UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

LISETE HANNA RACHED

Centro de Arte Contemporânea Inhotim – Caci

V. 1

São Paulo

2014

Paisagem - Caci

LISETE HANNA RACHED

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA INHOTIM – CACI

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de mestre

Área de Concentração: História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Mattei Faggin

São Paulo

2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTETRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DA AUTORA: lisetehanna@gmail.com

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.

O original se encontra disponível na sede do programa

São Paulo, 23 de abril de 2014.

Rached, Lisete Hanna
R119c Centro de Arte Contemporânea - Caci /Lisete Hanna
Rached. -- São Paulo, 2014.
300 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: Carlos Augusto Mattei Faggin

1.Arquitetura – Brumadinho (MG) 2.Arte contemporânea
3.Paisagem 4.Cenário 5.Representação 6.Lugar 7.ImersãoI.Título

CDU72(815.12)B893

DEDICATÓRIA

À minha família por sua compreensão, presença e apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Carlos Augusto Mattei Faggin pelo apoio e incentivo para a conclusão deste trabalho.

[...] não existem propriamente o presente, o passado e o futuro, mas o "presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempo existem em nosso espírito, e não os vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança"

Santo Agostinho, *Confissões*

RESUMO

A presente dissertação de mestrado analisa o Centro de Arte Contemporânea Inhotim - Caci, um espaço que oferece transformações espaciais e culturais por meio da complexa relação entre arquitetura, arte e paisagem. O Caci expõe um conjunto ímpar de arte contemporânea e de plantas tropicais, que convivem com pavilhões assinados, em grande parte, por jovens arquitetos. Embora o Caci seja um centro de arte contemporânea, a arte não é sua única protagonista. Além da arte, arquitetura e paisagismo coexistem de forma harmônica. No entanto, a importância de cada componente e como cada um impacta no ambiente são temas que ainda não foram completamente explorados.

De forma geral, a análise dos três eixos do Caci, arquitetura dos jovens arquitetos, a exuberante paisagem tropical e as obras exponenciais dos artistas consagrados, têm a finalidade de identificar e avaliar os possíveis conflitos que cada componente exerce sobre o outro e sobre o ambiente. Paralelamente, verifica-se o papel da arquitetura praticada no lugar e se esta possui um papel secundário.

A dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro envolve a análise de pavilhões focados na arquitetura local. Os pavilhões são observados como recurso atual para expor arte contemporânea, que envolve a forma, o método de projeto, a escolha do lugar e dos materiais. O segundo capítulo analisa se a arquitetura dos pavilhões está adequada, em relação ao aspecto espaço-temporal, às obras de arte expostas. Por fim, o último capítulo investiga os requisitos que levaram o Caci a receber o título de jardim botânico.

Para abarcar a reflexão nos três capítulos, estudos comparativos foram realizados entre pares de projetos concebidos no espaço do Caci. Tais estudos trazem informações importantes sobre os pavilhões, o cenário e os locais adjacentes à área escolhida.

Palavras-chave: Arquitetura. Arte. Paisagem. Caci. Cenário. Lugar. Imersão. Representação.

ABSTRACT

This thesis analyses the Center for Contemporary Art Inhotim (Caci), which is a space that offers spatial and cultural transformations through a complex interrelationship between architecture, art and landscape. In general terms, the Caci exposes an unique set of contemporary art and tropical plants, which can be found alongside pavilions signed largely by young architects. Although the Caci is largely known as a museum that presents contemporary art, there are other important components on display, such as the architecture and the landscape. However, the importance of each component and their impact are areas of study that still remain quite disregarded.

The intention is to verify the relationship between the three variables: the architecture of young architects, the tropical landscape, and, finally, the works of established artists in order to check the possible conflicts that each component exerts on the other and on the environment. Additionally, the objective is also to understand the role of the museum's architecture and whether such role is secondary.

The research is divided into three chapters. The first involves the analysis of pavilions focused on local architecture. These pavilions are seen as a resource for exhibiting contemporary art that involves the project's method, the choice of place and materials that are used. The second chapter analyzes whether the architecture of pavilions is adequate to the works of art they expose in relation to the spatial-temporal aspect. Finally, the last chapter investigates the requirements which led Caci to receive the title of botanical garden. Such research is based, among other factors, on a comparative analysis with other botanical gardens in Brazil.

Along the way, comparative studies were performed between pairs of projects designed within the Caci. These studies bring important information regarding the pavilions, the scenery and the place nearby the chosen area.

Key words: Architecture. Art. Caci. Landscape. Representation.

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Caci -----	40
Mapa 2 – Mapa de acesso-----	41
Mapa 3 – Implantação do parque-----	42
Mapa 4 – Implantação do Museu Insel Hombroich, Neuss, Alemanha-----	93
Mapa 5 – Unidades de Conservação de Uso Sustentável -----	227
Mapa 6 – Trajeto possível do abastecimento de recursos para a região-----	246

LISTA DE ESQUEMAS, MAQUETE E PROJETO

Esquema 1 – Guia para a visitação oferecida ao visitante pela instituição -----	42
Esquema 2 – Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, Kanazawa, Japão ---- -----	79
Maquete 1 – Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, Kanazawa, Japão--	79
Projeto 1 – Galpão Cardiff & Miller – Planta térrea e elevações -----	58

LISTA DE PLANTAS

Planta 1 – Corte AA - Galeria Adriana Varejão-----	123
Planta 2 – Corte BB - Galeria Adriana Varejão-----	123
Planta 3 – Térreo – Galeria Adriana Varejão – Espelho d'água. Sala de Exposição. Praça do Térreo. Entrada e Saída. Obras: <i>Panacea Phantastica</i> (2003-2008); <i>Linda do Rosário</i> (2004); <i>O Colecionador</i> (2008) -----	127
Planta 4 – Implantação - Galeria Adriana Varejão - Terraço jardim. Obra: <i>Passarinhos - de Inhotim a Demini</i> (2003-2008) -----	129
Planta 5 – Primeiro pavimento. Galeria Adriana Varejão. Sala de Exposição. Sala técnica. Acesso do/para cobertura. Obras: <i>Celacanto Provoca Maremoto</i> (2004-2008)- 184 peças; <i>Carnívoras</i> (2008) -----	130
Planta 6 – Seção longitudinal - Galeria Miguel Rio Branco-----	179
Planta 7 – Pavimento inferior - Galeria Miguel Rio Branco-----	180
Planta 8 – Primeiro pavimento - Galeria Miguel Rio Branco -----	180
Planta 9 – Pavimento superior - Planta nível 98100 - Galeria Miguel Rio Branco-----	182
Planta 10 – Cortes A-C – Galeria Miguel Rio Branco -----	183
Planta 11 – Cortes B-D – Galeria Miguel Rio Branco-----	183
Planta 12 – Fachada Norte-Sul – Galeria Miguel Rio Branco-----	184
Planta 13 – Implantação – Galeria Cosmococa-----	185
Planta 14 – Nível 758,70 – Galeria Cosmococa-----	186
Planta 15 – Térrea – Galeria Cosmococa-----	186
Planta 16 – Corte A - Galeria Cosmococa -----	190
Planta 17 – Corte B - Galeria Cosmococa -----	190
Planta 18 – Corte C - Galeria Cosmococa -----	190
Planta 19 – Corte D - Galeria Cosmococa -----	191
Planta 20 – Planta nível 97750 – Galeria Miguel Rio Branco-----	260
Planta 21 – Cortes A-C – Galeria Miguel Rio Branco-----	261
Planta 22 – Fachadas norte-sul – Galeria Miguel Rio Branco-----	261
Planta 23 – Fachadas oeste-leste – Galeria Miguel Rio Branco-----	262
Planta 24 – Planta nível 98100 – Galeria Miguel Rio Branco-----	263
Planta 25 – Corte B - Galeria Cosmococa -----	266
Planta 26 – Corte D - Galeria Cosmococa -----	267
Planta 27 – Planta de Implantação – Galeria Cosmococa-----	268
Planta 28 – Elevação sudeste – Galeria Cosmococa-----	269
Planta 29 – Elevação nordeste – Galeria Cosmococa-----	269

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mobiliário -----	39
Figura 2 – Entrada ao seu interior -----	44
Figura 3 – Primeiros pavilhões-----	47
Figura 4 – Galeria Praça -----	47
Figura 5 – Destaque à vegetação -----	48
Figura 6 – Galeria True Rouge (1997)-----	49
Figura 7 – Galeria True Rouge -----	49
Figura 8 – Pavilhão Doris Salcedo, <i>Neither</i> (2004) -----	51
Figura 9 – Instalação <i>Neither</i> (2004) - Doris Salcedo-----	52
Figura 10 – Museum of Contemporary Art (MOCA) -----	53
Figura 11 – <i>Palm Pavilion</i> – Rirkrit Tiravanija-----	54
Figura 12 – <i>Palm Pavilion</i> – Rirkrit Tiravanija-----	54
Figura 13 – <i>Palm Pavilion</i> – Rirkrit Tiravanija-----	55
Figura 14 – Janet Cardiff & George Bures Miller - <i>The Murder of Crows</i> (2008) -----	57
Figura 15 – Instalação <i>The Murder of Crows</i> -----	57
Figura 16 – Lateral do Galpão Cardiff & Miller-----	58
Figura 17 – Galpão Cardiff & Miller – Janet Cardiff & George Bures Miller, <i>The Murder of Crows</i> -----	59
Figura 18 – <i>Caprichos</i> de Francisco José de Goya -----	60
Figura 19 – Janet Cardiff & George Bures Miller by Mizzi Schnyder-----	61
Figura 20 – <i>Sound Pavilion</i> (2009) - Doug Aitken-----	62
Figura 21 – Palácio de Cristal de sir Joseph Paxton, Londres (1851) -----	66
Figura 22 – Masp. Equilíbrio -----	68
Figura 23 – Pavilhão de Barcelona (1929)-----	71
Figura 24 – Pavilhão do Brasil na EXPO’70-----	72
Figura 25 e 25a – Pavilhão do Brasil na EXPO’70-----	73
Figura 26 – Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea (1999-2004) -----	75
Figura 27 – Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, de Kanazawa, Japão--- -----	76
Figura 28 – Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, de Kanazawa, Japão--- -----	77
Figura 29 – Museus do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, Kanazawa, Japão---77	
Figura 30 – Museus do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, Kanazawa, Japão---78	
Figura 31 – New Museum of Contemporary Art (2007) -----	81
Figura 32 – New Museum of Contemporary Art-----	82

Figura 33 – Detalhe da membrana permeável-----	83
Figura 34 – Iluminação natural-----	83
Figura 35 – Transparência -----	84
Figura 36 – Transparência – New Museum of Contemporary Art-----	84
Figura 37 – Transparência –Lobby -----	84
Figura 38 – Transparência – Lobby. New Museum of Contemporary Art -----	85
Figura 39 – Circulação – Elevador. New Museum of Contemporary Art-----	86
Figura 40 – Circulação – Escada. New Museum of Contemporary Art-----	86
Figura 41 – Fundação Chinati e Judd Foundation-----	88
Figura 42 – Dia Beacon, Riggio Galleries (2002) -----	89
Figura 43 – Richard Serra, installation view at Dia: Beacon-----	90
Figura 44 – Walter De Maria – <i>The Lightning Field</i> (1977). Long- term installation in Western New Mexico-----	91
Figura 45 – Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> (1970)-----	91
Figura 46 – Joseph Beuys, <i>7000 Oaks</i> . West 22nd Street between 10th and 11th avenues in New York City -----	92
Figura 47– Catálogo do Museu Insel Hombroich - Neuss, Alemanha-----	93
Figura 48 – tadeusz pavillon klein – Museu Insel Hombroich-----	94
Figura 49 – Orangerie architecture - Erwin Heerich-----	94
Figura 50 – Orangerie-----	94
Figura 51 – Fundação Maeght-----	95
Figura 52 – Obra de Miró no labirinto que leva seu nome na Fundação Maeght -----	96
Figura 53 – Rivane Neuenschwander - Continente/ Nuvem-----	102
Figura 54 – Rivane Neuenschwander - Continente/ Nuvem-----	104
Figura 55 – Rivane Neuenschwander -Continente/ Nuvem-----	105
Figura 56 – Rivane Neuenschwander- Continente/ Nuvem-----	105
Figura 57 – Galeria Psicoativa Tunga -----	109
Figura 58 – Casa Farnsworth, Mies van der Rohe-----	109
Figura 59 – Koolhaas Rem, OMA- <i>La Casa della Musica</i> (A Casa da Música)-----	110
Figura 60 – Pavilhão Miguel Rio Branco – Caci-----	110
Figura 61 – Galeria True Rouge-----	112
Figura 62 – Casa do Baile, Pampulha (1942) – Planta térrea-----	113
Figura 63 – Casa do Baile, Pampulha -----	114
Figura 64 – Galeria True Rouge e a lanchonete ao fundo à esquerda -----	115
Figura 65 – Galeria True Rouge e a obra -----	116
Figura 66 – Galeria True Rouge-----	117

Figura 67 – Installation/pavillion: <i>True Rouge</i> by Tunga (1997)-----	119
Figura 68 – Galeria Adriana Varejão -----	121
Figura 69 – Galeria Adriana Varejão - Espelho d'água-----	122
Figura 70 – Galeria Adriana Varejão -----	123
Figura 71 – Galeria Adriana Varejão -----	124
Figura 72 – Galeria Adriana Varejão -----	124
Figura 73 – Galeria Adriana Varejão -----	125
Figura 74 – Galeria Adriana Varejão -----	126
Figura 75 – Galeria Adriana Varejão -----	127
Figura 76 – Galeria Adriana Varejão -----	128
Figura 77– Galeria Adriana Varejão -----	128
Figura 78 – Segundo pavimento – <i>Passarinhos – de Inhotim a Demini</i> (2003/2008) ----	
Galeria Adriana Varejão -----	129
Figura 79 – Segundo pavimento: Saída do terraço-jardim. Galeria Adriana Varejão--	130
Figura 80 – <i>Panacea Phantastica</i> -Galeria Adriana Varejão-----	131
Figura 81 – <i>Panacea Phantastica</i> -Galeria Adriana Varejão-----	131
Figura 82 – <i>Panacea Phantastica</i> -Galeria Adriana Varejão-----	132
Figura 83 – Escada de acesso ao piso superior – Galeria Adriana Varejão-----	132
Figura 84 – <i>Ninféias</i> - Orangerie des Tuileries (1927) -----	133
Figura 85 – <i>Linda do Rosário</i> (2004) - Galeria Adriana Varejão-----	135
Figura 86 – <i>O Colecionador</i> - Galeria Adriana Varejão -----	135
Figura 87 – <i>O Colecionador</i> - Galeria Adriana Varejão -----	136
Figura 88 – Iluminação – <i>Plantas carnívoras</i> e <i>Linda do Rosário</i> – Piso térreo – Galeria Adriana Varejão -----	137
Figura 89 – <i>Plantas carnívoras</i> - Galeria Adriana Varejão -----	138
Figura 90 – Escada de acesso ao piso superior -Galeria Adriana Varejão-----	139
Figura 91 – Celacanto Provoca Maremoto (2004-2008) -Galeria Adriana Varejão----	140
Figura 92 – Igreja da Pampulha -----	140
Figura 93 – Imagem da Igreja da Pampulha e o lago e a paisagem refletidos-----	141
Figura 94 – <i>By Means of a Sudden Intuitive Realization</i> (1996) - Olafur Eliasson ----	143
Figura 95 – <i>By Means of a Sudden Intuitive Realization</i> -----	144
Figura 96 – <i>Rodoviária de Brumadinho</i> -----	147
Figura 97 – Detalhe - <i>Rodoviária de Brumadinho</i> -----	148
Figura 98 – Implantação da Chinati Foundation -----	149
Figura 99 – Catalogue in 1987– Chinati Foundation-----	149
Figura 100 – Catalogue in 1987– Chinati Foundation-----	150

Figura 101 – Chinati Foundation-----	150
Figura 102 – kstephengriffith - Marfa, Texas (2006) – Chinati Foundation-----	151
Figura 103 – Chinati Foundation -----	151
Figura 104 – Chris Burden, <i>Beam Drop</i> (1984) -Art Park, Lewiston, NY.-----	157
Figura 105 – <i>Beam Drop</i> Inhotim (2008) -----	158
Figura 106 – Narcissus Garden Inhotim (2009)-----	159
Figura 107 – Narcissus Garden Inhotim-----	159
Figura 108 – Centro Educativo Burle Marx (2007/2009)-----	160
Figura 109 – Centro Educativo Burle Marx-----	161
Figura 110 – Lateral da Galeria Cildo Meireles-----	162
Figura 111 – Cildo Meireles, <i>Através</i> -Palácio de Cristal em Madri (2001) -----	163
Figura 112 – Cildo Meireles, <i>Através</i> – Caci -----	163
Figura 113 – Cildo Meireles, <i>Através</i> – Caci-----	164
Figura 114 – Galeria Miguel Rio Branco -----	170
Figura 115 – Escada para o nível inferior - Galeria/obra Miguel Rio Branco-----	171
Figura 116 – Sala de exposição do subsolo - Galeria/obra Miguel Rio Branco-----	171
Figura 117 – Galeria Miguel Rio Branco - Interior-----	172
Figura 118 – <i>Diálogos com Amaú</i> (1983) - Galeria Miguel Rio Branco -----	173
Figura 119 –Terceiro nível - Galeria Miguel Rio Branco-----	119
Figura 120 – Galeria Miguel Rio Branco-----	120
Figura 121 – Espaço de transição – Galeria Miguel Rio Branco-----	181
Figura 122 – Espaço de transição – Galeria Miguel Rio Branco-----	181
Figura 123 – Galeria Cosmococa-----	186
Figura 124 – Galeria Cosmococa-----	187
Figura 125 – Galeria Cosmococa-----	188
Figura 126 – Galeria Cosmococa-----	188
Figuras 127 e 128 – Foto interna- Galeria Cosmococa-----	189
Figura 129 – CC5 – Galeria Cosmococa -----	192
Figura 130 – CC1– Heroes – Galeria Cosmococa -----	192
Figura 131 – CC1 – Galeria Cosmococa -----	193
Figura 132 – CC2 – Galeria Cosmococa -----	193
Figura 133 – CC3 – Galeria Cosmococa -----	194
Figura 134 – CC4 – Galeria Cosmococa -----	194
Figura 135 – Sound Pavilion (2009) – Doug Aitken -----	197
Figura 136 – Sound Pavilion-----	198

Figura 137 – Sound Pavilion -----	199
Figura 138 – Sound Pavilion -----	200
Figura 139 – Sound Pavilion -----	201
Figura 140 – Sound Pavilion-----	201
Figura 141– <i>Palmeira-insólita</i> ou <i>Physokentia insólita</i> -----	218
Figura 142 – <i>Amorphophallustitanum</i> (Becc.) Becc. exArcang-----	221
Figura 143 –Tamboril ou <i>Enterolobiumcontortisiliquum</i> (Vell.) Morong-----	223
Figura 144 – Serra da Moeda-----	228
Figura 145 – Serra da Piedade –Vista parcial de Caeté-----	228
Figuras 146 e 146 a – Pico do Cauê em 1942 e em 2007-----	229
Figura 147 – <i>Beam Drop</i> Inhotim de Chris Burden e o entorno-----	230
Figura 148 – Arranjos paisagísticos -----	231
Figura 149 – Arranjos paisagísticos e a paisagem-----	231
Figura 150 – Paisagem - palmeiras-----	232
Figura 151 – Estrada entre Brumadinho e o Caci-----	232
Figura 152 – Estrada entre Brumadinho e o Caci – caminho do minério -----	233
Figura 153 e 153 a – Estrada entre Brumadinho e o Caci-----	234
Figura 154 – Ambientes construídos-----	234
Figura 155 – Totem de sinalização-----	235
Figura 156 – Carros próprios de acesso aos espaços-----	235
Figura 157 – Organização - Lixeiras distribuídas pelos caminhos-----	236
Figura 158 – Entrada do Caci-----	237
Figura 159 – Caminho com palmeiras-----	238
Figura 160 – <i>Inmensa</i> (1982- 2001) – Cildo Meireles-----	239
Figura 161 – <i>Gigante Dobrada</i> - Amílcar de Castro-----	240
Figura 162 – <i>Bronze Blockhead</i> - Paul McCarthy-----	241
Figura 163 – <i>Obra sem título</i> -Edgard de Souza-----	242
Figura 164 – <i>Beam Drop Inhotim</i> – Chris Burden e a paisagem-----	242
Figura 165 – <i>The Mahogany Pavillion -Mobile Architecture No.1</i> -Simon Starling----	243
Figura 166 – Paisagem – lago-----	244
Figura 167 – Paisagem – lago -----	244
Figura 168 – Paisagem – A transparência da obra de Dan Graham, <i>Bisected triangle</i> , <i>interior curve</i> (2002), a obra <i>Penetrável Magic Square #5e</i> de Hélio Oiticica (1977) e o lago -----	245
Figura 169 – Paisagem – <i>Penetrável Magic Square #5e</i> de Hélio Oiticica o lago-----	245
Figura 170 – Paisagem - lago -----	244

Figura 171 – Escalas da vegetação e o lago-----	248
Figura 172 – Lago, pavilhões e paisagem -----	248
Figura 173 – Rivane Neuenschwander -----	251
Figura 174 – Matthew Barney - <i>De lama lâmina</i> (2004- 2009)-----	252
Figura 175 – Matthew Barney - <i>De lama lâmina</i> -----	252
Figura 176 – Trilhas-----	254
Figura 177 – Trilhas-----	255
Figura 178 – Galeria Miguel Rio Branco– Imagem da construção-----	257
Figura 179 – Galeria Miguel Rio Branco – Imagem da construção-----	258
Figura 180 – Galeria Miguel Rio Branco-----	259
Figura 181 – Galeria Miguel Rio Branco-----	260
Figura 182 – Galeria Miguel Rio Branco-----	262
Figura 183 – Galeria Miguel Rio Branco-----	263
Figura 184 – Galeria Miguel Rio Branco-----	264
Figura 185 – Galeria Miguel Rio Branco-----	264
Figura 186 – Galeria Miguel Rio Branco-----	265
Figura 187 – Galeria Miguel Rio Branco-----	265
Figura 188 – Galeria Cosmococa-----	268
Figura 189 – Galeria Cosmococa-----	269
Figura 190 – Galeria Cosmococa-----	269
Figura 191 – Galeria Cosmococa– Ultrapassando os limites do parque-----	270
Figura 192 – Galeria Cosmococa -----	270
Figura 193 – Galeria Cosmococa -----	271
Figura 194 – Galeria Cosmococa -----	271
Figura 195 – Galeria Cosmococa - Palmeira transplantada -----	272
Figura 196 – Adutora -----	272
Figura 197 – A obra <i>Troca-troca</i> (2002) de Jarbas Lopes, a vegetação e a Galeria Cosmococa ao fundo-----	268
Figura 198 – <i>Troca-troca</i> -Jarbas Lopes e a vegetação acompanhando o caminho ----	273
Figura 199 – <i>Elevazione</i> (2001) -----	275
Figura 200 – Área em construção para o programa de expansão -----	276
Figura 201 – Área em construção para o programa de expansão -----	276
Figura 202 – Área em construção para o programa de expansão -----	277
Figura 203 – Área em construção para o programa de expansão -----	277

LISTA DE SIGLAS

Áreas de Proteção Ambiental – APA
Áreas de Preservação Permanente – APPs
Associação Brasileira de Águas – ABAS
Bureau International de Expositions – BIE
Botanic Gardens Conservation International– BGCI
Centro de Arte Contemporânea Inhotim – Caci
Comissão Nacional de Jardins Botânicos – Cnjb
Conselho Nacional do Meio-Ambiente – Conama
Conselho de defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico – Condephaat.
Convenção sobre a Diversidade Biológica – CDB
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan
International Council on Monuments and Sites –Icomos
Instituto Brasileiro de Museus–Ibram
Instituto Estadual de Florestas – IEF
Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE
Instituto Estadual do Ambiente – Inea
Instituto de Pesquisas e Estudos Florestais – IPEF
Jardins Botânicos – JBs
Jardim Botânico do Rio de Janeiro – JBRJ
Jardim Botânico de São Paulo – JBSP
Museu de Arte Moderna – MAN
Museu de Artes e Ofícios – MAO
Museu de Arte de São Paulo – MASP
Ministério do Meio Ambiente – MMA
Museu de História Natural de Paris – MNHN
Museum of Contemporary Art – MCA
Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura– Unesco
Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIP
Parque Estadual das Fontes do Ipiranga – PEFI
Política Nacional de Museus – PNM
Política Nacional de Biodiversidade – PNB
Rede Brasileira de Jardins Botânicos – Rbjb

Reserva Particular do Patrimônio Natural – Rppn

Sistema Brasileiro de Museus – SBM

The International Council of Museums (Conselho Internacional de museus) –
Icom.

PEQUENO GLOSSÁRIO

Carta de Atenas. Conferência do Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações. Atenas, Grécia: outubro de 1931.

Carta de Bagé ou Carta da Paisagem Cultural, agosto de 2007. Decidiu-se pela elaboração de uma carta na qual se conferiu o nome da cidade gaúcha, denominada *Carta de Bagé* ou *Carta da Paisagem Cultural*, com o objetivo da defesa das paisagens culturais em geral e, mais especificamente, do território dos Pampas e das paisagens culturais de fronteira. A definição de paisagem cultural brasileira fundamenta-se na Constituição da República Federativa do Brasil de 1980, conforme o patrimônio cultural.

Carta de Florença, maio de 1981. O Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – Icomos; *Comitê Internacional de Jardins e Sítios Históricos-* Icomos/Ifla reunidos em Florença decidiram elaborar uma carta relativa à proteção dos jardins históricos para complementar a Carta de Veneza neste domínio particular. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=252>>. Acesso em 02/03/2011.

Carta dos Itinerários culturais. Elaborada pelo Comité Científico Internacional dos Itinerários Culturais (CIIC) do Icomos, ratificada pela 16ª Assembleia Geral do Icomos, em 4 de outubro de 2008, no Québec, Canadá.

Declaração do Xi'an, sobre a Conservação do Entorno edificado, Sítios e Áreas do Patrimônio Cultural - Adotada em Xi'an, China, Outubro de 2005. Tradução em língua portuguesa: Icomos/Brasil – março, 2006. Cidade histórica de Xi'an, em 2005 -XV Assembleia Geral do Icomos, debates sobre preservação e conservação do patrimônio cultural do mundo como parte do desenvolvimento sustentável e humano.

Carta de Veneza. II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos e o Icomos – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. Veneza: maio de 1964.

Patrimônio Cultural – constitui patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: i – as formas de expressão; ii – os modos de criar, fazer e viver; iii – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; iiiv – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; iiiv – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Disponível em: <www.senado.gov.br/sf/legislacao/const>. Acesso em 20/10/2010.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	26
CAPÍTULO 1.....	33
1 ARQUITETURA: ENTRE TRANSPARÊNCIA E VOLUMETRIA----	33
PRIMEIROS ENCONTROS, O LUGAR E AS REFERÊNCIAS	34
1.1 Encontros entre arquitetura, arte e paisagem	34
1.1.1 Porque o Caci	35
1.1.2 História: uma entidade singular	36
1.1.2.1 Localização do Caci.....	39
1.1.2.2 Mapa de acesso.....	40
1.1.2.3 Implantação do parque.....	42
1.1.3 Referenciais teóricos.....	44
ESPAÇO DAS ARTES, DAS EXPOSIÇÕES E DA ARQUITETURA - O PAVILHÃO	45
1.2 Espaço para a arte contemporânea	45
1.2.1 Edifícios, paisagem, obras de arte.....	46
1.2.2 Exposições com diversos formatos.....	63
1.2.3 Importância questões relativas aos pavilhões.....	64
1.2.4 Bienal de Veneza	66
1.2.5 Os primeiros cenários	67
1.2.6 Outras experiências	70
1.2.7 Pavilhões de exposições	73
PROTAGONISTAS DIVERSOS	74
1.3 Internacionais	74
1.3.1 Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea (2004), de Kanazawa, Japão	74
1.3.2 New Museum of Contemporary Art (2007), NY- NY.....	80
1.4 Minimalistas	87
1.5 Panorama brasileiro	96

1.6	Significado cultural	97
	ESPAÇO CONSTRUÍDO	99
1.7	Espaço planejado	99
1.8	A arquitetura no Caci	107
1.9	Pavilhões escolhidos	110
1.9.1	Galeria True Rouge: arte e natureza	110
1.9.1.1	Repertório tipológico	112
1.9.1.2	O pavilhão	115
1.9.1.3	Olhar contínuo	116
1.9.1.4	Compreensão e visualização	118
1.9.1.5	Espaço e iluminação	118
1.9.1.6	Materialidade interna	118
1.9.1.7	Materialidade externa	118
1.9.2	Galeria Adriana Varejão: água em contraste com ortogonalidade	120
1.9.2.1	O projeto	120
1.9.2.2	Repertório Tipológico	122
1.9.2.3	As obras inseridas no pavilhão: Compreensão e visualização	128
1.9.2.4	Espaço e iluminação	134
1.9.2.5	A materialidade interna e a materialidade externa	139
	AS VÁRIAS IMAGENS, AS PROVÁVEIS MEMÓRIAS, OS CENÁRIOS E AS REPRESENTAÇÕES	145
1.10	Imagem articulada	145
1.10.1	As prováveis memórias do Caci	145
1.10.2	Estrutura organizacional	151
1.10.3	Cenários e enredos	154
1.10.4	Curadores e enredos	155
1.10.5	Obras: outras representações	156
	CAPÍTULO 2	165
2	TEMPO DA ARQUITETURA	165

COMUNICAÇÃO ARQUITETÔNICA -----	166
2.1 Encontros vigentes-----	166
2.2 Jogos de imagens: Galeria Miguel Rio Branco -----	169
2.2.1 O pavilhão: entre a obscuridade e a luz -----	176
2.2.2 O projeto: Galeria Miguel Rio Branco -----	179
2.2.2.1 Repertório Tipológico -----	179
2.2.2.2 Plantas, cortes, elevação e implantação -----	179
2.3 O espaço emoldurado: Galeria Cosmococa -----	184
2.3.1 Repertório tipológico: Galeria Cosmococa -----	184
2.3.2 O projeto -----	186
2.3.3 Cortes-----	190
2.3.4 As obras e as salas expositivas-----	191
2.4 Sound Pavilion - Doug Aitken: para além da representação-----	196
2.4.1 O projeto e a obra-----	196
2.4.2 Repertório tipológico: Sound Pavilion-----	199
 CAPÍTULO 3-----	203
3 JARDIM BOTÂNICO: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO ----	203
 O LUGAR, O JARDIM E A CONSTRUÇÃO -----	205
3.1 Considerações iniciais-----	205
3.2 Jardim Botânico: enquadramento -----	207
3.3 Paralelos estabelecidos -----	210
3.4 Jardim Botânico de Sorocaba -----	211
3.5 Jardim Botânico de Jundiaí -----	213
3.6 Jardim Botânico Inhotim: concepção paisagística x Reserva Particular do Patrimônio Natural (Rppn) x plantas raras -----	216
3.7 Jardim Botânico - construção de valores-----	219
3.8 Caracterização do lugar -----	225
3.9 Caracterização da região: ameaça de desenraizamento -----	226
3.10 Apresentação: modo descontínuo-----	230
3.11 Imersão na paisagem- representatividade da imagem-----	234
3.12 Arte e natureza-----	239

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo analisar um espaço programado para ser um centro de arte, denominado como Centro de Arte Contemporânea Inhotim - Caci. Localizado no distrito de Conceição de Itaguá, município de Brumadinho, estado de Minas Gerais, o Caci é reconhecido por oferecer transformações espaciais e culturais e ressaltar uma relação especial entre arte, arquitetura e paisagem.

