareciam ser o centro das atrações. Um deles queria jogar uma mulher na água. Pareciam se conhecer, pois se chamavam pelo nome.

### *CC3 Maileryn*

Na *Cosmococa* dedicada à Marilyn Monroe, encontramos projeções da atriz pelas quatro paredes e teto, em imagens com e sem cocaína, e balões laranja e amarelo espalhados por um piso azul irregular, por onde ecoam os agudos de Yma Sumac.

Nessa galeria, observei poucos visitantes apenas entrarem, ficarem na porta e saírem. A maioria caminhava pelo espaço, mesmo que, vez ou outra, com alguma insegurança, por sua irregularidade, e chutava ou jogava os balões para cima – em geral, faziam isso entre conhecidos. Muitos sorriam ao fazê-lo e ao olhar para as projeções. Alguns poucos dançavam. Muitos estouravam balões, enquanto outros se assustavam.

Foi recorrente observar entre os visitantes alguns jogos que inventavam nessa sala. Um homem chutava o balão como se jogasse futebol em câmera lenta, enquanto narrava sua própria ação para outra pessoa que o acompanhava. Outro visitante propôs ao seu acompanhante jogar o balão para cima e ir caminhando. Falou para ele observar como ficava sua mente. Depois explicou, utilizando-se de muitos gestos, que a mente oscilava para cima e para baixo. Em um grupo de aproximadamente 8 pessoas, entre 40 e 50 anos, um homem começou a jogar o balão para uma mulher. Outros também o fizeram. Uma cantou "super fantástico, no balão mágico...". Uma terceira entrou rindo e exclamou

ironicamente "Que lindo!". Em seguida, começou a dançar. Todos sorriam e saíram em 1 minuto.

Como veem, o balão ocupou o centro da cena nessa sala, ponto a partir do qual os públicos propunham jogos e estabeleciam relações entre si.

#### *CC5 Hendrix-war*

Uma homenagem, dessa vez, a Jimi Hendrix, o ambiente dessa *Cosmococa* se compõe, além das projeções nas 4 paredes e no teto, da música de Hendrix e de algumas redes. Estas provocam surpresa e alegria entre visitantes, os sorrisos são frequentes ao entrar na sala e durante o tempo em que permanecem. Vez ou outra, ouvi um comentário de alguém dizendo que ama rede, que queria deitar, "Que delícia!". Muitos efetivamente se deitavam e se balançavam, por um tempo. Pude observar crianças serem balançadas de um lado para o outro, enquanto faziam barulhos e algazarra, e casais compartilharem uma rede. Um deles, inclusive, ficou mais tempo que os demais visitantes, em torno de 8 minutos, enquanto estive nessa sala. Ora se entretinham um com o outro, ora observavam a obra, apontavam para as projeções e trocavam comentários.

Em contraponto, outro grande número de visitantes, tão logo entrava na obra, detinha-se, observava por alguns segundos as projeções, e saía em seguida. Uns trocavam comentários enquanto observavam ou enquanto se retiravam, que eu não podia compreender pela presença da música. Uns sorriam, outros permaneciam sem alterar a expressão facial ou, em menor número, como duas mulheres que vi, faziam uma expressão com a boca que denotava certo descontentamento, como se pensassem "OK, é isso?".

#### *CC1 Trashiscapes*

Ao som de forró e rock'n roll, projeções em duas paredes, que vazam para o teto e as laterais, com imagens de uma privada, da *New York Times Magazine* e de Luis Buñuel, intercalam-se, e 12 colchões azuis, com travesseiros da mesma cor, distribuem-se enfileirados nas duas paredes onde são projetadas as imagens. O frio da sala é notável.

A grande maioria que entra se dirige para os colchões e se deita. Em um grupo com 4 crianças, um menino falou "aqui pode deitar" e deitou, em seguida. Os casais costumavam deitar em contato um com o outro, namoravam, trocavam comentários, olhavam as projeções. Conhecidos também deitavam próximos. Pelas posições dos corpos, pareciam bastante à vontade, despreocupados.

Aqui, mais uma vez, a imagem não parece preponderante. Talvez a música tenha nesta sala, como na *Maileryn* e na *Onobject*, uma participação mais intensa na criação do ambiente da *Cosmococa*, elemento que excita e estimula os visitantes. Como diz Oiticica (2005, p.196), a trilha sonora é sugestão para “DANÇA: CORPO”. Nessa sala vi, mais uma vez, alguns dançando, neste caso, forró. Um professor dançou com alunas enquanto dois jogavam capoeira; uma mulher já entrou dançando forró, foi até o centro da sala, olhou as projeções, dançou um pouco com aquele que a acompanhava, até separarem-se e ela sair ainda dançando. Crianças pulavam em cima do colchão e riam enquanto uma dançava.

### CC2 *Onobject*

Um ambiente amplo coberto por grossa espuma forrada por um tecido, no qual almofadas coloridas em formatos de bolas, cones e quadrados, espalham-se pela espuma e pelo ar, concentrando grande parte do interesse dos visitantes nessa obra. Nas projeções pelas quatro paredes, aparecem uma foto da Yoko Ono, a capa de um livro de Martin Heidegger e o livro *Your children*, de Charlie Manson.

Essa sala concentra o ápice da euforia e excitação dos usuários nessa galeria. Os visitantes pulam, jogam-se uns sobre os outros, dão cambalhotas no ar e sobre a espuma, gritam, riem, deitam, jogam os *puffs* uns nos outros – tanto os mais jovens quanto os adultos. Algumas das pessoas mais velhas que ali entraram, não faziam extravagâncias, mas deitavam ou pisavam diferente sobre a superfície de espuma, dando, às vezes, pequenos pulos. O simples fato de caminhar por essa superfície fofa já mudava a atitude de muitos, que respondiam com sorrisos. Exploravam prazer ao experimentar essa textura, ao mover-se de forma diferente. Muitos tiravam fotos de si nessa obra.

Aqueles que iam embora rapidamente, que paravam na porta sem arriscar alguns passos na espuma, eram, nesta sala, poucos, mas de variadas idades. Alguns davam pequenos pulos próximos à porta e logo se sentavam, deitavam ou saíam. Um casal de idosos olhou sem entrar. A senhora sorriu e disse: "Que barato! Esse aqui é pra meninada".

Já outra senhora, que parecia ter aproximadamente 80 anos, entrou apoiando-se em outras 2 pessoas. Ela resistia a deslocar-se, inclinando o tronco para frente porque os outros puxavam seus braços, mas ela não dava passos adiante. Levaram-na para perto da parede, onde se apoiou. Ela quis sair pouco depois. Um grupo de 7 pessoas demonstrou insegurança ao entrar na sala, andando com os braços abertos para manter o equilíbrio. Depois, foram aos poucos começando a dançar, até que todos estavam dançando.

Muitos casais deitavam juntos, recostados um sobre o outro, trocavam carícias e conversavam, ou brincavam de jogar almofadas entre si. Um pouco parecida com a interação na CC3, dos jogos com balões, nesta, alguns estabeleciam jogos com os *puffs*, o mais comum, simplesmente jogar uns para os outros, pular e se atirar no chão coberto por grossa espuma. Mais uma vez, a interação me pareceu se restringir a conhecidos. As pessoas demonstraram passar mais tempo nesta sala do que nas outras. Um grupo permaneceu mais de 10 minutos e um casal, que estava deitado desde que entrei, ficou 12, dentro do que pude observar.

A respeito das poucas expressões que demonstravam alguma insatisfação com as *Cosmococas*, destaco o comentário de uma guia turística que acompanhava a turma do Colégio Padre Eustáquio, de Belo Horizonte, e o de Eloísa, visitante entrevistada. A primeira disse que "É ótimo, mas o cheiro é ruim" e a segunda, que "é um espaço que, internamente, eles têm todo um cuidado com a limpeza. E aí tinha um cheiro de água sanitária forte. Isso me, me afastou..."<sup>139</sup>. Outras formas de insatisfação se expressaram em expressões faciais e na não participação do público na obra, algumas das vezes.

• • •

---

<sup>139</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

Em algumas das visitas, que pude acompanhar, do projeto *Escola Integrada* a esta galeria, aquilo que faziam os alunos não diferiu tanto do que faziam outros visitantes, com a diferença de que corriam, gritavam e riam intensamente quase o tempo todo, a euforia era maior e havia um pouco mais de agressividade nos jogos. Na *Trashiscapes*, batiam-se com os travesseiros; estouravam mais balões em *Maileryn*; em *Onobject*, batiam-se com os *puffs*, arrancavam-nos uns dos outros, e pulavam em cima dos colegas fazendo pequenos montes. Nem sempre percorriam todas as obras, ao longo da visita. Em *Nocagions*, é interdito a menores de 18 anos entrar na piscina, a não ser que contem com a autorização de um responsável.

O que se destaca nas *Cosmococas* é o lugar do público e a relação que ele estabelece com as obras, ponto central para o próprio Hélio Oiticica (2005), que propõe o termo “participador” para sublinhar sua participação na obra, da qual depende a existência do próprio trabalho artístico. Participação é vista como “INVENÇÃO” e o enfoque recai sobre o corpo dos visitantes: “Cria-se um cosmos de sensação produzidas primeiro pelo e no corpo de cada integrante das experiências que se desenvolvem” (OITICICA; D’ALMEIDA, 2005, p.284). As *Cosmococas* convidam os corpos a se colocarem em situações diferentes do cotidiano (diferentes superfícies por onde se deslocam, por exemplo) e distintas de como costumam se portar em uma obra de arte (deitar em uma rede ou colchão, entrar em uma piscina).

As sensações dos visitantes na interação com as obras eram, de modo geral, positiva, de alegria, surpresa, euforia, excitação. Ao menos, entre aqueles que “seguem as INSTRUÇÕES”, como fala Oiticica, e se abrem ao jogo. Para o educador Otávio, essa galeria promove uma catarse e o público sai diferente. Felicidade, animação e cansaço foram algumas das sensações que destacou. A estudante de arquitetura Débora disse que parecia criança, “Você não tá nem aí...”, sente-se “largado”, “folgado”<sup>140</sup>.

Essas obras são o exemplo maior da interação na arte contemporânea em Inhotim e, por isso, destacam-se nas falas de funcionários e visitantes. Esse aspecto demonstrou preponderar sobre o nome de Hélio Oiticica, como fator que atrai as pessoas para esta galeria. Em contraponto à euforia e à participação intensa, chamou-me a atenção o grande

---

<sup>140</sup> Entrevistas concedidas em agosto e setembro de 2013, respectivamente, com o educador e com a visitante.



número de pessoas que não demonstrou interesse em “entrar no jogo”, que se dirigiu às salas, olhou e saiu rapidamente. Uma senhora disse, na saída da galeria: "o que será que eles tanto veem aí dentro? Eu fui em umas três e saí rápido. Já to cansada. Não vou me cansar ainda mais". Numa visita panorâmica, em 9 de novembro, dois participantes falaram que não interagiram com todas as obras porque estavam com preguiça. Leonardo, um visitante entrevistado, disse que as pessoas ficam ainda “muito recalçadas” e não entram na obra, apenas olham. Foi mais evidente em *Hendrix-war*, em *Trashiscapes* e, principalmente, em *Nocagions*, o menor envolvimento corporal e afetivo. Alguns visitantes não pareciam se sentir estimulados a usar os objetos ou todo o ambiente. A recusa de interação talvez traduza a falta de interesse pela obra e o fato de não se sentir mobilizado por ela. Às vezes, o cansaço da visita a Inhotim, que exige fisicamente dos visitantes, pode ser outro fator.

O tempo foi outra referência do envolvimento com a obra. Dentre os que passavam rapidamente, a maioria não se envolvia com os objetos, apenas mirava brevemente a sala. O contrário vale para os que permaneciam mais tempo e se envolviam com algum tipo de jogo ou interagiam entre si usando do contexto da obra – como os namorados sentados nas redes ou deitados na espuma.

A participação, por sua vez, perturba a obra. Os balões, por exemplo, eram, em muitas ocasiões, estourados por completo, o que implicava interditar a sala para repô-los. O monitor precisava passar o rodo com frequência ao redor da piscina, para retirar o excesso de água que escapava dos movimentos ou saltos dos visitantes. Uma vez, na *Onobject*, o lençol que protege a espuma estava fora do lugar e deixava entrevê-la, em função dos pulos e movimentos dos visitantes. Para que as marcas da “fabricação” ou “invenção” dos públicos não perturbem a obra, é preciso um constante cuidado da instituição.

Confusos se haviam entrado ou não em determinada sala e qual saída escolher, em um ambiente mais escuro, distinto do dia iluminado, lá fora, essa galeria contribui para isolar os visitantes de Inhotim em um contexto particular, permeado por estímulos visuais, táteis e sonoros, que visam criar movimentos e sensações. Mobilizados e excitados em graus distintos, ou apáticos, os visitantes realizam ou não essas obras em seus usos, sendo capaz de perturbá-las em sua perenidade. Ao se constituir como ambiente e instaurar

tempos e lugares particulares, esse cosmos-coca se distingue do cosmos de Inhotim, cria outra referência de experiências, ao mesmo tempo que faz parte dele, justapõe-se, ou melhor, é englobado pelo contexto mais amplo de Inhotim e cumpre seu papel importante nesse parque temático, na propagação da excitação, seja no próprio corpo ou naquele que eu vejo próximo e, mesmo sem conhecer, oferece-me a potência da obra, apresenta-se como parte dela.

### 3.3. “Xis!”

significação enrijecida não é nenhuma,  
a não ser para seres vivos, excitáveis, que sabem como reanimá-la

Christoph Türcke

Nos últimos instantes de nosso percurso, encontramos os rastros dos visitantes deixados em suas fotografias. Rastros de olhares, de gestos, de usos das obras e da espacialidade de Inhotim. Produtos da prática de selecionar e compor imagens, as fotografias expressam valores éticos e estéticos, convenções e atitudes, modos de interação social, e traduzem afetos sentidos ou simulados diante da câmera. As fotos tiradas pelos visitantes serão tratadas como produções (“fabricações”) do público, conforme propõe De Certeau.

Procurarei ressaltar das imagens, a partir das recorrências e padrões observados, o que aparece com mais destaque, como se mostram as interações das pessoas entre si e com as obras e paisagens, como os corpos se dispõem, como a arte e a espacialidade de Inhotim aparecem nas fotografias, que sentidos estão postos ali. As fotos apresentadas fazem parte de uma campanha de Inhotim e são fruto de uma seleção realizada pelos próprios visitantes<sup>141</sup>. Dentre dezenas ou centenas de imagens que produziram ao longo de suas visitas, escolheram uma ou pouco mais para integrar esse conjunto. Visualizei 480 imagens da campanha e, a partir de uma primeira seleção, considerando aquilo que era mais e menos recorrente, elegi 68 fotos representativas do conjunto, sobre as quais me debruço

---

<sup>141</sup> Fotos de frequentadores tiradas no parque e exibidas conjuntamente, em função da campanha *Um milhão de Olhares*, promovida por Inhotim, em 2012, em comemoração ao primeiro milhão de visitantes. Imagens visualizadas em <http://instagram.com/inhotim/> Acesso em: abr.2013.

nesta análise, visto que o endereço eletrônico não mais permite acesso às fotografias apresentadas em *Um milhão de Olhares*.

As fotos aqui citadas foram encontradas no Instagram, importante rede social que oferece comunicação rápida, essencialmente imagética, e permite aos usuários, de forma ágil, dar diferentes tratamentos às imagens, por um conjunto de filtros. Desse modo, muitas delas se destacam pelos efeitos sobre as cores e sobre o foco, ou propõem um enquadramento diferenciado – a última opção foi mais raramente encontrada. Mesmo que demonstrem um caráter estetizado, essas fotografias não serão categorizadas como obra de arte, tendo em vista os fins para os quais estão orientadas e o não pertencimento ao contexto institucional da arte, na maior parte dos casos, seja de seus produtores ou dos produtos.

A produção de imagens fotográficas apresenta-se como importante elemento na visita a Inhotim, pela recorrência e intensidade com que foi praticada pelos visitantes. O educador Otávio disse que eles “Querem tirar foto de tudo. (...) querem registrar muito e tudo o que está acontecendo”. Eduardo, outro educador, disse que a fotografia “é um grande fetiche”, que fazem um uso “quase que compulsivo, assim, mecânico, da máquina”<sup>142</sup>. Grande número de frequentadores mencionou, em entrevista, que tirou muitas fotos, sobretudo, quando perguntados a respeito do que mais fizeram em Inhotim. Dona Hermínia disse que a neta tirou quase mil fotos. Eduardo e Suzane reportaram forte gosto pela fotografia; usaram a máquina fotográfica até a bateria chegar ao fim. Pude observar a participação das máquinas nos trajes de muitos visitantes, frequentemente à mostra, em punhos ou penduradas nos pescoços.

A relevância da prática da fotografia realizada pelos visitantes de Inhotim não difere da que ela adquire em outros contextos turísticos, movida pelo desejo de ver e ser visto. O registro e a recordação por meio de imagens, bem como a capacidade de comprovar e divulgar as experiências vividas em cenários diferentes daqueles do cotidiano, já era uma preocupação desde o início da estruturação do turismo, com o *Grand Tour* aristocrático, no século XVII. Primeiramente, realizada sob a forma de pinturas ou

---

<sup>142</sup> Entrevistas concedidas à autora em agosto de 2013.

desenhos e, tempos depois, por intermédio da máquina fotográfica, que se tornou item indispensável às viagens de lazer (WÄCHTER, 2012).

Dentre as imagens dos visitantes que tive acesso, as mais recorrentes foram as fotos de paisagens e de obras externas. As primeiras, a exemplo da figura 16 (ao final do capítulo), são retratadas em planos amplos, com a presença, quase sempre, de um dos lagos artificiais. Ora as paisagens aparecem isoladamente, ora com a presença dos visitantes. Quando retratadas de modo isolado, dominam quase todo o campo da fotografia. Muitas vezes, são criados diferentes planos nas imagens, como a figura citada anteriormente, em que uma planta mais próxima aparece em um dos cantos da foto, e uma composição botânica ocupa o fundo.

Nas fotografias em que os visitantes aparecem em meio ao contexto paisagístico, o enfoque recaiu sobre as pessoas retratadas ou sobre a paisagem. A figura 17 ilustra o primeiro caso. A importância das pessoas pode ser percebida no grande espaço que ocupam da imagem e o pouco deixado à paisagem, da qual se colocam à frente. A forma como interagem entre si é representativa das normas de comportamento diante da câmera, tal qual enuncia Pierre Bourdieu (1990, p.81):

In most group photographs, subjects are shown pressed against one another (always in the centre of the picture), often with their arms around one another. People's eyes converge towards the camera so that the whole picture points to its own absent centre. In photographs of couples, the subjects stand with their arms around each other's waists, in a completely conventional pose<sup>143</sup>.

Como é próprio da convenção para fotografias em contextos como o de Inhotim, a saber, turísticos e de lazer, as pessoas se mostram sorrindo, demonstrando estar felizes. Grande parte das vezes, estabelecem um contato corporal entre si, abraçando-se ou aproximando bastante os corpos, o que denota uma relação de familiaridade. Na imensa maioria, voltam seus olhares e a frente de seus corpos em direção às lentes da câmera. Em

---

<sup>143</sup> Na maioria das fotografias de grupo, os indivíduos são apresentados pressionados uns contra os outros (sempre no centro da imagem), frequentemente com os braços em torno uns dos outros. Os olhos das pessoas convergem para a câmera, para que toda a imagem aponte para o próprio centro ausente. Nas fotografias de casais, os indivíduos se posicionam com os braços ao redor da cintura um do outro, em uma pose completamente convencional (tradução da autora).

muitas das fotografias analisadas, entretanto, os visitantes apareceram sozinhos diante das obras ou paisagens.

Quando o enfoque recai sobre a paisagem, os visitantes, mesmo à frente do “monumento paisagístico”, deslocam-se do centro da imagem, cedendo espaço para ele nas fotografias. Além desse deslocamento, na imagem 18, a figura feminina está em proporções tão pequenas, que mal pode ser reconhecida, e não se expõe frontalmente para a câmera, o que contraria o protocolo de destaque estipulado por Bourdieu (1990, p.36), em que a centralidade e a frontalidade se apresentam como formas decisivas de sublinhar o valor dos objetos capturados nas fotografias.

As obras externas que apareceram de forma mais recorrentes foram *Troca-Troca*, *A Origem da Obra de Arte*, *Viewing Machine*, *Beam drop Inhotim*, *Elevazione* e as esculturas de Edgard de Souza (*Sem título*). Em número bastante reduzido, apareceram imagens de obras no interior das galerias. Isso, em parte, explica-se pela proibição da instituição quanto a fotografias nestes ambientes.

O problema que estrutura o percurso dessa pesquisa, acerca da recepção artística à luz da espacialidade como um condicionante, atua aqui como importante critério de análise das fotografias. É possível observar, em um grande número de composições, a relação estreita entre a obra e o contexto no qual está inserida – tratando-se, na maioria delas, de obras externas, esse contexto é, sobretudo, uma construção paisagística. Nestes casos, a paisagem se oferece como uma moldura da obra, e recebem destaque o sol, o céu, o jardim ou, até mesmo, as serras além das fronteiras de Inhotim.

Quando subtraída a presença dos visitantes nas fotografias, as obras recebem um destaque em relação à paisagem, em geral, mas a importância desta não é, de modo algum, diminuída, podendo receber mais ou menos atenção. Nas figuras 19, 20 e 21, exemplos que diferem pelo destaque que recai sobre a paisagem, a obra faz parte da vista, ao invés da paisagem aparecer como contexto ou moldura da obra. Em duas delas, a obra apresentada é *Invenção da cor*, *Penetrável Magic Square # 5*. Na primeira, mal distinguimos a obra do jardim, apesar de ocupar o centro da imagem. As cores e formas das plantas, distribuídas em distintos planos, sobrepõem-se ao trabalho de Hélio Oiticica, quase escondido por de trás das palmeiras de Bismarck. Na segunda, o trabalho se apresenta mais visível, porém

deslocado, no canto da imagem. A terceira fotografia concede mais importância à obra retratada, em grandes proporções e em área central da foto, apesar de deslocada para a direita. Prevalece, também nesta, o enfoque sobre o jardim, o plano bastante amplo que contempla a arquitetura paisagística de Inhotim e um dos lagos. Nestes três exemplos, o tema da foto demonstra ser a paisagem, que contém a obra, e não a obra em uma paisagem. De todo modo, a participação do contexto botânico junto às produções artísticas é marcante nas fotografias.