A premissa da pesquisa foi o estudo da arquitetura local, que permitiu relacionar possibilidades de experiências estéticas e humanas. Além disso, durante a pesquisa, foi possível identificar outras questões que perpassaram uma investigação mais apurada sobre o Caci. Como se sabe, inúmeras áreas estão envolvidas, tais como: arquitetura, arte, paisagismo, curadoria, patrimônio, turismo, fomento cultural, marketing e negócio. Assim, uma questão relevante é saber identificar quais áreas são considerados cenários e quais se destacam por seu protagonismo. Bem como, cabe responder outras perguntas: quais são os mecanismos de consagração, escolha e exibição dos objetos de arte? Como dialogar com outros projetos destinados a expor arte contemporânea e quais os modelos? Por que o Caci mostra-se como *centro* e não museu de arte contemporânea?

O incentivo para pesquisar o Caci partiu de um interesse pessoal em conhecer, de forma mais profunda, as relações entre arquitetura, arte e paisagem. Além disso, a pesquisa preenche um espaço ainda pouco explorado, já que as publicações e a produção acadêmica¹ referentes ao Caci têm se pautado ora na *arquitetura*, ora nas *obras do acervo*, ora na *construção simbólica de seus espaços*.

O estudo de um tema tão amplo, que abarca desde relações sociais a soluções projetuais, permitiu esboçar o perfil do Caci. Pode-se dizer que o Caci é um vetor de cultura voltado para o grande público: um lugar que fomenta cultura e lazer, que objetiva preservar, conservar e exibir os acervos de obras de arte e que, ao mesmo tempo, conseguiu se transformar em um centro de arte de repercussão internacional.

A investigação se deu a partir de fontes textuais, tanto primárias quanto secundárias, auxiliadas com imagens obtidas em visitas agendadas pela pesquisadora, projetos dos pavilhões cedidos pelos arquitetos e entrevistas com arquitetos e curadores,

¹ Os trabalhos em teses, dissertações e artigos envolvem temas diretos e indiretos com o Caci. No total das produções acadêmicas foram levantadas até a data da qualificação (10/12/2012), sete (7) teses, seis (6) dissertações e inúmeras matérias em periódicos, mas me detive na análise de seis (6) artigos.

a fim de aproximar as informações factuais à análise do espaço. A intenção foi a de identificar o conjunto, relacionando-o e interpretando-o como um trabalho institucional sobre as escolhas por eles praticadas, destacando determinados eixos, ainda não experimentados pelo público.

A pesquisa centra-se nos trabalhos de Roger Chartier², Guy Debord³ e Marc Augé⁴. Esses autores abordam problemas específicos na construção de acontecimentos, os quais permitem relacionar o papel da arquitetura às experiências estéticas e humanas e debater o rumo que as intervenções artísticas podem seguir, tanto para os aspectos mais negativos, como os projetos alienadores da sociedade, quanto para os aspectos positivos, como os projetos que fazem crítica social.

Roger Chartier busca esclarecer os significados da manipulação de um grupo em relação aos valores de outros. Enfatiza, em particular, o conceito de *representação* em operações que visam a “construção do sentido” e de identidades sociais. Segundo Chartier, a questão da *representação* concebe nova conduta para gerar novas *práticas e apropriações*.

O Caci foi montado na propriedade particular do empresário mineiro Bernardo Paz. Assim, a pesquisa procura mostrar a instituição a partir de sua estrutura organizacional e funcional. O Caci é um local, consolidado em equipamento cultural e tornado “mercadoria” de grande produtividade, que Guy Debord (1997, p. 42) conceitua como “mercadorias vedete”. Para Debord (1997, p. 210), isso “*já não pode ser cultural*”, (...) “*permanece de algum modo ao nível da cultura, embora numa acepção totalmente diferente*”.

Questões sobre a arquitetura/arte, espaço/tempo e vegetação, como requisitos de função elucidativa são formuladas para procurar diferentes processos de formação. Envolve desde sua localização, relação de vizinhança, bem como familiaridade e compadrio que o patrocínio e o poder econômico⁵ estabelecem no meio artístico, o que inclui galerias, economia de livre mercado, críticos e colecionadores.

² CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990. Este livro é composto por oito ensaios publicados entre 1982 e 1986. Inclui outras publicações: Roger Chartier, 1988 e Cornell University Press, 1982; Editions du Centre Georges Pompidou, 1987; Editions Flamma Fion, 1985; Institute de Cultura Portuguesa, 1987; Éditions Garnier et Frères, 1986; Promodis, 1984; Pergamon Press, 1986; École Française de Rome, 1985.

³ DEBORD, Guy. *Asociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁴ AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do século). Título original em francês: *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. @ Editions du Seuil, 1992.

⁵ O Caci conta com apoio de empresas como o Itaú, Votorantim e Vivo, Vale. Em 2012, Paz assinou um contrato de patrocínio na ordem de R\$ 4 milhões com o presidente da Fundação Vale, Ricardo Piquet.

A intervenção corporativa nas artes, no âmbito das artes visuais, desde os anos 1980, vem sendo foco de vários estudos⁶. Trata-se dos mecanismos curatoriais que praticam estratégias de reafirmação do poder mercadológico do sistema artístico brasileiro, com presença de artistas brasileiros representados por algumas galerias específicas em São Paulo. A questão se apresenta no âmbito da arte contemporânea e nas relações estabelecidas em seu entorno. A privatização da cultura, hoje no Brasil, possui condições distintas, pois é recente o patrocínio privado por renúncia fiscal.

A pesquisa também se volta para identificar a terra, que um dia foi considerada parte de cada um de seus habitantes, como os valores locais vivenciados pela comunidade existente por quase 140 anos, fato abordado pelo jornalista Valdir de Castro Oliveira.

A dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo, mais amplo, intitulado *Arquitetura: entre transparência e volumetria* trata das questões dos pavilhões e toma como referência, a Exposição Universal de 1851, realizada na Galeria de Cristal em Londres, do arquiteto Joseph Paxton. Interessa abordá-la aqui por ter influenciado a arquitetura de museus do século 20, referentes à construção técnica, ao mesmo tempo incoerente e contrastante na relação entre arte e arquitetura, bem como, na introdução do paisagismo no seu interior.

A utilização de novos materiais e novas técnicas acarretou uma variedade de experiências construtivas, que foram assimiladas pela arquitetura nos anos seguintes e adaptadas até os dias de hoje. A liberdade na concepção da planta, como a eliminação das paredes divisórias e a independência da estrutura de sustentação vertical são alguns dos exemplos aplicados.

A arte contemporânea, por sua vez, está ligada ao ato de expor, atende e é adaptada ao contexto sociocultural. Diante de um desenvolvimento museológico mais livre, novas ideias surgem a cada momento. Ao mesmo tempo, a arquitetura expositiva desenvolvida por exposições mais abertas ganham fôlego fora de instituições museológicas, sempre com novas soluções, muitas vezes por meio de uma arquitetura temporária, ou ocupando espaços alternativos em edifícios institucionais.

⁶Como visto no artigo *Através Inhotim ama Luisa Strina e Fortes Vilaça com Gedley Belchior Braga*. FUMEC, v. 10, n. 9, p. 129-141, jul./dez. 2009.

O primeiro capítulo faz uma análise sobre o projeto de arquitetura de pavilhão⁷ e é investigado como recurso atual usado para expor arte contemporânea. A utilização em parte de jovens arquitetos no Caci ocupou o lugar de outros com experiência como Paulo Orsini, que projetou as primeiras galerias da instituição, como: Lago, Fonte, Praça, Mata e a True Rouge. A principal pergunta aqui é verificar se as respostas arquitetônicas dos edifícios atendem a proposta do Caci, que é abrigar um artista único e absorver as exposições temporárias.

Os pavilhões do Ibirapuera, em São Paulo, são um claro contraste à arquitetura verificada no Caci. O cenário apresentado nos pavilhões do Ibirapuera era composto pela arquitetura desmontável ou pré-fabricada. Os pavilhões de outrora, cujos países tinham responsabilidade pelo espaço e envio das obras estabeleciam seu objetivo industrial, efetuados por arquitetos e artistas jovens, como os que trabalharam⁸ nas primeiras bienais realizados no Brasil.

Em geral, o programa arquitetônico dos pavilhões procura abranger eficiência e temporalidade. Assim, é importante compreender como os pavilhões do Caci atendem as diferenças dos visitantes e quais foram às propostas relativas ao espaço, circulação, iluminação e receptividade designadas a distintos públicos, tendo em vista a conservação, documentação, análise, extroversão e segurança do acervo.

O estudo dos pavilhões se dá por meio das soluções de projeto, ou seja, por meio da análise do espaço, do material utilizado, bem como a metragem da obra. São aspectos que permitem buscar seus princípios definidores desde a primeira etapa de projeto, por meio de estratégias e táticas que os projetistas utilizam dentro do processo.

Ao atuar como intermediário entre o espaço expositivo e o visitante, os pavilhões teriam, em tese, a capacidade de potencializar a inter-relação entre a arte e a paisagem, considerados sobre as questões técnicas, operacionais e as sociais que os envolvem. No entanto, uma série de conflitos e disputas passa taticamente para um segundo plano, elementos estes, bem similares ao do Caci.

Concretamente, o primeiro capítulo compara dois pavilhões realizados a partir de focos distintos: arquiteto e artista. Tratam-se da Galeria True Rouge, do arquiteto Paulo Orsini, e da Galeria Adriana Varejão, um pavilhão desenvolvido pelo arquiteto

⁷Pavilhão, galeria, edifício, edificação, construção, abrigo estão aqui utilizadas como substantivos do objeto e não como qualificação diferenciadora.

⁸ Os arquitetos Luís Saia, Eduardo Kneese de Mello e o artista Marcelo Grassmann.

Rodrigo Cerviño Lopez, e destinado a abrigar as obras de Adriana Varejão, uma artista de grande evidência no cenário brasileiro.

A escolha da Galeria True Rouge justifica-se por elaborar com complexidade uma equação diferenciada entre arquitetura, arte, vegetação e água, além de expor aspectos mais distantes da interação junto aos espectadores. Na Galeria Adriana Varejão, a água é um elemento presente, no entanto, diferentemente da Galeria True Rouge, há outros aspectos a serem debatidos.

Para efetivar a análise arquitetônica dos pavilhões, foram utilizados: (i) o Repertório Tipológico para identificar as bases empregadas na definição da arquitetura, tanto no espaço formal quanto na área expositiva, bem como no uso da transparência em relação a arquitetura e a obra; (ii) a Compreensão e Visualização do espaço do pavilhão, o percurso empregado focado na visão da(s) obra(s) - total ou linear; (iii) Espaço e iluminação considerando as obras de arte e sua adequação com o sistema de iluminação - natural ou artificial; (iv) a Materialidade interna para identificar as paredes e sua materialidade conferindo se esses elementos alteram a conformação arquitetônica; e a (v) Materialidade externa, que procura compreender a materialidade das paredes externas e sua adaptabilidade com o espaço formal.

O Caci representa inúmeros contextos em variados cenários, que compreendem o *sistema da arte*, para si e/ou para os outros, principalmente para o público. Entre tantas variáveis, o Caci faz referências a temas como ecologia, inclusão social, empreendedorismo, escola pública, sustentabilidade e acesso cultural. A criação na chave da *representação*, seja na literatura, seja nas artes visuais, vem se constituindo em um campo com inúmeros autores. O referencial teórico para elaborar as críticas da *representação* foi Roger Chartier (2002).

O segundo capítulo, intitulado *Tempo da arquitetura*, analisa a situação espaço-temporal e a atuação do museu diante da condição de interface. As linguagens visuais, como vídeo-arte, permitem ao Caci manter-se atualizado, local e globalmente.

O recorte para esse capítulo envolve três pavilhões: a Galeria Miguel Rio Branco (2008/2010), a Galeria Cosmococa (2008/2010) e Sound Pavilion (2009). Percebe-se que cada um desses pavilhões traz uma *representação* distinta sobre as relações temporais, respectivamente, o tempo da arquitetura, o tempo com a obra, e tempo *versus* espaço.

A escolha de concepções diferentes entre dois pavilhões herméticos, concebidas pelo mesmo escritório, mas com abordagens semelhantes, apresenta vários modos de *representações* e envolve problemas específicos. Contudo, ao apresentarem um embate com um terceiro, desigual na formação e concepção, outros contornos são traçados.

Este capítulo tem como objetivo verificar se a arquitetura do pavilhão é um testemunho da comunicação arquitetônica, analisada sobre o cenário e a montagem. Entre outras questões, a intenção é levantar os dados entre ambiente sensorial e composição espacial para conferir se são atendidas por uma arquitetura condicionada pelo tempo de sua existência, geradora de experiências.

O marco teórico para este capítulo centra-se no trabalho de Guy Debord (1997), que trata da espetacularização. Sem dúvida, há alguns aspectos operacionais que podem interferir na experiência da arte e no processo de abstração do espaço.

Finalmente, o terceiro capítulo intitulado *Jardim botânico: construção e desconstrução* volta-se para o Jardim Botânico, que, em 2010, foi reconhecido como sendo o 34º a integrar a Rede Brasileira de Jardins Botânicos pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos (Cnjb).

Algumas perguntas que orientam o capítulo partem de como o Caci conseguiu em tão pouco tempo de existência adquirir uma coleção botânica das mais variadas espécies? Quais plantas justificariam a concessão do título de jardim botânico? São plantas predominantemente naturais ao local ou foram artificialmente colocadas? A comparação com outros jardins botânicos foi traçada para facilitar a identificação dos pontos em que o Caci aproxima-se ou afasta-se da prática dos demais.

Este capítulo analisa dois pavilhões que se adaptaram a paisagens distintas, as Galerias Miguel Rio Branco e a Cosmococa. Justificam-se tais escolhas em razão do fato que ambos envolverem diferentemente a vegetação, sobretudo em sua relação com a arquitetura. A análise do entorno das duas galerias compreende a volumetria do edifício e sua relação com o lote, a área e a fachada. Estes são avaliados a partir de desenhos técnicos das plantas de nível, implantação, corte e elevação, o terreno e a insolação, e conferidos com a vegetação, com suas cores, texturas e escalas, densidades e permeabilidade.

Outro elemento de destaque, a água, tem relação direta com o jardim. As águas contidas nos espaços identificam-se com transparência, volatilidade e fluidez, valores

sensíveis e presentes nas obras de arte, sons ou formas. Porém, a água no Caci também se apresenta como um elemento constitutivo de arquitetura, arte e o paisagismo, que, circunstancialmente, materializa-se nos lagos. Os lagos aqui se deparam com o processo da formação do ambiente, que se conjugam e taticamente emolduram o espaço.

Para o embasamento teórico, foram empregados os princípios de Guy Debord e Marc Augé. Entre outros aspectos, Debord expõe que a mercadoria contribui para a lógica estruturadora da sociedade contemporânea. O museu, como mercadoria, torna-se instrumento para compor as fragmentadas identidades coletivas, que garante ao mesmo tempo, uma atitude alienante e fetichista nas manifestações culturais. A mercadoria aprofunda ainda sua interferência na experiência da arte, no processo de abstração do espaço, nas escalas e tamanhos dos museus e das obras que se ampliam. Trata-se de produtos do espetáculo direcionado para o consumo. Por outro lado, Marc Augé relaciona os não lugares por distintos acontecimentos, que envolve o espaço construído e a relação com este espaço, no qual há o risco da igualdade e da solidão. As questões abordadas por Augé remetem as mudanças atuais e colocam o indivíduo espectador da vida contemporânea.

A dissertação procurou demonstrar o porquê é importante analisar a relação entre arte, arquitetura e paisagem. Essas áreas de conhecimento por si só são geradoras de atributos relacionais incontestáveis e ao serem colocadas em uma relação direta trazem novos debates para a vida contemporânea.

CAPÍTULO 1

1 ARQUITETURA: ENTRE TRANSPARÊNCIA E VOLUMETRIA

PRIMEIROS ENCONTROS, O LUGAR E AS REFERÊNCIAS

1.1 Encontros entre arquitetura, arte e paisagem

Procura-se analisar aspectos da arquitetura empreendida por um espaço que promove encontros entre arquitetura, arte e paisagem em uma relação de mútua intercessão. Este espaço, reconhecido como Centro de Arte Contemporânea Inhotim-Caci é um complexo museológico formado por pavilhões, obras de arte e jardins inseridos em meio a um parque ambiental. Gerado a partir do acervo artístico e botânico, suas ações incluem expor um conjunto de arte contemporânea e coleção botânica, com iniciativas nas áreas de pesquisa e de educação. O meio ambiente convive em interação com a arte, a incluir pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, vídeos e instalações de artistas brasileiros e internacionais.

O Caci pode ser entendido como um local a promover relações entre arquitetura, arte e paisagem, sendo consideradas para muitos, como o maior centro de arte ao ar livre da América Latina⁹. Entretanto, o volume de obras geradas nas três esferas, em especial o acervo de arte contemporânea é equivalente a qualquer outra instituição museal. Para isso, a instituição deve atender a salvaguarda, documentação, conservação, coleção, aquisição, segurança do acervo, análise e pesquisa; até a extroversão a envolver ação educacional, exposição e deliberação sobre o espaço de apresentação. Além de se propor às ações museicas, o Caci também procura acolher, formar e agregar pessoal da região. Todavia, a visita ao seu espaço tem um caráter diferente de outros museus.

Refletir acerca do projeto de arquitetura de pavilhão circumscreve o escopo deste capítulo, sobretudo ao verificar se o pavilhão no Caci é usado como recurso atual utilizado para expor arte contemporânea. Não obstante é necessário observá-lo sobre as relações que envolvem as escolhas dos arquitetos, lugar, materiais e a paisagem circundante.

Poucos trataram a relação entre arquitetura, jardim botânico e arte até serem localizados e afunilados com trabalhos jornalísticos e alguns trabalhos acadêmicos. Entretanto, um estudo comparativo entre dois pavilhões projetados no Caci foi realizado para conferir suas relações e diferenças, por envolver protagonistas de diferentes

⁹ Fato divulgado em larga escala. Uma das fontes está <<http://seminarios.capes.gov.br/forumbrafitec2013/noticias/56-visitas.html>>. Acesso em: 25 ago. 2013.

formações: arquiteto e artista, e por relacionar com outros elementos, um dos quais, a água. A Galeria True Rouge, do arquiteto Paulo Orsini, um dos primeiros projetos realizados no Caci e a Galeria Adriana Varejão, projeto do arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez concretizado para envolver suas obras.

A escolha sobre a Galeria True Rouge obtém com complexidade uma equação diferenciada entre arquitetura, vegetação e água, além de divulgar aspectos mais distantes de interação junto aos espectadores. A Galeria Adriana Varejão expõe o elemento água diferentemente da Galeria True Rouge, cuja fruição origina outras manifestações distintas, desde um espaço ilusionista até os espaços que remete a outros cenários além muro. Entre o mundo real e o pictórico, ou seja, a proposta do arquiteto e a atuação da artista.

Analisar os pavilhões implica conferir espaço, circulação, iluminação e receptividade para distintos públicos. A multiplicidade de aspectos compõe um todo intrincado, para além do típico em centro, instituto, ou núcleo de evento cultural, estes não raro voltados apenas à voga, com interesse fluido e momentâneo, distinto do trabalho com acervo museal público.

Entretanto, o Caci ao denominar-se centro, jardim botânico e escola vale-se de benefícios e agregam distintos fundos de cultura, natureza e de recursos, que não são destinados às demais instituições locais, regionais e nacionais. Apresenta-se como elemento de um divergente conceito de museu, resvalando em museu, o que conduz a se inquirir sobre a validade de tanta fonte pública canalizada para este e não para os já existentes.

1.1.1 Por que o Caci?

A trajetória de minha pesquisa sobre o Caci partiu das notórias relações compostas entre arquitetura, arte e paisagem, fatores inerentes à minha formação. A relação entre estes três componentes permite qualificar a arquitetura colaborando para a ênfase da estruturação dos espaços e de determinados elementos. Notadamente, como a pintura mural e o paisagismo usado na arquitetura brasileira, realizado por arquitetos brasileiros, que sempre sugeriram a dimensão plástica e artística como fator essencial da

arquitetura. O projeto do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro, por exemplo, pode ser visto como processo de colaboração entre artistas e arquitetos¹⁰.

A escolha do Caci veio a partir do conhecimento que tive das primeiras experiências empreendidas pela instituição realizadas na forma simplificada da construção dos pavilhões. A relação entre arte e arquitetura em meio a um jardim, embora sobrevenha de uma ideia já experimentada, como a realizada na Bienal de Veneza, me pareceu ser uma grande contribuição como espaço cultural e de lazer.

Estudos sobre centros culturais, arquitetura de museus e dos lugares que o contêm procuram alçar conquistas no campo cultural. Atualmente, alguns segmentos que levam museus e centros culturais a desempenharem um papel importante dentro do sistema contribuem para divulgar uma imagem institucionalizada, o que muito colabora para alcançar maior abrangência.

1.1.2 História: uma entidade singular

O Caci surgiu em 2004 para abrigar a coleção do empresário mineiro da área de mineração e siderurgia, Bernardo Paz¹¹. Fundado em 2002, como Instituto Cultural Inhotim¹², o Centro de Arte Contemporânea Inhotim Caci, localizado em Brumadinho a 60 quilômetros da capital mineira, foi idealizado pelo empresário em meados da década de 1980. A partir daí, o conjunto de obras de arte vem se configurando há mais de 30 anos e o acervo tropical, bem mais recente, procede de 2005, com a valorização de coleções botânicas¹³, especificamente as de espécies tropicais nativas. As primeiras ações surgiram com o próprio Paz que se encarregou de definir o paisagismo e a

¹⁰ Mário Pedrosa (1981, p.53) refere-se sobre a proliferação de artistas brasileiros monopolizarem a pintura mural nas paredes de São Paulo citando os pintores Candido Torquato Portinari, Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo Di Cavalcanti, Clóvis Graciano e outros. PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

¹¹ Bernardo Paz mudou o foco de sua coleção de arte moderna brasileira para arte contemporânea, movido pela expectativa com a paisagem, algumas ideias sugeridas pelo paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994) e incentivos do artista plástico Tunga, segundo informações divulgadas pela Revista Monolito, (4): 26 ago/set, 2011, em entrevista realizada por Fernando Serapião. Publicou-se que as primeiras iniciativas vieram com a construção dos lagos e alguns pavilhões para acomodar as obras de arte que vinham sendo adquiridas. O fato também foi revelado pelo jornalista Gonçalves, na *Folha de S. Paulo*, 2009, em que expôs a venda de parte deste acervo realizada com a mesma agressividade que as compras. Dentre as várias obras que pertenciam a sua coleção, incluíam-se obras de Portinari, Guignard e Di Cavalcanti, e parte delas foi dissipada em leilão.

¹² O Caci é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip). A qualificação como Oscip somente ocorre após anuência do Ministério da Justiça, segundo a Lei n. 9790, de 1999, regulamentadora das Oscips. Para que tal anuência ocorra, alguns requisitos contidos na mencionada lei devem ser preenchidos, tais como: i. ser uma pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos; ii. possuir um estatuto que promova certos interesses da sociedade - a "promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico" é um exemplo de interesse público valorizado pela Lei; iii. conter princípios administrativos que demonstrem transparência e legalidade na prestação de contas.

¹³ Com espécies tropicais raras e uma reserva florestal que faz parte dos biomas da mata atlântica e do cerrado, um conjunto de diferentes ecossistemas, que por sua vez é formado pela biocenose, a fauna e a flora, os micróbios, os seres vivos em geral, e pelo biótipo, o solo, as águas, o ar, a luz solar. O Parque Ambiental Inhotim é dedicado à preservação desses remanescentes florestais.

arquitetura do museu, auxiliado respectivamente pelos irmãos Luiz Carlos e Paulo Orsini. Os dados obtidos pelo site oficial confirmam que o projeto paisagístico teve início a partir de 1984, com sugestões do paisagista Roberto Burle Marx, e desde então, cresceu e adaptou-se com distintas variações.

Uma das características dos jardins do Caci foi moldar-se no primeiro momento pelas ideias de Burle Marx, concluída em diferentes fases pelos paisagistas Pedro Nehring César e Luiz Carlos Brasil Orsini, e concretizado pela iniciativa do colecionador Bernardo Paz. Luiz Carlos Orsini (2010, p.7-8) em seu artigo, diz que as primeiras concepções dos jardins e outras ações desenvolveram-se na base da improvisação, impulsionados pela vontade de criar situações distintas das já realizadas. O paisagista divulgou ainda, que os lagos foram os únicos que tiveram um projeto.

Durante quatro anos, Luiz Carlos Orsini trabalhou na execução das obras de infra-estrutura, paisagismo e implantação dos jardins, ainda que tenha se afastado da instituição em conflito judicioso, suas ações ainda repercutem, pois o paisagista levou Paz a um processo judicial¹⁴.

Paralelamente, as primeiras galerias realizadas no Caci: Lago, Fonte, Praça, Mata e a True Rouge foram projetadas pelo arquiteto mineiro Paulo Orsini, que ainda trabalhou em seis projetos e duas reformas compartilhadas com o arquiteto Allen Roscoe. Cronologicamente, têm-se as Galerias Mata, True Rouge e Cildo Meireles, datadas de 2001, seguidos pela Galeria Fonte, de 2002, e pela Galeria Praça, de 2003. Nos anos seguintes, em 2004, a Galeria Cildo Meireles foi transformada pelo arquiteto Allen Roscoe e, em 2005, a Galeria Lago teve sua reforma, transformando um antigo galpão rural na atual galeria. Em 2008, a Galeria Marcenaria ocasionou da reforma de outro antigo galpão realizada pela arquiteta Paula Zasnicoff e a Galeria Lézar, originalmente projetada por Paulo Orsini, foi reformada por Allen Roscoe.

O Caci, desta forma, começa a desenvolver-se a partir da construção das primeiras edificações encarregadas a receber o conjunto de obras de arte contemporânea

¹⁴ O paisagista Luiz Carlos Brasil Orsini encontra-se em fase judicial contra a instituição. Ele conseguiu na Justiça crédito pelo paisagismo do Caci. Segundo o advogado, o instituto omitia projeto de Luiz C. Orsini em benefício de Burle Marx, que apresentou sugestões aos jardins em 1984; em contrapartida o museu recorreu da decisão. A juíza Claudia de Lima Menge, da 20ª Vara Cível de São Paulo, condenou o Caci, a dar o crédito de 250 mil m² de seu projeto paisagístico para o arquiteto. No processo consta uma carta de Bernardo Paz, segunda a qual "três especialistas" criaram os jardins de Inhotim: Orsini, com 90% do paisagismo, Roberto Burle Marx, com 4%, e Pedro Nehring Cesar, com 6%. Esse último é conhecido por ter sido um dos autores dos polêmicos jardins da Casa da Dinda, pivô dos escândalos do governo Collor (1990-1992). Em oposição à ação de Orsini, a instituição argumenta ainda que, desde 2010, Inhotim se configurou como um jardim botânico pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos (Cnjb). Segundo a coordenadora de imprensa de Inhotim, Isabela Marschner, o paisagismo de Inhotim tem uma "assinatura institucional". O vínculo destacado no site oficial acessado pela juíza era que o local havia recebido em 1984, a visita do renomado paisagista Roberto Burle Marx, que apresentou algumas sugestões e colaborações para os jardins. Matéria publicada por Jotabê Medeiros, de *O Estado de S. Paulo*, em 2 de agosto de 2012.

seguidos por um acervo botânico que vem se moldando por meio do resgate e a introdução de coleções botânicas de diferentes partes do Brasil contribuindo para o desenvolvimento do espaço cultural.

Com a inauguração dos primeiros pavilhões, as exposições¹⁵ permanentes e temporárias são abertas, ao lado de obras de arte espalhadas pelos jardins e de cinco lagos ornamentais. Assim, em 2006, o projeto particular chega ao grande público com estrutura completa. Atualmente, o Caci reúne 18 galerias, mais de 100 artistas, 500 obras, 500 funcionários e 1.500 espécies de palmeiras assentadas em aproximadamente 790 hectares. As galerias¹⁶ são distribuídas¹⁷ pelo circuito longo junto à natureza.

As galerias permanentes foram desenvolvidas especificamente para receber as obras de Tunga, Cildo Meireles, Adriana Varejão, Doris Salcedo, Victor Grippo, Matthew Barney, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares, Janet Cardiff & George Miller e Doug Aitken. As galerias temporárias: Lago, Fonte, Praça e Mata, com cerca de 1.000 m² cada, contam com uma arquitetura com grandes vãos.

A cada dois anos, a instituição reconfigura alguns de seus espaços expositivos para instalar obras que ainda não foram expostas no Caci, ou adquiridas recentemente. Segundo o curador Rodrigo Moura, isso cria rotatividade e uma dinâmica na coleção. Como também, de acordo com o curador, alguns trabalhos apresentados antes e que se encaixam a linha curatorial do Caci são inaugurados em caráter temporário nestas galerias.

Alguns dos mobiliários usados em seu espaço como bancos, mesas e casulos são esculpidos em troncos de árvores brasileiras, em sua grande maioria Pequi e Imbuia, cuja autoria é de Hugo França.

¹⁵ Segundo a direção, algumas obras pertencem ao seu acervo, outras doadas por artistas ou cedidas pelo empresário e empresas associadas a ele. As obras monumentais (fixadas no solo) foram colocadas em comodato de longo prazo. A diretora, A. L. Gazzola, diz que o Caci conta com obras adquiridas ao longo do tempo e outras adquiridas a preços atraentes de difícil comercialização. Não se obteve relação com tais especificidades, ficando os dados na versão da entidade.

¹⁶ Os projetos das galerias foram desenvolvidos entre quatro escritórios de arquitetura. As galerias Lago, Fonte, Praça, Mata e True Rouge contaram com o escritório Paulo Orsini Arquiteto Associados; a Galeria Doris Salcedo (2006/2008) e o Centro Educacional Burle Marx (2006/2009), foram elaboradas por Paula Zasnicoff Cardoso e Carlos Granada; a Galeria Miguel Rio Branco (2008/2010), a Galeria Cosmococa (2008/2010) e a Galeria Cardiff & Miller foram desenvolvidas pelo escritório Arquitetos Associados, cujos sócios são: Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Zasnicoff e o veterano Achilles Maciel, que se juntou ao grupo em 1996; a Galeria Adriana Varejão foi projetado pelos arquitetos Rodrigo Cerviño Lopez, Fernando Falcon e Eduardo Chalabi, sócios da Tacoa Arquitetos Associados; as galerias dos artistas Lygia Pape e Tunga (2010/2012) tiveram suas inaugurações em 2012, com projeto do escritório Rizoma, de Maria Paz Moura Castro, Marcos Mascarenhas Franchini, e Thomaz Serges Regatos Sales. Este escritório ainda elabora a galeria destinada ao artista Nuno Ramos. Outro projeto em andamento é a “Grande Galeria”, direcionada a exposições temporárias, cujo projeto é do escritório Arquitetos Associados. Notícias divulgadas pela *Folha de S. Paulo* nos dias 2 de outubro 2011, p. E6; e 5 de setembro 2011, p.E9.

¹⁷ Este número sempre modifica por conta da política do Caci, que renova seu acervo a cada ano e abre novas galerias a cada dois anos, mas me atenho neste estudo em cima das obras e pavilhões existentes até a data da qualificação (10/12/2012).

Figura 1– Mobiliário. Autor: Hugo França Acervo da autora, 2011.

Com imagens largamente divulgadas pelo site oficial, a implantação do Caci é concebida por um intrincado conjunto paisagístico e parque botânico. O conjunto reúne 4.500 espécies de plantas distribuídas por quase 5,5 km². Entretanto, a concepção de museu singular é apresentada ao grande público como um enorme acervo de arte contemporânea.

O terreno localizado em uma área de transição entre a mata atlântica e o cerrado, compreende mais da metade de vegetação nativa preservada, 1,5 km² de Reserva Particular do Patrimônio Natural (Rppn) e 1km² aberto à visitação. Nesta área que se encontra ao ar livre, vêem-se esculturas e intervenções artísticas em pequena, média, grandes e de escalas imensas.

1.1.2.1 Localização do Caci

Mapa1– Caci- Fonte: google earth.

O acesso ao Caci ocorre pelas rodovias BR-381, São Paulo Belo Horizonte, e BR-040, Rio de Janeiro Belo Horizonte, ou por caminhos vicinais entre as fazendas em áreas montanhosas, sem estradas e de difícil acesso.

Ainda que o município de Brumadinho seja atravessado por essas rodovias, o acesso mais curto da capital à cidade de Brumadinho ocorre pela rodovia MG-040, a chamada Via do Minério. Essa estrada sai da região do Barreiro, na parte sudoeste da capital, e atravessa os municípios de Ibirité e Mário Campos antes de chegar a Brumadinho.

1.1.2.2 Mapa de Acesso

1.1.2.3 Implantação do parque

Mapa 3– Implantação do parque. Crédito: Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/>>.

Antecipadamente o guia de visitação anuncia uma pluralidade de obras, exposições e instalações que o lugar acomoda. No entanto, adentrar em seu espaço confere-se com outra diversidade destinada às palmeiras e vegetações para a entrada principal, como um preâmbulo do que está por vir.

Na medida em que se adentra ao lugar, dessemelhanças no paisagismo são conferidas por meio de áreas planejadas que impossibilitam de se ter uma visão geral do todo, motivado quase sempre por novos elementos que aparecem a cada curva. Entre as lareiras e espaços abertos surgem edifícios, obras, instalações ou esculturas que colaboram para o singular. As galerias também projetadas para estimular a integração entre interior e exterior procuram proporcionar o diálogo entre arte e natureza, contudo sem desvendar o que se pode ver e vivenciar.

Esquema 1 – Guia para a visitação oferecido ao visitante pela instituição. Crédito: inhotim

Estacionamento	Telefone Público	PNE	Sanitários	Rotas de Visitação	Loja	Teatro	Embarque e Desembarque	Rotas Transporte Interno
Portaria	02 Centro de Educação e Cultura Burle Marx	03 Recepção	04 Enfermaria • Fraldário • Espaço Tamboril	05 Administração	06 Centro Administrativo

OBRAS

A John Ahearn e Rigoberto Torres	M Zhang Huan
B Jarbas Lopes	N Waltércio Caldas
C Dominique Gonzalez-Foerster	O Paul McCarthy
D Olafur Eliasson	P Edgard de Souza
E Jorge Macchi	Q Tunga
F Rirkrit Tiravanija	R Olafur Eliasson
G Chris Burden	S Tunga
H Dan Graham	T Amílcar de Castro
I Hélio Oiticica	U Yayoi Kusama
J Simon Starling	
K Edgard de Souza	
L Cildo Meireles	

GALERIAS

- 01** Galeria Praça
- 02** Galeria Cildo Meireles
- 03** Rivane Neuenschwander
- 04** Galeria Adriana Varejão
- 05** Valeska Soares
- 06** Galpão Cardiff & Miller
- 07** Galeria Fonte
- 08** Galeria Cosmococa
- 09** Galeria Lézar
- 10** Galeria Mata
- 11** Galeria True Rouge
- 12** Galeria Doris Salcedo
- 13** Galeria Miguel Rio Branco
- 14** Matthew Barney
- 15** Doug Aitken
- 16** Galeria Marcenaria
- 17** Galeria Lago

GASTRONOMIA

- A** Lanchonete
- B** Pizzaria
- C** Cachorro Quente
- D** Restaurante Tambori
- E** Deck
- F** Bar do Ganso
- G** Café do Teatro
- H** Restaurante Oitica
- I** Omeleteria

BOTÂNICA

- A** Tamboril
- B** Vandário
- C** Aráceas
- D** Palmeiras

Figura 2– Entrada ao seu interior. Crédito: Acervo da autora, 2012.

1.1.3 Referenciais teóricos

O Caci, sem dúvida mostra-se singular também, no confronto para elaborar as críticas da *representação*, assim o referencial teórico centra-se no pensador Roger Chartier (2002). A pesquisa conta também, com exemplares que abordaram a arquitetura de museus e de pavilhão¹⁸.

Em relação ao denominado *sistema da arte contemporânea*, termo este que vem ganhando significativa contribuição de autores, destaca-se Anne Cauquelin (2005) por sempre estar atenta ao cenário internacional. Procura-se problematizar algo naturalizado, como se não houvesse embates entre obra, agentes e parcela da sociedade e o *público*.

As reflexões sobre a definição de partido arquitetônico acolhem aspectos que cercam a compreensão e crítica contemporânea pautadas por Laert Pedreira Neves (1998), que trata do partido como ideia inicial de um projeto, para em seguida, ter uma

¹⁸Atlas da Arquitetura Contemporânea. LOFT Publications, FKG. Barcelona, Spain, 2010; JODIDIO, Philip. *Architecture Now! Museums*. Taschen, Bonn, 2010; PETERS, Nils. *Jean Prouvé, 1901-1984. La dynamique de la création*. Taschen, Bonn, 2006; SEGRE, Roberto. *Museus Brasileiros*. Viana & Mosley, Rio de Janeiro, 2010. UFFELEN, Chris Van. *Museu Arquitectura*. H.f.ullmann, Potsdam, Germany, 2010.

criação autoral e inventiva, bem como artística, na medida em que faz uso da composição.

Destaco a tese de Ana Carolina Santos Pellegrin (2011) por analisar alguns pavilhões, como a reconstrução do Pavilhão de Barcelona, com presença marcante de seus paralelos na literatura especializada; e uma abordagem sobre a Feira Mundial de Osaka de 1970 do *Pavilhão Brasileiro* por Ruth Verde Zein e Izabel Amaral (2009).

Entre os estudos universitários que tangenciam o tema cito alguns trabalhos acadêmicos que tratam da *arquitetura*, mas que, no entanto, foram relacionados de modo parcial com o espaço. A escolha recai sobre a dissertação de Teresinha Gonçalves Barbosa (2008), que analisa a imagem do Caci contemplando parcialmente as Galerias True Rouge, Lago, Fonte e Praça; o artigo de Valquíria Guimarães Duarte (2008), que reflete sobre a Galeria Adriana Varejão e as Galerias Praça, Fonte, Mata e Lago, de exposições temporárias, serem um *site-specific* e seguirem a lógica da matriz expositiva moderna. A dissertação de Thais de Souza Rivitti (2007) aborda entre outras obras de Cildo Meireles, as primeiras montagens da obra *Através*, montadas em uma fábrica abandonada, em 1983, na Bélgica e no Palácio de Cristal em Madrid, em 2001, e hoje está de modo permanente em um pavilhão no Caci.

ESPAÇO DAS ARTES, DAS EXPOSIÇÕES E DA ARQUITETURA: O PAVILHÃO

1.2 Espaço para a arte contemporânea

Diante de um cenário museológico internacional, novas ideias surgem a cada momento, comumente envolvidos por um processo de desenvolvimento mais livre. Para atender a arte contemporânea, a arquitetura expositiva comparece, por vezes, em lugares fora de instituições museológicas, envolvendo uma arquitetura temporária, ou ocupando espaços alternativos, como os edifícios institucionais, prática realizada na Bienal de Veneza, tema abordado posteriormente neste estudo.

As adaptações que compreendem as relações entre arte e o local de exposição com as novas formas artísticas ampliam por um lado, todo o processo de criação, em vista de privilegiar novas soluções experimentais para cada espaço, instituição, público

e espectadores específicos. Por outro lado, o projeto museológico ajuda estabelecer e dialogar com um projeto arquitetônico, conferindo-lhe segurança do espaço e acervo, bem como, espaços adequados para com a altura, acessibilidade, visibilidade e programas qualificados em distintos vieses.

Os edifícios aqui são parâmetros iniciais a serem reinterpretados por meio da arte contemporânea possibilitando tornarem-se palco para especulações artísticas. As obras, em primeira análise, podem ser entendidas como intervenções *site-specific*, ao serem proposições que se fundamentam e constituem-se de acordo com as características do lugar ao qual estão inseridos. Mesmo que, para Miwon Kwon (1997),

[...] A noção de *site-specific* costumava implicar algo preso ao chão, amarrado às leis da física. [...] Porém, à medida que esta investigação prosseguiu ao longo dos anos 1980, passou a articular sua crítica a partir de uma referência cada vez menor aos parâmetros físicos da galeria/museu, ou de qualquer outro local de exposição. [...] O lugar é agora estruturado (inter) textualmente, mais do que espacialmente.

Entretanto, ao denominar *site-specific*¹⁹, muito colabora para adotar uma relação com múltiplas entradas e interesses distintos quando se trabalha com a diversidade oferecida pelo conjunto por expor arquitetura, arte e natureza.

1.2.1 Edifícios, paisagem, obras de arte

O conceito espacial do Caci é observado aqui, sobre a proposta de museu como um diálogo com a arquitetura. Os primeiros pavilhões desenvolvidos por Paulo Orsini foram moldados em caixas de alvenaria com poucas paredes e muito vidro, na intenção de integrar a relação entre arquitetura e natureza.

¹⁹ O *site-specific* utiliza características específicas do local que se consolida, orientado por abordagens ao espaço ou ao lugar. A partir da análise de obras criadas para exibição em locais públicos, por vezes uma relação de construção com esse lugar, o crítico de arte Douglas Crimp (2005) sugere que esta designação não deveria se limitar à posição específica da obra minimalista no espaço da galeria, que provoca atenção do olhar, do observador desviando da obra para o espaço que os contém. As grandes obras que introduzem objetos e materiais de produção em escala industrial e poucas vezes associados à obra de arte (chapa de aço, chumbo e outros) são dadas por Crimp como desafios ao senso estético. A dimensão desses materiais obriga o artista a produzir nas ruas, levando o espectador a uma nova perspectiva.

Figura 3– Primeiros pavilhões. Crédito: Acervo da autora. 2011.

Figura 4 – Galeria Praça, 2001. Crédito: Acervo da autora. 2012.

Caberia ressaltar que os vários pavilhões desenvolvidos no Caci estão distribuídos pelo circuito longo junto à natureza, em que, provavelmente, vê-se a arquitetura ser colocada a um segundo plano. Determinado, por exemplo, pela proeminência na escala monumental da vegetação em face daquela assumida pela

arquitetura, ou pelas obras de grande valor no mercado internacional pertencentes ao seu acervo.

Figura 5– Destaque à vegetação. Crédito: Acervo da autora, 2011.

A Galeria True Rouge (2001/2007) e a obra (1997) do artista brasileiro Tunga, que a compõe é um exemplo a ser observado, na questão do valor da obra e pelo espaço ocupado dentro da instituição, fato analisado posteriormente. A ênfase ocorre principalmente pela obra True Rouge ter sido exposta em galerias internacionais, como a *Jeu de Paume*, em Paris, França, em 2001, e na 2ª Bienal do Mercosul, em 1999, alistado na *Christopher Grimes Gallery*, e mostrado por Ricardo Sardenberg, um dos curadores da primeira exposição.

Figura 6– Galeria True Rouge. Crédito: Acervo da autora, 2011.

Figura 7– Galeria True Rouge. Crédito: Acervo da autora, 2012.

Para Valquíria Guimarães Duarte, essa instalação é uma estratégia da curadoria de formar um “acervo multinacional e multigeracional”, pois, o mercado é uma boa fonte de validação artística de um trabalho. Vê-se que o Brasil, com Rússia, China e Índia, os países ditos *BRICs*, está entre os apontados como uma das grandes promessas

para o futuro na abertura de mercados em distintas áreas de negócios, a incluir a arte²⁰. Em 2012, houve o primeiro fundo de investimentos especializado em arte no Brasil, o *Brazil Golden Art*, ou seja, uma bolsa de valores em arte. O pernambucano Tunga e outros brasileiros estão na lista das coleções desejadas.

A par que o desempenho de Tunga, por exemplo, vem de longa duração, como visto na montagem da instalação *Ão*, em 1980, projeção de filme P&B 16 mm em looping e instalação de som, na qual divulga um filme feito por uma seção curva do Túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro. A partir deste mesmo ano, institui outras situações, como *Vanguarda Viperina* (1986) e *Xipófagas Capilares Entre Nós* (1985). Algumas exposições individuais foram realizadas em Nova York, Estados Unidos, *Sero Te Amavi*, no The New Museum of Contemporary Art em 1995; em Amsterdã, Holanda, no ano de 1990; na Pulitzer Art Gallery, em Glasgow, Escócia; no The Third Eye Center e Toronto, Canadá; na The Power Plant Contemporary Art Gallery com *Interceptions*, além de outras.

Atualmente parte dessas obras: *Lezart*, 1989, cobre, aço e imã; *Cooking Crystals Expanded*, 2009; *Nociferatu*, 2001 - 2011; *Palíndromo incesto*, 1990 - 1992, fio de cobre, imã, folhas de cobre e limalha de ferro; e *Ão* foram adquiridas pelo Caci e designadas a um pavilhão somente para abrigá-las. Trata-se da Galeria Psicoativa Tunga desenvolvida pelo escritório Rizoma Arquitetura²¹. O que, portanto, não fez parte da análise deste estudo por ter sido inaugurado quase na data de minha qualificação (10/12/2012), sem que houvesse tempo para se obter um levantamento adequado.

O conceito espacial do Caci, o museu colagem de fragmento é analisado por Duarte por meio de experimentação e concretização com a instalação da obra *Neither* (2004) da artista Doris Salcedo. O projeto foi desenvolvido pela arquiteta Paula Zasnicoff com a colaboração do arquiteto colombiano Carlos Granada, formado na Universidad de los Andes²². O resultado é um pequeno volume prismático todo pintado de branco, por fora e por dentro, em que se fez uso de materias e formas simples na área externa possivelmente para compor com elementos de construção, como grades e paredes usadas internamente e destinadas à instalação de grande proporção. A obra

²⁰Disponível em: < <http://bravonline.abril.com.br/materia/os-7-mandamentos-da-arte#image=170-av-capa-1> >. Edição 170, out. 2011. Acesso em: 10 jul. 2012.

²¹Maria Paz Moura Castro sócia do escritório Rizoma Arquitetura é sobrinha do fundador da instituição.

²²Trabalhou com a artista e acompanhou o projeto à distância.

*Neither*²³ também já foi apresentada pela primeira vez na Galeria White Cube, em Londres.

Para Duarte, esta instalação se encaixa na proposta do museu como um diálogo com a arquitetura. Os espaços frente aos jardins do Caci foram analisados pela autora “*como um todo fragmentado*”, podendo constatar ainda que os pavilhões sejam definidos dentro do conceito espacial em seu espaço. A questão da fragmentação é tratada posteriormente por entendê-la como parte intrínseca ao espaço do centro.

Figura 8— Pavilhão Doris Salcedo, *Neither* (2004). Crédito: Acervo da autora, 2012.

²³ Segundo o texto elaborado pelos curadores, esta obra expressa uma abordagem de tensão sobre a arquitetura, ao mesmo tempo em que ameaça e protege o ser humano. Apresenta dilemas de estar dentro ou fora, ou até mesmo, devido à sua implantação, que está na fronteira entre o espaço de expansão e a vegetação permanente, entre o passado e o futuro aludindo relações entre arquitetura e arte.

Figura 9– A instalação da Doris Salcedo, *Neither* (2004). Crédito: <<http://www.art21.org/images/doris-salcedo/neither->>.

Porém, por outro lado, não se pode deixar de mostrar um exemplo de museu fragmentado. No Museum of Contemporary Art (MOCA) em Los Angeles (1982-1986), de Arata Izokazi ocorre uma articulação de volumes dispersos e fragmentados organizados em torno às praças e pátios no centro da cidade de Los Angeles. Pode-se ver que se trata de um museu colagem dentro da fragmentação, segundo Montaner (2001), uma condição contemporânea, que se resolve por colagem de fragmentos diversos subdividindo a diversidade das exigências em vários corpos. Uma característica consolidada nos anos 1980, formando outra chave, já apartada da arquitetura modernista histórica.

Figura 10– Museum of Contemporary Art (MOCA) (1982-1986), Los Angeles, Arata Izokazi. Crédito: MONTANER, Josep Maria. *museu para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003 (p.107).

Ocorre que, a *apropriação* para a recreação e o lazer pautadas no empreendimento Caci, em que o público usufrui de privilégios da sua condição: encontro social, segurança e consumo permitem gerar contradições entre a possibilidade de *apropriação* social do espaço em favor de privilégios para uso próprio.

Toma-se como exemplo, uma obra projetada para um determinado espaço, empregada de forma comissionada, dentro do conceito de *site-specific*. O argentino, residente na Tailândia, Rirkrit Tiravanija, transplanta seu *Palm Pavilion*, homenagem às construções pré-fabricadas de Jean Prouvé para colônias africanas, à mata de Brumadinho, circundada de outras tantas espécies de palmeira. O número envolve cerca de 130 palmeiras de espécies, origens e tamanhos diferentes reunidos ao redor de uma única obra. O projeto paisagístico do pavilhão foi pensado justamente para celebrar o tema da obra.

Figura 11– *Palm Pavilion*, Rirkrit Tiravanija. Crédito: Acervo da autora, 2011.

Figura 12– *Palm Pavilion*, Rirkrit Tiravanija. Crédito: Acervo da autora, 2011.

Essa obra está entre as que foram criadas originalmente para outros fins, como na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. A nova versão no Caci destinou-se propositadamente para incluir as palmeiras, auxiliada por uma parceria, que envolveu a curadoria botânica do instituto. Há, portanto, a *prática* de plantas transportadas para o local, pois, segundo o curador Rodrigo Moura “*trata-se da simbolização de todo um*

exotismo dos trópicos com certa ironia também, pois na verdade as palmeiras nem são uma planta nativa”.

O arquiteto francês Jean Prouvé (1901 - 1984), em 1951, desenvolveu na França um tipo de moradia pré-fabricada para os burocratas e comerciantes residentes nas colônias africanas, a *Maison Tropicale*. Segundo Nils Peters (2006), o sistema construtivo realizado por Prouvé no pavilhão 8 x 8 m em Permali, Maxéville (1946), mostra simplicidade na fase de montagem. Essa simplicidade é verificada na foto a seguir.

Figura 13–*Palm Pavilion*, Rirkrit Tiravanija, 2006/2008. Crédito:greg.org.

Na obra de Rirkrit Tiravanija, bem como outras experiências suas, tais como *Untitled 1996*, *One Revolution Per Minute*, *Uma revolução por minuto*²⁴, há uma dificuldade em distinguir a fronteira entre a produção do artista e sua própria produção. São obras que mostram a vontade de inventar novos vínculos entre a atividade artística e o conjunto das atividades humanas.

Mesmo que o projeto da *Maison Tropicale*, na prática, tenha falhado, ainda assim, acabou tornando-se objeto de cobiça para os arquitetos e na versão de Tiravanija, ganhou contornos de *cópia tailandesa*, com materiais de segunda mão. No Caci, *Palm*

²⁴Referindo-se à rotação de um planeta hipotético que se transforma rapidamente em movimento centrípeto materializando-se nas salas de exposição em uma profusão de obras respeitáveis e um senso de construção notável de espaço.

Pavilion traz ainda, dois vídeos exibidos no interior do espaço: um sobre palmeiras e outro mostrando a filmagem de testes atômicos em uma paisagem repleta de palmeiras.

Por outro lado, vêm-se algumas obras tornarem-se representativas ao serem consideradas sobre suas propostas. Trata-se de obras que possui um grande envolvimento com o pavilhão que as abriga, a localização deste pavilhão na instituição e o acesso a ele. Tomam-se como exemplo, duas obras introduzidas em pavilhões de difícil acesso que ficam mais isolados dentro da instituição, *O The Murder of Crows Installation* (2008), de Janet Cardiff & com George Bures Miller, e *Sound Pavilion* (2009), de Doug Aitken.

A obra de Cardiff fica em um pavilhão no meio da mata, em que se leva pelo menos 10 minutos para chegar ao local dentro de uma trilha também no meio da mata. Por se tratar de um lugar mais isolado o silêncio sobressai, preparando o visitante entrar na *imersão* proposta pela obra.

A instalação sonora²⁵, *O Assassinato dos Corvos, The Murder Of Crows Installation* (2008), da artista Janet Cardiff em parceria com George Bures Miller foi montada no Galpão Cardiff & Miller, e construída pelo escritório Arquitetos Associados exclusivamente para esta obra no Caci.

Dentro de um galpão branco, 98 alto-falantes se alinham de forma circular, ao lado de cadeiras reservadas à platéia. O megafone colocado em cima da mesa e ao centro de toda composição se posiciona ao lado da gravura de F. José de Goya (1746-1828), *O Sono da Razão Produz Monstros* (1799), um texto, é o objeto central da instalação, por centralizar poéticas a serem aprofundadas pelo visitante, conhecedor de certo repertório do artista espanhol.

²⁵ Trata-se da narrativa de um sonho, criada pelo som, com a voz da artista surgindo ocasionalmente no megafone para contá-los. A obra tem a duração de 30 minutos e foi composta em colaboração com Freida Abtan, Tilman Ritter e Titus Maderlechner. Na definição da curadoria do museu "(...) os artistas instalaram um ambiente sonoro inspirado na gravura de Goya composto de gravações de marchas, canções de ninar, texto falado e composições musicais, assim como de uma trilha de efeitos incidentais. Soando de 98 alto-falantes montados em cadeiras, em pedestais e nas paredes evocando uma revoada de aves, a obra conduz o espectador por meio de uma narrativa de sonho que revela as qualidades físicas e escultóricas do som". Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

Figura 14– Janet Cardiff & George Bures Miller, *The Murder of Crows*, 2008. Crédito: leonardo finotti.

Figura 15– Instalação *The Murder of Crows*. Janet Cardiff & George Bures Miller. Crédito: <farmrio.com.br>.

O pavilhão usufrui de grande dimensão, cuja área total possui 555,00 m² e atinge 5 m de pé direito na parte central. Internamente é todo pintado de branco, como tantos outros durante a vigência da arte moderna, com piso cimentado e revestimento acústico em toda sua extensão, inclusive na estrutura do telhado, resultando em isolamento necessário e um aspecto rústico de grande força simbólica. O ambiente se complementa

com pouca iluminação decorrida das duas aberturas de vidro, entrada e saída, auxiliadas por pequenas aberturas colocadas acima dos 4m na lateral da entrada e dois holofotes acoplados na estrutura do telhado. No extremo oposto um espaço foi reservado para as dependências do lavatório, sanitário, bem como, na lateral do edifício, há um espaço de apoio destinado a uma lanchonete.

Figura 16– Lateral do Galpão Cardiff & Miller. Crédito:< ojovemarquiteto.wordpress.com>

Como será visto no projeto a seguir, o pavilhão está assentado sobre uma plataforma incrustada na mata. Parte do terreno foi removida para apoiá-lo em um único nível, assim o edifício que envolve a instalação se reserva diante da visualidade interior. Privado de qualquer ornamentação e encoberto pela vegetação, dissimula a avantajada conformação e, assim não se tem a dimensão do pavilhão do lado externo.

Projeto 1– Galpão Cardiff & Miller. Planta térrea e cortes. Projeto cedido pelo escritório Arquitetos Associados.

Figura 17 – Galpão Cardiff & Miller. Janet Cardiff & George Bures Miller, *The Murder of Crows*, 2008. Crédito: Flickr.com

Essa obra institui limites da razão com a irracionalidade ilimitada colocada no *tempo e espaço*, aqui ou em outro lugar, o que eventualmente motiva monstros. Como a *outra*, os artistas procuram buscar determinadas referências geográficas, por não pertencer ao lugar dos sonhos, a Espanha. As referências oníricas vêm dos sonhos de ninar da artista e de sonhos apocalípticos revelados por sua voz. Por sua vez, as referências estéticas decorrem da escultura do som, ou seja, da própria instalação²⁶, concebida como um enredo, cujas imagens e estruturas narrativas são desenvolvidas pelo som. Ou seja, a obra sinaliza a aproximação aos temas narrativos pela trilha sonora que se propaga em todas as direções, dando-lhe penetração.

Por meio de multiplicidade de enfoques, os artistas procuram explicitar as referências históricas, aos sonhos, às realizações, em um país estranho a eles e desvendar o processo de trabalho, quando buscam o passado situado no final do Iluminismo, por meio das palavras de Goya: "*A Fantasia abandonada de razão produz monstros impossíveis: unida com ela, ela é a mãe das artes e a origem de suas maravilhas*" (GOYA, 1799).

²⁶O *Assassinato dos Corvos* é uma instalação que dá continuidade a experiência de Cardiff e Miller na trajetória da construção escultural e física do som. Ao envolver o espectador nos acontecimentos da história, os artistas fazem dele coadjuvante de uma realidade simulada.

Figura 18– *Caprichos* de Francisco José de Goya. Gravura de número 43²⁷.
Crédito: fichagas.blogspot.com. Acesso em 03/09/2012.

As questões da arte de seu tempo retratam a desilusão, a falta de esperança diante do presente, o contemporâneo, quando faz menção aos corvos, com todos os seus atributos, ocupando de certa forma, o imaginário das pessoas.

Trata-se de uma obra oportuna, que se revela apenas pelo artista ao buscar contrastes entre a razão e o sonho, com Goya no final do século 18 e início do século 19. Para Lionello Venturi (1972, p. 125), a contribuição de Goya foi exprimir

²⁷ Esta obra vem de uma série de 80 gravuras do pintor espanhol Francisco de Goya, *Los Caprichos*, que representa uma sátira da sociedade espanhola de finais do século 18, sobretudo, da nobreza e do clero. editado em 1799, mas por temor à Inquisição, em 1803 e para salvar *Los Caprichos*, Goya oferece as pranchas e os 240 exemplares disponíveis ao rei. Trata-se de gravuras realistas e satíricas que criticavam desde a razão o comportamento de seus congêneres, como gravuras fantásticas nas quais, mediante o absurdo, mostrou visões delirantes de seres estranhos. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

livremente a sua revolta contra a vulgaridade, a hipocrisia, o materialismo e a corrupção do clero.

Essa instalação ao sugerir caminhos por meio da ilusão do espectador parece tentar garantir a própria compreensão diante da proposta, como a obra da Cardiff na documenta em *Kassel* (2012), que faz referências a momentos dramáticos do humanismo. Trata-se de uma obra que procura captar a presença dos visitantes, como protagonistas de uma experiência sensorial. A obra pratica a intermediação com um instrumento, guia de vídeo, conduzindo o visitante na estação de trem Hauptbahnhof, um local público de caráter urbano. Como se sabe, a cidade foi bombardeada e posto de encaminhamento para a morte durante a 2ª Guerra Mundial.

Figura 19– Janet Cardiff & George Bures Miller by Mizzi Schnyder. Crédito: esferapublica.org.

Em face de seu propósito, a obra de Cardiff & Miller no Caci colabora com o pavilhão, sem nenhum projeto espetacular ou utilização de grandes nomes do design de mobiliário. Os artistas tiveram a liberdade de focar no que estava proposto, sem ofuscarem, por exemplo, com a alienação²⁸. A força da obra unida ao uso de canções e

²⁸ Como ocorre no Jüdisches Museum Berlin, quando se vai ao encontro no tempo. O prédio do arquiteto Daniel Libeskind representa por si só a atração da história judaica. Sem ter uma entrada direta, o visitante ao passar pelo túnel a partir da edificação existente o conduz a caminhos que representam as várias realidades da história passada (alemã) desviando-o do fato. O museu foi inaugurado em 2001 e expõe a história social, política e cultural do judaísmo na Alemanha desde o século 4 até a atualidade, segundo Jodidio em *Architecture Now*, p.214, 2010.

textos diferenciados sinaliza que a realidade simulada revela-se ao expor o processo de trabalho. Expressa, não pela instituição, mas pelo artista que consegue esse processo diante de um espectador sensível.