Quando compõem as imagens junto com as obras, os visitantes ocupam, muitas vezes, um lugar de destaque, no primeiro plano ou próximos do centro da foto. Algumas posições corporais se sobressaem, por divergirem das poses protocolares, como nas figuras 22 e 23. As posições em que os corpos se apresentam partem de propostas estabelecidas a partir da obra, no caso dessas imagens, imitar as poses dos corpos de Edgard de Souza e dialogar com os movimentos das vigas de Chris Burden. Nestes exemplos, os visitantes se mostram bastante propositivos ao usar as obras para realizar suas criações fotográficas. Essa forma de se apresentar, em interação com os trabalhos artísticos, é tingida por um tom de brincadeira e de humor, bastante despido da solenidade de que fala Bourdieu (2007, p.168), a respeito dos “lugares santos da arte”.

Mesmo nas fotografias dos visitantes com as obras, o contexto em que elas se encontram não perde sua relevância de todo, como na figura 24, em que o ângulo da fotografia, que remete ao trabalho de Chris Burden, revela apenas partes dele e privilegia o casal e o céu. Na figura 25, por sua vez, *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5* poderia ocupar todo o fundo da imagem, mas cede espaço ao jardim e compõe com ele.

Exceções seriam as figuras 26 e 27. A primeira, por operar um enfoque sobre a obra, que reduz o contexto à quase total insignificância. Foi raro encontrar imagens como essa. A segunda é outro exemplo pouco recorrente no conjunto, não apenas por ser uma fotografia tirada no interior de uma galeria. Para além desse aspecto, chama a atenção a atitude da pessoa retratada, que denota estar concentrada e atenta à obra, completamente voltada para as vozes que saem das caixas de som do trabalho de Janet Cardiff. Ela volta seu rosto para baixo. Mostrar-se, portanto, não parece ser o mais importante na fotografia. Com as mãos juntas e pernas cruzadas, sua postura é contrária àquela “largada”, “folgada”, que a visitante Débora disse experimentar nas *Cosmococas*. Essa atitude em relação à obra

de arte não foi observada em outras imagens, pela distância do tom de brincadeira com que muitos posavam com as obras. Distingue-se também daqueles que apenas se colocavam ao lado dos trabalhos, justapondo seus corpos a eles, mas desprovidos de reverência, de atenção ao objeto de arte.

A relação das galerias com a paisagem é outro ponto importante no que foi dito até aqui sobre o estreito vínculo entre a arte e a natureza e sua participação na conformação da recepção artística. As galerias que apareceram com mais incidência foram True Rouge e Adriana Varejão. A primeira se apresenta como parte da paisagem, tal qual aparece na figura 28. Apesar de ocupar o centro da imagem, o acento espetacular sobre a construção arquitetônica é dado pelo lago e pelas árvores que compõem a vista. A beleza e o apelo da imagem vêm da construção paisagística que, ao emoldurar a galeria, exalta-a. Esta, por sua vez, engrandece-se ao fazer parte da paisagem. Circundada por um jardim e um espelho d'água, a galeria Adriana Varejão também se apresenta como parte de uma composição mais ampla, o que de fato é, considerando a composição desse ambiente a muitas mãos: o arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez, a artista que dá nome ao pavilhão, os curadores e o paisagista. O edifício-*Celacanto*-azulejo – construção arquitetônica que evoca a forma do trabalho que abriga e alude ao importante elemento da obra de Varejão, o azulejo – repousa sobre o gramado e se reflete no espelho d'água.

As imagens dos visitantes operam edições de Inhotim. Seleccionam, dentre inúmeras possibilidades fotografáveis, aquilo que é ou não digno desse gesto. Nessas edições, os dias são sempre ensolarados e as paisagens aparecem destituídas do grande número de visitantes que costumam frequentar o espaço, quando muito, revelam alguns poucos, aqueles mesmos que dirigem seus olhares à câmera.

Alguns aspectos que apareceram com pouquíssima recorrência foram as imagens dos cafés, restaurantes e pratos, a exemplo da figura 30; fotos contendo animais e fotografias que enfocavam os visitantes sem apresentar muito do espaço de Inhotim, ou seja, sem dar valor ao contexto e que dificultam o reconhecimento do local. Os funcionários, os serviços (pontos de alimentação, lojas, carrinhos), a infraestrutura do espaço (estacionamento, banheiros) não fazem parte da imagem elaborada de Inhotim, onde o destaque recai sobre o que não é prosaico e ordinário, mais precisamente, sobre as paisagens e as obras em meio a elas.

Na recorrência dos objetos fotografados e da forma como são retratados, ou seja, dos ângulos, focos e cores, protocolos se apresentam, modos de fazer reincidentes, atrelados a modos de percepção e a disposições. As convenções de composição da imagem são bastante evidentes no conjunto visualizado, sobretudo, no que se refere ao modo como os visitantes se colocam uns em relação aos outros e como se posicionam justapostos às paisagens e obras. As imagens com os trabalhos de arte demonstram uma margem um pouco maior de exploração das possibilidades de poses para fotografia e é possível ver como os trabalhos artísticos funcionam como mote ou “lêxico”, na proposição de De Certeau, para as criações que efetuam os visitantes. Os corpos se apresentam inclinados, deitados no solo, com braços levantados, com a cabeça no chão ou com os pés fora dele. Diferem, desse modo, das poses mais protocolares com as paisagens, em pé ou sentados, vide figuras 17 e 18.

Pelas fotografias analisadas, revelou-se central na experiência dos visitantes o vínculo com as paisagens de Inhotim, da qual participam obras e galerias. O entrelaçamento entre a natureza e a arte se tece, em grande parte das imagens, das mais diversas formas, com o acento ora sobre uma, ora sobre a outra. A relação da arte contemporânea com o contexto botânico se mostra um elemento chave em Inhotim, indissociável da recepção das obras e passível de contribuir para uma atitude diferenciada em relação à elas, menos contemplativa e mais irreverente.

Em suas “fabricações” fotográficas, nestes gestos organizadores de espaços, objetos e sentidos, os visitantes atualizam o vínculo da natureza com a arte e fazem operações de síntese ao articularem as construções paisagísticas e arquitetônicas com as obras, atualizando, a cada clique, a produção dos distintos profissionais envolvidos na apresentação das obras de arte e na elaboração das paisagens e, dessa forma, a espacialidade se produz e reproduz nessas práticas dos visitantes.





Figura 16. Paisagem de Inhotim



Figura 17. Grupo de visitantes

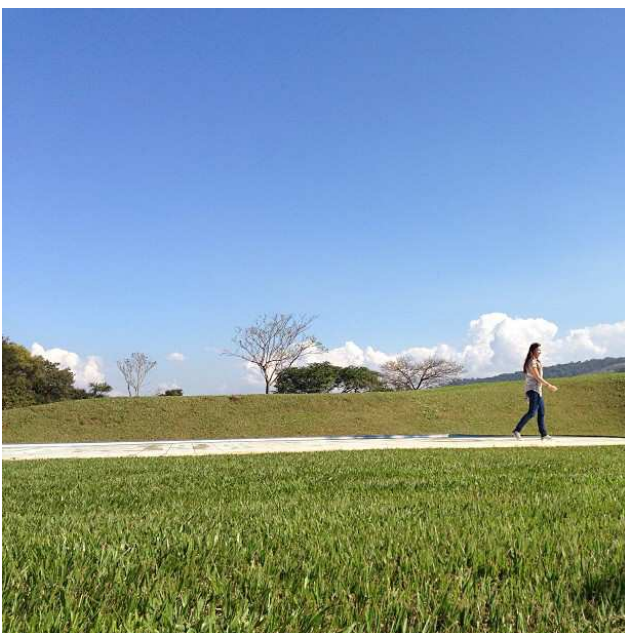


Figura 18. Visitante e paisagem



Figura 19. Obra e paisagem



Figura 20. Obra e paisagem



Figura 21. Obra e paisagem



Figura 22. Visitante em *Beam drop Inhotim*



Figura 23. Visitantes próximas às esculturas de Edgard de Souza



Figura 24. Casal e *Beam drop Inhotim*



Figura 25. Visitante e *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5*

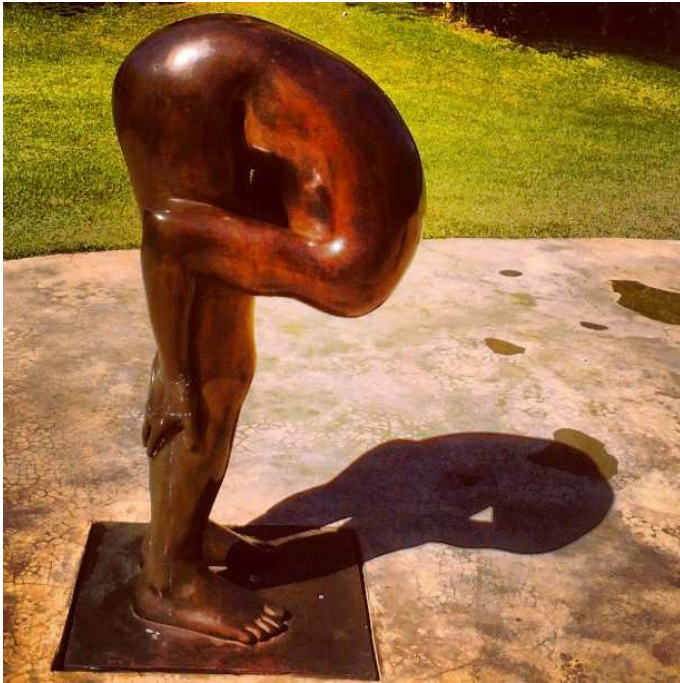


Figura 26. *Sem título*



Figura 27. *Visitante na Forty part motet*



Figura 28. Galeria True Rouge



Figura 29. Galeria Adriana Varejão



Figura 30. Detalhe de um dos pontos de alimentação em Inhotim

## Trechos finais

Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço.

Michel de Certeau

Percorremos, até aqui, meandros de Inhotim, conhecemos obras, funcionários e visitantes que nos auxiliaram a compreender a concepção e realização da espacialidade de Inhotim e sua participação como importante condicionante da recepção artística. O Instituto foi apresentado a partir de um panorama de transformações relativas ao âmbito da cultura e da economia. Desse modo, sua proposta se localiza em um contexto mais amplo e não se mostra um caso isolado. A confluência entre arte e economia, entretecida com o turismo e o entretenimento, pode ser percebida de diferentes maneiras. Em função do problema da pesquisa, foi principalmente interessante a influência sobre a espacialidade, ou seja, sobre as formas que adquire o espaço de Inhotim e sobre o conjunto de relações que se dão neste contexto.