A fetichização desse ambiente também possibilita provocar rejeição ou recusa de se adequar nele. Porém, a obra e a possibilidade de criar do artista podem rever os agentes externos retomando a arte como um bem para muitos e não apenas os que podem lá estar, graças às novas mídias, cumprindo o papel de introduzir questões importantes para esta época.

O isolamento da outra obra, *Sound Pavilion* (2009), mostra um percurso mais intenso, pois ocorre no final de uma trilha de aproximadamente 1.000 m. A obra é realizada em um pavilhão cilíndrico que reproduz o som de um microfone instalado a 212 m de profundidade. A trilha longa, o projeto do pavilhão, estético e funcional, a realização da obra e o silêncio exigido por ela, proporcionam afinação com a obra.

Figura 20– *Sound Pavilion*, 2009, de Doug Aitken. Crédito: Acervo da autora, 2011.

Essa obra é analisada no segundo capítulo por debater e proporcionar subsídios com outros dois exemplos desenvolvidos no Caci e distinguidos sobre a receptividade da obra em seu espaço arquitetônico.

Ao observar a extensão do conjunto, Montaner (2008) nos auxilia na análise, entendido no exercício operacional de unir sucessivas imagens experimentadas, configurando ou não para o espectador uma totalidade, mas sim a articulação destas superfícies diferentes. Visivelmente, não importa conhecer especificamente que formas são essas. Não há intenção deliberada de fácil compreensão. O que conta nestas arquiteturas ou no conjunto é a propagação das arestas, a fragmentação do conjunto. Pensando neste aspecto do museu, igualmente a noção de totalidade fulgurante se sobrepõe ao sentido de fragmentação, vivenciada no percurso, possivelmente coadunando-se à *representação* buscada.

Contudo, dentro das possibilidades, percebe-se que depende muito do artista a formulação da obra para não fechar as possibilidades de desvendar um espaço passível de ser questionado, diante das configurações da arte ambiental, dos pavilhões ou das obras espalhadas pelo jardim, assim contribuindo para rever, renovar e desafiar a instituição museal. Assim sendo, mostrar o Caci com a estrutura complexa de produção que a arte contemporânea é elaborada busca questionar a pertinência do formato das grandes exposições²⁹ e dos eventos como as bienais. Fato gerador de influências com seus domínios de territorialidade.

1.2.2 Exposições com diversos formatos

A arquitetura de exposição na atualidade mostra-se em uma multiplicidade de aspectos, com vários atores sociais relacionando-se entre si de modo articulado e expõe o *sistema da arte contemporânea*. Diferentes instituições estão nesse campo e apresentam em formatos distintos. Vale lembrar que a legislação em vários países é diferente da local³⁰.

²⁹ No início do século 20, as exposições internacionais ficaram conhecidas como *Feiras Mundiais*, (*World's Fairs*) e se tornaram elaboradas amostras de produtos manufaturados e do desenvolvimento cultural e tecnológico, abertas ao público em geral. O grande número de nações participantes contribuiu para se obter tal variedade de indústrias, tendências, ciências e artes. Além do Palácio de Cristal, Londres, em 1851, das grandes exposições públicas realizadas em diferentes partes do mundo, têm-se a Exposição de Paris de 1855, que deu origem ao grandioso “*Palais de l'Industrie*”, construído nos Campos Elíseos.

A Bureau Internacional de Exposições (BIE), O Gabinete Internacional de Exposições (português europeu) ou Bureau Internacional de Exposições (português brasileiro) é uma organização internacional intergovernamental, com sede em Paris, França, encarregada de vigiar e prover a aplicação da Convenção relativa às Exposições Internacionais. Artigo 25. Ver a tradução oficial portuguesa no Decreto n. 10/92, de 11 de fevereiro, que aprova a emenda à Convenção Relativa às Exposições Internacionais. [Pierre-Marie (2001), *Avis de droit sur les conditions d'adhésion et de participation des États parties à la Convention constitutive du Bureau International des Expositions*. In: PIAT, CHARLES. *Les Expositions Internationales relevant du Bureau International des Expositions*. (pp. 287- 299), p. 288, Paris, França].

³⁰ A Lei nº 11.904, de 14 jan. 2009 institui o Estatuto de Museus e a Lei nº 11.906, de 20 jan. 2009 cria o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e legislação correlata. Disponível em:

<http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/9488/legislacao_museus.pdf?sequence=1>. Acesso em: 2 jun. 2013.

Outra questão importante, que se deve salientar é a privatização da cultura no Brasil. Ela possui condições distintas ao considerar que o patrocínio privado por renúncia fiscal ter prática recente. Fez parte disso, o recuo natural do papel estatal, na liderança da cultura institucionalizada, assim como a imposição da sociedade de mercado sobre eventos culturais, evidenciada nas Feiras de Arte³¹; o mundo da cultura do espetáculo também tem breve história e como ponto diferencial cito o fenômeno Bienal paulista, em 2012 ocupando até as páginas policiais da imprensa, por sofrer 13 processos de prestação de contas, formulados pela Controladoria Geral da União; bem como, data deste século, o gerenciamento de museus estatais por Organizações Sociais³². Desponta com isso, a importância dos artistas mais valorizados no mercado internacional, com alta cotação no mercado. A esfera do lucro e da *espetacularização*, no dizer de Guy Debord, se sobrepõe à arte propriamente dita.

Chin Tao Wu (2006), que descreve sobre a intervenção corporativa nas artes, aponta uma inversão de valores pelo interesse do sistema privado investir no setor cultural. O uso de recursos públicos em cima da liberdade e o crescimento de investimento neste mercado são discutíveis, pois, o financiamento da cultura por meio de renúncia fiscal desarticula a democracia cultural como missão pública.

O fato é que, atualmente, no âmbito internacional, existem mais de 60 bienais e trienais em todo o mundo que abrange as feiras internacionais, os centros culturais, os salões de arte, as universidades e outros. Entre várias, ressaltam-se particularmente, a Bienal de Veneza, Art Basel, Art Sculpture Münster e a Documenta de Kassel na Alemanha como referências importantes e aspectos distintos pelo apoio local ao turismo e aos negócios, pois, colaboram para que os eventos se mantenham atualizados. A Documenta de Kassel, por exemplo, sempre se mostrou mais livre enquanto territorialidade.

No entanto, por ser referenciais com aspectos distintos, podem ocorrer efeitos diversos, pois segundo Aracy Amaral (2001-2002, p.24), as Bienais e Documentas, hoje em dia, tornaram-se verdadeiros salões e suas presenças afetam a reflexão sobre arte,

³¹ Uma entre as mais antigas, a feira de Arte na Basileia, foi motivada pela reação direta ao Mercado de Artes de Colônia, e mostrava que “o grupo da Basileia queria, naquela época, uma feira aberta, da qual todos pudessem participar”, segundo Annette Schönholzer, diretora adjunta da Art Basel. A Art Basel, fundada em 1970 pelos galeristas Trudl Bruckner, Hilt Balz e Ernst Beyeler, mostra que hoje, 40 anos depois, somente poucos proprietários de galerias conseguem participar dela. Disponível em: <<http://www.swissinfo.ch/por/index.html?cid=7777060>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

³² Desde 2006, o Caci tornou-se um espaço público, embora com misto entre espaço, jardim botânico e coleção do mecenas e outras quando se transformou numa Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip).

por uma necessidade da informação mais recente. Para a autora, isto deixou de apresentar um caráter inovador como pólo de informação.

1.2.3 Importância questões relativas aos pavilhões

A questão dos pavilhões possui longa duração, e nos leva a lembrar que ganha especial interesse desde a Exposição Universal de 1851, com a Galeria de Cristal³³ em Londres, do arquiteto Joseph Paxton (1803 - 1865) e o paisagismo inserido em seu interior. Nesse mesmo espaço especialmente projetado e com ares de estufa monumental reuniu-se um conjunto de territórios bem significativos, a envolver vários continentes, por vezes em conflito.

Abrigando a totalidade do universo exposto em um único pavilhão, o Palácio de Cristal, protótipo deste modelo, deu lugar às *Salas de Máquinas* concebidas por grandes edificações destinadas a abrigar e representar os avanços tecnológicos em curso. Por outro lado, as razões territoriais e políticas dominaram a cena em uma profusão de ideais e conflitos. À exemplo de Portugal, por se apresentar com a colônia, o Brasil, em uma demonstração de coesão, quando poucos anos antes se declarou a tal Independência; ou territórios rivais, Inglaterra e França expondo em um mesmo espaço como se estivessem reconciliados; ou ainda, como ocorreu na Exposição Universal de Paris de 1867, em que a França queria evidenciar seu poderio mundial por meio da organização de representações em miniatura de todas suas colônias, como anexos ao pavilhão central; e a Itália por sua vez, exibiu seu passado renascentista tentando passar a ideia de tradição e domínio cultural, ou transplante para o Ocidente de bases artísticas.

A função dos pavilhões de exposição cursava além da natureza construtiva e formal do edifício, pois se associava a aspirações políticas e econômicas. As exposições, por sua vez, concebiam uma cidade ideal, equivalente à cidade industrial. De certa forma, arranjos que abrangeram a Galeria de Cristal de Londres e a Bienal de Veneza mostraram que a arquitetura de exposições, naquele momento, tornara-se desmontável, vendo suprimir o fundo branco e seguir o caminho das grandes

³³ Considerado como primeiro marco arquitetônico de exposições, o Palácio de Cristal, realizado no Hyde Park em Londres, Reino Unido, em 1851, foi composto por uma estrutura portante com elementos padronizados em ferro e pranchas de vidro, formando uma grande estufa. Idealizada pelo Príncipe Albert, marido da Rainha Victoria, a construção de grande estrutura abrigou a "*Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações*", a primeira exposição internacional de produtos manufaturados. Roth Leland M. *Entender la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gali, 1993.

exposições. Período que permeia os anos 1970/1980 voltado para grupos heterogêneos, o qual compreende o cenário montado com a obra submetendo-se ao cenário pronto.

Figura 21— Palácio de Cristal de sir Joseph Paxton, Londres, 1851 (destruído em 1936).
Crédito:<www.vitruvius.com.br>. Acesso em 10/10/2012.

1.2.4 Bienal de Veneza

O primeiro sinal de tendência à internacionalização das manifestações artísticas veio com a Bienal de Veneza, fundada em 1895, com condição de multiplicar-se nas décadas seguintes. Nela, as tendências estéticas inovadoras de diferentes países europeus podiam ser apreciadas por um público internacional.

Nos jardins do Castello, *Giardini*, local histórico da Bienal de Veneza e um dos mais conceituados certames de arte contemporânea, países são convidados e recebidos a cada dois anos para prestarem uma demonstração de riqueza e influência. A cidade e o parque, por conseguinte, tornam-se suporte para a arte.

A arquitetura por sua vez, sem qualquer vínculo com a obra de arte é representada, durante a Bienal, nos vários pavilhões que se manifestam em diferentes formatos ocupando palácios e igrejas, por todo o lado. À exemplo da antiga Scuola Grande della Misericórdia, na zona norte da ilha, no bairro Cannaregio, edificada na segunda metade do século 16 pelo arquiteto e escultor romano Sansovino, que correspondente à escola veneziana.

Em sua primeira edição, em 30 de abril de 1895, não existia um único pavilhão nos *Giardini*, lugar destinado a grande exposição. Somente em 1907 a Bélgica construiu

o primeiro pavilhão da bienal e a França idealizou o seu cinco anos mais tarde. Sem apresentar um acervo permanente, o desenvolvimento da bienal e sua dispersão pela cidade se colocam na proporção inversa ao interesse dos venezianos, por estarem quase sempre envolvidos com o turismo. Os pavilhões, desta maneira, são espalhados pelo arquipélago e anunciados em grandes letreiros.

Atualmente há 30 pavilhões nos *Giardini*, a que se acrescentam mais 35 espalhados pela cidade. Em 2011, o Vaticano também adquiriu o seu diante da forte presença dos Países do Golfo. Notadamente vê-se crescer o número de países sem pavilhão oficial nos jardins do Castello. Assim sendo, a Bienal de Veneza, com pavilhões nacionais, traça o mapa econômico e geopolítico do planeta exercendo um papel ativo das inovações artísticas no âmbito internacional. Lugar em que todos se confrontam, em uma competição mais política do que artística, por uma questão de influência, poder e riqueza.

1.2.5 Os primeiros cenários

Um cenário de viés temporal encarregado de formular uma tradição das artes no século 20 para o cenário brasileiro e com exposições de perfil internacional e contemporâneo surgiu com a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna (MAM/ SP) ³⁴. Isso ocorreu em 1948, quando Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (1898- 1977) propôs a realização de uma grande mostra internacional inspirado na Bienal de Veneza. A primeira edição da mostra desta bienal se tornou parâmetro para outras, como a 1ª Bienal Internacional de São Paulo em 1951.

As primeiras iniciativas institucionais voltadas para a arte moderna surgiram então, com a criação do Museu de Arte de São Paulo³⁵ - (MASP), 1947, do Museu de Arte do Rio de Janeiro³⁶, do Museu de Arte Moderna - (MAM /SP), 1948 e a 1ª Bienal de São Paulo, lançando a cidade à frente da produção artística e alargando o campo de outros setores, como às galerias profissionais. Ao mesmo tempo instigava disputas territoriais, como a sua similar, a Bienal de Veneza.

³⁴ Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo, (1898 - 1977) fundou em 1946, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em 1951, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

³⁵ O museu foi fundado em 1947, por iniciativa do paraibano Assis Chateaubriand. A nova sede, projetada em 1958 pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992), levou dez anos para ser concluída, e contou com a presença da Rainha Elizabeth II, da Inglaterra no dia de sua inauguração, em 7 de novembro 1968.

³⁶ O projeto da sede do MAM/RJ foi elaborado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) e pelo paisagismo de Roberto Burle Marx (1909-1994).

Figura 22– Masp. Equilíbrio. Crédito: Daniela Rodrigues Gonçalves. Disponível em: <<http://danielargoncalves.wordpress.com/>>. 24 de outubro de 2013. Acesso em: 12/01/2014.

A primeira bienal internacional, inaugurada em 20 de outubro de 1951, veio a ocupar inicialmente a esplanada do Trianon, antigo Salão de Baile cedido pela Prefeitura de São Paulo. Idealizada no âmbito do MAM/SP, com estrutura de megaeventos, os arquitetos Eduardo Kneese de Mello e Luis Saia projetaram um polígono de madeira, com área de exposição de 5.000 m², programada para 1.854 obras representando 23 países, além da representação nacional.

Hélio Herbst (2007) divulgou em sua tese de doutorado, que o anteprojeto de remodelação do Belvedere do Trianon, destinado ao lançamento da primeira bienal, ocorreu em 1950, para a construção do pavilhão provisório, com acesso principal voltado à Avenida Paulista. No memorial de projeto já apontava o caráter temporário do edifício com soluções facilmente desmontáveis e resistentes às chuvas de verão. Dentro das cláusulas contratuais impostas pela concessão de uso do espaço, segundo Herbst, previu-se a utilização das dependências do salão de baile com posterior devolução em iguais condições.

Essa Bienal foi classificada por Mário Pedrosa como acontecimento de âmbito internacional com repercussões culturais incalculáveis³⁷. Entretanto, diferentemente, houve uma mudança de padrão na segunda edição da Bienal de São Paulo por conta da inauguração do 4º Centenário. Programada na área do Ibirapuera³⁸, a 2ª bienal abrigou os festejos comemorativos dos 400 anos de fundação da cidade de São Paulo. Com intermediação de Ciccillo, o conjunto urbanístico foi desenvolvido pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) e equipe. Niemeyer convidou os arquitetos Hélio Uchoa, Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Melo, Ícaro de Castro Melo e, como colaboradores, Gauss Estelita e Carlos Lemos para integrar sua equipe. A montagem, fundamentada na planta livre e devidamente marcada pela flexibilidade na ocupação dos espaços foi coordenada pelo então arquiteto Jacob Ruchti (1940-1970).

Parte do complexo compreendia o parque, cujo projeto inicial era de Roberto Burle Marx, mas a responsabilidade pelo desenho foi do engenheiro agrônomo Otávio Augusto Teixeira Mendes, o Pavilhão dos Estados e o Pavilhão das Nações, todos ligados por uma marquise. Também fazendo parte do espaço, estariam o parque, o Pavilhão da Agricultura, antigo Detran, e o Ginásio de Esportes, cujo projeto foi do arquiteto e urbanista Ícaro de Castro Mello (1913 - 1986). Segundo Silvio Soares Macedo (1999, p. 86), o projeto de Burle Marx “(...) não foi levado adiante”.

A 2ª bienal³⁹ internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurada em 12 de dezembro de 1953, foi montada em dois pavilhões e ainda seguindo divisões territoriais. Representando 33 países com 3.374 obras, o Pavilhão das Nações programou-se para as representações dos países da Europa e do Oriente, e o Pavilhão dos Estados destinou-se às representações das Américas, do Brasil e a Mostra Internacional de Arquitetura.

O texto de Joaquim Cardoso, intitulado, *O Conjunto Arquitetônico de Ibirapuera*, publicado na *Revista Arquitetura Contemporânea* (1953), já mostrava preocupação com as construções no Parque Ibirapuera. Para o autor, os projetos se moldavam em um estilo arquitetônico, que apontavam para uma nova orientação na arquitetura brasileira, mesmo que esta fosse celebrada no mundo inteiro, mas que, no entanto, não mostrava ainda capacidade de renovação. Os pilares, segundo o autor,

³⁷ AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. *Revista USP*, São Paulo, n.52, p. 20, dez./fev. 2001-2002. Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/52/03-aracy.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2013. Artigo divulgado no *Jornal do Brasil*, 27 out. 1951.

³⁸ Ibid, p.16-25

³⁹ Conhecida como a “Bienal de Guernica”.

ganhavam novas representações, tornando-se por vezes “(...) *criações nem sempre felizes*”. Junto a estas preocupações, o autor destacou a grande marquise, que dava unidade ao conjunto, sem ser uma passagem coberta, mas uma ligação encontrada no urbanismo, no âmbito do pedestre. O autor coloca certos valores pressentidos e investigados em obras anteriores, principalmente, nas grandes feiras mundiais.

Em relação ao jardim, Claude Vincent, na mesma Revista (1953), escreveu que a preocupação de Burle Marx para o projeto, era criar jardins geométricos e assimétricos ao mesmo tempo, utilizando-se de elementos construtivos policromos em relação a plantas ricas em cores e texturas. A riqueza de detalhes, muitas vezes autóctones, seria valorizada pelo uso da água, como espelho, escultura líquida ou modificadora de cores, quando revestidos de mosaicos coloridos.

Embora essas mudanças fossem significativas na época e aparentemente trata-se de recursos utilizados nos jardins do Caci, podemos afirmar que os pavilhões instalados no Parque Ibirapuera diferenciam-se dos pavilhões representados no Caci. A pré-fabricação ou arquitetura desmontável deu lugar aos espaços *cenários*. Os pavilhões, cujos países tinham responsabilidade pelo espaço e envios das obras estabeleciam seu objetivo industrial, mesmo sendo efetuados por arquitetos e artistas jovens, como os que trabalharam nas primeiras bienais acima citados.

1.2.6 Outras experiências

A perspectiva aqui é lançar uma contribuição para o debate sobre os pavilhões. Pode-se entender a arquitetura das exposições universais, com Ruth Verde Zein e Izabel Amaral (2009), que é uma arquitetura “(...) *composta de edifícios isolados, projetados de forma independente por diferentes profissionais.*”

A reflexão sobre esses pavilhões, de condição basicamente efêmera, permite examinar seu caráter singular, no qual se aponta seus limites, não consentidos em condições funcionais. Assim, vê-se manifestar um lugar de permanência breve, da exceção e da representação que é, ao mesmo tempo, um lugar de passagem.

Das poucas recordações guardadas pelos visitantes e das raras imagens de plantas, desenhos originais e fotografias dessas experiências de pavilhão vêm-se marcar superficialmente seu imaginário. Todavia, é por meio da memória coletiva que se pode instituir a permanência do um edifício fugaz, modificando o transitório em

permanente, como observado pelo Pavilhão da Alemanha, de Mies van der Rohe, integrante da Exposição Universal de 1929, Barcelona.

Ana Carolina Santos Pellegrin (2011) contribui em mostrar a importância da sua reconstrução. Situada na margem sudoeste da cidade, a Exposição Internacional de Barcelona, em Montjuic foi inaugurada em 1929 e durando até janeiro de 1930, com o objetivo de repetir o sucesso alcançado pela Exposição Universal de 1888. A intenção, segundo Pellegrin, era lançar o progresso da indústria catalã em escala mundial.

Diferentemente da Bienal de Veneza, a Exposição Internacional de Barcelona não previa no primeiro momento, edificações específicas para as representações de outros países: eram separados por temas como: siderurgia, agricultura, eletricidade, transportes e outros, ocupando edifícios autônomos. A ideia que surgiu por volta de 1905 com o arquiteto Josep Puig i Cadafalch, obteve somente em 1927 a decisão da entrada de pavilhões independentes. Assim, como cada representação internacional decidia sobre seu pavilhão, segundo a autora, deixava sobrepor uma abrangência de linguagens arquitetônicas heterogêneas resultando quase sempre em implantações conflitivas.

Figura 23– Pavilhão de Barcelona (1929). Mies van der Rohe (1886-1969). Crédito: <<http://www.miesbcn.com/es/fundacion.html>>. Acesso em: 21/05/2012.

Pellegrin expõe que Mies van der Rohe, o arquiteto escolhido para fazer o Pavilhão Alemão em Barcelona fez os primeiros estudos a partir de maquetes desmontáveis, com objetivo de testar as posições mais adequadas para os planos verticais e horizontais. O Pavilhão de Barcelona construído, essencialmente, de pedra, vidro e estrutura metálica expôs um conteúdo dividido por obras de arte e mobiliário, além de se valer do uso de linhas retas e transparência por estar associado às ideias modernas.

Interessante observar com Pellegrin, que o fim da Exposição Internacional de Barcelona e a desmontagem do Pavilhão Alemão não foram suficientes para apagá-los

da memória, por estarem registrados em fotografias e desenhos técnicos. O Pavilhão da Alemanha de Mies van der Rohe adquirido na Exposição de Barcelona de 1929, sempre se evidenciou como referência da arquitetura moderna, sobretudo por estar vivificado nos registros deixados.

Por outro lado, a participação do Brasil em exposições universais, que vem ocorrendo desde 1862, pôde contribuir com grande importância ao lado de projetos de pavilhão de reconhecimento internacional, de acordo com Ruth Verde Zein e Izabel Amaral (2009). Notadamente, as autoras exemplificam as exposições de Nova York 1939, de Bruxelas 1958 e de Osaka 1970.

O Pavilhão do Brasil na Expo'70 em Osaka, Japão, por exemplo, cujo projeto ganhador do concurso veio de um grupo formado por arquitetos paulistas: Paulo Mendes da Rocha, Jorge Caron, Júlio Katinsky, Ruy Ohtake, ampla equipe de colaboradores, arquitetos, estudantes e artistas plásticos mostrou que a criatividade arquitetônica fundamentou o projeto objetivando uma melhor representação. Segundo o artigo, o pavilhão proposto por Paulo Mendes da Rocha apontou que o conjunto de temas construtivos, de tendência brutalista⁴⁰ foram observados na arquitetura brasileira a partir da década de 1950.

Figura 24– Pavilhão do Brasil na EXPO'70. Arquivo P. M. Rocha, 1969. Crédito: <<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm>>. Acesso em: 21/05/2012.

⁴⁰O brutalismo privilegia a verdade estrutural das edificações, sem esconder os seus elementos estruturais, conseguida por meio do concreto armado aparente ou destacando os perfis metálicos de vigas e pilares. Ruth Verde Zein debate o termo brutalismo com o livro de BANHAM, Reyner. *The new brutalism: ethic or aesthetic?* Londres: Architectural Press, 1966. Como realizou um estudo por meio da pesquisa “Arquitetura Paulista Brutalista: 1953-1973”, com uma seleção de 78 obras dentre as mais significativas que podem ser situadas nessa tendência arquitetônica. Disponível em: < <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/index1port.htm>>. Acesso em: 05/05/2012.

Figura 25 e 25a– Pavilhão do Brasil na EXPO'70. Arquivo P. M. Rocha, 1969. Crédito: <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm>. Acesso em: 21/05/2012.

1.2.7 Pavilhões de exposições

Sem haver as restrições comuns aos projetos convencionais, os pavilhões de exposição atuam como experiências para arquiteturas futuras, pois procuram incorporar a condição de um lugar singular. Para tal, buscam reunir o lugar a ser inserido e se tornar distinto, caminhos dedicados à vista e um espaço interior destinado a paradas curtas, na intenção de voltar ao exterior. Com um programa quase nulo, presteza do encargo e execução, Moisés Puente (2000) expõe que esses pavilhões singulares são solicitados em um campo de experiência.

O conceito de pavilhão na sua origem, segundo Puente, provém da palavra francesa *paveillon*, edificação que indica uma dependência de outra maior, imediata ou próxima a ela e está ligada à ideia do *pavilhão de jardim* do século 17, pequena edificação de caráter singular, que denotava um edifício excêntrico. Mesmo período em que se vê renascer a paisagem na Holanda, um país protestante, cuja paisagem, segundo Kenneth Clark (1961), representou um modo de manifestar e retratar a imagem do país. Este século influencia diretamente a visão do século 19.

Entretanto, a questão dos pavilhões de exposições de arte, atualmente, caracterizados por duração temporária, adota e ajusta-se aos espaços e programas de bienais e instituições no mundo, sempre buscando novos cenários.

Assim como, os organizadores das primeiras bienais "*decidiram se acercar de jovens artistas para a tarefa de montagem*" como narra Leonor Amarante no livro *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987, 1989*⁴¹ verificam-se no Caci que procuram

⁴¹Na época uma várzea distante e sem nenhuma infra-estrutura urbana.

identificar alguns aspectos do processo de valorização e legitimação construído pelas instituições sobre a figura do arquiteto jovem ser requisitado.

As primeiras montagens nas bienais, segundo Leonor, ocorriam na prática, como alguns artistas recrutados para as empreitadas: Aldemir Martins, Frans Krajcberg, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmann que se juntaram a Guimar Morelo, responsável pela montagem.

As experiências no Caci, delineada por Valquíria Guimarães Duarte, podem indicar certos caminhos, assim observado pela autora sobre os primeiros pavilhões desenvolveram-se como um *site-specific*. A autora cita as instalações da obra *Neither* (2004) pertencente à artista Doris Salcedo, obra já citada acima, e a Galeria Adriana Varejão, analisada posteriormente, como exemplo de *site-specific*. Já as galerias de exposições temporárias, Praça, Fonte, Mata e Lago, segundo a autora, segue a lógica da matriz expositiva moderna, a do ‘cubo branco’, com algumas alterações.

PROTAGONISTAS DIVERSOS

1.3 Internacionais

Por outro lado, ao tentar buscar referências museais para inquirir o objeto de estudo citam-se dois exemplos de museus contemporâneos, dentro dos parâmetros internacionais, que podem contribuir como protagonistas aos debates atuais. O Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea (2004), de Kanazawa, Japão, e o New Museum of Contemporary Art (2007), NY- NY, ambos projetados pelo mesmo escritório, o grupo Sanaa⁴².

1.3.1 Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea (2004), de Kanazawa, Japão

É um exemplo em que as soluções indicam diferentes maneiras de entender o papel do museu, principalmente por ser essencialmente de origem pública. Como divulga a própria instituição e fontes levantadas, é possível conferir no Museu do Século 21 a interação entre o curador e o arquiteto, diante dos detalhes do projeto e da

⁴² Kazuyo Sejima e Nishizawa Ryue.

distinção da arte contemporânea. Manifestada aqui, pela desigualdade formal e atitudes das obras dos artistas em desafiar o espaço dado. Todo o complexo do museu está localizado em uma área de 26.000 m², projetado em forma circular com 17.300 m² de área útil e 9.500 m² de área construída, segundo o El Croquis139 (2008).

A ambientação e o contexto no qual a construção está inserida tiveram importância no começo do projeto, como as leis de zoneamento e especificidades do local. Várias opções foram estudadas antes da configuração da forma final para o edifício⁴³. Segundo Sejima, a abordagem do Sanaa ao programa arquitetônico desse museu é *“um tipo de espaço no qual a luz e o vento penetram o ambiente pelas portas e janelas”*.

Figura 26– Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, de Kanazawa, Japão. Ishikawa, Japão (1999-2004). Por SANAA. Crédito: Sanaa. <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer.dois-arquitetos-japoneses-recebem-o-premio-pritzker-2010,530465.0.htm>>. Acesso em: 12/10/2012.

A primeira questão preenchida foi a ideia de um museu aberto à comunidade. Isto é alcançado por meio da planta circular com suas quatro aberturas e a fachada contínua de vidro. Assim, os 10.000 m² decididos pela planta circular possui um anel periférico transparente de circulação e vários corredores ortogonais que seccionam as 14 salas expositivas. Dentro do perímetro, reservados na periferia do círculo ficam os espaços gratuitos, voltados à comunidade em geral. Como confirmado pela arquiteta *“(...) nós não temos nem frente nem fundo, é um museu aberto”* *“(...) com essa parede*

⁴³ Ryue Nishizawa salienta esse processo, EL CROQUIS (2004, p.11).

transparente podemos ver do lado de fora o que acontece dentro do museu" ⁴⁴. A transparência, física, presente na fachada do museu, também está em alguns dos espaços independentes no seu interior e em seus corredores.

Figura 27– Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, de Kanazawa, Japão. Crédito: Yusuke Tomioka. Crédito: <http://transmuseus.net/?p=1017>. Acesso em: 12/10/2012.

As áreas de exposições, pagas, reservadas ao museu de arte propriamente dito permanecem no centro da planta. Essa área pode ser modificada pelo uso dos corredores, abrindo ou circunscrevendo os espaços, pois esses espaços de circulação são usados como áreas de exposição adicional. Tais áreas de interligação alteram-se de acordo com as áreas funcionais do museu, pois se modificam, por exemplo, na divisão entre o espaço pago e o gratuito. Muito desta experiência, colabora por estabelecer como local de encontro e acontecimentos não programados.

Pode-se, portanto, entender a arquitetura e realizar a união entre interior/exterior reforçada pelos locais de encontro. De tal modo, que se remete a Ignasi de Solà-Morales (1995) sobre o sentido de pertencimento, como um ponto de encontro, um cruzamento de linhas, uma apreensão que produz um momento de frágil plenitude. Um fato que pode ser casual ou fruto de uma vontade determinada, conforme a reivindicação.

⁴⁴ Entrevista conferida pelos arquitetos por ocasião da exposição no Instituto Tomie Ohtake em agosto de 2008, Instituto Tomie Ohtake (2008).

Figura 28– Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, de Kanazawa, Japão. Corredor. Crédito: arcspace.

Figura 29– Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, de Kanazawa, Japão. Crédito: Yusuke Tomioka.
Disponível em: transmuseus.net. Acesso em: 12/10/2012.

Figura 30– Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, de Kanazawa, Japão. Crédito: Yusuke Tomioka.
Disponível em:< <http://transmuseus.net/?p=1017>>. Acesso em: 12/10/2012.

No Museu do Século 21 duas salas são destinadas aos trabalhos permanentes de James Turrell e Anish Kapoor. Cabe destacar que as instalações permanentes são intercaladas entre os espaços públicos. As 14 salas expositivas diferem entre si quanto às dimensões e pé-direito. A escala mecânica do museu é proporcionada pelas variáveis que ocorrem nas dimensões das salas expositivas e no pé-direito, que também varia de 4 a 12 m de altura influenciando diretamente a escala visual.

Os dados do *El croquis* e *Architecture Now! Museums* confirmam que o edifício circular de 112,5 m de diâmetro, sem fachada ou entrada principal organiza a área central para exposições temporárias e permanentes, disponibilizando uma série de espaços públicos que incluem biblioteca, salas de aula, oficinas para crianças, as salas destinadas ao auditório, café, loja, setor educativo, projetos especiais, dois espaços de descanso e encontro e o setor administrativo.

O museu totalmente transparente é explorado pelos elementos formais, formados por volumes identificados em cubos, cilindros e paralelepípedos, os quais se sobressaem na forma com diferentes alturas. As relações espaciais ocorrem pelos espaços próximos e os princípios compositivos têm a organização acumulada, sem um ponto central como se observa na planta e na maquete a seguir (EL CROQUIS139, 2008).

Esquema 2– Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, de Kanazawa, Japão. Crédito: Yusuke Tomioka. Crédito: transmuseus.net. Acesso em: 12/10/2012.

Maquete.1 – Museu do Século XXI (21) de Arte Contemporânea, de Kanazawa, Japão. Crédito: <http://www.art.city.kanazawa.ishikawa.jp/e/>. Acesso em: 12/10/2012.

Interessante observar neste complexo museal, é que ele procura levar arte e arquitetura contemporâneas para as cidades tradicionais de Kanazawa. Segundo Jodidio (2010), o museu se dispõe em frente aos famosos jardins *Kenroku-en*. Construído entre os séculos 17 e 19, *Kenroku-en* fez parte do Castelo de Kanazawa, como jardim externo. Em 1922 foi nomeado como Sítio Nacional de Beleza Cênica e Sítio Nacional de Beleza Cênica Especial, em 1985. Jodidio (2010, p.44/45) conclui que "*O Museu do Século 21 não entra em contradição com o seu prestigiado vizinho, antes pelo contrário*".

O projeto desse museu permite ao visitante decidir sobre a rota a seguir, com foco na galeria de salas flexíveis que podem adaptar-se a cada tipo de mídia. Algo similar na diversidade que o Caci proporciona em relação à visitação, mas diferentemente nos programas a serem realizados no espaço em relação ao *site-specific*. No Caci, as relações espaciais ocorrem nas formas variadas entre a vegetação e a arquitetura, diferentemente da escala visual observada no Museu do Século 21, gerada pelas variações de formas e alturas diversas. A fragmentação nesse museu, tão habitual no Caci, é observada na área das exposições, com as várias galerias incorporadas ao espaço de circulação, por uma abordagem que oferece flexibilidade para o roteamento de museu e, ao mesmo tempo, especificidade para os espaços de galeria.

1.3.2 New Museum of Contemporary Art, (2007), NY- NY

O New Museum of Contemporary Art, conferido por visitas realizadas pela pesquisadora, é outro exemplo de museu contemporâneo. O museu, localizado em Lower East Side, entre Greenwich Village, Soho e Little Italy, foi concebido com a intenção de revitalizar o lugar, o SoHo. O edifício de 7 andares, articulado por uma pilha de caixas retangulares deslocadas fora do eixo em diferentes direções, com fachadas transparentes tenta acolher o público passante garantindo sua vocação de fórum:

[...] Sejima e Nishizawa, conceberam uma casa ideal para o novo Museu de Arte Contemporânea, lugar que incentiva o diálogo e criatividade, a interação da comunidade catalisar e provocar uma troca constante de idéias e informações [...], o museu vai continuar a exploração da arte e novas idéias, com aberturas para a experimentação (PHILLIPS, 2007).

O New Museum, programado em 60.000 m² de área total, surgiu após inúmeros modelos de estudo com base no programa do novo museu e as demandas do local e do

zoneamento, de acordo com a equipe do grupo Sanaa. Os problemas foram habilmente solucionados diante de um lote estreito, cujo terreno está implantado em 21 m de largura por 34 m de profundidade para uma altura de 52 m (JODIDIO, 2010, p.44/45).

Figura 31– New Museum of Contemporary Art (2007), NY- NY. Crédito:<www.e-architect.co.uk>. Acesso em: 12/03/2013.

Segundo a equipe, a construção do projeto veio de dentro para fora, baseado na *compreensão das necessidades* do museu. Conforme os dados do El Croquis 139 (2008) e Jodidio (2010) buscaram projetar espaços simples, sem colunas e várias possibilidades de configurações distintas, para colocação temporária de paredes divisórias.

O projeto minimalista em sua estética, na utilização de fachada exterior, tratado por membranas permeáveis⁴⁵, adicionado ao espaço não-hierárquico e original pode estabelecer relações sutis entre interior e exterior, visitante e comunidade. O terraço no

⁴⁵ Uma malha de alumínio expandida com acabamento anodizado brilhante.

sétimo andar mantém esta relação, pois é aberto ao público com visão voltada para a cidade. Soluções vistas à noite, também auxiliam na comunicação com a cidade, isso ocorre quando o exterior metálico do edifício é finalizado com iluminação artificial a partir de dentro.

Na sequência são mostradas algumas imagens do New Museum obtidas a partir de uma análise feita pelo crítico Nicolai Ouroussoff para *The New York Times* e fotos da pesquisadora.

Figura 32 – New Museum of Contemporary Art, (2007), NY- NY. Crédito: Acervo da autora, 2013.

Figura 33– Detalhe da membrana permeável. Crédito:

<http://www.nytimes.com/interactive/2007/11/28/arts/20071129_NEWMUSEUM_GRAPHIC.html#>. Acesso em: 12/03/2013.

Figura 34– Iluminação natural. Crédito:

<http://www.nytimes.com/interactive/2007/11/28/arts/20071129_NEWMUSEUM_GRAPHIC.html#>. Acesso em: 12/03/2013.

Protagonizado para ser um museu destinado as exposições temporárias nas várias formas de arte contemporânea, possui andares com alturas e formatos diferentes para a instalação as obras de naturezas distintas. Desta forma, o museu origina para seus espaços, projetos curatorias que respeitam o seu espaço físico.

Figura 38 – Transparência – Lobby. New Museum of Contemporary Art. Crédito: Acervo da autora, 2013.

De acordo com as imagens da análise de Nicolai Ouroussoff e pela visita da autora verifica-se que a circulação incide verticalmente seguindo sua concepção formal, ou seja, pelo elevador central de dimensão alargada e pela escada lateral, que podem deslocar a percepção do espectador conferida pelas caixas empilhadas e aberturas horizontais. Por sua vez, o deslocamento permitiu agregar a entrada de iluminação natural, em lugar pretendido, auxiliados pelos terraços exteriores com vistas para a cidade de Nova York, permitindo comunicação com o público.

Figura 39– Circulação – Elevador – New Museum of Contemporary Art. Elevador. Crédito: Acervo da autora, 2013.

Designed by Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa of the Japanese firm Sanaa, the New Museum of Contemporary Art is now on the Bowery in Lower Manhattan.

Listen to architecture critic Nicolai Ouroussoff

Figura 40 – Circulação. New Museum of Contemporary Art. Escada. Crédito:

<http://www.nytimes.com/interactive/2007/11/28/arts/20071129_NEWMUSEUM_GRAPHIC.html#>. Acesso em: 12/03/2013.

Sejima e Nishizawa evidenciam o processo das escolhas no projeto, para a construção de uma atmosfera, diante de um terreno limitado que pudesse responder ao programa, bem como a rua Bowery com muitas construções, os levou a projetar um prédio alto. Essas diretrizes permitiram proporcionar aos visitantes um melhor relacionamento com a cidade e segundo os arquitetos criaram “*essa defasagem entre os andares, além de ficar de acordo com (...) a falta de uniformidade do bairro*”.

O deslocamento no Caci por sua vez, ocorre fragmentadamente entre os espaços de exposições, pelas várias trilhas criadas, ou seja, também por seu conceito espacial, permitindo ao espectador sair da realidade cotidiana e aceder a distintas manifestações.

1.4 Minimalistas

Exemplos como a da Fundação Chinati e Judd Foundation do pintor e artista plástico minimalista, norte-americano Donald Judd (1928 -1994) pode ser referenciado como lugar que não teve efemeridade. A instituição colabora mantendo seu legado desde 1994. O espólio deixado por Judd, mesmo após sua morte e implantado em condições distintas como o Caci, ainda sobrevive, possivelmente em função do reconhecimento e apoio de seus pares, os artistas. Algo que provavelmente geram dúvidas em relação ao Caci. No entanto, a arquitetura desenvolvida para o lugar procurou aspectos mais neutros, colocando-os como espaços para expor a arte contemporânea. Os aspectos ligados à memória de seu legado são analisados posteriormente.

Os museus minimalistas⁴⁶, como o que ocorre na Chinati, podem ser situados nas proximidades do setor dos museus que adotam formas definidas de caixa. Dentro deste conceito, segundo a classificação de Montaner (2003), buscou-se a ideia arquetípica, a forma essencial do museu: tesouro primitivo, lugar sagrado, escavação arqueológica, pórtico público, espaço intemporal da luz.

A obra emblemática criada por Judd em sua Chinatti Foundation representa a relação entre objeto e contentor. Em pleno deserto texano, observa-se que a percepção do objeto em relação ao seu espaço é reinventada pelo atual circuito da arte

⁴⁶ Sugestões formais da minimal art são utilizadas, como as esculturas criadas, a partir dos anos 1970, por autores norte - americanos, como Tony Smith, Donald Judd, Sol LeWitt, Carl André e Robert Morris, e as experimentações sobre as formas abstratas realizadas por europeus, como Max Bill e Erwin Heerich.

contemporânea. Localizado em Marfa, no Texas, a concepção de museu, nova para o momento, depositou uma relação estreita entre as formas arquitetônicas dos contentores, os mecanismos de uma museografia simples, estrita, e a corrente estética do minimalismo. De acordo com Montaner (2003) isso é um “*ejemplo de espacio artístico de configuración y atmósfera espartana es un caso límite de fusión entre obra de arte, arquitectura y paisaje*”.

Figura 41– Fundação Chinati e Judd Foundation Crédito: <<http://www.chinati.org/visit/visiting.php>>. Acesso em: 12/07/2012.

Outros exemplos como o Dia Art Foundation, o Museu Insel Hombroich, Neuss, Alemanha, do escultor Erwin Heerich, e a Fundação Marguerite e Aimé Maeght, também são refletidos sob o aspecto da não efemeridade e da neutralidade.

O Dia Foundation ⁴⁷ foi criado em 1974 por Philippa de Menil e Friedrich Heiner, para dar suporte aos artistas os quais vinham explorando o *site-specific*. O Dia, entretanto, extrapola os limites do museu e, além de possuir um espaço físico como o Caci, patrocina *site-specific* pelo mundo, como o *Lightning field* (1977) do Walter de Maria no deserto do novo Mexico, entre outros. Com foco em arte contemporânea, a fundação apresenta essas instalações e exposições de longa duração com trabalhos de artistas que se projetaram nos anos 1960 e 1970, incluindo Joseph Beuys, Dan Flavin, Donald Judd, Agnes Martin, e Andy Warhol, bem como os de gerações mais jovens, e artistas como Richard Serra.

Figura 42– Dia. Beacon, Riggio Galleries, 2002. Crédito: Michael Govan. Disponível em: <http://www.diaart.org/sites/main/beacon>. Acesso em: 12/07/2012.

⁴⁷ Disponível em: <http://www.diacenter.org/>. Acesso em 30 out. 2011.

Figura 43 – Richard Serra, installation view at Dia: Beacon. Crédito: © Richard Serra/Artists Artist Rights Society (ARS), New York. Crédito: Richard Barnes. Disponível em: <<http://www.diaart.org/sites/main/beacon>>. Acesso em: 12/07/2012.

Três projetos de Walter de Maria expostos de forma permanente na Dia Art Foundation de Nova York são exemplos de trabalhos que se posicionaram com dimensão ampla frente à instituição e tiveram parcerias entre artista, museu e produção tecnológica. As obras *The Lightning Field*, *The New York Earth Room* (1977) e *The Broken Kilometer* (1979) estão instaladas em lugares distintos. A obra *The Lightning Field*, localizada no deserto do Novo México, em um local favorável a riscos, expõe outra realidade, algo inexistente em museus fechados, como as instalações localizadas em locais privados dentro de Nova York ou qualquer outro lugar.

Figura 44– Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977. Long-term installation in Western New Mexico. Crédito: John Cliett. Copyright Dia Art Foundation. Disponível em: <<http://www.diaart.org/sites/main/lightningfield>>. Acesso em: 12/07/2012.

Outras obras *site-specific* pertencente à fundação, podem ser vistos fora dos limites da cidade, como a *Spiral Jetty* (1970), Great Salt Lake, Utah de Robert Smithson e dentro dos limites da cidade, como a *7000 Oaks* de Joseph Beuys, na West 22nd street between 10th and 11th avenues em Nova York.

Figura 45– Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970). Crédito: George Steinmetz. Disponível em: <<http://www.diaart.org/sites/main/spiraljetty>>. Acesso em: 12/06/2012.

Figura 46 – Joseph Beuys, *7000 Oaks*. West 22nd Street between 10th and 11th avenues in New York City.
Crédito: Acervo da autora, 2013.

A relação entre arte e instituição para esses casos instituía naquele momento um distanciamento ao modelo vigente, em detrimento a outros trabalhos que sugeriam um processo de oposição na articulação interna de suas linguagens, no ato de projetar e construir.

Um exemplo que possui relação entre natureza, arte e arquitetura minimalista é o Museu Insel Hombroich (1982-1987) em Neuss, Alemanha, do escultor Erwin Heerich (1993-1989). O local indica um percurso paisagístico que dá acesso a uma série de

volumes autônomos e dispersos nos terrenos agrários e industriais, que faz uso do fundo de vale com uma ilha dentro de um rio e a paisagem⁴⁸.

Dentro das prováveis relações, esse espaço diferencia-se do Caci, em particular por ser nativo e selvagem (MONTANER, 2003, p. 46-47). Os edifícios cravados na paisagem, em sua maior parte, projetados por Erwin Heerich estão integrados entre arte e natureza, como esculturas percorráveis, permeáveis ao espaço exterior e em diálogo com o que abrigam. Às vezes, algo presente no Caci.

Mapa 4– Implantação do Museu Insel Hombroich, Neuss, Alemanha, do escultor Erwin Heerich. Crédito: <<http://brickmasonry.blogspot.com.br/2010/04/httpbrickmasonry.html>>. Acesso em 20/11/2012.

Figura 47– Catálogo do Museu Insel Hombroich- Neuss, Alemanha. Crédito: <<http://brickmasonry.blogspot.com.br/2010/04/httpbrickmasonry.html>>. Acesso em 20/11/2012.

⁴⁸ “(...) os cubos e os diversos prismas se convertem em salas com obras de arte expostas abertamente, sem vigilância, utilizando exclusivamente luz natural e em relação direta com a natureza circundante. Trata-se de um parque de esculturas dentro de uma paisagem paradisíaca, com formas arquitetônicas mínimas, quase ocultas entre a vegetação” (MONTANER, 2003, p. 47).

Figura 48 – tadeusz pavillon klein. Museu Insel Hombroich. Crédito: <<http://www.pinterest.com/architectuul/museum-insel-hombroich/>>. Acesso em 20/11/2012.

Figura 49 – Orangerie architecture: Erwin Heerich, 1983-1984. Crédito: <<http://brickmasonry.blogspot.com.br/2010/04/httpbrickmasonry.html>>. Acesso em 20/11/2012.

Figura 50 – Orangerie. Crédito: <<http://www.inselhombroich.de/index.php/orte/museum-insel-hombroich/gebäude-und-skulpturen/?lang=en>>. Acesso em 20/11/2012.

A Fundação Marguerite e Aimé Maeght, inaugurado em 1964 por André Malraux, então ministro dos Assuntos Culturais, é um exemplo de uma fundação de direito privado na Europa. O conjunto arquitetônico foi concebido e financiado por Aimé e Margarida para apresentar a arte moderna e a contemporânea.

Um edifício projetado pelo arquiteto catalão Josep Lluís Sert's (1902-1983) abriga obras de artistas como Marc Chagall (1887-1985), Jean Arp (1886-1966), Alexander Calder (1898-1976), Alberto Giacometti (1901-1966) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Com pé-direito alto e janelas amplas, o prédio foi concebido para aproveitar o máximo de luminosidade e dispensar a iluminação artificial.

Do lado de fora, em meio a um jardim, obras do artista catalão Joan Miró (1893-1983) elaboradas em cerâmica, mármore e cimento estão espalhados em um complexo jardim que leva o nome de "Labirinto". Uma pequena biblioteca guarda um acervo especialmente voltado para a arte contemporânea. As esculturas *Homem que Marcha* e *Femme Debout*, produzidas em bronze pelo artista italiano Alberto Giacometti são localizadas em um pátio interno. A semelhança com o Caci fica somente nos vários modos de apresentação com artistas renomados espalhados pelos jardins.

Figura 51– Fundação Maeght. Crédito: <<http://www.amb-cotedazur.com/Museums/maeght-foundation.html>>. Acesso em 20/11/2012.

Figura 52– Obra de Miró no labirinto que leva seu nome na *Fundação Maeght*. Crédito: <http://www1.folha.uol.com.br/revista/rf1903200017.htm>. Acesso em 20/11/2012.

1.5 Panorama brasileiro

Raros são os exemplos brasileiros que se aproximam ao espaço do Caci, e que promovem relações entre arquitetura, arte e paisagem. Embora, há uma tendência de criação de museus particulares, com grandes espaços de exposições. Essa constatação pode ser verificada com o jornalista Silas Martí (2013), em que mostra novos aparecimentos de museus providos de bilionários. João Correia, sócio de uma empresa de consultoria, que atende colecionadores, e citado pelo jornalista, diz que há uma boa procura de clientes para montar o seu instituto.

O Jumex, na Cidade do México; o Crystal Bridges, que Alice Walton, a herdeira do Wal-Mart, construiu em Bentonville, nos Estados Unidos; o Caci, em Minas Gerais e o Instituto Figueiredo Ferraz, em Ribeirão Preto, no interior paulista são exemplos citados pelo jornalista. Projetado pelo arquiteto David Chipperfield, o Museu Jumex de Eugenio López, localizado na Cidade do México foi aberto em 2013. Sua coleção compreende artistas como Olafur Eliasson, Bruce Nauman, Jeff Koons, Gabriel Orozco, Martin Kippenberger e outros.

Os clientes em potencial são milionários que podem adotar as estratégias de Bernardo Paz, com o Caci e de João Carlos Figueiredo Ferraz, com o Instituto Figueiredo Ferraz, aberto ao público, em 2012, um museu mais modesto, cuja coleção abrange Carlito Carvalhosa, Nuno Ramos, Mira Schendel, Jorge Guinle e Iole de Freitas.

A tendência para esses projetos "faraônicos" é que os objetos de arte, quando mostrados, valorizam-se ainda mais. O jornalista diz que os números tendem aumentar com aberturas desses novos museus, em um *"jogo de ostentação que turbina o mercado e transforma colecionadores em celebridades da vez."*

No entanto, dentro do panorama museal brasileiro observa-se um avanço expressivo por meio da Política Nacional de Museus (PNM), com o Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e a admissão do Estatuto Brasileiro de Museus (Lei n. 11.904/2009). O Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) criado pela Lei n. 11.906, em 20 de janeiro de 2009, firma uma legislação própria para a área.

O artigo 2º, por exemplo, aprova como instituições museológicas: os centros culturais e as práticas sociais, colocadas a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. O objetivo é fornecer um aumento de possibilidades de construção identitária na percepção crítica da realidade cultural brasileira. Segundo a SBM, nos últimos anos houve um aumento significativo do número de museus, bem como a criação de um marco regulatório para o setor. Alguns documentos seminais produzidos no âmbito do Conselho Internacional de museus, *The International Council of Museums* (Icom) norteiam a prática museológica e constituem-se em marcos referenciais para a nova museologia.

Ainda o SBM, segundo o Art. 57 da Lei n. 11.904/2009, dispõe de um comitê gestor, com a finalidade de propor diretrizes e ações para apoiar e acompanhar o

desenvolvimento do setor museológico brasileiro. Dentro das finalidades do Ibram pode-se citar que buscam estimular a participação de instituições museológicas e centros culturais nas políticas públicas para o setor museológico e nas ações de preservação, investigação e gestão do patrimônio cultural musealizado. Como reflete o artigo 4º:

[...] coordenar o Sistema Brasileiro de Museus, fixar diretrizes, estabelecer orientação normativa e supervisão técnica para o exercício de suas atividades sistematizadas.

1.6 Significado cultural

A relação entre obras e artistas abrange os espaços institucionais, a crítica, os estudos acadêmicos e a curadoria, bem como o público. Pontos sobre a natureza material e imaterial e as manifestações artístico-culturais são debatidos pelas definições formuladas pelas Cartas e Recomendações⁴⁹.

A atualização da Carta de Burra, 1980, o *International Council on Monuments and Sites* (Icomos)⁵⁰ por exemplo, pressupõe que o patrimônio mundial baseia-se na Declaração de Significância, cujo sentido cultural define-se como o "*valor estético, histórico, científico ou social de um bem de gerações passadas para gerações presentes ou futuras*".

A nova Constituição brasileira alargou o conceito de patrimônio em 1988, referindo-se aos bens imateriais e abrindo caminho para a modernização do sistema preservacionista brasileiro, porquanto se trata dos bens imateriais, nas formas de expressão e nos modos de criar, fazer e viver. Assim, em 2000, foi instituído o registro de bens culturais de natureza imaterial e a criação de quatro novos livros de tomo, por meio do decreto n. 3.551.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)⁵¹, no seminário "Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção", em 1997, regulamentou as

⁴⁹ Ações pautadas nos termos dos paradigmas internacionais expressa no Icomos, ligada a Unesco e ao Iphan.

⁵⁰ Icomos é uma organização civil internacional, o *International Council on Monuments and Sites* – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, ligada à Unesco, tem como uma de suas atribuições o aconselhamento referencial aos bens que receberão classificação de patrimônio cultural da humanidade. O Icomos foi criado em 1964, durante o II Congresso Internacional de Arquitetos, em Veneza, ocasião em que foi escrita a declaração internacional de princípios norteadores de todas as ações de restauro, "Carta de Veneza", da qual o Brasil é também signatário. Disponível em: <<http://www.icomos.org.br/>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

⁵¹ Trata-se de uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, responsável por preservar a diversidade das contribuições dos diferentes elementos que compõem a sociedade brasileira e seus ecossistemas. Disponível em: <www.iphan.gov.br>. Acesso em: 25 mar. 2013.

novas formas de proteção ao patrimônio intangível. A Carta de Fortaleza⁵², redigida no evento, solicitou, dentre outras implicações, a participação de entidades vinculadas e de eventuais colaboradores externos, com o objetivo de desenvolver os estudos necessários para apoiar a edição de instrumento legal, dispondo sobre a criação do instituto jurídico, designado registro, voltado especificamente para a preservação dos bens culturais de natureza imaterial.

Dentro da diversidade, nos modos de criar, fazer e viver estão incluídos contos, lendas, danças, músicas, técnicas artesanais e de manejo ambiental e outros. Abrangem ainda conhecimentos, inovações e práticas agrícolas, que vão desde as formas de cultivo até o controle biológico de pragas e doenças e melhoramento de variedades locais. Desta forma, os conhecimentos tradicionais e locais, atrelados à agrobiodiversidade, fazem parte do patrimônio cultural brasileiro.

O que se observa é a abrangência que envolve o patrimônio cultural: a material, e a imaterial, que prevê registro, inventário e outros instrumentos. O artigo 216, parágrafo 1 da Constituição Federal defende que “*outras formas de acautelamento e preservação*” deverão ser instituídas pelo poder público, com o apoio da comunidade, para promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro.

O que vem a corroborar, que todo e qualquer conhecimento ligado a preservação do ambiente merece ser objeto de ações e políticas de salvaguarda e fomento.

ESPAÇO CONSTRUÍDO

1.7 Espaço planejado

No Caci, vê-se que parte do acervo exposto, publicado no próprio site, permite indicar os mecanismos curatoriais e promocionais vigentes em grande parcela do universo cultural. Envolve-se diretamente com estratégias de reafirmação do poder mercadológico e não apenas do sistema artístico brasileiro, de modo a reforçar a presença de artistas em galerias.

Se a criação dos museus dominou a cena da modernidade, inclusive entre nós, quando valores financeiros em tese não deveriam gerir as escolhas, agora o panorama

⁵² Em comemoração aos seus 60 anos de comemoração, o Iphan promoveu em 1997, este seminário em Fortaleza. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=268>>. Acesso em 25 mar. 2013.

mudou. Os colecionadores regulam e estabelecem valores nas escolhas, ao adquirir dada obra de arte, com todo o valor agregado a ela: valor estético, econômico, ou social, além dos recursos públicos. A presença de vários artistas brasileiros no Caci é dada em galerias distribuídas no eixo Rio de Janeiro - São Paulo foi estudado por quem trata disso. O artigo de Gedley Belchior Braga⁵³ (2009) apresenta a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980 e faz um levantamento⁵⁴ de artistas que são representados por duas galerias de São Paulo e lançados por outras galerias nacionais.

O perfil de “internacionalização” do acervo do colecionador em questão está na abordagem da política mercadológica de “internacionalização”⁵⁵ de seus artistas, o que evidencia um diálogo entre a produção nacional e a internacional. Analisar⁵⁶ o sistema das artes levando em conta o contexto e outras determinantes que movem seus agentes, às vezes fora do universo da arte, expõe diferentes autores que permitem estabelecer as trocas mútuas. Dificilmente esses autores se desvendam dificultando uma avaliação mais objetiva.

Inúmeros são os fatores, como os já mencionados. De modo que o conjunto ultrapassa a arte, sua história e a própria dimensão econômica do mercado. No sistema da arte contemporânea e, especialmente, no interesse do mercado, parte do negócio está em valorizar e promover, além do capital econômico, um capital cultural complexo. Isto garante, além do consumo, a distinção social e *status* aos seus participantes.

Uma participação mais ampla no estabelecimento de critérios e no debate, em diversas instituições de relevo como o Caci, poderia beneficiar a produção mais diversificada e também, eventualmente, qualificaria as manifestações artísticas regionais e independentes. Assim artistas, profissionais especializados estariam envolvidos não

⁵³ Braga (2009) expõe sobre os mecanismos curatoriais que praticam estratégias de reafirmação do poder mercadológico do sistema artístico brasileiro, com presença de artistas brasileiros representados por algumas galerias específicas em São Paulo.

⁵⁴ Cildo Meireles, Edgard de Souza, Marepe, Alexandre da Cunha, Laura Lima, Luisa Lambri estão representados pela Galeria Luisa Strina; Adriana Varejão, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares, Ernesto Neto, Iran do Espírito Santo, Ceryth Win Evans, Damián Ortega, Franz Ackermann, José Damasceno, Luiz Zerbini, Mauro Restiffe, Vik Muniz representados pela Galeria Fortes Vilaça; Tunga Hélio Oiticica, Waltercio Caldas, Amílcar de Castro, Albano Afonso, Artur Barrio, Laura Vinci, Miguel Rio Branco, Cao Guimaraes, Roberto Burle Marx, Rochelle Costi, Rubens Mano, Saint Clair Cemin, Sandra Cinto, Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, Rosângela Rennó, Marilat Dardot, Cinthia Marcelle estão espalhados com outras galerias brasileiras.

⁵⁵ Alguns artistas com representações internacionais variadas: Chris Burden, Dan Graham, Paul McCarthy, Olafur Eliasson, Matthew Barney, Albert Oehlen, Dominique Gonzalez-Foerster, Doris Salcedo, Eugenio Dittborn, Giuseppe Penone, Haegue Yang, Janet Cardiff, Janine Antoni, Jeniffer Allora & Guillermo Calzadilla, Jim Lambie, John Ahearn e Rigoberto Torres, Jonathan Monk, Jorge Pardo, Juan Aratújo, Larry Clark, Michel Majerus, Navin Rawanchaikul e Rirkrit Tiravanija, Pipilotti Rist, Simon Starling, Steve McQueen, Tobias Rehnberger, Victor Grippo, Zhang Huan, Anri Sala, e outros.

⁵⁶ Cauquelin coloca como uma das condições da arte contemporânea, sua existência em um sistema específico, mercadológico, político e cultural, em que “há de fato um ‘sistema’ da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras”. Atrela a definição do contemporâneo ao sistema de reconhecimento atual, instituições, galerias, crítica e outros.

apenas para expor, mas para todo processo museológico ⁵⁷ das artes, acenando para fortalecer o interesse por elas, entre nós.

Diferentemente, ainda que permaneçam as variáveis de mercado há artistas que conseguem ir além desse sistema, como a artista Rivane Neuenschwander. No Caci vê-se a obra *Continente/ Nuvem* ⁵⁸ implantada em uma construção remanescente de 1874. De acordo com o site oficial e sem mencionar outras referências, várias reportagens afirmam que teria sido uma casa rural de uma antiga fazenda. A *memória* daquela Minas Gerais com ouro escondido em terras nativas se coaduna muito bem com tais afirmações.

Quando ocorreu a implantação dessa obra a artista, aos 29 anos, já havia participado das bienais internacionais de Istambul, na Turquia, e Joanesburgo, na África do Sul, e conquistado uma bolsa de estudos no Royal College of Art (RCA). Se aposta no seguro e consagrado para garantir os predicados perseguidos de civilidade e sofisticação. Igualmente havia sido convidada por Dan Cameron, curador norteamericano a expor na galeria londrina Stephen Friedman, ou seja, busca-se artista em que o trabalho se encontra no ápice da produção, ao contrário dos arquitetos jovens.