A espacialidade de Inhotim traduz a íntima relação entre arte, economia, entretenimento e turismo ao combinar elementos do museu e do parque temático; ao associar a um ambiente de consumo de arte (obras de arte contemporânea, apresentações musicais e cênicas), outros serviços e produtos. Neste último caso, os cafés e restaurantes e as lojas com itens customizados são exemplares. Extrapolando a dimensão de serviços abarcada pelos museus, o projeto de Inhotim contempla a construção de hotel, campo de golfe, spa, uma arena, um aeroporto. Aos moldes de um ambiente totalizante, no qual “as pessoas ficam fascinadas e não se cansam; passam dias e dias e se espantam com a beleza e com a natureza”<sup>144</sup>, como pretende Bernardo Paz, projeta-se Inhotim; como um lugar único, que propõe, em suas fronteiras, outro modo de vida.

Por seu afastamento dos grandes centros urbanos, o Instituto se conforma em destino turístico. Impõe a seus visitantes o deslocamento e fomenta, ao seu redor, uma rede de serviços para atender àqueles que lá chegam.

---

<sup>144</sup> Citado por Paula Sulmonetti, em entrevista concedida à autora em agosto de 2013.



Outro ponto importante sobre a concepção e realização da espacialidade de Inhotim diz respeito à relação da obra de arte com a paisagem, um nó central na trama desse percurso. Sob sua égide repousa ainda a participação da instituição na conformação da recepção artística. Apontada como possível tema do “parque temático Inhotim” ou da “Disney World pós-contemporânea cultural”, esse nexos se mostra também eixo central da arquitetura, evidenciado na relação entre dentro e fora; ponto central da identidade do Instituto e aspecto ressaltado pelos visitantes. Esse vínculo sintetiza a proposta de ambientação e apresentação das obras em Inhotim e demonstra participar propositivamente das experiências dos frequentadores. A paisagem emoldura a obra e amplifica-a, agrega sentidos e efeitos. Chega, muitas vezes, a englobá-la, a contê-la como parte de si. Em algumas das imagens fotográficas dos visitantes, as obras de arte fazem parte da paisagem, compõem-na.

O equilíbrio de forças entre obra de arte e paisagem é tênue, operado por uma equipe qualificada de profissionais, dentre arquitetos, paisagista, curadores e artistas, que buscam construir essa tensão sem anular nenhuma das partes, mas de modo a potencializá-las: a arte contemporânea encanta esse jardim, torna-o mais impressionante e fantástico, ao passo que a natureza trabalhada confere beleza e deixa mais “tocante” essa produção, tão pouco preocupada com questões estéticas. Também em torno da articulação entre arte e natureza circula o intuito da instituição de atingir as sensibilidades, emoções e experiências dos visitantes.

Além de modelar a concepção e realização da espacialidade de Inhotim, a relação entre arte e paisagismo repercute no público e nos modos de usar o parque. A relação com a natureza permite aos visitantes aproveitarem a visita de formas diferenciadas, por meio de um conjunto amplo de práticas que transforma essa ocasião de consumo cultural em entretenimento, em desfrute do tempo pelo tempo, de modo que não se restringe ao resumo à relação com as obras de arte. Caminhar, tirar fotografias e admirar, mas também descansar, fazer refeições, tomar cafés, olhar para o céu, dormir, caminhar, namorar, são algumas possibilidades que vão além da apreciação artística. Na diversidade de práticas e formas de envolvimento dos visitantes, ora frívolo, distraído e ruidoso, ora atento, respeitoso e discreto, os registros de comportamento normalmente atrelados ao parque temático e ao museu, ao entretenimento e à arte, aproximam-se e confundem-se, a ponto de

ser difícil distinguir as fronteiras que delimitam um e outro, do mesmo modo que essas instâncias se mesclam na proposta de Inhotim.

Caminhar pelos espaços entre a instituição e os públicos evidenciou as convergências que orientam uma e outra parte nesta relação de consumo, que apresenta assimetrias de poder, mas também dependências e interesses mútuos, bem como, criatividade de ambas as partes. Essa perspectiva, ao invés de tratar como polos dicotômicos, visa ressaltar as interdependências entre aqueles que organizam a oferta e os que dão corpo à demanda, nessa situação de consumo cultural marcada por atravessamentos e assimetrias de poder. As interdependências também participam da relação entre profissionais que concebem e realizam a espacialidade de Inhotim. Vínculos que se compõem em vista de necessidades, objetivos e interesses compartilhados, que criam e recriam protocolos e espacialidades.

Compreender o espaço a partir de sua base social, enquanto “corporificação” e como meio da vida social (SOJA, 1993, p.147) foi fundamental para tornar a paisagem inteligível e para compreendê-la como ponto de confluência de práticas institucionais e práticas de consumidores, instância que contribui para a conformação de relações sociais, ao mesmo tempo em que é por elas conformada. Um prisma que não reduz a materialidade do espaço à mera substância torna possível identificar nas texturas e formas, valores e moralidades que modelam esses cenários, camadas de significados e afetos que traduzem práticas e as engendram.

Essa abordagem mostrou-se passível de articulação com a teoria das práticas, aparato teórico-metodológico que se apresentou bastante pertinente à análise da recepção artística. Pela possibilidade de abarcar dimensões cognitivas e afetivas, axiológicas e perceptivas, ele permite uma compreensão abrangente do público, que contempla as variadas dimensões acionadas no encontro com obras de arte. Pela abertura para abarcar as contingências, compõe-se como um modelo flexível e maleável, que não se descola do contexto histórico ou do instante presente, mas reafirma a contínua capacidade humana de apreender e aprender, fruto de constante produção e reprodução, ao mesmo tempo em que se pauta na memória, no já sabido.

Esse aporte teórico ainda oferece possibilidades de ampliação da leitura do processo de recepção, sem restringir-se aos elementos legitimamente tomados como apropriados, mais especificamente, de ordem estética e vinculados à história da arte. Portanto, a percepção estética, seus valores e o gosto são apenas alguns dos elementos passíveis de serem acionados no encontro com a obra de arte. Essa perspectiva, que não se restringe ao campo da arte, pode trazer contribuições para um entendimento da relação com a obra e para uma compreensão ampliada da arte no contexto social. Parece-me um caminho promissor para os estudos de recepção, pelo que possibilita de abertura em seu espectro de alcance também ao propor saídas para construções dicotômicas entre macro e micro, subjetivo e objetivo.

Caso se amplie o espectro para perceber o que se dá entre público e obra, em tantas ocasiões, é possível verificar a diversidade de leituras ressaltada por tantos autores, a exemplo de Iser (1996), De Certeau (2009) e Lima (2003). Essa perspectiva analítica converge com aquela que propõe Nathalie Heinich (2012), ao identificar uma pluralidade de registros avaliativos acionados pelos diversos públicos ao referirem-se ao valor dos objetos de arte, os quais ela sistematiza em: registros estéticos (relativos à beleza, à harmonia, ao gosto); estésicos (referentes aos efeitos subjetivos produzidos, como sentimentos e emoções); e próximos do mundo cotidiano (registro purificador, doméstico, cívico, jurídico, funcional, ético e econômico). Heinich propõe essas categorias para abarcar a diversidade de registros de valor investidos na rejeição à arte contemporânea. Na sugestão de emprego da teoria das práticas para análise da recepção, que ora apresento, a diversidade é considerada parte do processo de interação com a obra, independente de o público rejeitá-la ou não, em função do conjunto de valores, de modos de percepção, de afetos, saberes e concepções, em uma palavra, de disposições, que se articulam no contato com o objeto e seu contexto. Essa proposta possibilita uma olhar amplo para a situação de recepção, que não se limita àquilo que o campo da arte estabelece como apropriado ou inapropriado. Desse modo, outros protocolos de recepção podem ser apreendidos por meio de pesquisa empírica.

A relação com a arte pode se dar de distintas formas, por variados caminhos, ou mesmo, pode não se efetivar. Talvez seja mais relevante ater-se aos caminhos que se tomam neste encontro, àquilo que dele participa – como gestos e um arsenal de memórias e

afetos mobilizados – , para se compreender outras relações que se estabelecem entre, de um lado, os modos de perceber e usar a arte e, de outro, as maneiras de usar demais produtos e os modos de vida de seus consumidores. Quem sabe, essa perspectiva possa levar à compreensão do poder de mobilização de produtos artísticos e sua participação nas estimas individuais, para além do jogo de distinções sociais.

Os três contextos aos quais nos detivemos, as galerias Lago, Cosmococa e Rivane Neuenschwander, escolhidos a partir da pesquisa empírica, mostraram-se situações interessantes para se pensar o diálogo do público com a arte contemporânea, a relação das obras com a espacialidade de Inhotim, a participação do Instituto na apresentação das obras e em sua recepção. Apontaram para padrões de gestos, de comentários, de afecções dos visitantes, ao mesmo tempo em que cada uma apresentou particularidades. A participação da obra na recepção, como elemento a ser considerado dentro das possibilidades que oferece, mostrou-se um aspecto relevante nessa pesquisa.

Seguindo nosso trajeto, o último aspecto que travamos contato, as fotos, mostrou-se um material bastante rico, a ser imensamente mais explorado, por sua relevância nos contextos turísticos e por sua participação, cada vez mais central, na própria relação com obras de arte. A apropriação da imagem da obra e da própria imagem em diálogo com a da obra parece ser parte fundamental da relação com ela. Ponto intrigante, que faz questionar a validade ou profundidade do envolvimento com a arte, da efetivação de uma experiência no momento presente, da capacidade de sentir, ao mesmo tempo em que alude aos sites de relacionamento e ao intenso fluxo de imagens ao qual nos submetemos cotidianamente.

Debruçar-se sobre as fotos que consumidores produzem em situações de consumo de arte e de lazer oferece-se como um caminho de compreensão de disposições que informam os protocolos organizadores das imagens. Na forma como são estruturadas as composições, convenções sociais e modos de apropriação e percepção pessoais se cruzam e dão forma a uma imagem que se pretende legível e reconhecível, ao mesmo tempo em que quer existir, ou seja, pretende se distinguir na torrente de tantas outras.

Após tantas trilhas, curvas e desvios, nosso percurso chega ao fim. Tendo em conta a orientação para o deslocamento como parte constituinte da recepção em Inhotim e como condição de possibilidade da visita – é preciso sair dos grandes centros urbanos, da própria

residência e rotina, para chegar a Inhotim –, esse recurso se apresentou como uma interessante possibilidade de organizar e dar forma à pesquisa.

O percurso, mais próximo das práticas, busca realizar operações e movimentos, e não apenas dizê-los (DE CERTEAU, 2009, p.144). A tessitura descritivo-analítica foi, portanto, tensionada pela narrativa de deslocamentos, que passaram por Brumadinho, pelo museu, pelo parque temático e por Inhotim, para que operações e travessias pudessem ser realizadas na companhia daqueles que constroem os sentidos e dão vida a esse texto. Além disso, essa opção contribui para evidenciar o lugar de fala e atenuar pretensões de neutralidade da autoria, sem desmerecer o compromisso com o investimento analítico em uma construção possível e coerente, fruto da articulação entre distintos elementos em um determinado contexto sócio-histórico.