⁵⁷A Lei nº 11.904, de 14 de jan. de 2009, com o artigo 1º do Estatuto de Museus, institui que os museus são considerados instituições sem fins lucrativos destinados a conservar, investigar, comunicar, interpretar e expor, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. O artigo 21 ressalta que os museus devem garantir a conservação e a segurança de seus acervos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 10 out. 2012.

⁵⁸ Este trabalho *Continent/Cloud* (2007), intermediado pelo curador Moacir dos Anjos, foi apresentado na 6ª Bienal do Mercosul entre setembro a novembro de 2007. A artista é representada pela galeria Galeria Fortes Vilaça. Embora casada com Jochen Volz, um dos curadores que atuou de 2004 até 2012 no Caci, possui uma carreira internacional há vários anos.

Figura 53 - Rivane Neuenschwander. *Continente/ Nuvem*. Crédito: Acervo da autora, 2012.

A partir de um processo de restauro, a estrutura da casa adaptou-se à instalação *Continente/Nuvem* de Rivane Neuenschwander. Para adequar a casa à obra, preservaram-se as paredes externas e removeram o teto e as paredes internas. Os recursos utilizados para completar o conjunto da obra vieram por meio do chão rebaixado e um forro de polipropileno transparente adicionado ao teto. Com tais intervenções se obteve a transmutação do espaço para a finalidade expográfica desejada⁵⁹.

O espaço de exposição procede do piso cimentado, rebaixado cerca de 0,90 cm do nível da entrada e circundado por uma mureta cimentada, que acompanha o espaço interno. O cenário se forma por seis janelas com batentes de madeira, duas portas

⁵⁹ As discussões sobre a essência da preservação dos sítios, monumentos e centros históricos, as quais abrangem desde o caráter científico pragmático da preservação, a restauração material do objeto, até os significados culturais, confirmam que o patrimônio histórico, a herança do passado, representa um valor para uma coletividade específica ou para a humanidade como um todo, segundo Yacy Ara Froner, (2002). Mesmo tendo conhecimento do sistema cultural atual, intui-se que quaisquer monumentos e centros históricos necessitam de um contorno disciplinar complexo, por não haver linearidade na integração entre o novo e o velho e os processos de socialização e sociabilidade dos bens culturais sobre uma ação efetiva.

opostas sobre um eixo horizontal, seriam a entrada e o quintal da casa antiga e na obra uma delas permanece fechada. Finalmente chega-se ao teto, que transmite a obra. Este é composto pelo forro transparente que sustenta as pequenas bolas de isopor e ocupa a totalidade do espaço da casa. Acima de um barrado cimentado, tudo é pintado de branco. Pelo lado externo mantém-se uma continuidade similar, mas com um revestimento de pedra na mesma altura.

A instalação consiste no movimento aleatório dessas pequenas bolas de isopor sobre o forro, ativadas por circuladores de ar. A transparência de sua superfície, o estímulo dado e o branco do ambiente ressaltam o movimento dessas pequenas bolas, de forma a colaborar para desvendar as formas abstratas monocromáticas que estimulam os sentidos. Rivane em entrevista (2010) defendeu a hipótese de que a poética pretendida se manifesta de várias formas, cujas interpretações podem fazer referências aos mapas, aludirem a situações geográficas e climáticas ou remeter às nuvens, a flora, a entropia, a migração, além de outras abrangências. A arte aqui trabalha com uma *memória* ancestral e remota, bastante vinculada também ao próprio passado local, na vertente do passado português, povoado de conquista, mapas e viagens.

A arquitetura essencial, no sentido simples das casas de fazenda auxilia a fruição do espectador na parte interna e aponta para uma tendência à *memória* de um passado rural na externa. A iluminação do ambiente também reflete esse arranjo simples imposto pelo espaço, ou seja, ela vem pelas aberturas das janelas, da porta de entrada e pela transparência do forro no teto, que é iluminada artificialmente. Por fim, o espaço interior adaptado se liberta para a função da exposição, que remete à obra em si.

O aspecto exterior da casa aparentemente procura dialogar com a visualidade interior, por meio das paredes, das janelas simplificadas, da simplicidade da casa pintada de branco por fora e por dentro. Sem textura, desprovida de qualquer ornamentação, sua estrutura reflete sobre as paredes externas a mesma impressão asséptica do interior, de igual expressão estética, vale dizer, relativos ao próprio espaço e escala que se encontram no conjunto da obra.

O chão rebaixado, a casa sem mobília, torna-se significativo: chega-se a sua total abstração. Nada sobrou, apenas as paredes. Extraíram qualquer referência anterior. Enquanto as paredes da antiga casa aludem intervir em seu espaço no sentido de buscar

a *memória* ⁶⁰, a construção do vazio, procura intervir em sua composição a partir do reaproveitamento das paredes. Seguramente isso, não associa a nada a não ser pela própria origem do Caci, começado do “*topônimo de uma localidade virgem para criar um museu novo, do nada e no nada*” ⁶¹, segundo o curador Rodrigo Moura.

Figura 54– Rivane Neuenschwander. Continente/ Nuvem. Crédito: Acervo da autora, 2012.

Porém, outra similaridade referente à escala advinda da relação entre o conjunto da obra e o Caci não acontece. Embora Rivane tenha revelado em sua entrevista que procurou envolver o projeto com um paisagismo baseado em casas rurais do mesmo período da casa, com: plantas ornamentais, margaridas e outras espécies, as frutíferas com suas jabuticabeiras e as plantas medicinais e aromáticas com seu um pequeno canteiro, o conjunto frente à escala do Caci se torna dessemelhante. O seu arranjo, envolto de grandes palmeiras e outras espécies monumentais perde-se na escala e torna-se diminuto diante da exuberância do Caci.

⁶⁰Segundo relatos de moradores de Brumadinho, o local foi uma fazenda pertencente a uma empresa mineradora que, no século 19 atuava na região.

⁶¹ MOURA, Rodrigo. *O Museu no sertão*. Publicado pela *Revista Através*, 2010, p. 31.

Figura 55– Rivane Neuenschwander. Continente/ Nuvem. Crédito: Acervo da autora, 22/07/2012.

Figura 56– Rivane Neuenschwander. Continente/ Nuvem. Crédito: Acervo da autora, 22/07/2012.

Apesar disso, qualquer relação com o passado não existe nesta estrutura de casa antiga, porquanto se pretende muito mais ser algo do futuro e apontando para o inexistente. Ainda que se tenha procurado trabalhar o entorno da casa, com um

paisagismo baseado em casas rurais do mesmo período da casa e totalmente diferente dos projetos paisagístico do museu.

O estudo da *memória* social para Le Goff (1990) acrescenta este dado da importância do *tempo*, quando se aborda a *memória*. O *tempo* ao ser aplicado à história dos dados encontra-se, entre outros, o da experiência individual e coletiva, que tende a introduzir junto aos quadros mensuráveis do tempo histórico, a busca de um tempo vivido, de tempos subjetivos ou simbólicos, além de outros. Haveria resquícios da *memória* de tempo vivido nessa instalação que se ampara na antiga casa? Embora não se tenha acesso a fotos antigas, fica a análise de como está atualmente, deduzida em relatos escritos e orais e por sua presença.

Semelhantemente caberia estabelecer uma relação de afastamento, aqui entendida como evasão ou anulamento, assim como ocorreu com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. O prédio que remete ao antigo ocupante, também teve anuladas as referências, ao Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Fruto de um contexto de intensas mudanças sociais, políticas e econômicas que atuavam na cidade de São Paulo, após ser reformado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha sobraram às paredes, com novas referências. Possível de documentar isso, nesse pavilhão do Caci.

A análise de fotografia da casa, se disponibilizada, permitiria recuperar lembranças cristalizadas na *memória* coletiva. Qualquer documento é uma construção social com objetivos definidos previamente ou não. Muitas vezes a importância de um determinado documento se dá a quem interessa em um dado momento. Por se tratar de uma concepção que se pretende estanque, que isola o espaço interno do externo, para poder distinguir o forro, o isolamento provocado pelo fechamento parcial das paredes, as janelas ficam abertas, os movimentos ocasionais das pequenas bolas de isopor sobre o forro transparente se perderiam. Assim como a história oral e antes vivida na casa, este aspecto das bolas tem diversos e subjetivos significados, além daqueles declarados pela instituição e a artista.

Apesar disso, a presença de obras referenciais no acervo do Caci expõe sua intenção de ser um espaço planejado para o contexto artístico com impacto internacional, uma *representação* de sintonia tanto mundializada no campo cultural, quanto globalizada no campo financeiro.

1.8 A arquitetura no Caci

A arquitetura desenvolvida no Caci, ora revela conceitos de base modernista, com os pavilhões de alvenaria, ora cubo branco, em outros se abandona este, para apresentar grandes painéis de vidro procurando integrar o meio exterior com o interior, ora meramente são caixas retangulares, sem referências ou similaridades com qualquer arquitetura. Às vezes, insinua alcançar voo próprio. Em todos os casos prolonga-se a sensação de que a arquitetura desenvolvida no Caci seja apenas *cenário* para abrigar a arte, ou, simplesmente, pode-se afirmar que são projetos de pavilhões sem referências ou similaridades com outra arquitetura.

Como já informado, os projetos das galerias foram desenvolvidos entre quatro escritórios de arquitetura, concentrados nos: escritório de Paulo Orsini; escritório Arquitetos Associados; Tacoa Arquitetos Associados e o escritório Rizoma. Ao longo da pesquisa observaram-se mudanças direcionais, que forneceram subsídios para entender alguns subsídios.

Paulo Orsini, irmão de Luiz Carlos Orsini, paisagista responsável de 2000 a 2004, foi o primeiro arquiteto convidado a construir os pavilhões de arte. A incumbência para os primeiros projetos era criar uma estética simples, sem ofuscar as obras. Segundo o arquiteto, para o jornal a Relíquia (2011) *"Todos os pavilhões possuem a mesma linguagem, se diferenciam nas formas retas e curvas e implantações"*.

Apesar de poucos anos de funcionamento, mudanças substanciais foram surgindo com relação às construções dos pavilhões. O que permitiu apresentar algumas perguntas sobre as escolhas dos arquitetos. A primeira incide em saber por que não há diversidade nas escolhas de arquitetos ou escritórios, como ocorre com as obras de arte? Ou então, porque a escolha recai somente sobre estes e não para outros escritórios?

Segundo informações divulgadas pela revista Monolito (2011), no final da década passada a diretoria traçou algumas metas para organizar o crescimento local. Diversos profissionais trabalharam em projetos independentes, como Gustavo Penna do escritório de Belo Horizonte; o Triptyque, sediado em São Paulo; Siegbert Zanettini, decano da arquitetura paulista; a mineira Freuza Zechmeister; e o escritório do arquiteto suíço radicado no Brasil, Henri Michel de Fournier. Porém, estes projetos não foram realizados, a não ser o projeto de Freuza. Segundo as informações dadas pela

instituição, isso se deu principalmente pela crise financeira gerada pela economia mundial ocorrida em 2009.

Serapião destaca na revista, sobre importantes arquitetos passarem pelo local acenando projetar para a instituição e que Paz não pagaria valores tão altos. Percebe-se uma ênfase e comprovado por Fernando Serapião, que após a construção da Galeria Adriana Varejão houve mudança de diretriz e o instituto optou por escolher somente arquitetos locais. Neste período, Paula Zasnicoff, então disponível, foi convidada a ser funcionária do instituto, assumindo por três anos, a demanda da área técnica, desenhos, montagens de exposição, por exemplo, executando e auxiliando alguns projetos, como o projeto de Rivane Neuenschwander com a obra *Continente nuvem*; a transposição do desenho de Oiticica para o *Magic square* (1977); desenhos de arquitetura e problemas técnicos na obra de Doug Aitken com *Sonic pavilion*; e outros trabalhos. Após este período Paula associou-se finalmente, ao grupo mineiro Arquitetos Associados⁶².

A partir daí, coube aos escritórios, Rizoma e Arquitetos Associados obterem novos projetos. O que comprova nas palavras do então curador Volz, "*não precisamos de estrelas fazendo projetos*" admitindo que os projetos desenvolvidos pelos Arquitetos Associados e pelo Rizoma farão diferença na carreira deles. Conclui genericamente que eles estariam ajudando-os a trilhar um caminho. Assim, a seleção de jovens arquitetos vem a confirmar que *representam a apropriação* de sua juventude no sentido de arrojo e economia, enquanto os consagrados artistas abonam a chancela de raro e exponencial.

A opção da não diversidade assumida pelo instituto para a produção da arquitetura pode ser verificada nas possíveis referências buscadas pelos arquitetos para alguns pavilhões, como a concebida para a nova Galeria Psicoativa Tunga (2012). As similaridades observadas entre o plano da casa Farnsworth, localizada na cidade de Plano, Illinois, EUA, assinada por Mies van der Rohe e a Galeria Psicoativa Tunga elaborada pelo escritório Rizoma, estão nas relações de transparências obtidas por meio dos painéis de vidro, que integra os espaços interno e externo e na concepção do uso de pilotis que ergue o volume arquitetônico acima do nível do solo.

⁶² Arquitetos Associados é um grupo formado pelos arquitetos Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel e Paula Zasnicoff, sócios titulares que tem sede em Belo Horizonte. Paula Zasnicoff, formada pela FAUUSP fez mestrado na UFMG em 2007. Zasnicoff já colaborou com projetos de diversos arquitetos, como George Mills, André Vainer e Guilherme Paoliello e Una Arquitetos. Disponível em: <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/182/artigo134695-1.aspx>>. Acesso em: 10 out. 2012.

Figura 57– Galeria Psicoativa Tunga. Crédito: < <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-psicoativa-tunga/>>. Acesso em: 10/03/2013.

Figura 58–Casa Farnsworth, Mies van der Rohe. Crédito: 3chictogo.blogspot.com. Acesso em: 10/03/2013.

A relação entre a Casa da Música e a Galeria Miguel Rio Branco, é outro exemplo que possui contextos diferentes, mas sugere algumas similaridades formais. A Casa da Música é o primeiro edifício construído em Portugal exclusivamente dedicado à Música. O projeto, definido em 1999, foi apresentado por Rem Koolhaas, *Office for Metropolitan Architecture*. A Casa da Música, inaugurada em 2005, está localizado no espaço da antiga Remise do Porto na Rotunda da Boavista. O Pavilhão de Miguel Rio branco é analisado nos dois capítulos subsequentes.

Figura 59– Koolhaas Rem. OMA. *La Casa della Musica* (A Casa da Música). Crédito: http://www.edueda.net/index.php?title=Koolhaas_Remwww.edueda.net. Acesso em: 10/03/2013.

Figura 60–Pavilhão Miguel Rio Branco Caci. Crédito: http://www.rodadamoda.com/post.php?id_post=383. Acesso em: 10/10/2012.

1.9 Pavilhões escolhidos

A Galeria True Rouge ainda que já tenha sido examinada sob outros aspectos, aqui se pauta sobre a seleção de jovens arquitetos *representarem* a *apropriação* de sua juventude e no embate com a Galeria Adriana Varejão ajuda refletir várias questões.

1.9.1 Galeria True Rouge: arte e natureza

América

Sou apenas um homem.
Um homem pequeno à beira de um rio.
Vejo as águas que passam e não as compreendo.
Sei apenas que é noite porque me chamam de casa.
Vi que amanheceu porque os galos cantaram.
Como poderia compreender-te, América?
É muito difícil.
[...]

Ah, por que tocar em cordilheiras e oceanos!
Sou tão pequeno (sou apenas um homem)
e verdadeiramente só conheço minha terra natal,
dois ou três bois, o caminho da roça,
alguns versos que li há tempos, alguns rostos que contemplei.
Nada conto do ar e da água, do mineral e da folha,
ignoro profundamente a natureza humana
e acho que não devia falar nessas coisas.

Carlos Drummond de Andrade (1978, p.126)

Do artista brasileiro José de Barros de Carvalho e Melo Mourão, o Tunga, a obra True Rouge, de 1997, está situada na Galeria True Rouge (2001/2007). Trata-se de uma instalação montada com a presença da natureza, que contracenando com a obra e com o lago em uma recíproca exaltação. Essa obra exposta em galerias internacionais foi remontada no Caci dentro de um pavilhão de 150 m², construído, exclusivamente, para ela. Localizado às margens de um lago e uma paisagem com vegetação considerável permite remeter aos diferentes estados de espírito humano. O projeto do pavilhão com poucas paredes e muito vidro expõe a relação entre arquitetura, obra e natureza.

Figura 61– Galeria True Rouge. Crédito: acervo da autora, 2011.

1.9.1.1 Repertório tipológico

Esse pavilhão foi um dos primeiros edifícios realizados no Caci. O arquiteto Paulo Orsini propôs um projeto que conversa com as linhas sinuosas presentes na arquitetura de Oscar Niemeyer, sobretudo com a Casa de Baile pertencente ao conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte. A arquitetura tira partido de sua implantação, como se pode observar na Casa de Baile, pois estabelece um diálogo com o lago e a vegetação, protagonizando o espaço emoldurado, com os pilares, assim como seu modelo.

De acordo com o arquiteto Carlos Eduardo Dias Comas (2000)⁶³, o conjunto da Pampulha foi implantado ao redor do lago artificial para promover uma urbanização perto da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. A Casa do Baile pertencente a este conjunto sintetiza conceitos peculiares das obras de Oscar Niemeyer em diferentes períodos, notadamente, o privilégio dado às curvas. Criado na década de 1940, as linhas tortas promovem a integração com uma ilha artificial que define os limites da lagoa. A planta da Casa do Baile foi desenvolvida a partir de duas circunferências as quais se tangenciam internamente. Delas se desprende uma marquise sinuosa, possivelmente para estabelecer uma comparação com as curvas das margens da represa. Essa marquise

⁶³ Texto publicado pela Vitruvius, *O encanto da contradição, Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer*. Arquitectos, 004.06ano 01, set. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/01.004/985>>. Acesso em 10/08/2013.

é suportada por colunas que contornam todo o volume circular. Na frente deste há um pequeno palco circular cercado por um lago em forma sinuosa. Como visto na imagem da planta térrea.

Figura 62– Casa do Baile, Pampulha, 1942. Planta térrea. Oscar Niemayer. Crédito: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/985>>. Acesso em 10/08/2013.

Segundo Comas, a Casa de Baile, diante do conjunto da Pampulha é mais popular, um aspecto diferente notado pelo caráter do conjunto, com o *Cassino-villa*. A sua fachada principal reflete isso, visto pelo revestimento de mármore travertino e vidro, ao lado de colunas enormes dando-lhe imponência em uma base de azulejos que reitera os laços coloniais. Na casa, as áreas de serviço circunscrevem o salão circular, os quais são cobertos pela laje que se expande em uma marquise de bordas sinuosas.

Outra referência que se pode mencionar na Galeria True Rouge é a afinidade relativa aos materiais da arquitetura moderna. Vinda das aberturas com fechamento de vidro permitindo uma grande apreensão da paisagem circundante, embora represente um trabalho permanente na conservação preventiva. Os limites entre interior e exterior nessa galeria, dissolvem-se, havendo um prolongamento da arquitetura. Igualmente, o uso dos pilotis que eleva o volume arquitetônico do nível do solo, permite adaptar às condições topográficas, além de gerar espaços livres de convivência, estar e repouso nas áreas cobertas sob o edifício. Acrescente-se a utilização de terraço jardim como extensão do edifício e parte de sua estrutura, formando um todo composto por natureza e edifício, introduzindo assim, a paisagem na concepção da arte contemporânea.

Figura 63–Casa do Baile, Pampulha, 1942. Oscar Niemayer. Crédito:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/985>>. Acesso em 10/08/2013.

Como bem sintetizou Mário Pedrosa,

[...] A casa moderna é extraordinariamente sensível ao mundo exterior; ela participa não somente da paisagem como do clima, dos acidentes topográficos, e até das variações atmosféricas. [...] A revolução arquitetônica não é, pois, puramente externa. Ao contrário. Ela se dirige para fora e para dentro do edifício, onde permite que pela primeira vez, tenhamos consciência física do avesso do espaço, da sua existência física. (PEDROSA, 1981. p.253)⁶⁴

⁶⁴ PEDROSA, Mario. *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, n. 170, 1981.

Figura 64– Galeria *True Rouge* e a lanchonete ao fundo à esquerda. Crédito: Acervo da autora, 2011.

1.9.1.2 O pavilhão

O cubo se eleva por meio de uma caixa formada de vidro e alvenaria, que se contorna por fechamento de painéis de vidro amparado por colunas e pela parede do fundo. O volume arquitetônico é elevado do nível do solo com o uso dos pilotis. O prolongamento da arquitetura ocorre por meio da utilização de terraço jardim como extensão do edifício e parte de sua estrutura, dimensionadas pelas colunas. O uso da transparência no projeto arquitetônico promove pelos seus painéis de vidro total

conexão da obra com o espaço externo e, logo com a paisagem. Igualmente, a obra se mostra para o visitante, envolvido com a paisagem, o lago e a arquitetura.

Figura 65–Galeria True Rouge e a obra. Crédito: Acervo da autora, 2011.

1.9.1.3 Olhar contínuo

O olhar passa pelo lago pela arquitetura, que tem um papel divisor entre o lago e a vegetação ao mesmo tempo abrange a obra. Um novo ritmo é ditado por esta paisagem, em um processo de complementação com a diversidade exuberante encontrada na natureza. Talvez aqui seja possível notar uma disputa entre vários

elementos para conquistar o visitante. No entanto, esta aproximação ocorre de forma ambígua, no sentido em que o observador é guiado pelas curvas artificiais impostas pelo arquiteto, que, por sua vez volta-se para arquitetura. O olhar é então encaminhando para um terceiro momento, ainda com linhas sinuosas, que agrega o lago e a vegetação circundante.

Figura 66–Galeria True Rouge. Crédito: Acervo da autora, 2012..

A paisagem se apresenta como barreira, cenário e moldura para a arquitetura, em seguida para obra. Entretanto, o lago reflete sua imagem duplicando-a, provocando um entorpecimento dentro de um processo circular, mas que se dilui na topografia do entorno. A potencialidade dessa imagem é ampliada com a incidência da luz solar. Considerando o sol como condicionante, o edifício está implantado sobre o eixo leste-oeste com a face frontal voltada para o sul. A incidência crítica de raios de grande altura solar é protegida pela vegetação de grande porte, pelo abrigo/corredor coberto servindo de acesso para a obra e para a lanchonete, além de situar contra o norte.

A arquitetura aqui ao mesmo tempo em que separa a paisagem e o lago em ritmos diferentes, as unifica, uma vez que reflete, apesar da transparência, a obra, que volta refletida compondo o conjunto. Assim, potencializa e reinventa a *fruição* da paisagem e a relação desta com a arquitetura, de forma a provocar uma ilusão para o visitante distante da realidade em sua chamada “terra natal”, seja em grande ou pequena

cidade, como aquele citado na epígrafe acima, de Carlos Drummond de Andrade (1978).

1.9.1.4 Compreensão e visualização

O espaço do pavilhão mostra que a instalação dessa obra é envolvida quase totalmente por ele, compondo-se como cenário. Que se articula em um jogo de cor e transparência, devidamente apoiadas por materiais como redes de pesca, objetos vermelhos, tecidos, copos, garrafas e outros. Tudo e todo o conjunto exposto por uma visão total.

1.9.1.5 Espaço e iluminação

A obra se mostra por meio do sistema de iluminação natural promovida pela transparência das paredes que libera o espectador da aproximação com a obra. Isso permite esvaziar certo apelo contundente e, por vezes, até não desejado, ou impossibilitado o interagir recíproco.

1.9.1.6 Materialidade interna

A alvenaria da parede de fundo pintada de branco serve de apoio para obra como pano de fundo, o que não altera a conformação arquitetônica. A obra True Rouge é liberada propondo um jogo de imagens, pensamentos ou metáforas com elementos de trabalho que envolve processos de fusão, diálogo e transformação. Esta operação sugere a imagem de alquimia e ludicidade.

1.9.1.7 Materialidade externa

A transparência conforma a arquitetura e permite sua adaptação ao espaço formal. Enquanto o espaço emoldurado proporciona ao visitante de um lado, uma paisagem idílica, de outro lado, o engloba e/ou o afasta. Surge, então, um jogo entre compreender/ não compreender, querer/não querer, sugerindo até se transformar em um espetáculo de realidade encenada, em que o espaço seria personagem, ou espectador. Envolvido nesta experiência o indivíduo se torna parte de um jogo de imagens que o

leva a “tempo de consumo de imagens, em sentido amplo, imagem do consumo do tempo” (DEBORD, 1997, p.153).

Figura 67– *Installation/pavillion: True Rouge* by Tunga, 1997. Crédito: josep from BHz, Brasil., 2007. Crédito: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:True_Rouge_Inhotim_Tunga.jpg>. Acesso em: 23/03/2013.

A força da obra esvazia diante de um espaço e paisagem imponentes que a circunda. Por outro lado, o encantamento da vegetação contribui para a mudança de foco. Por se tratar de uma obra que necessita de um espaço resguardado para a construção e preenchimento de referências e significados que transportam para outros ausentes, como em uma alegoria, a galeria exposta pela transparência, revela inúmeras significações.

A temática de Tunga versa sobre uma multiplicidade de ângulos e enseja interpretações, que possibilitam remeter o espectador a experiências comuns, como o de separar materiais enviando-o ao cotidiano, experimentos os quais levam à desordem ou apenas fixar em uma de suas *representações* ali expostas, mas também ao dentro e fora, ao cheio e vazio e ao desviar pelo vermelho da obra, geradores de outras *apropriações*.

A obra leva em conta o poema algébrico de Simon Lane fixado no interior do pavilhão, ao apresentar determinados materiais, tais como uma rede de fios, garrafas, esponjas e outros. A cor vermelha aproxima-se em seus vários estados caracterizando a complexidade do corpo humano com suas entranhas, ou ainda, possibilita infiltrar-se na terra.

1.9.2 Galeria Adriana Varejão: água em contraste com ortogonalidade

A análise de uma galeria criada para abrigar, em caráter permanente, as obras da artista plástica Adriana Varejão vai ao encontro de ideias bem definidas. A Galeria Adriana Varejão da artista plástica que detém o nome foi projetada pelos arquitetos Rodrigo Cerviño Lopez, Fernando Falcon e Eduardo Chalabi do escritório Tacoa Arquitetos⁶⁵. O edifício de 477 m², inaugurado em 2008, foi especificamente planejado para receber as obras *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-2008), *Linda do Rosário* (2004), *O Colecionador* (2008), *Panacea Phantastica* (2003-2008) e *Passarinhos - de Inhotim a Demini* (2003-2008).

1.9.2.1 O projeto

O projeto formado por um cubo de concreto armado em balanço sobre um espelho-d'água articula pintura, escultura e arquitetura usando elementos e referências históricos e culturais. As várias linguagens empregadas resultaram em um conveniente diálogo, com troca de expressões de uma obra à outra.

A edificação surge no terreno emoldurado por um espelho d'água que se eleva na cota mais alta. Essa imagem é reproduzida pela caixa cega de concreto, situada acima da praça de entrada cobrindo parte do espelho d'água. A caixa implantada em uma

⁶⁵ Em 2005, ao fazer quatro anos de formado, o paulista Rodrigo Cerviño Lopez, montou com o arquiteto Fernando Falcon, ambos formado pela FAUUSP, o escritório Tacoa Arquitetos. Entre os principais projetos do escritório, têm-se a Galeria Adriana Varejão, no Caci e a Vila Aspicuelta, em São Paulo, bem como, o Galpão Fortes Vilaça, em São Paulo, além de outros. Disponível em: <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/182/artigo134695-1.aspx>>. Acesso em: 10 out. 2012.

topografia que favorece o partido arquitetônico adotado. Parte dessa figura se lança do solo, e a outra porção está encaixada no nível mais alto. Sua inserção veio do corte realizado no terreno, o que propicia recolocá-lo na fase inicial das cotas existentes.

A arquitetura ocupa uma função privilegiada dentro da instituição, condição vista por sua inserção no terreno que envolve uma área de intervenção de 5.200 m². A implantação também é favorecida por sua orientação em relação ao sítio e por receber a projeção dos raios solares sobre o edifício nos dois períodos em que se encontra habitualmente aberto ao visitante. O edifício forma uma linha diagonal no eixo norte-sul delimitando a metade frontal voltado para o leste. Os raios solares incidem sobre a construção no eixo leste-oeste desviando os feixes luminosos sobre o espelho d'água vivificando sua luminosidade.

Figura 68–Galeria Adriana Varejão. Crédito: acervo da autora, 2011.

Existe aqui uma exaltação ao espelho d'água, que ao ser valorizado, contribui para a apreensão da representatividade da imagem a atitude de reverência do espectador e o efeito de *imersão* diante do resultado e da importância assumidos pela artista. As fotos publicadas no site em vários ângulos demonstram esta exaltação. A água, com tratamento especial, recebe uma coloração artificial para lhe dar um colorido verde mais intenso ajudando a reforçar esta imagem.

Figura 69– Galeria Adriana Varejão. Espelho d'água. Crédito: acervo da autora, 2012.

1.9.2.2 Repertório Tipológico

O projeto aparentemente inspirado pela escola modernista paulista com suas quatro empenas cegas dispostas contra um talude e elevadas do solo, pode ser definido como um prisma regular, que está encravado em uma pendente natural. A caixa cega de concreto que balança sobre a área de entrada cobre parte do espelho d'água vinda do jardim externo avança até o final da edificação e envolve verticalmente a escada de acesso até a laje superior. O destaque do edifício sobre o terreno se dá pela viga-empena do fundo, pois parte dele fica suspenso ⁶⁶.

O partido arquitetônico foi desenvolvido a partir do diálogo entre o arquiteto e a artista, fato ressaltado pelo próprio arquiteto em entrevista prestado a autora no dia 6 de junho de 2012. Esse diálogo⁶⁷ se faz notar pela arquitetura que cumpre ao mesmo tempo, a edificação e o percurso. O sentido de passagem pode ser notado quando se chega à cota mais baixa do lote, na entrada pelo piso térreo. Em seguida se acessa a escada para o pavimento superior e finalmente se chega ao terraço-jardim pela rampa,

⁶⁶ O cálculo estrutural foi realizado pelo escritório do engenheiro Mário Franco e a engenheira Suely Brandão, a calculista.

⁶⁷ A publicação da revista de arquitetura Monolito, de 2011, em seu n. 4, com o tema-título, *Inhotim – arquitetura, arte e paisagem*, apresenta o projeto da Galeria Adriana Varejão, também destaca a integração da arquitetura com a arte da artista.

indicando a um rito proposto ao visitante. Fato mostrado pelos cortes AA e BB nas plantas 1 e 2.

Planta 1-Corte AA – Galeria Adriana Varejão Crédito: Imagem cedida pelo escritório Tacoa Arquitetos

Planta 2-Corte BB– Galeria Adriana Varejão Crédito: Imagem cedida pelo escritório Tacoa Arquitetos

Figura 70– Galeria Adriana Varejão. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 71– Galeria Adriana Varejão. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura72– Galeria Adriana Varejão. Crédito: acervo da autora, 2012.

Para Valquíria Guimarães Duarte, esse edifício se enquadra na museografia modernista, tanto no que se refere à base da obra quanto ao circuito, que oferece somente uma possibilidade narrativa. Entretanto, a atitude do pavilhão desvenda-se nas diferenças que ocorre entre texturas, os jogos de abertura e fechamento do edifício e induz um diálogo entre arquitetura e o conjunto da obra.

O arquiteto acrescentou que no projeto do pavilhão procurou dar liberdade às obras sem interferir seu domínio sobre elas. A artista declarou para o programa de TV⁶⁸ que na busca de investigar diferentes campos procurou utilizar uma grande variedade de suportes, desde o desenho e a pintura, até a arquitetura.

Figura73– Galeria Adriana Varejão. Fonte: acervo da autora, 2011.

⁶⁸ Entrevista de Adriana Varejão, produzido pela TV Imaginária Produções tendo como Diretor, Marcos Ribeiro. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=8c-5bXV7u8g&feature=relmfu>> . Acesso em 10 out. 2011.

Figura74–Galeria Adriana Varejão. Crédito: acervo da autora, 2012.

A diversidade acima assinalada ganha com a presença da natureza, desenhada por pássaros, plantas carnívoras e a retratação do mar nos azulejos. A água diante desta alusão merece considerações complementares. A dureza da linha reta da azulejaria contrasta com o uso da água, um elemento essencial, ao lado do *ar* e da *natureza humana*. A água aqui impõe sua força diante do homem, e este se mostra como diria o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, aquele que nada conta “*do ar e da água, do mineral e da folha*” e até mesmo ignora a própria “*natureza humana*”, parecendo desiludido das coisas.

Por sua vez, o espelho d’água que avança para o interior da edificação e abarca a escada que se articula com o piso superior, possivelmente vai ao encontro de unificar distintas referências e suavizar a angulosidade ortogonal dos elementos. A natureza aqui, nem sempre se apresenta idílica como a água, ao contrário, atinge certa agressividade.

Planta3 - Térreo. Galeria Adriana Varejão. Espelho d'água. Sala de Exposição. Praça do Térreo. Entrada e Saida. Obras: *Panacea Phantastica* (2003-2008); *Linda do Rosário* (2004); *O Colecionador* (2008). Crédito: Imagem cedida pelo escritório Tacona Arquitetos.

Figura 75– Galeria Adriana Varejão. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 76–Galeria Adriana Varejão. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 77–Galeria Adriana Varejão. Crédito: acervo da autora, 2012.

1.9.2.3 As obras inseridas no pavilhão: Compreensão e visualização

Na planta de implantação já se vê no terraço jardim, acomodado no segundo pavimento, uma pintura em azulejos, que envolve a obra *Passarinhos – de Inhotim a*

Demini (2003/2008), instalada em um banco com formato de "U". Deste espaço vislumbra a passarela que adentra pelos jardins moldados, abrindo-se para a paisagem.

Planta4—Implantação. Galeria Adriana Varejão. Terraço jardim. Obra: *Passarinhos - de Inhotim a Demini* (2003-2008). Pintura dos azulejos: Beatriz Sauer. Imagens cedida pelo escritório Tacoa Arquitetos.

Figura 78—Segundo pavimento. Galeria Adriana Varejão. *Passarinhos - de Inhotim a Demini* (2003/2008). Crédito: <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em 10/15/2011.

Figura 79—Segundo pavimento. Galeria Adriana Varejão. Saída do terraço-jardim. Crédito: acervo da autora, 2012.

Planta 5- Primeiro Pavimento. Galeria Adriana Varejão. Sala de Exposição. Sala técnica. Acesso do/para cobertura. Obras: *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-2008), 184 peças, *Carnívoras* (2008) - 2 telas. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Tacoa Arquitetos.

Percebe-se que a partir daqui, junto da obra *Passarinhos – de Inhotim a Demini* há um contraste que se acentua com a presença de uma entre outros elementos geometrizados, como o banco presente, uma forma avizinhada da serialização minimalista, localizada na *Panacea phantastica* (2003-2007). Com certa dureza posiciona-se na entrada do pavilhão, compondo um conjunto para ensaiar a continuidade do percurso. Acrescente-se que dentro do edifício o azulejo reaparece nas obras, *Linda do Rosário* (2004) e *o Colecionador* (2008).

Figura 80–Galeria Adriana Varejão. *Panacea Phantastica*. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 81–Galeria Adriana Varejão. *Panacea Phantastica* - Crédito: acervo da autora, 2012.

Vale ressaltar o tema geral da azulejaria, que retrata 50 tipos de plantas alucinógenas de diversas partes do mundo, algo que foge ao cotidiano e nos faz pensar em drogas a ganhar espaço entre diversos segmentos sociais. Um texto, gravado em um

dos azulejos, não deixa dúvida dos efeitos e reforça certa paridade com aqueles disseminados em outras áreas, como a da arte, capaz de ativar mudanças na percepção.

Figura 82–Galeria Adriana Varejão. *Panacea Phantastica* - Acervo da autora, 2012.

Figura 83– Galeria Adriana Varejão. Escada de acesso ao piso superior. Fonte: Acervo da autora, 2012.

A partir desse espaço começa um processo semelhante ao que Oliver Grau (2007) denominou por *imersão*, em que o visitante abandona as referências usuais e

desloca-se para outra realidade, distante de sua prática diária para se aproximar de algo não comum, corriqueiro, acena para uma postura na atualidade habitual e advinda do mundo virtual. Se antes a presença se fazia indispensável em diferentes campos, em particular, o da arte com as transformações tecnológicas, aqui a artista sugere estratégias de realçar a presença do espectador, dando-lhe a impressão sugestiva de lá estar, enfatizadas por ambientes aparentemente em tempo real. A apresentação das obras ocorre de forma propositadamente casual, deixando entender ser uma história por ela contada, realçando a condição de ser mais um espectador.

Artifício já experimentado por Claude Monet, o qual pintou espaços imagéticos para cercar o observador e reduzir a distância entre ele e a imagem. O autor de *Ninféias* passou décadas procurando maneiras de fundir observador e imagem. A exibição desta obra na *Orangérie des Tuileries* (1927), em Paris, França, provoca nos visitantes contemporâneos a sensação de estar submersos em um lago e o reporta ao espaço íntimo do artista. Grau (2007) diz que na obra, Monet, em seu conceito original, pretendia valer-se de recursos, hoje denominados como mídia ilusionista. A intenção do artista seria para este, colocar o observador dentro da "*cena aquática, não o submergindo*" (GRAU, 2007).

Figura 84–*Ninféias* - Orangérie des Tuileries (1927). Paris, França. Acervo da autora, 2010.

Segundo Grau, a procura em transpor o observador para outra esfera iria além das concepções de modelos estéticos, porquanto na atualidade essa forma de arte debate as questões sociais, para um palco de encenação simbólica e mítica.

No caso da arte, o autor acrescenta que as visões das novas mídias de ilusão vão além das inovações tecnológicas. Acrescenta que a história por sua vez, mostra a "*fertilização cruzada*" entre espaços ilusórios que integram totalmente o corpo humano. Grau aponta a busca do artista/artífice/técnico por *representações* de ilusão e imersão, sempre usando a técnica mais avançada do momento. A busca desses espaços ilusórios e *imersivos* herdaram as técnicas, e as reflexões dos modelos anteriores. Tais recursos *imersivos* interessam aqui, nem tanto pela utilização de vídeos ou fotos, mas por estarem presentes com muita frequência no objeto central deste estudo – a arquitetura como imersão nos diversos pavilhões do Caci.

Grau ao caracterizar a *imersão* no sentido de envolvimento estabelece três níveis de *imersão*, engajamento, a absorção e a *imersão* total, variável em função do nível atingido em cada um deles com o objeto/artefato/ambiente/jogo no qual o usuário imerge.

1.9.2.4 Espaço e iluminação

Como visto na planta térrea, ao entrar no espaço pela entrada principal encontra-se a escultura *Linda do Rosário*⁶⁹ da série de obras chamada *Charques*. Trata-se de uma obra que associa tanto à arquitetura, quanto ao corpo, igualmente agregando natureza, corpo, a uma forma construída. A obra é ressaltada pela luz artificial, tanto especificamente sobre ela quanto a que vêm indiretamente do retábulo composto por painéis pertencente às plantas carnívoras. Desta forma, a obra fica proeminente à frente da parede neutra do fundo em concreto acinzentado, predispondo-se adequadamente ao ambiente.

⁶⁹ Esta obra foi inspirada no desabamento do Hotel Linda do Rosário, no centro do Rio de Janeiro, em 2002, cujas paredes azulejadas caíram sobre um casal em um dos cômodos do prédio. Philippe Sollers & Adriana Varejao. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=Fy9JYV170Zs&NR=1>>. Acesso em 10/10/2011.

Figura 85–Galeria Adriana Varejão. *Linda do Rosário* (2004). Crédito: <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em 10/15/2011.

O *Colecionador* é a outra obra que compõe esse espaço, que por sua vez, é a maior pintura ilusionista da série *Saunas*. Esta obra alude a um ambiente de assepsia e de lazer, ao mesmo tempo conduz a labirintos de sítios imaginados, dando continuidade à aproximação natural e erigido. Por detrás dessa assepsia pode existir uma manifestação de vida silenciosa, que solicita uma nova narrativa. Aqui a água se movimenta e insinua, há cabelos no chão e vento, indícios claros da presença/ ausência do humano, outra alegoria apreendida.

Figura 86–Galeria Adriana Varejão. *O Colecionador* - Adriana Varejão. óleo sobre tela, 320 -750 cm. 2008. Crédito- Vicente de Mello. Disponível em <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em 10/15/2011.

Figura 87–Galeria Adriana Varejão. *O Colecionador* - Adriana Varejão. Crédito: Zig Koch - Código: D149A0395.

Esta obra está vinculada diretamente ao sistema de iluminação artificial, bem como aproveita o sistema indireto da iluminação natural no ambiente, vindo da lateral. O espaço apresentado pela obra indica que a artista procurou suavizar a distância e o envolvimento emocional com o espectador, por meio da proporcionalidade da obra e pela iluminação do espaço.

Em seguida vem o políptico, um retábulo composto por painéis, que pode ser visto tanto nesse pavimento quanto no andar superior. Tendo em conta um conjunto pendente, em cima da escada de acesso, desenhadas com plantas carnívoras. O sistema de iluminação aqui se dá de modo artificial ressaltando os azulejos pintados. Esta obra toma como referência as pinturas de azulejo de figuras avulsas, pois cada peça apresenta uma figura isolada, em contraste com a narrativa épica de *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008). As plantas carnívoras presentes nessa obra de Varejão são as espécies *Darlingtonia*, *Dionaea*, *Drosera*, *Heliamphora* e *Nepenthes*. A escolha destas lembra a ação predatória, pois supre parte de suas necessidades alimentando-se de pequenos insetos, parecendo ser a única característica a uní-las.

Figura 88–Galeria Adriana Varejão. Iluminação - *Plantas carnívoras* e *Linda do Rosário* no piso térreo. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 89–Galeria Adriana Varejão. *Plantas carnívoras*. Crédito: acervo da autora, 2012.

Ao chegar ao segundo piso, o resultado da ação provocada pelo espaço e obras completa-se com a obra *Celacanto provoca maremoto*. Esta obra também foi exposta pela primeira vez na Fundação Cartier em Paris, contendo uma face. Aqui ela adquire outras três, ganhando nova dimensão espacial podendo aproximar arquitetura e arte. As 184 telas de azulejos fazem referência à técnica, segundo a artista na entrevista, tão comum na tradição lusitana e herdada dos árabes; acrescenta que lhe interessa também, a maneira desordenada e casual com a qual os elementos quebrados dos antigos painéis barrocos foram colocados e na atualidade diante do vacilo, que muitos se encontram.

As obras estão inseridas na própria arquitetura e adequadas ao sistema de iluminação - natural e artificial. Os espaços apresentados pelas obras indicam que a artista procurou atenuar a distância e o envolvimento emocional do espectador. A seguir apresenta-se o espaço que é visto na planta do primeiro pavimento.

Figura 90– Galeria Adriana Varejão. Escada de acesso ao piso superior. Crédito: acervo da autora, 2012.

1.9.2.5 A materialidade interna e a materialidade externa

A obra *Celacanto provoca maremoto* é a própria parede interna, o que lhe permite conferir a conformação arquitetônica do espaço. O sistema de iluminação é induzido artificialmente de modo indireto, ou seja, por sanca, ressaltando os azulejos pintados.

Figura 91–Galeria Adriana Varejão. Celacanto Provoca Maremoto (2004-2008). Crédito: <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em 10/15/2011.

A artista torna a utilizar uma referência da composição quase arquitetônica. Neste caso, Varejão propõe a ideia de continuidade ao passado encontrado em cidades brasileiras em geral, em Minas Gerais particularmente, e lembrando mesmo o uso pelos modernos. Mais uma vez se pode remeter ao conjunto arquitetônico da Pampulha, localizado em Belo Horizonte, especificamente, a azulejaria de Portinari usada por Oscar Niemayer na fachada da igreja projetada por ele.

Figura 92–Igreja da Pampulha. Crédito: acervo da autora- 06/10/2010.

Figura 93– Imagem da igreja da Pampulha e o lago e a paisagem refletidos. Crédito: acervo da autora- 06/10/2010.

A artista assim procura citar e modificar a história atual do uso deste material. O marmemoto e as feições angelicais impressas nas pinturas aplicadas desordenadamente formam movimentos ondulatórios, suscetíveis a desencadeamentos ritmos marítimos, perturbações, o que por sua vez aduz ao caos. Existe uma porção de vida silenciosa atuando nesta narrativa, como um tempo que tudo modifica. Ao *apropriar* do azulejo propõe novas narrativas para cada um contar sua história.

Por outra abordagem, cabe lembrar que museu, raramente, abriga a água em seu interior, até por questões nocivas a determinados suportes, reagentes à umidade, ao contrário do Caci. A água presente em outras obras agrega valores próprios da cultura como simbólico, ou alegórico; de ligação, ou separação; de contraste ou harmonização, por provocar tanto ambiguidade quanto estimular a *imersão* ou a dispersão.

Além das duas obras analisadas aqui, que possuem o diálogo com a água no Caci, a Galeria True Rouge e a Galeria Adriana Varejão nomeiam-se outras que promovem esse diálogo. A Galeria Cosmococa com a piscina da *CC4 Nocagion*; a piscina da obra de Jorge Macchi (2009); *Narcissus Garden Inhotim* (2009), da artista japonesa Yayoi Kusama com 500 esferas de aço inoxidável flutuando sobre o espelho

d'água existente no teto do Centro Educativo Burle Marx⁷⁰; e *By Means of a Sudden Intuitive Realization* de Olafur Eliasson.

A obra *By Means of a Sudden Intuitive Realization* (1996), do artista dinamarquês Olafur Eliasson, um *Iglu* de fibra de vidro branco imerso na vegetação é um exemplo de uso variado. Esta obra faz parte de uma coleção particular e foi montado ao ar livre para exposição permanente⁷¹ nas dependências do Caci. Porém, ela foi apresentada pela primeira vez na exposição Manifesta 1, em *Rotterdam, The Netherlands*, ficando exposta entre 9 de junho a 19 de agosto 1996. Todas as obras mostradas nesta Manifesta foram realizadas especialmente para este evento e contou com os curadores: Katalyn Neray (Budapeste), Rosa Martinez (Barcelona), Viktor Misiano (Moscou), Andrew Renton (Londres), Hans Ulrich Obrist (Paris/Zurich).

Como um ponto demarcando território, a obra *By Means of a Sudden Intuitive Realization* reúne dois elementos recorrentes na produção de Eliasson: a água e a luz. O artista parece procurar chamar a atenção do público com analogias à relação de banalidade gerada pela proximidade, o que torna determinadas formas e situações, como se fossem invisíveis. Isso estende também ao que se tem para com entorno e aos elementos naturais, algo sempre presente em nossa rotina, mas que são, baseados no artista, curiosamente esquecidos.

A estrutura branca de fibra de vidro forma uma espécie de semicírculo, que lembra um iglu. De seu interior, um mecanismo espirra para fora um fio d'água de aproximadamente 1,70 m de altura. Iluminado por uma luz estroboscópica, o jato causa instabilidade na visão, configurando prazer pela surpresa. A água contida aqui levanta paradoxos, conflitos e questionamentos, ao mesmo tempo em que ela parece estar lá ou sugere que tudo não passa de um efeito. O jato d'água iluminado produz impressão de feixe de luz, a luz por sua vez intermitente é capaz de remeter à chuva ou a faíscas de fogo, em um jogo de percepção, algo a exigir tempo de fruição, surpreendente e não habitual.

⁷⁰ Com uma área total de 1.700 m² foi projetado por Alexandre Brasil Garcia e Paula Zasnicoff Cardoso e equipe, o projeto recebeu o prêmio “Ex-aequo” 2009, pelo IAB – SP.

⁷¹ Thais Rivitti (2008). Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/conteudo_294978.shtml>. Acesso em: 15 set. 2012.

Figura 94 – *By Means of a Sudden Intuitive Realization* (1996). Olafur Eliasson. Crédito: Acervo da autora.

A água e a luz nesta obra permitem explorar ao extremo a maleabilidade escultural da água. Essas possibilidades aludem a formas esculturais capturadas em momentos praticamente invisíveis, com as partículas d'água quando sua superfície é apreendida pelo olho criando imagens sucessivas. As novas imagens que se formam provocam uma realidade cambiante, etérea e resvalando no virtual, dada a sensação de que não são estáticas, separando a natureza humana e a matéria.

O jogo provocado pela continuidade do *flash* ilusionista e reflexos intermitentes provoca o surgimento de imagens mesmo ao sair da obra. Tudo não passa de ilusão. As

imagens alternadas levam o espectador a ficar momentaneamente entre o real e o virtual, entre a matéria que ali está e a sensação do que ela provoca. A instalação também é provocativa, imersa entre a vegetação faz referências às gotas que ali estiveram como agentes, agora transformada em escala real, instigando outras experiências, sejam as chuvas no lago, ou à falta delas. Ela é ambígua, ao mesmo tempo em que esta obra cria interioridade no indivíduo, estimula questionamentos.

Figura 95—*By Means of a Sudden Intuitive Realization* (1996). Olafur Eliasson. Crédito: Acervo da autora.

Eliasson, formado pela Academia Real de Belas Artes em Copenhague, começou a apresentar suas esculturas e instalações em meados da década de 1990. Sua obra foi objeto de mostras no Museu de Arte Moderna, MoMA/PS1 (Nova York, 2008) e da retrospectiva *Innen Stadt Außen*, no Martin-Gropius-Bau (Berlim, 2010). Em 2003,

representou a Dinamarca na 50^a Bienal de Veneza. Os projetos recentes do artista incluem a exposição *Your emotional future*, no *Pinchuk Art Centre*, em Kiev, e a fachada escultural do *Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre*, sede da orquestra sinfônica e da ópera islandesas, em *Reykjavik*, Islândia, como publicado no site oficial do artista.

Com toda esta variedade de recursos acionados pelo homem na arte, na arquitetura, na paisagem e também no uso da água, o Caci ressalta o estímulo dado ao espectador deparar-se com o inusitado. A arte contemporânea contribui para ampliar este terreno com as poéticas atuais, tentando atingir um público maior.

AS VÁRIAS IMAGENS, AS PROVÁVEIS MEMÓRIAS, OS CENÁRIOS E AS REPRESENTAÇÕES

1.10 Imagem articulada

A política do Caci procura *representar* um conjunto imperioso, avançado, incomum, pioneiro e dentro de variados bordões, como o da interdisciplinaridade, que exige uma cultura de densidade invulgar. Para firmar este postulado e já citado, procura diversificar a promoção de programas e convênios, seja em educação, ou os técnico-científicos. Assim, lança-se no trabalho social em várias áreas, além de vincular a nomes consagrados da cena artística brasileira e internacional, a envolver artistas, estudiosos e críticos ⁷².

A formação do Caci à medida que se *apropria* destas expectativas, fomentadas por inúmeros atores a incluir as várias mídias, parece querer esculpir uma imagem de perenidade, talvez para evitar o sentido contrário, elevando-o a uma situação de instituição semelhante a aquelas ancestrais museicas. As afirmações, sempre reiteradas nas palavras de seu idealizador, não deixam dúvida: “*Este é um projeto para durar mil anos*” ⁷³.

1.10.1 As prováveis memórias do Caci

⁷² Haja vista, os nomes de artistas elencados no site oficial da instituição, bem como os patrocinadores.

⁷³ Declaração de Paz sobre o Caci para o jornalista Simon Romero do The New York Times. Disponível em: <<http://economia.ig.com.br/o-empresario-brasileiro-que-gasta-us-70-milhoes-ao-ano-para-ter-n1597699134569.html>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

O outro lado da imagem que se quer ver vivificado pelo Caci pode ser apurado com Teresinha Gonçalves Barbosa, a qual procura conferir se a *memória* relatada pelos moradores de Brumadinho coincide ou difere com as definições, informes e soluções divulgadas em escala larga pela empresa. Entre outras questões, a frequência de idas ao Caci é investigada separando o perfil de quem o visita, como analisa também os moradores de Brumadinho que ali trabalham.

Barbosa busca caminhos que levam a imagem ser armazenada na *memória*. Utiliza conceitos para relacionar imagens a ideias, considerando a percepção a ser registrada na *memória* e revivida depois. Leva em conta a rede de relacionamento entre atributos contidos na *memória* do sujeito, o processamento operado pelas informações multissensoriais, que se aproxima da forma *Gestalt*⁷⁴ em favor da *memória* de trabalho. Dentro desta perspectiva, segundo a autora os significados são armazenados na *memória* de forma holística, o qual é organizado interativamente.

A construção de Barbosa apreende que a *memória* do passado vai construindo outra imagem é logo a imagem da organização. Porém, deixa de revelar que por meio de estratégias a imagem adquirida pela organização foi uma *apropriação* da *memória* do passado pela imagem construída. A despersonalização do indivíduo, identificada pela autora, não contempla a análise sobre a relação de compromisso, paternalismo, identificação e satisfação com o *lugar*.

Ainda para a autora, o Caci procura promover a excelência do negócio e dos serviços, inovação e gestão, a interação social com a comunidade local e outras referências. Bem como, intenciona manter uma equipe de profissionais experientes e de competência reconhecida no setor de comunicação, sem, no entanto, debater que são indispensáveis para erigir a *memória* desejada. A questão da *memória* se fundamentaria naquilo que emerge de ações passadas e camadas sobrepostas de vivências, agora enriquecidas por uma oportunidade distinta concedida pelo Caci.

A imagem promovida pelo fundador identificada por Barbosa foi de grande importância no sentido de obter a atração do público, como atitude favorável aos clientes. No entanto, há de se concordar que o sucesso maior do empreendimento, para além da criação e da natureza, tem sido alcançado.

⁷⁴ Relação entre o todo e a parte, na qual, o todo tem papel fundamental na compreensão do objeto percebido. GOMES FILHO (2004).

O relacionamento com a comunidade, um tanto arrebatado, igualmente como outros, é alavancado como força motriz no trabalho do Caci. A afirmação da instituição que tenta possivelmente firmar um maior reconhecimento da imagem, sem levar em conta os valores locais relacionados com a memória coletiva e identidade da comunidade ali existente por quase 140 anos, como contado pelo jornalista Valdir de Castro Oliveira em seu livro *Réquiem para o Inhotim*⁷⁵.

Os meros personagens retratados na obra *Rodoviária de Brumadinho* (2005), do americano John Ahearn e do porto-riquenho Rigoberto Torres pertencentes ao espólio do Caci e inseridas no espaço aberto da Galeria Praça, buscam passar uma relação discutível entre os moradores *versus* público e investidores. A *memória* que tentam passar é diferente da versão sobre os acontecimentos na região do Caci se analisadas pelo olhar dos antigos moradores. As histórias ficam absorvidas no tempo e no espaço e só são contadas quando estimuladas.

Figura 96–*Rodoviária de Brumadinho* (2005). Crédito:acervo da autora, 06/10/2011.

⁷⁵ Oliveira homenageia a memória e identidade coletiva da comunidade de Inhotim, perdida em virtude ao avanço do museu de arte contemporânea. O livro busca retratar poeticamente o sentimento de identidade de uma comunidade de aproximadamente 300 pessoas que viveram entre 1870 e 2002 na região. O autor se vale de grande acervo da região para construir suas poesias. Este acervo não restringe ao imaterial, mas de sua memória e vivência junto ao lugarejo, conta também de incontáveis fotografias e suas várias reportagens a respeito da comunidade que foram publicadas pelo *Jornal Tribuna* desde 2003. Muitos ficaram surpresos por saber que a igreja de Santo Antônio foi vendida pela igreja para o museu. O livro está disponível em: <<http://www.submarino.com.br/produto/1/23805866/requiem+para+o+inhotim>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

Figura 97– Detalhe– *Rodoviária de Brumadinho* (2005). Crédito:acervo da autora, 06/10/2011.

Contudo, ao voltar para a *Chinatti Foundation*, a questão da *memória* que a envolve tem crítica bastante ampla, no entanto, recorre-se novamente ao estudo da *memória* social com Le Goff (1990) por aplicar à importância do *tempo*, quando se aborda à *memória*. Em seu texto, Le Goff⁷⁶ debate a *memória* coletiva como um instrumento de poder, constituindo um campo de lutas simbólicas na sociedade, em que “(...) a recordação, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem influência sobre a memória individual. Da mesma forma que a memória coletiva foi posta em jogo na luta das forças sociais pelo poder.” (LE GOFF, 1997)

Sob este aspecto, cumpre perguntar se há resquícios da *memória* de tempo vivido que se ampare nos personagens retratados na obra *Rodoviária de Brumadinho*? Ou na comunidade que já existiu? Mais uma vez, fica a análise em cima de relatos escritos e orais reunidos e contados pelo jornalista Oliveira em o seu livro.

Ao avaliarmos a referência minimalista de Donald Judd, uma antiga instalação militar no deserto texano, ajudaria levar em conta essa *memória* ou competiria neste deserto instalar algo oposto, conflitante e povoado com formas mínimas e serializadas, tão exiladas de outras serializadas, como as da indústria bélica norte-americana? Vale lembrar que o Caci se encontra situado em um terreno acidentado que sofrera exploração de minério, e a implantação de uma espécie de jardim botânico converge com as decisões de Donald Judd na Chinatti Foundation, ou seja, opõe-se à *memória* de espoliação da terra, procurando outra ação.

⁷⁶ O texto *Memória* se encontra em várias antologias preferi citar parte do volume *Memória/História* da Enciclopédia Einaudi. 1997.

Chinatti Foundation é um museu ao ar livre desenvolvido em 137 hectares de uma antiga base militar, conformado em um conjunto de terrenos baldios e depósitos de artilharia em ruínas. No quartel, localizado na Cavalry Row, Marfa, Texas, Estados Unidos, construído por Judd e transformado em galeria de arte, pode-se perceber um efeito hipnótico pelo conjunto, diante da aridez da terra e da luz do deserto que permitem compor um cenário diferente. Não menos importante, cabe lembrar que a questão da memória é reforçada pelo próprio Judd ao publicar em 1987 o catálogo *Chinati*, em que documenta tudo o que foi realizado em Marfa, representando assim, uma peça importante para a sua história.

Figura 98– Implantação da *Chinati Foundation*. Crédito: <www.chinati.org>. Acesso em 22/05/2013.

Figura 99 – Catalogue in 1987. *Chinati Foundation*. Crédito: <<https://www.chinati.org/information/visionofdonaldjudd.php>>. Acesso em: 22/05/2013.

Figura 100 – Catalogue in 1987. *Chinati Foundation*. Disponível em: <<https://www.chinati.org/information/visionofdonaldjudd.php>>. Acesso em: 22/05/2013.

Figura 101– Chinati Foundation. Disponível em: <<http://aspaghattiwestern.tumblr.com/post/27549947363/chinati-foundation-marfa>>. Acesso em 22/05/2013.

Figura 102 – kstephengriffith - Marfa, Texas 2006 - *Chinati Foundation*. Crédito: http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=716&with_photo_id=61282007&order=date_desc&user=6413632. Acesso em 22/05/2013.

Figura 103 – Chinati Foundation. Crédito: <http://artandseek.net/2012/08/02/npr-goes-to-marfa-texas/>. Acesso em 22/05/2013

Pesquisando outros exemplos, como as *memórias* no plural usadas por Cardiff & Miller em sua obra, pode-se afirmar que a arte atinge seu propósito despindo de toda e qualquer referência, bem como, o edifício como instrumento dos artistas, serve de mediação e abrigo, por tornar-se neutro. A possibilidade de criar algo livre do consenso dominante como aqui, torna-se adequado para rever agentes externos, característica da arte contemporânea. A arte acentua ser um bem cultural com o propósito de se desvendar para todos.

Vê-se ainda, que as prováveis *memórias* do Caci implicam entre outros, no poder de Minas Gerais *versus* demais estados; natureza *versus* construção; capital

versus interior; e moderno *versus* contemporâneo. O que permite conferir outros recursos utilizados pelo Caci.

1.10.2 Estrutura organizacional

Dentro da estrutura do Caci, pessoas representativas de vários segmentos da sociedade fazem parte do conselho curador⁷⁷. Renato Janine, ex-professor titular de Ética e Filosofia Política na Universidade de São Paulo é membro do Conselho Consultivo de Inhotim. Segundo informa seu currículo lattes, no âmbito das artes e cultura, teve o encargo de avaliar mais de 1.800 programas de mestrado e doutorado *stricto sensu* do país. O que leva um professor da USP, com 78 capítulos de livros e 18 livros editados a participar de um grupo que volta e meia está envolvido em várias implicações⁷⁸. Seria para dar credibilidade ao “projeto”?

Ao lado deste grupo representativo tem-se outro de grande força política-financeira, o Conselho Administrativo do Caci⁷⁹ com o objetivo de buscar, segundo a instituição, a manutenção e conservação dos acervos, artístico e botânico e incentivar as atividades multidisciplinares de acesso à cultura. Provavelmente, isso é promovido pelo livre trânsito que estes têm nas diversas instâncias da sociedade e no estado de Minas Gerais.