O percurso entre públicos e espacialidade enveredou pelo limiar entre a instituição e seus frequentadores, levando em conta tanto os esforços de Inhotim para elaborar sua espacialidade e intervir na recepção artística, quanto os usos efetuados pelos variados públicos no encontro com as obras. Espaço limiar que é uma construção analítica, orientada pelo problema: *De que modo a espacialidade de Inhotim é concebida e realizada como condicionante da recepção? E de que maneira os receptores, por meio dos usos que fazem das obras, traduzem os condicionantes do espaço?*

O Instituto coleciona arte contemporânea, estimula sua produção e dá grande visibilidade a ela, possibilitando o acesso de milhares de pessoas a um importante acervo artístico e contribuindo para sua valorização (social e financeira). A curadora Júlia Rebouças ressaltou que, além disso, “Inhotim é também um grande criador de imagens”, de “imagens tão fortes do que é arte contemporânea”<sup>145</sup>. E a criação dessas imagens vai além da imagem criada pela obra, uma produção do artista. A criação de Inhotim é a produção feita sobre a obra, em sua colocação na espacialidade do Instituto, na composição que tece com o paisagismo, o horizonte, o céu, a arquitetura. Produção que evidencia a “ilusão espontânea da transparência das mediações”, que modifica os objetos e sua

---

<sup>145</sup> Entrevista concedida à autora em agosto de 2013.

percepção ao colocá-los em relação<sup>146</sup>. O pressuposto da transparência das mediações, baseado no valor intrínseco dos objetos expostos, ponto estruturante do pacto museológico, segundo Nathalie Heinich (1998, p.343), opõe-se à participação dos intermediários na produção daquilo que é exposto e à força com que participam da relação entre artistas, obras e públicos.

Desse modo, Inhotim faz mais do que apenas “promover encontros entre seus acervos – artístico e botânico – e o público”, de acordo com sua “mais elevada” missão, nas palavras de Bernardo Paz (PEDROSA; MOURA, 2008, p.15). O Instituto torna possível esse encontro, ao mesmo tempo em que o conforma. Participa não apenas como mediador, mas também como coprodutor e coautor (HEINICH, 1998, p.331). E a principal maneira de intervir sobre esse encontro se concentra na conformação de sua espacialidade. Ela ganha tamanha centralidade em Inhotim, a ponto da relação entre obra de arte e contexto de exposição se inverter: “o contexto se apodera do objeto tornando-se ele próprio” (MCEVELLEY, 2002, p.XV). Em outras palavras, o espaço, que pretendia mostrar obras de arte, torna-se uma obra. Os trabalhos de diversos artistas compõem as paisagens e, conseqüentemente, passam a compor Inhotim.

A recepção artística foi, portanto, analisada sob este prisma, sem pretensões de abarcar as incontáveis formas e sentidos que toma, os diferentes matizes de afetos que se mobilizam no encontro com cada obra. A recepção, em seus meandros, talvez seja sempre incatalogável e, de todo, insondável. Mas, sem querer atingi-la em suas idiosincrasias, neste percurso, interessou a tradução dos condicionantes da espacialidade, como os usos revelam modos de se apropriar, de perceber e de apreciar Inhotim e suas obras. Por isso, sublinhei as recorrências observadas em atitudes e comentários e a estreita relação que estabelecem com o contexto.

Debruçar-se sobre a arte contemporânea contribui para se compreender como esse tipo de produção artística, difícil de ser apreendido conceitualmente, é apresentado e consumido; para que transformações aponta no campo da arte e fora dele, de cunho estético, econômico, de valores e dos modos de organização e relação entre os agentes.

---

<sup>146</sup> «à l'illusion spontanée de la transparence des médiations, elle oppose la réalité des intermédiaires et la force de leur action, qui modifie l'objet et sa perception au fil de la chaîne que les met en relation» (HEINICH, 1998, p.284).

Essa pesquisa foi mobilizada pelo desejo de conhecer um pouco sobre a perspectiva do público e da sua relação com a arte contemporânea. Em que medida ele ocupa esse lugar de participante, que algumas vezes lhe é reservado; como o faz; o que mobiliza no encontro com a obra; que sentidos essas experiências adquirem. Estar em Inhotim contribuiu não somente como um contexto que dispõe de produções artísticas contemporâneas e de público diversificado, nem mesmo apenas como um contraponto empírico às teorias sociológicas. Foi também uma experiência que impregnou a pesquisa de texturas e sentidos, pela oportunidade de travar conhecimento com pessoas tão diferentes, de regiões distintas e distantes, que mobilizaram tantos recursos para estar ali – fosse pelas obras, pelo jardim ou por Inhotim –, que elegeram aquele destino dentre outros e que se afetavam com o que conheciam.

Esse contexto de consumo e turismo, como outros, mostra sua relevância na participação das vidas de muitos, como aquilo que priorizam em seus momentos de tempo livre, para os quais direcionam grandes montantes dos recursos financeiros e de tempo de que dispõem, que tanto lhes diz sobre suas identidades. As experiências e os afetos mobilizados nestas ocasiões ocupam cada vez mais o centro dos interesses dos consumidores e apontam para mudanças em estilos de vida, que caminham associadas a mudanças no capitalismo, naquilo que se consome e no modo de fazê-lo, naquilo que é valorizado: sentir.

## REFERÊNCIAS

### Livros, artigos, teses e dissertações

ADORNO, Theodor W. 1988. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_. “Teses sobre sociologia da arte”. In *Theodor W. Adorno*. Gabriel Cohn (org.), 108-114. São Paulo, Editora Ática, 1986.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo”. In *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, 55-73. Chapecó, SC: Argos, 2009.

APPADURAI, Arjun. Introdução de *The social life of things: commodities in cultural perspective*, 3-63. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ASSIS, Maria Elisabete A. “Museus, que mercado é esse”. In: *Seminário Internacional de Políticas Culturais Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 165-196. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*, 197-238 e 421-470. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



\_\_\_\_\_. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. *O senso prático*. Livro 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BOURDIEU, Pierre et al. *Photography: a middle-brow art*, Part 1. Stanford: Stanford University Press, 1990.

BRAGA, Gedley Belchior. “Através: Inhotim ama Luisa Strina e Fortes Vilaça”. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 9, n. 9, 129-142, jul./dez. 2009. Disponível em [file:///C:/Users/JULIANA/Downloads/299-302-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/JULIANA/Downloads/299-302-1-PB%20(1).pdf) Acesso em: abr. 2014.

BRUNER, Edward M. “Ethnography as Narrative”. In *The Anthropology of experience*. Victor W. Turner e Edward M. Bruner (ed.), 139-155. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

BUENO, Maria Lúcia. “Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas”. *Revista de Ciências Sociais*, v. 41, n. 1, 27-47, 2010. Disponível em [http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v41n1/rcs\\_v41n1a3.pdf](http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v41n1/rcs_v41n1a3.pdf) Acesso em: abr.2013.

\_\_\_\_\_. “O mercado de arte no Brasil em meados do século XX”. In *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Maria Lúcia Bueno (org.), 75-95. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

BURKE, Peter. “Modernidade, cultura e estilos de vida”. In *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. Maria Lúcia Bueno e Luiz Octávio de Lima Camargo (org.), 25-39. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHACEL, Fernando. “Roberto Burle Marx: o homem e sua arte”. *Revista Municipal de Engenharia*, Rio de Janeiro, dez.1994. Disponível em [http://obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica\\_burle/eletronica\\_html/sumario.htm](http://obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm) Acesso em: dez.2013.

CHAGAS, Mário. “Memória e poder: dois movimentos”. *Cadernos de Sociomuseologia*, v.19, n.19, 2002.

CHAPPELL, Edward A. “The Museum and the Joy Ride: Williamsburg Landscapes and the Specter of Theme Parks”. In *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*. Terence Young e Robert Riley (ed.). Washington: Dumbarton Oaks, 2002.

COHN, Gabriel (org.). Introdução de *Theodor W. Adorno*, 7-30. São Paulo, Editora Ática, 1986.

COSTA, Lucia Maria S.A. “Burle Marx e o Paisagismo no Brasil Contemporâneo”. *Revista Municipal de Engenharia*, Rio de Janeiro, jan/mar.1949. Disponível em [http://obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica\\_burle/eletronica\\_html/sumario.htm](http://obras.rio.rj.gov.br/rmen/eletronica_burle/eletronica_html/sumario.htm) Acesso em: dez.2013.

CRANE, Diana. “Reflections on the global art Market: implications for the Sociology of Culture”. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 2, 331-362, maio/ago. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/se/v24n2/02.pdf> Acesso em: jan.2014.

CURY, Marília Xavier. “Comunicação Museológica: Uma Perspectiva Teórico- Metodológica de Recepção”. IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Porto Alegre, 2004a. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/163205860055902573219461744573043611838.pdf> Acesso em: dez. 2013.

\_\_\_\_\_. “Os usos que o público faz do museu: a (re)significação da cultura material e do museu”. *Musas - Revista Brasileira de Museus e da Museologia*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 86-106, 2004b.

\_\_\_\_\_. “Museu, filho de Orfeu, e musealização”. VIII Encontro Regional ICOFOM LAM - Museologia, filosofia e identidade na América latina e no Caribe, Coro, 1999. Disponível em [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf) Acesso em: nov. 2013.

DABUL, Lígia. “Sociabilidade e os sentidos da arte: conversas em exposições”. In *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Maria Lúcia Bueno (org.), 141-160. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

DAMASIO, Antonio. *Looking for Spinoza: joy, sorrow, and the feeling brain*. Orlando: Harcourt, 2003.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. Conclusão de *A cultura no plural*, 233-253. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. *Mozart – sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador*, Parte II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, vol.II.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia da relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

EMÍDIO, Teresa. *Meio ambiente & paisagem*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

Estatísticas Básicas de Turismo, Ministério do Turismo, Brasília, 2010. Disponível em [http://www.dadosefatos.turismo.gov.br/export/sites/default/dadosefatos/estatisticas\\_indicadores/downloads\\_estatisticas/Estatisticas\\_Basicas\\_do\\_Turismo\\_-\\_Brasil\\_2004\\_a\\_2009.pdf](http://www.dadosefatos.turismo.gov.br/export/sites/default/dadosefatos/estatisticas_indicadores/downloads_estatisticas/Estatisticas_Basicas_do_Turismo_-_Brasil_2004_a_2009.pdf) Acesso em: mar.2013.

FARIA, Diomira Maria Cicci Pinto. *Análise da capacidade do turismo no desenvolvimento econômico regional: o caso de Inhotim e Brumadinho*. Tese de doutorado, Faculdade de Economia, Universidade de Alicante, e Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AMSA-8WTK9U> Acesso em: abr. 2014.

FARIAS, Edson. *Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Appris, 2011.

FIALHO, Ana Letícia. “O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes”. In *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Maria Lúcia Bueno (org.), 141-160. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

FORTUNA, Carlos. “Patrimônio, turismo e emoção”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v.97, 23-40, jun.2012. Disponível em [file:///C:/Users/JULIANA/Downloads/rccs-4898-97-patrimonio-turismo-e-emocao%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/JULIANA/Downloads/rccs-4898-97-patrimonio-turismo-e-emocao%20(1).pdf) Acesso em: out.2013.

FREDERICO, Celso. “Recepção: divergências metodológicas entre Adorno e Lazarsfeld”. *MATRIZES*, n.2, 157-172, abril, 2008. Disponível em <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/91/142> Acesso em: abr. 2013.

GIARD, Luce. Prefácio de *A cultura no plural*. Michel de Certeau, 7-19. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. *O museu e a vida*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre, RS: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “O patrimônio como categoria de pensamento”. In *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Regina Abreu e Mário Chagas (orgs.). Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

\_\_\_\_\_. “Os museus e a cidade”. In *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Regina Abreu e Mário Chagas (orgs.). Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GROSSMANN, Martin. “O museu de arte hoje”. *Periódico Permanente*, v.1, n.1, 2012. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos> Acesso em: abr. 2013.

HAROCHE, Claudine. *A condição sensível: formas e maneiras de sentir no Ocidente*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

\_\_\_\_\_. “Art contemporain, dérision et sociologie”. *Hermès*, n. 29, 121-130, 2001. Disponível em [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14496/HERMES\\_2001\\_30\\_137.pdf;jsessionid=9FA8CBBA5AECEE0EE7F31727582CB1B2?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14496/HERMES_2001_30_137.pdf;jsessionid=9FA8CBBA5AECEE0EE7F31727582CB1B2?sequence=1) Acesso em: abr. 2013.

\_\_\_\_\_. *Face à l'art contemporain: lettre à un commissaire*. Paris: L'Échoppe, 2003.

\_\_\_\_\_. *L'art contemporain exposé aux rejets: études de cas*. Ed. Hachette Pluriel, 2012.

\_\_\_\_\_. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

\_\_\_\_\_. “Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology”. *European Journal of Cultural Studies*, nov.2012. Disponível em <http://ecs.sagepub.com/content/15/6/695> Acesso em: abr.2013

\_\_\_\_\_. “Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea”. In *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. Maria Lúcia Bueno e Luiz Octávio de Lima Camargo (orgs.), 179-194. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

HOUSTON, James. “Paisaje y síntesis geográfica”. *Revista de Geografía*, v.4, n.2, 133-140, 1970. Disponível em [http://pagpers.servidores.unam.mx/files/231/Unlock-HOUSTON\\_PAISAJE\\_METODO\\_GEOGRAFICO.pdf](http://pagpers.servidores.unam.mx/files/231/Unlock-HOUSTON_PAISAJE_METODO_GEOGRAFICO.pdf) Acesso em: jun. 2013.

ISER, Wolfgang. *Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996, vol.I.

JULIÃO, Letícia. “Apontamentos sobre a história do museu”. *Cadernos de diretrizes museológicas 1*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. Disponível em [http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno\\_Diretrizes\\_I%20Completo.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf) Acesso em: dez. 2013.

KÖHLER, André Fontan; DURAND, José Carlos Garcia. “Turismo cultural: conceituação, fontes de crescimento e tendências”. *Turismo - Visão e Ação*, v.9, n.2, 185-198, mai /ago. 2007. Disponível em <http://www6.univali.br/seer/index.php/rtva/article/view/204/174> Acesso em: out.2013.

LAHIRE, Bernard. *Retratos Sociológicos: disposições e variações individuais*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LARA FILHO, Durval. “O museu no século XXI ou o museu do século XXI?”. *Periódico Permanente*, v.1, n.1, 2012. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos> Acesso em: abr. 2013.

LE BRETON, David. *A Sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LEITE, Rogério Proença. “A inversão do cotidiano: práticas sociais e rupturas na vida urbana contemporânea”. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, v.53, n.3, 737-756, 2010. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52582010000300007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52582010000300007&script=sci_arttext) Acesso em: abr. 2013.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LUKAS, Scott. *Theme park*. Londres: Reaktion Books, 2008.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MACEDO, Silvio Soares. “O paisagismo moderno brasileiro – além de Burle Marx”. *Paisagens em Debate - Revista Eletrônica da área Paisagem e Ambiente*, FAU.USP, n.1,

out.2003. Disponível em  
<http://www.fau.usp.br/deprojeto/gdpa/paisagens/artigos/2003SilvioM-Burle.pdf> Acesso  
em: dez.2013.

MACFARLANE, Alan. *A cultura do capitalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

MENEZES, Anna Thereza do Valle Bezerra de. *Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Unirio, 2012.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. *Anais do Museu Paulista*, v.2, 9-42, jan/dez1994.

MIGUEZ, Paulo. “Economia criativa: uma discussão preliminar”. In *Teorias e Políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Gisele Marchiori Nussbaumer (org.), 95-113. Salvador: EDUFBA, 2007.

MORAES, Claudia Corrêa de Almeida. “Turismo de experiência e a interpretação em museu”. In *Turismo de experiência*. Alexandre Panosso Netto e Cecília Gaeta (org.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

MOREIRA, Fernando João de Matos. “Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais”. *Musas - Revista Brasileira de Museus e da Museologia*, Rio de Janeiro, n.3, 101-108, 2007.

NEVES, Juliana. “Campo da cultura e mecenato artístico na cidade de São Paulo: a imprensa e os museus de arte no segundo pós-guerra”. In *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Maria Lúcia Bueno (org.), 39-55. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Obsessões Burlemarxianas: sociedade, natureza e construção em Roberto Burle Marx. *Arqtexto (UFRGS)*, Porto Alegre, v. 1, n.2, 68-75, 2002. Disponível em  
[http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_2/2\\_Ana%20Rosa.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Ana%20Rosa.pdf)  
Acesso em: dez.2013.

PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (org.). *Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea*. Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim, 2008.

QUEMIN, Alain. “A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2003 e sua recepção pelo público”. In *Cultura e consumo: estilos de*

*vida na contemporaneidade*. Maria Lúcia Bueno e Luiz Octávio de Lima Camargo (org.), 195-213. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

QUINTANEIRO, Tânia. “The concept of figuration or configuration in Norbert Elias’ sociological theory”. *Teoria & Sociedade*, v.12, n.1, 54-69, 2006. Disponível em [http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=s1518-44712006000200002&script=sci\\_arttext](http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=s1518-44712006000200002&script=sci_arttext) Acesso em: abr. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. “O museu doméstico: coleções particulares de arte no início do século XX”. In *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. Maria Lúcia Bueno e Luiz Octávio de Lima Camargo (org.), 69-86. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROCHA, Yuri Tavares; CAVALHEIRO, Felisberto. “Aspectos históricos do Jardim Botânico de São Paulo”. *Revista Brasileira de Botânica*, v.24, n.4, 577-586, 2001. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-84042001000500013&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-84042001000500013&script=sci_arttext) Acesso em: jun. 2013.

SÁ, Luis. “O regresso da natureza à experiência estética”. In *Filosofia e Architectura da Paisagem. Um Manual*. Adriana Veríssimo Serrão (coord.), 191-201. Lisboa: CFUL, 2012.

SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. “Arte, natureza e cidade: o Museu do Açude e a floresta do Rio de Janeiro”. *Musas - Revista Brasileira de Museus e da Museologia*, Rio de Janeiro, n.2, 94-105, 2006.

SANJAD, Nelson; BRANDÃO, Carlos Roberto F. “A exposição como processo comunicativo na política curatorial”. *Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa*. Leticia Julião (coord.); José Neves Bittencourt (org.), 26-35. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. Disponível em [http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno\\_diretrizes\\_museologicas\\_2.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf) Acesso em: dez. 2013.

SANT’ANNA, Sabrina Parracho. “Pretérito do futuro: museus de arte moderna em análise comparativa”. In *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Maria Lúcia Bueno (org.), 57-74. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

SCHAEFER, Sérgio. *A teoria estética em Adorno*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHEINER, Tereza Cristina. “As bases ontológicas do Museu e da Museologia”. VIII Encontro Regional ICOFOM LAM - Museologia, filosofia e identidade na América latina e no Caribe, Coro, 1999. Disponível em [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf) Acesso em: nov. 2013.

\_\_\_\_\_. “O museu como processo”. *Cadernos de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa*. Letícia Julião (coord.); José Neves Bittencourt (org.), 26-35. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. Disponível em [http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno\\_diretrizes\\_museologicas\\_2.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf) Acesso em: dez. 2013.

SCHMILCHUK, Graciela. “Venturas y desventuras de los estudios de publico”. *Cuicuilco*, México, v. 3, n. 7, 31-57, mai/ago. 1996. Disponível em <http://ceas.files.wordpress.com/2007/03/balance-est-pub-museos-gs1.pdf> Acesso em: jan. 2014.

SILVEIRA, Marília Panitz. *As escritas da imagem em arte: da obra ao olhar <--> do olhar à obra*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2001.

SOJA, Edward. W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

SORKIN, Michael. “See you in Disneyland.” In *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, 205-232. New York: Hill and Wang, 1992.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

URRY, John. *O Olhar do Turista*. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1996.

URRY, John; CRAWSHAW, Carol. “Turismo e Consumo Visual”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 43, 47-68, out. 1995.

VADELORGE, Loïc. “European Museums in the Twentieth Century”. *Contemporary European History*, v.10, n.2, 307-316, 2001. Disponível em <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=81777> Acesso em: abr. 2013.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *Turismo e museus*. São Paulo: Aleph, 2006.

VICENTE, Eva. “Economia do património”. In *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Carlos Fortuna e Rogério Proença Leite (orgs.), 225-243. Coimbra: Almedina, 2009.



VOEGELI PASSETTI, Dorothea. "Museologia, ética e estética". VIII Encontro Regional ICOFOM LAM - Museologia, filosofia e identidade na América latina e no Caribe, Coro, 1999. Disponível em [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf) Acesso em: nov. 2013.

WÄCHTER, Adriane Schrage. "A percepção da paisagem". XXIII Congresso Nacional de Pós-Graduandos. 2012. Disponível em <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/1689/1569> Acesso em: out. 2013

WATSON, Bruce. "Les publics d'art". *Revue Internationale des Sciences Sociales*, v.20, n.4, 725-740, 1968. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000245/024595fo.pdf> Acesso em: abr. 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave – um vocabulário de cultura e sociedade*, 272-276, 386-391. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZANOLLA, Silvia. R. S. "O conceito de mediação em Vigotski e Adorno". *Psicologia & Sociedade*, v.24, n.1, 5-14, 2012. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822012000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822012000100002&script=sci_arttext) Acesso em: abr. 2013.

ZOLBERG, Vera L. "Capital criativo em um mundo global: as artes, a mídia e o futuro das cidades". In *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. Maria Lúcia Bueno e Luiz Octávio de Lima Camargo (org.), 41-68. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

## Revistas e jornais

Bernardo Paz: Ele transformou sua propriedade particular no Inhotim, o maior museu a céu aberto do mundo. *Revista Trip*, n.224, 13 ago. 2013. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/revista/224/paginas-negras/bernardo-paz.html> Acesso em: mar.2013.

Dossiê Inhotim. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/imprensa/inhotim>  
Acesso em: abr.2013

*Guia Quatro Rodas Brasil*, Editora Abril, São Paulo, 2014.

LARA, Fernando Luiz. Arquiteturas de minério e arte. *Revista Monolito*, n.4, ago/set.2011. São Paulo: Monolito, 2011.

Museu do Inhotim. Portal do Governo de Minas Gerais. Disponível em <http://www.mg.gov.br/governomg/portal/c/governomg/conheca-minas/5663-turismo/5234-museu-do-inhotim/5146/5240> Acesso em: dez.2013.

PERROTTET, Tony. Bernardo Paz planeja o futuro de Inhotim. *The Wall Street Journal*. 16 set. 2013. Disponível em <http://online.wsj.com/article/SB10001424127887323527004579077732187913874.html?dsk=y&mg=reno64wsj&url=http://online.wsj.com/article/SB10001424127887323527004579077732187913874.html> Acesso em: mai.2014.

REDAÇÃO INHOTIM. O lugar certo. Blog do Instituto Inhotim. 17 dez. 2013. Disponível em <http://www.inhotim.org.br/blog/o-lugar-certo/> Acesso em: fev.2014

SERAPIÃO, Fernando. Perfil. *Revista Monolito*, n.4, ago/set.2011. São Paulo: Monolito, 2011.

SOUZA, Marcos de Moura e. Inhotim em Série. Valor Econômico. 18 mar. 2013. Disponível em <http://www.valor.com.br/cultura/blue-chip/3048864/inhotim-em-serie#> Acesso em: mai.2014.

WISNIK, Guilherme. Experiência concentrada. *Revista Monolito*, n.4, ago/set.2011. São Paulo: Monolito, 2011.

### **Endereços eletrônicos e material audiovisual**

“Marina Abramovic – Artista Presente” (Documentário), 2012.

Enciclopedia Itaú Cultural <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> Acesso em: abr.2014.

Entrevista com dois arquitetos do escritório Arquitetos Associados, <https://www.youtube.com/watch?v=4PzaHvpSgWw> Acesso em: mai.2014.

Instituto Inhotim <http://www.inhotim.org.br/> Acesso em: jan.2013.

International Council of Museums (ICOM) <http://icom.museum/> Acesso em: mar.2013.

Página do Instituto Inhotim no Facebook <http://www.facebook.com/Instituto.inhotim>  
Acesso em: abr.2013.

Página do Instituto Inhotim no Instagram <http://instagram.com/inhotim/> Acesso em:  
abr.2013.

Portal de Brumadinho <http://www.portaldebrumadinho.com.br/v2/brumadinho.asp> Acesso  
em: fev.2014

Portal do Instituto Brasileiro de Museus. <http://www.museus.gov.br/> Acesso em: mar.2014.

Prefeitura de Brumadinho <http://www.brumadinho.mg.gov.br/historia-de-brumadinho>  
Acesso em: dez.2014.

Projeto Hélio Oiticica <http://www.heliooiticica.org.br/home/home.php> Acesso em:  
abr.2014.

“Isto é arte?” (Vídeo). Disponível em  
<http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/debaser/singlefile.php?id=20439> Acesso  
em: mar.2013.

## **Catálogos e materiais de Inhotim**

ANJOS, Moacir dos. *Rivane Neuenschwander*. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), Recife, set.2003.

CABRERO, Ignacio. “From ‘INGROWTH’ to the ‘The Subjecters’ – from the public space to the art center”. In *The Subjecters: Thomas Hirschhorn*. Carmen Contreras Gomez e Thomas Hirschhorn. Caja Madrid, Obra Social, 2009.

COSTANTINI FILHO, Eduardo F. “Hélio Oiticica: o cinema como experimento”. In *Cosmococa – programa in progress*. Hélio Oiticica e Neville D’ Almeida. Projeto Hélio Oiticica, Fundación Eduardo F. Costantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2005.

GOMEZ, Carmen Contreras; HIRSCHHORN, Thomas. *The Subjecters: Thomas Hirschhorn*. Caja Madrid, Obra Social, 2009.

*Guia de visitação & Mapa*.

INHOTIM, *Inhotim*, out.2011.

INHOTIM. *Relatório*, 2012.

INHOTIM. *Relatório de Parceria*, 2013.

LORENZ, Ulrike (editor). *Thomas Hirschhorn: It's burning everywhere*. Kunsthalle Mannheim, Mannheim, 2011.

*Manual do funcionário Inhotim*.

OITICICA, Hélio; D' ALMEIDA, Neville. *Cosmococa – programa in progress*. Projeto Hélio Oiticica, Fundación Eduardo F. Costantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2005.

RAYMOND, Yasmil. O princípio celular de Rivane Neuenschwander. *Rivane Neuenschwander: um dia como outro qualquer*. Irish Museum of Modern Art, Dublin, New Museum, NY, 2010.

*Rivane Neuenschwander: um dia como outro qualquer*. Irish Museum of Modern Art, Dublin, New Museum, NY, 2010.

STJERNSTEDT, Mats. “Tocado por sua presença”. *Rivane Neuenschwander*. Galeria Camargo Vilaça, Stephen Friedman Gallery, The Douglas Hyde Gallery, 2000.

*Suspension Point*. South London Gallery, out/nov.2008.

## ANEXO 1 – Equipe do Instituto Inhotim<sup>147</sup>

### **Conselho Administrativo**

Bernardo de Mello Paz  
*Presidente*

Paulo de Tarso de Almeida Paiva  
*Vice-presidente*

Cláudio de Moura Castro  
Deborah Shamash  
José Carlos Carvalho  
Marcos Coimbra  
Roberto Brant

### **Diretoria**

Antonio Grassi  
*Diretor Executivo*

Bruno Diniz Andrade de Oliveira  
*Diretor Jurídico*

Rodrigo Moura  
*Diretor de Arte e Programas Culturais*

Joaquim de Araújo Silva  
*Diretor de Jardim Botânico e Meio Ambiente*

Raquel Novais  
*Diretora de Inclusão e Cidadania*

Ricardo Leite  
*Diretor Financeiro*

Sérgio Viana  
*Diretor de Operações e Logística*

---

<sup>147</sup> Informações disponibilizadas no site da instituição. Disponível em <http://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/equipe/>. Acesso em: jun.2014.

## **Paisagismo**

Pedro Nehring

## **Curadoria de Arte**

Allan Schwartzman

Jochen Volz

Júlia Rebouças

Rodrigo Moura

## **Staff**

Cristina Manoelina Maciel

*Gerência de Recursos Humanos*

Felipe Paz

*Gerência de Comunicação*

Flávio Bernadino dos Santos

*Gerência de Compras e Suprimentos*

Gustavo Ferraz

*Gerência de Operações*

Jurandir Laureano Silva Junior

*Gerência de Engenharia de Manutenção*

Larissa Batista

*Gerência de Eventos, Relacionamento e Turismo*

Letícia Aguiar

*Gerência de Jardim Botânico e Meio Ambiente*

Lucas Sigefredo

*Gerência de Exposições e Produção de Arte*

Lúcio Pinto

*Gerência de Manutenção Geral*

María Eugenia Salcedo

*Gerência de Coordenação Pedagógica*

Silvia Tenório

*Gerência de Excelência*

Webert Silva

*Gerência de TI*

## **Conselho Consultivo**

Cláudio de Moura Castro

*Presidente*

Alexandre Guillermo Hernan Nogueira

Álvaro Teixeira da Costa

André Corrêa do Lago

Evelyn Ioschpe

Hélio Barros

Ivan Campos

Joaquim Falcão

Jorge Pinheiro Machado

Jorge Viana

José Israel Vargas

Marcos Coimbra

Oskar Metsavaht

Ozires Silva

Priscila Freire

Renato Janine Ribeiro

Rubens Barbosa

Rubens Ricupero

Vicente Falconi Campos

## ANEXO 2 – Modelo de questionário aplicado aos visitantes

Data \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Por gentileza, circule a letra que corresponde à resposta mais adequada a você:

**1. Sexo:**

- a. Masculino                      b. Feminino

**2. Idade:** \_\_\_\_\_ anos

**3. Escolaridade:**

- a. Ensino Fundamental  
b. Ensino Médio  
c. Ensino Superior incompleto  
d. Ensino Superior completo  
e. Pós-Graduação

**4. Profissão:** \_\_\_\_\_

**5. Renda individual**

- a. Não possui renda  
b. Até R\$ 1.000,00  
c. De R\$ 1.000,01 a R\$ 2.000,00  
d. De R\$ 2.000,01 a R\$ 4.000,00  
e. De R\$ 4.000,01 a R\$ 6.000,00.  
f. De R\$ 6.000,01 a R\$ 8.000,00.  
g. De R\$ 8.000,01 a R\$ 10.000,00.  
h. De R\$ 10.000,01 a R\$ 15.000,00  
i. Acima de R\$ 15.000,00

**6. Cidade e Estado onde reside:** \_\_\_\_\_

**7. É a primeira vez que vem a Inhotim?**

- a. Sim  
b. Não. Quantas vezes veio anteriormente? \_\_\_\_\_

**8. Desta vez, sua visitação será de quantos dias (consecutivos)?** \_\_\_\_\_ dia(s).

**9. Qual o tempo médio de duração da sua visita de hoje?** \_\_\_\_\_ horas.



**Para as questões abaixo, pode marcar mais de uma resposta, se for o caso.**

**10. O que o/a trouxe a Inhotim?**

- a. Recomendação de alguém.
- b. Acompanhar os filhos.
- c. Acompanhar outra pessoa. Quem? \_\_\_\_\_
- d. Porque estou visitando a região.
- e. Porque costumo visitar museus.
- f. Por acaso.
- g. Outras razões. Especifique: \_\_\_\_\_

**11. Você visitou Inhotim:**

- a. Só
- b. Com a família.
- c. Com filhos/as.
- d. Com amigos ou amigas.
- e. Com namorado/a.
- f. Com cônjuge.
- g. Com grupo organizado.

**12. O que preferiu?**

- a. As exposições no interior das galerias.
- b. As obras externas às galerias.
- c. O jardim botânico.
- d. Outro: \_\_\_\_\_

**13. Ao longo deste ano, quantas vezes foi a museus?**

- a. Nenhuma
- b. \_\_\_\_\_ vezes

## ANEXO 3 – Perguntas das entrevistas

### 1. Visitantes

É a primeira vez que vem a Inhotim? (Caso não seja) Quantas veio anteriormente?

Por que veio a Inhotim? Com quem?

O que achou de Inhotim?

O que mais lhe agradou?

Quais as obras de que mais gostou? Já conhecia alguma anteriormente? De que forma? Você pode me contar um pouco sobre uma dessas obras? Que sentidos e sensações ela te despertou?

E o que menos agradou? Teve alguma obra que você viu e pensou “isso não é arte”?

O que acha da arte contemporânea? (Gosta ou não? Já conhecia? O que ela te provoca? Que sentimentos ou sensações te desperta? Percebe diferenças entre arte contemporânea e outros gêneros de arte, como a moderna ou a clássica? Quais?)

Você se sentiu à vontade em Inhotim? O que acha que contribuiu para isso? Como se sentiu diante das obras? Mais à vontade ou incomodado? Descreva.

Acha que o fato de Inhotim ser um museu e jardim botânico e das obras estarem expostas em meio à natureza interfere na sua percepção da arte e na sua experiência? De que forma?

O que você mais fez ao longo da visita?

Você participou de visita mediada? Como foi?

Costuma frequentar museus? Somente em viagens ou na sua cidade também?

Conte-me como foi sua visita? (um breve relato da visita ao museu, uma narração)

### 2. Funcionários de Inhotim

#### A. Monitores

Desde quando trabalha em Inhotim?

Qual sua formação acadêmica?

O que observa de mais recorrente entre os visitantes? Quais as atitudes e reações mais recorrentes diante das obras?

O que te chama mais atenção com relação aos visitantes?

O que eles mais fazem ao longo da visita?

Eles fazem muitas perguntas? Quais as mais recorrentes?

Qual o entendimento de arte contemporânea dos visitantes? Como é a recepção das obras?

Há um perfil do visitante de Inhotim? Qual?

Os tipos de visitante variam de acordo com o período do ano?

Há obras ou galerias que despertem maior interesse?

Se você fosse destacar uma obra pelas sensações que ela provoca, qual seria? Por quê?

O que é arte contemporânea para você?

## **B. Mediadores**

Desde quando trabalha em Inhotim?

Qual sua formação acadêmica?

Você passou por um processo de formação ao tornar-se mediador(a)? Como foi?

Há princípios que norteiam a prática educativa de Inhotim?

O que observa de mais recorrente entre os visitantes? Quais as atitudes e reações mais recorrentes diante das obras?

O que eles mais fazem ao longo da visita?

Qual o entendimento de arte contemporânea dos visitantes?

Você identifica um perfil de visitantes de Inhotim?

Os tipos de visitante variam de acordo com o período do ano?

Há obras ou galerias que despertem maior interesse?

Se você fosse destacar uma obra pelas sensações que ela provoca, qual seria? Por quê?

Reconhece diferenças entre a arte contemporânea e outros gêneros como arte moderna e clássica? Quais são elas? Que peculiaridades da arte contemporânea você destacaria?

Inhotim tem algum diferencial no contexto da arte contemporânea brasileira? Qual(is)?

### **C. Educadores**

Desde quando trabalha em Inhotim?

Qual sua formação acadêmica?

Há formação para educadores e mediadores em Inhotim? Quais as diretrizes e referências bibliográficas que orientam a formação?

Como se organiza o programa educativo de Inhotim? Quais os principais projetos desenvolvidos?

Que princípios norteiam a prática educativa de Inhotim?

Como são definidos os percursos das visitas mediadas e panorâmicas?

Mantém contato direto com os visitantes?

O que observa de mais recorrente entre os visitantes? Quais as atitudes e reações mais recorrentes diante das obras?

O que eles mais fazem ao longo da visita?

Qual o entendimento de arte contemporânea dos visitantes?

Você identifica um perfil de visitantes de Inhotim?

Os tipos de visitante variam de acordo com o período do ano?

Há obras ou galerias que despertem maior interesse?

Se você fosse destacar uma obra pelas sensações que ela provoca, qual seria? Por quê?

Reconhece diferenças entre a arte contemporânea e outros gêneros como arte moderna e clássica? Quais são elas? Que peculiaridades da arte contemporânea você destacaria?

Inhotim tem algum diferencial no contexto da arte contemporânea brasileira? Qual(is)?

### **D. Curadoria artística**

Desde quando trabalha em Inhotim?

Qual sua formação?

Como foram e são escolhidas as obras? Como funciona o processo e quais os profissionais envolvidos? Elas são posse da Oscip?

Que critérios orientam as escolhas das obras que são expostas ou compradas? O público de Inhotim é levado em conta nessa escolha?

Levam em conta se a obra é mais “acessível” ou “hermética” ao selecioná-la para compor o acervo?

Há um diálogo entre curadoria, arquitetos, paisagistas e outros profissionais no processo de composição de uma galeria ou exposição de obra no jardim? Como se dá? Isso é recente na história do Instituto?

Há um perfil de público visitante de Inhotim ou um público-alvo?

Acha que o fato de Inhotim ser museu e jardim botânico e das obras estarem expostas em meio à natureza interfere na percepção da arte e na experiência do público? De que forma? Esse aspecto é levado em conta na escolha das obras?

Inhotim tem algum diferencial no contexto da arte contemporânea brasileira? Qual(is)?

## **E. Curadoria botânica e educação ambiental**

Desde quando trabalha em Inhotim?

Qual sua formação?

Que princípios orientam o paisagismo em Inhotim?

Como se relacionam com a curadoria artística?

Há um diálogo entre curadoria, arquitetos, paisagistas e outros profissionais no processo de composição de uma galeria ou exposição de obra no jardim? Como se dá?

Como você vê essa relação da arte contemporânea e do paisagismo em Inhotim?

Sabe como se decidiram os percursos de Inhotim? Como foram planejados?

## **F. Profissionais dedicados à parte de comunicação e divulgação do museu**

Desde quando trabalha em Inhotim?

Como se dá a divulgação de Inhotim? (principais mídias e estratégias)

Como se compõe a equipe de profissionais responsável pela comunicação do museu?

Há um público-alvo? Vocês trabalham com um perfil do público visitante? Ele varia de acordo com o período do ano? Possuem dados sobre isso?

Quais as estratégias adotadas por Inhotim para atrair seus visitantes? E como mantê-los como frequentadores?

Quais os principais valores visados nas campanhas de divulgação? Como a imagem de Inhotim é veiculada?

### **G. Profissional da área de Inclusão e Cidadania**

Desde quando trabalha em Inhotim?

Qual sua formação?

Conte-me um pouco da história de criação do Inhotim. Você acompanhou esse processo?

Como você vê a inclusão na construção da identidade de Inhotim?

Quem são os Amigos de Inhotim? (possuem dados sócio-econômicos sobre eles?)

### **I. Gerência de excelência**

Desde quando trabalha em Inhotim? Qual sua formação? Que cargo ocupa em Inhotim? Esse cargo é novo?

O que compete sua função? Com que áreas dialoga?

Como Inhotim pensa a relação com seu público?

Quem é o público de Inhotim? Há um perfil de público ou um público alvo?

O que diz sobre a afirmação de Bernardo Paz de transformar Inhotim em uma “Disney cultural”?

Inhotim se aproxima de um parque temático? Por quê?

Checar a sistematização dos questionários respondidos pelos visitantes com relação à obra de arte.

### **I. Idealizador**

Qual sua visão da arte contemporânea?

Como pensa a relação entre arte contemporânea e natureza?

Inhotim tem algum diferencial no contexto da arte contemporânea brasileira? Qual(is)?

Quem é o visitante de Inhotim?

Como se decidiram os percursos de Inhotim? Como foram planejados?

Qual a relação de Inhotim com a população de Brumadinho? E com a malha turística que envolve o município?

Gostaria de saber um pouco mais da “vida pós-contemporânea”.

## ANEXO 4 – Modelo de formulário preenchido pelos visitantes

# INHOTIM

Data Date \_\_\_\_\_ CPF Brazilian Taxpayer Number \_\_\_\_\_

Nome Name \_\_\_\_\_

E-mail \_\_\_\_\_ Telefone Telephone \_\_\_\_\_

Gostaria de receber nossa programação cultural?  Sim Yes  Não No  
 Would you like to receive Inhotim's cultural agenda?

Toda informação preenchida será confidencial. All information is confidential

**Deixe aqui sua opinião** Please rate your visit

	Bom Good	Regular Satisfactory	Ruim Bad
Acervo Artístico Art Collection	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Acervo Botânico Botanical Collection	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Acessibilidade no Parque Accessibility	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Enfermaria First aid	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Estacionamento Parking	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Loja Gift Shop	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Toaletes e fraldário Restroom and diaper changing facilities	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

**Sobre o nosso atendimento** Please evaluate our services

Lojas Gift Shops	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Monitores do acervo Gallery staff	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Recepção Reception	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Restaurantes Restaurants	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Transporte interno Cart drivers	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Visitas mediadas Guided tours	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

**Comentários** Comments

---



---



---



---



---



---



---



## ANEXO 5 – Tabelas

**Tabela 1 - Idade**

	Frequências	Percentuais
10-19	13	8,7
20-24	24	16,1
25-34	33	22,1
35-44	14	9,4
45-54	21	14,1
55-64	19	12,8
Acima de 65	25	16,8
<b>Total</b>	149	100,0

**Tabela 2 - Escolaridade**

	Frequências	Percentuais
Ensino Fundamental	9	6,0
Ensino Médio	26	17,4
Superior Incompleto	26	17,4
Superior Completo	34	22,8
Pós-graduação	52	34,9
Total	147	98,7
NS <sup>148</sup>	2	1,3
<b>Total</b>	149	100,0

<sup>148</sup> A sigla indica questões deixadas em branco, que os visitantes não sabiam ou não responderam por outros motivos. Elas não foram consideradas como dados válidos nesta análise.

**Tabela 3 - Gênero**

	Frequências	Percentuais
Masculino	60	40,3
Feminino	88	59,1
NS	1	0,7
<b>Total</b>	<b>149</b>	<b>100,0</b>

**Tabela 4 -  
Procedência dos visitantes**

	Frequências	Percentuais
Minas Gerais	75	50,3
Outros estados	67	45,0
Outros países	6	4,0
Total	148	99,3
NS	1	0,7
<b>Total</b>	<b>149</b>	<b>100,0</b>

**Tabela 5 - Renda Individual**

	Frequências	Percentuais
Não possui renda	21	14,1
Até R\$1.000,00	17	11,4
De R\$1.000,01 a 2.000,00	20	13,4
De R\$2.000,01 a 4.000,00	28	18,8
De R\$4.000,01 a 6.000,00	13	8,7
De R\$6.000,01 a 8.000,00	8	5,4
De R\$8.000,01 a 10.000,00	8	5,4
De R\$10.000,01 a 15.000,00	16	10,7
Acima de R\$15.000,00	11	7,4
NS	7	4,7
<b>Total</b>	<b>149</b>	<b>100,0</b>

**Tabela 6 - Profissão**

---

	Frequências	Percentuais
Professor	11	7,4
Jornalista	5	3,4
Funcionário público	5	3,4
Engenheiro	4	2,7
Profissional da área de artes	13	8,7
Profissional de ciências humanas e sociais	14	9,4
Informática e ciências biológicas e naturais	6	4,0
Profissional da área de saúde	8	5,4
Profissional do ramo empresarial	12	8,1
Profissionais com baixa qualificação	13	8,7
Aposentado	10	6,7
Outros	11	7,4
Estudante	25	16,8
NS	12	8,1
<b>Total</b>	<b>149</b>	<b>100,0</b>

---

**Tabela 7 –  
Duração do período de visitação**

Dias	Frequências	Percentuais
1	110	73,8
2	20	13,4
3	7	4,7
4	1	0,7
5	1	0,7
NS	10	6,7
<b>Total</b>	149	100,0

**Tabela 8 –  
Tempo médio de duração da visita**

Horas	Frequências	Percentuais
1	1	0,7
2	9	6,0
3	8	5,4
4	23	15,4
5	28	18,8
6	45	30,2
7	20	13,4
8	13	8,7
NS	2	1,3
<b>Total</b>	149	100,0