Os recursos são destinados por meio da Lei de Incentivo à Cultura. As intenções focam as políticas comuns aos temas já abordados. Como exemplo, Bernardo Paz assinou em 2012, um contrato de patrocínio⁸⁰ ao Caci na ordem de R\$ 4 milhões com o presidente da Fundação Vale, Ricardo Piquet. O acordo eleva a Vale à condição de patrocinadora master do Caci. Outro exemplo é sobre o protocolo de intenções assinado em 29/09/2011, pelo então governador do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Antonio Anastasia com Bernardo Paz para a criação do Inhotim Escola como parte integrante do Circuito Cultural Praça da Liberdade. A inclusão deste espaço no complexo reforça o objetivo do Programa, a proximidade entre estado e o mecenas,

⁷⁷Diretor-presidente do jornal *Estado de Minas*, Álvaro Teixeira da Costa; o economista brasileiro, Cláudio Moura Castro (presidente), graduado em Economia pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre pela Universidade Yale e doutor pela Universidade Vanderbilt, presidiu a Capes de 1979 a 1982; o professor titular de Ética e Filosofia Política na Universidade de São Paulo e diretor de Avaliação da Capes – Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior, Renato Janine Ribeiro, os Embaixadores Rubens Ricupero e Rubens Barbosa, além de outros.

⁷⁸Ver matéria publicada em 9 jul. 2010, *INHOTIM: A Grande Lavanderia Mineira*. Disponível em: <<http://www.novojournal.com/politica/noticia/inhotim-a-grande-lavanderia-m>>. Acesso em: 09/07/2010.

⁷⁹Composto por Bernardo de Mello Paz (Presidente), Paulo de Tarso de Almeida Paiva (Vice Presidente), o economista Fernando Pimentel, o engenheiro florestal Jorge Viana, o advogado Roberto Brant e outros.

⁸⁰Disponível em: <<http://www.tribunadebetim.com/modules/news/>>. Acesso em 3/03/2013.

particulares. O Inhotim Escola está destinado aos edifícios do Palacete Dantas e Solar Narbona, que já foram sede da secretaria de Estado de Cultura (SEC).

Por outro lado, a reutilização de antigas edificações⁸¹ como a que ocorre na Praça da Liberdade em Belo Horizonte, pode causar sérios prejuízos ao patrimônio cultural a ao Estado de Minas Gerais, segundo Benedito Tadeu Oliveira (2007). Essas intervenções, segundo Oliveira, todas tombadas pelo Iepha-MG e pelo Município de Belo Horizonte, não visam restaurá-las, mas descaracterizá-las. Com o objetivo claro, essa descaracterização vem da necessidade de atualizá-las para torná-las edificações inteligentes. Modificam seus espaços internos, volumetrias, intenções plásticas e ornamentos, seus sistemas construtivos e os materiais originais.

Fundada em 1897, Belo Horizonte foi a primeira cidade planejada a cumprir o papel de capital do estado. A nova cidade sobreveio sobre antigas casas e ruas do pequeno Curral del Rey. Grandes monumentos eram projetados para as elites locais. O edifício destinado à secretaria das Finanças, inaugurado neste período, em 1893, é um exemplo disso. O edifício recebeu decoração e material de construção importado da Europa, assim mostrado pela pesada escada de ferro designada aos três pavimentos distintos: estilo dórico na fachada principal, coríntio na superior e o escudo do estado de Minas Gerais ladeado pelo da Secretaria de Finanças na base do terceiro pavimento.

Atualmente este edifício do século 19 abriga um museu brasileiro dedicado à história, cultura e tradições do estado de Minas Gerais. Compreendendo um período que vai do século 17 ao 21, o Memorial Minas Gerais, Vale está dividido em três módulos, que acompanham e redesenham a arquitetura do prédio, História (Minas imemorial); Cultura, Minas Polifônica, e Moderno, Minas Visionária⁸².

Para realização de seus projetos educativos, o próprio site do Caci divulga parcerias com empresas privadas por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura. O Banco Itaú, por exemplo, tem parceria desde 2010, renovado em 2013, como copatrocinador para o projeto “Laboratório Inhotim” ao lado do Banco Votorantim que colabora desde 2008. A manutenção do Caci utiliza também mecanismos como: a Lei

⁸¹ São prédios das antigas secretarias estaduais modificados em espaços para abrigar museus históricos, artísticos e temáticos, bibliotecas e espaços para oficinas, cursos e ateliês abertos. O complexo está sendo formado por 13 espaços culturais. Dentre os museus já abertos à visitação no *Circuito* estão o Espaço TIM UFMG do Conhecimento, o Museu das Minas e do Metal e o Memorial Minas Gerais - Vale. Ainda fazem parte do complexo a Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, o Arquivo Público, o Palácio da Liberdade e o Museu Mineiro, em reforma e restauração- reaberto em 2012. Em processo de implantação encontram-se o Centro Cultural Banco do Brasil, o Centro de Arte Popular – Cemig, o Museu do Homem Brasileiro, o Museu do Automóvel, a Casa Fiat de Cultura e o Inhotim Escola.

⁸² Fonte: Lília Moritz Schwarcz – *O Estado de S. Paulo*, 2011.

Rouanet para o Plano Anual de Atividades, que se reserva à preservação e renovação dos seus acervos e da infraestrutura do parque; e a Lei Estadual de Incentivo à Cultura / MG, que se dedica ao Programa de Democratização Cultural Inhotim, visando à promoção do acesso qualificado de crianças, jovens e adultos à cultura.

Existem outras parcerias e apoios de colaboração com as instituições divulgadas, como: a Cemig apontada desde 2008; a Eletrobrás Furnas, desde 2010, renovado em 2013, para a manutenção do instituto e o projeto educativo “Escola Integrada”; a Lafarge apoia a manutenção do instituto por meio do projeto "Manutenção do Inhotim, Plano Anual de Atividades 2013"; bem como a IBM que também passou a apoiar em 2013, por meio desse projeto.

Diante da simpatia da sociedade com os eventos da área ecológica de Inhotim, a instituição “se valoriza”, aproximando diversos profissionais de credibilidade ao "Projeto". No entanto, a escolha das obras de arte nesta e em outras instituições coloca em jogo inúmeros aspectos, entre os quais, a política da própria instituição, os valores das obras de arte e, sobretudo a figura do curador. As características necessárias do curador nem sempre estão atreladas aos objetivos primeiros para sua atuação. Ao relacionar com a produção arquitetônica, permite-se considerar uma série de volumes edificadas que procuram atender às obras e a postura da estrutura organizacional do Caci. Uma maior diversidade dentro de variados temas.

1.10.3 Cenários e enredos

O Caci *representa* inúmeros enredos em variados cenários, que compreendem o sistema da arte, para si e/ou para os outros, o chamado *público*. Assim atenua com referências relativizadas e, especialmente, na função de validar uma dada imagem de auto-elogio e bordão politicamente correto, sendo que este último passa pelo lugar comum e clichê. Entre tantos chavões aludem a temas que já foram largamente difundidos, como ecologia, inclusão social, empreendedorismo, escola pública, sustentabilidade⁸³ e acesso cultural. Estas e outras escolhas poderiam relacionar-se na categoria formulada por Chartier voltada a fazer *triagens*, de modo a aparentar valores aceitos na época como adequados, que contribuem para aceitação e verbas para o empreendimento.

⁸³ Bernardo Paz que quer Inhotim seja um exemplo de vida contemporânea sustentável e em comunidade.

A seleção, por sua vez, representa tentativa de *apropriações* sobre ações e opções consagradas no meio. Compreende escolha ampla, que engloba entre outros, curadores, paisagista, pavilhões, artistas, arquitetos, educadores, administradores, jornalistas, pessoal especializado, trabalhadores da cidade e espécies da natureza. Contudo, essas escolhas ao se unirem buscam o *espetáculo*, que não colabora e até dissimula a interpretação crítica da instituição e da arte.

A política do Caci em grande parte redireciona pelos conceitos e decisões empresariais e divididas com grupos financeiros de amplos recursos materiais, que não têm como explicá-los, sem ficar a dever tributos e com transparência no panorama de globalização de economias. O Código de Ética vem tentando chamar a atenção para as responsabilidades distante de patrimônio e das tarefas preservacionistas, em que se inserem diretores e também o corpo entre estes, o curatorial ⁸⁴. Constituem nomes em grande parte com experiências diversificadas, selecionados para compor o quadro de escolhas fulgurantes a merecer considerações.

1.10.4 Curadores e enredos

Ricardo Sardenberg foi um dos primeiros curadores⁸⁵ do Caci. Tendo iniciado em 2001, chegou a esta posição, visto que emergiu como curador e produtor, após ter atuação esporádica na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1998. Também foi diretor da Galeria Camargo Vilça, São Paulo, em 2000 e diretor da Galeria Zabriskie em Nova York entre 1994 a 1998 ⁸⁶. Em algumas de suas atuações na Pinacoteca do Estado de São Paulo trabalhou na coordenação da publicação *A imaginária do aparente*, de Thomas Ianelli, 1992, publicada pela editora Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Desde o início a seleção curatorial adveio, portanto, de situações bem demarcadas e alguns permanecem até a atualidade, a citar o americano Allan Schwartzman. Curador-chefe do museu, historiador da arte e especialista em arte contemporânea, foi um dos fundadores do New Museum, em Nova York. Membro da

⁸⁴ Para o Código de Ética Profissional com o Conselho Internacional de Museus- Icom, as mudanças de direção e controle de museus acontecem de um país ou de um museu. Em alguns museus nacionais, o diretor, o curador e outros profissionais podem ser indicados por um ministro, departamento governamental ou responder a eles; ou os museus públicos locais podem ser dirigidos por autoridades locais; ou podem ser atribuídos a um colegiado independente. Os diretores, como os curadores ou outros profissionais confiados a diversos setores do museu são responsáveis pelo cuidado e gerência do museu, além das obrigações éticas, habilitadas à conservação tanto das coleções existentes como as recém-adquiridas.

⁸⁵ A curadoria da primeira exposição do Caci foi composta por Ricardo Sardenberg, Rodrigo Moura e Jochen Volz. O norte-americano Allan Schwartzman atua como conselheiro curatorial permanente da coleção do Caci. Disponível em: <<http://www.aui.org.br/noticias/news-06-05-05.asp>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

⁸⁶ Disponível em: <<http://www.casadosaber.com.br/curso.php?cid=3361>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

equipe fundadora e curadora do novo Museu de Arte Contemporânea, em Nova York, com a experiência de crítico de arte e de várias publicações internacionais, como *The New York Times* e *Artforum International*. Atualmente trabalha como consultor para coleções particulares nos Estados Unidos, o que faz dele um mediador do circuito internacional, com papel decisivo para inclusão de artistas do seu âmbito de conhecimento.

Em 2012, a curadora Eungie Joo assumiu a direção do Caci substituindo o alemão Jochen Volz, que deixou o Caci para ser diretor da Serpentine Gallery, em Londres. Joo possui doutorado em estudos étnicos, na Universidade da Califórnia, de Berkeley (EUA). Por cinco anos, Joo atuou como diretora de programas educativos e públicos também no *New Museum*, como Schwartzman, assim mostrando alargamento de sua esfera de atuação, após ter sido diretora e fundadora da galeria *Redcat* (Los Angeles) de 2003 a 2007. Em 2013, embora não faça parte do escopo das informações, a instituição anuncia troca de comando, com Rodrigo Moura no lugar de Eungie Joo⁸⁷.

Volz foi diretor artístico do Caci de 2004 até 2007, com ampla atuação dentro da instituição, não só operando na curadoria, mas estabeleceu-se como diretor-geral do Caci até 2012. De janeiro de 1997 a fevereiro de 2001, foi assistente na Galeria Neugerriemschneider em Berlim. Começou suas atividades profissionais em 2001, em galeria alternativa de Frankfurt, Alemanha: a Portikus, um "*espaço dedicado a artistas novos e programação ousada*".

Os brasileiros atuantes sob a perspectiva nacional são o mineiro Rodrigo Moura, crítico de arte e Júlia Rebouças, a qual trabalha na curadoria como assistente desde 2007. Vindo da experiência de colaborador na *Folha de S. Paulo*, curador assistente (2001-2003), curador (2004-2006) do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, Moura, curador do Caci desde 2004 assumiu o cargo de diretor-adjunto em 2012. Moura também coordenou o projeto Bolsa Pampulha do museu, direcionado ao estímulo da produção emergente e à produção de exposições destinada a artistas iniciantes. Neste Projeto organizou mostras individuais de Ernesto Neto, Fernanda Gomes, Jarbas Lopes, José Bento e Damián Ortega. O trabalho desenvolvido no Caci foi com a aquisição e o comissionamento de obras de artistas como Artur Barrio, Ernesto Neto, Jorge Macchi e Rivane Neuenschwander.

⁸⁷ Publicado pelo jornalista Silas Martí na *Folha de São Paulo* em 17 dez. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1386853-inhotim-anuncia-troca-de-comando-com-rodrigo-moura-no-lugar-de-eungie-joo.shtml>>. Acesso em 20 dez. 2013.

O Caci então erige e manufatura *representação* de empreendedorismo, incentivo e lucidez, cotados na conta do dito mecenas, querendo convencer que ensejaria aos artistas oportunidade distinta de criar obras especialmente para a coleção, de acordo com as características naturais da região. Quais foram antes exibidas e, portanto perderam o efeito de surpreender? São recursos que identificam obras singulares, que, quando incorporadas à coleção, em geral estarão expostas de forma permanente no Caci. No entanto ao se analisar a procedência fica discutível a afirmação, porquanto parte delas já havia sido projetada, entre outras, como a obra de Hélio Oiticica, porém não para aquela instituição, então inexistente.

1.10.5 Obras: outras representações

Além das várias *representações* reveladas têm-se a *prática* de investir no consagrado, questão discutida como as obras expostas em eventos internacionais. Toma-se como exemplo a obra já citada, *Beam Drop Inhotim* (2008), de Chris Burden, realizada originalmente em 1984 no Art Park, um parque de esculturas no estado de Nova York, destruída três anos depois. A obra passou a pertencer ao Caci depois de subsistir como documentação por mais de 20 anos.

Figura 104 – Chris Burden, Beam Drop (1984), Art Park, Lewiston, NY. Crédito: artobserved.com; Chris Burden. Fonte: <http://artobserved.com/2013/10/new-york-chris-burden-extreme-measures-at-new-museum-through-january-12th-2013/#sthash.FAcGskAs.dpuf>. Acesso em 10/10/2011.

Figura 105– Beam Drop Inhotim (2008), de Chris Burden. Crédito: Acervo da artista, 2012.

A "escultura-chave" da artista japonesa Yayoi Kusama, *Narcissus Garden Inhotim* (2009), originalmente foi apresentada em 1966 para a Bienal de Veneza. Instalado sobre um gramado de forma clandestina, 1.500 bolas espelhadas com uma placa "Seu narcisismo à venda" eram vendidas a dois dólares. A obra depois disso passou por vários museus e espaços urbanos do mundo. O conteúdo indica o arranjo de todos os componentes do sistema, como de uma crítica direta e contundente em relação ao mundo das artes plásticas.

Hoje, a nova versão, mais do que um *site-specific*, passou por adaptações e compõe de forma permanente o Centro Educativo Burle Marx⁸⁸ (2007/2009). Aqui ela está composta por 500 esferas de aço inoxidável que flutuam sobre o espelho d'água sob o teto do edifício.

Figura 106 – Narcissus Garden Inhotim (2009), Yayoi Kusama. Crédito: Acervo da autora, 2011.

⁸⁸ Com uma área de 1.700 m², o projeto recebeu o prêmio Ex-aequo (2009), pelo IAB – SP, destacado pelas relações que seus espaços formam com o meio e a paisagem circundantes. Projeto de Alexandre Brasil Garcia e Paula Zasnicoff Cardoso e equipe.

Figura 107 – Narcissus Garden Inhotim (2009), Yayoi Kusama. Crédito: Acervo da autora, 2012.

Figura 108 – Centro Educativo Burle Marx. (2007/2009) Crédito: Acervo da autora, 2011.

Por outro lado, divide o espaço em uma ação singular, pois, esse pavilhão é um lugar voltado às atividades educativas realizadas pela instituição. Igualmente, encontra-se no conjunto salas de aula, auditório, ateliê, café, gabinete de leitura e biblioteca, o

edifício ressalta seu papel educativo, o que amplia a fruição em relação aos demais, já que nem todos são visitados. O acesso principal ao prédio atua como uma ponte, unindo diferentes partes do centro, além de compor a praça elevada com espelho d'água ajardinado com espécies botânicas raras.

Figura 109 – Centro Educativo Burle Marx (2007/2009). Crédito: Acervo da autora, 2011.

Outra obra já exposta em outros eventos é *Desvio para o vermelho* (1967-1984), de Cildo Meireles. Apresentada em 1984 no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, e em 1986 no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo (USP) foi reapresentada 14 anos mais tarde na 24ª Bienal. A obra, hoje está instalada no Pavilhão de Cildo Meireles, no Caci compondo o acervo de instalações permanente. A galeria expõe mais duas obras, já expostas anteriormente: *Glove Trotter* e *Através*.

Figura 110 – Lateral da Galeria Cildo Meireles. Crédito: Acervo da autora, 2012.

Através (1983-1989) é formada por um ambiente labiríntico de objetos e materiais utilizados para delimitar ou interditar espaços, como grades e alambrados com diferenças bastante acentuadas. As primeiras exposições ocorreram entre 1983-1989. A exposição no 4º andar da Tate Modern, 14 out. a 11 jan. 2009, em Londres⁸⁹ recompensou uma das experiências possíveis à retrospectiva de Cildo Meireles. O projeto original, datado de 1983, foi pensado para a Bienal de Sidney do ano seguinte. O artista montou a obra pela primeira vez em 1989, na Bélgica, em uma fábrica abandonada. O Palácio de Cristal em Madrid, 2001, construído para ser uma estufa⁹⁰ abrigou a segunda montagem desta obra.

Diferenças são notadas na concepção da obra, quais sejam um pavilhão de estrutura metálica de paredes e teto de vidros e um espaço fechado, o cubo branco. A estufa separada somente pelo vidro permite a interação entre o exterior e o interior provocado uma indefinição nos limites do trabalho que ocorre de forma perspicaz. A iluminação outro diferencial observado, na montagem anterior, ocorre pela iluminação natural e pontualmente por uma artificial. Na montagem do Caci a iluminação ocorre por meio da iluminação artificial.

⁸⁹ Disponível em: <<http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=209>>. Acesso em 02/11/2012.

⁹⁰Fato visto na dissertação de Thais de Souza Rivitti (2007).

Figura 111– Cildo Meireles, *Através* - Palácio de Cristal em Madrid (2001). Crédito: Thais de Souza Rivitti, 2007.

Figura 112– Cildo Meireles, *Através*, Caci. Materiais diversos, 600 x 1500 x 1500 cm. Crédito: Acervo da autora, 2012.

Figura 113 – Cildo Meireles, Caci. *Através*. Crédito: Acervo da autora, 2012.

As obras *True Rouge* do artista brasileiro Tunga e o *Palm Pavilion* do argentino Rirkrit Tiravanija, além de outras citadas aqui, podem incluir à lista. Estes dados, embora não comprovam que a intenção é só investir no já experimentados, quais sejam, acolhidos em cenário criado por uma arquitetura de jovens e por um paisagismo exuberante, pode-se pelo menos afirmar, que existem uma boa porcentagem dessas obras diante de um acervo artístico que envolve cerca de 500 obras de mais de 100 artistas. Talvez haja aí certo desprezo com o público considerando-o desinformado.

CAPITULO 2

2 TEMPO DA ARQUITETURA

COMUNICAÇÃO ARQUITETÔNICA

2.1 Encontros vigentes

Este capítulo procura analisar a condição espaço-temporal e a atuação do museu diante da condição de interface. As linguagens visuais, como a vídeo-arte, colaboram para que o museu se mantenha atualizado local e globalmente.

Entretanto, o espaço das relações habituais, nos dias de hoje, encontra-se duramente atingido e os canais relacionais diretamente afetados, constituindo, segundo Nicolas Bourriaud (2009) em *Estética Relacional*, a última etapa da transformação rumo à *sociedade do espetáculo*⁹¹.

Bourriaud (2009) expõe que a falta de recursos diante das mídias eletrônicas, parques recreativos, espaços de convívio, proliferação dos moldes adequados de socialidade e de novos enfoques do objeto cultural, exprimem uma ilusão de democracia e alimenta a *sociedade do espetáculo*, uma sociedade de figurantes. Ao mesmo tempo, ignoram que o diálogo entre a obra e o *outro* seja necessário para a constituição da imagem. Ainda que a arte seja um sistema cooperativo, uma densa rede de intercomunicação onde o que se passa depende de cada membro (BOURRIAUD, 2009). Tal ponderação é descrita por Cauquelin (2005).

Ao afirmar que “a arte é um estado de encontro” Bourriaud dá início às considerações sobre o fato da arte criar modelos de ação real, universos possíveis e reduzir o espaço das relações. O autor instaura com isso, novas possibilidades de vida, constituindo uma *estética relacional*⁹², encontro duradouro, que é uma teoria das formas e não da arte. A forma como *representação* do desejo da imagem, permite o autor concluir que “a essência da prática artística residiria assim em uma invenção das relações entre sujeitos” (BOURRIAUD, 2009).

Cabe lembrar que Bourriaud apontou uma mudança de posição do observador nos sistemas visuais nos anos 1990, em que houve uma osmose entre observador e obra, diferentemente do ocorrido no modernismo, com uma multiplicidade do olhar, pelo movimento.

⁹¹Bourriaud aborda à “sociedade do espetáculo” descrita por Guy Debord, para tratar da “separação” que afeta os canais relacionais.

⁹²A *Arte relacional* é definida pelo autor como “um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social”, e *estética relacional* como “uma teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” (BOURRIAUD, 2009, p.151). A arte relacional está condicionada ao seu ambiente e ao seu público e o espectador passa a integrá-la inserindo-a no coletivo.

Contudo, ao verificar se a arquitetura de pavilhão configura-se como testemunho de comunicação arquitetônica, analisado sobre o cenário e a montagem e diante da condição espaço-temporal comprova que as informações entre ambiente sensorial e composição espacial permitem conferir se são atendidas por uma arquitetura geradora de espaço e forma, aberta e experimental.

A *forma* que Bourriaud apresenta é como uma unidade coerente, uma estrutura que abona as características de um mundo, enquanto a obra de arte, por sua vez, não detém o monopólio da *forma*, ela é um subconjunto na totalidade das *formas* existentes.

Assim, diante de uma experiência visual mais complexa, o autor atenta sobre a instabilidade e a diversidade do conceito de *forma*, pois se trata de uma abrangência vista como um conjunto de fatos que surgem no *tempo* e no *espaço*. Assim, procura ampliar o conceito de forma para um "princípio ativo de uma trajetória", afirmando que "A *forma* da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica" e "uma obra de arte é um ponto sobre uma linha" (BOURRIAUD, 2009, p.29).

Enquanto as práticas contemporâneas hoje, segundo o autor, estão mais preocupadas em como reorganizar elementos já existentes, dando a eles novos sentidos. Bourriaud cita a relação com os *ready-mades* de Marcel Duchamp, cuja "*virtude primordial*", é a afirmação de "*uma equivalência entre escolher e fabricar, entre consumir e produzir*".

Para tratar das questões aqui colocadas, substancialmente se envolve com a escolha de concepções diferentes, concebidas pelo mesmo escritório, Arquitetos Associados, mas com abordagens semelhantes entre dois pavilhões herméticos, que apresentam vários modos de *representações* em conteúdos densos e por vezes deslizando em tabus como prostituição e entorpecentes, se considerarmos a afluência de distintos indivíduos, idades e condição social. No entanto, estes dois pavilhões têm um embate com um terceiro desigual na formação e concepção. Quase transparente, mas volumétrico e se lança para a paisagem ou por meio dela.

Trata-se da dupla de pavilhões, a Galeria Miguel Rio Branco (2008/2010) e a Galeria Cosmococa (2008/2010), consideradas sobre o cenário e a montagem, conferidas com a transparência de Sound Pavilion (2009) de Doug Aitken.

Este capítulo está centrado no trabalho de Guy Debord, o qual aborda a *espetaculização*. O novo espaço público constituído é compartilhado e moldado pela convivência de espaços geográficos. As proposições formuladas mostram que a alienação assume novas formas e conteúdos vistos na “produção circular do isolamento” (DEBORD, 1997, p.23).

A *espetaculização* aciona, ao mesmo tempo, uma variedade de dimensões, emocionais, sensoriais, além de outros aspectos para fazer e dar sentido ao espetacular. De tal modo, que pode interferir na experiência da arte, no processo de abstração do espaço. Segundo Debord (1997, p.37) “O espetáculo, como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. (...)” e o consumo dos bens simbólicos deixa o indivíduo incapaz de resistir às ordens midiáticas da cultura de consumo.

Por outro lado e contrário a Debord, Bourriaud afirma que a prática artística é um campo fértil de experimentações sociais, no qual cita “(...) só poderá ser pensado e combatido por meio da produção de novos modos de relações entre as pessoas” (BOURRIAUD, 2009, p.119).

A pesquisa antropológica do etnólogo francês Marc Augé consignada na obra *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994) consiste entre inúmeros fatores, na questão do *outro*. Augé empreende sistematicamente o objeto central de seus trabalhos, os *outros*, o *próximo*, o *indivíduo*, em referência aos estudos de culturas distintas daquela judaico-cristã, na esfera da Antropologia. Acrescenta ainda que a duplicidade da experiência do fato social em uma sociedade está “*localizada no tempo e no espaço, mas também de um indivíduo qualquer dessa sociedade*” (p.24).

As pesquisas que debateram a relação entre a obra e a arquitetura no Caci foram observadas sobre alguns aspectos específicos. A caixa preta e o cubo branco, o tempo e a matéria, a construção do olhar e a construção simbólica do espaço foram consideradas as teses de Adolfo Cifuentes (2011) e de Guilherme Zarvos (2008). Os artigos de Valquíria Guimarães Duarte (2008) e de Laura Amaral Faria (2011) auxiliam no debate das questões desse capítulo.

Os projetos arquitetônicos dos dois primeiros pavilhões estabeleceram alguns desafios para os arquitetos, pois a ideia, segundo eles, era criar uma estrutura para agregar valores à paisagem e, ao mesmo tempo, abrigar uma obra de arte sem se deixar anular por ela. Esse discurso vai ao encontro sobre as condições ideais que o curador

Rodrigo Moura profere: “A *parceria do Inhotim com os arquitetos proporcionou condições ideais e espaciais para as exposições*”⁹³.

No entanto, o estudo comparativo entre as duas galerias abrem vários pontos de vista e permitem rever o porquê se manifestam em um, predominantemente as *práticas* da imersão, na outra a alienação em relação ao próprio conteúdo temático, enquanto o terceiro lança-se além muro, apesar da instituição.

2.2 Jogos de imagens: Galeria Miguel Rio Branco

Dentro do espaço interior na Galeria Miguel Rio Branco observe-se que o indivíduo ao adentrá-lo, consente um andar diferenciado conferindo-lhe uma posição hierárquica sobre um espaço formado por três níveis. O nível intermediário é a porta de entrada que acessa o pavimento inferior por uma escada. Por essa escada se desce em um movimento de inflexão com o olhar para baixo, para logo entrar em contato com o espaço, uma sala quadrada de 11,7 por 11,7 m. e pé direito de 6,5 m. Neste há luz intermediária e submerge o participante ao rito de passagem entre real e ideal. As cores fortes da obra colaboram para esta imersão, perde-se a noção de *tempo e lugar*.

Depois dessa experiência há uma direção a seguir, sobe-se a escada erguendo a cabeça, já em outra expressão corporal, para entrar no pavimento superior conformado em um bloco fechado que acomoda várias salas. A penumbra toma conta dos espaços expositivos, sala após sala, imagens fotográficas em diversos suportes, como fotos individuais, polípticos, painéis, filme, instalações audiovisuais e multimídia se alternam, na *representação* de evolução tecnológica reluzente; então se chega à total alienação perdendo a noção direcional e de sentidos, que dominam a realidade. Envolvido nesta experiência o indivíduo/receptor compõe parte significativa de um ritual com imagens eróticas e sensuais, presentes no fazer reconhecido e premiado do fotógrafo⁹⁴ Miguel Rio Branco. O pavilhão dedicado à sua obra lembra um pódio e faz jus aos seus múltiplos reconhecimentos.

⁹³Disponível em: <<http://www.touchofclass.com.br/main/exposicoes/inhotim/inhotim.html>>. Acesso em: 12/10/2012.

⁹⁴ Pintor, fotógrafo, diretor de cinema, além de criador de instalações multimídia. Possui obras no acervo de coleções públicas e particulares européias e americanas, dentre elas: MAM-RJ; MAM-SP; MASP; Centro George Pompidou, Paris; San Francisco Museum of Modern Art; Stedelijk Museum, Amsterdam; Museum of Photographic Arts of San Diego e Metropolitan Museum of New York. Em 2010, teve a sua montagem no Pavilhão Miguel Rio Branco do Caci. Informações divulgadas pela AE- Agência Estado - O Estado de S. Paulo, em 30 de ago. de 2010; pelo site da Galeria Millan: <http://www.galeriamillan.com.br/system/anexos/14/original/MRB_CV_EMAIL.pdf?1344276099>; e pelo site oficial do artista: <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/curriculo_ind.asp>. Acesso em 20/11/2012.

Figura 114 – Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: Acervo da autora, 2011.

Figura 115– Galeria/obra Miguel Rio Branco. Escada para nível inferior

Crédito:< <http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-miguel-rio-branco-inhotim>>. Acesso em: 15/11/2012.

Abriga conjuntos que evidenciam a trajetória também reconhecida, exposta e assimilada em museus no exterior, assim capacitando-o para adentrar a esta instituição⁹⁵. As fotografias mostradas no piso inferior e o filme exibido no andar de

⁹⁵ Em 2008 participou com *Piedras Amarrando* na Galeria Oliva Araújo, Madrid, Espanha; *Dislecsia* na Casa de América, Madrid, Espanha; e a Exposição no Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, Tóquio, Japão. Em 2006 participou na Galeria de Arte Oliva Araújo, Madrid, Espanha; com *Out of Nowhere* no Groninger Museu, Groninger, Holanda; e *Dislecsia* Noorderlicht de fotos, Groninger, Holanda. Em 2005, *Rencontres d'Arles* foi exposta na Église des Frères Precheurs, Arles, França; *Plaisir La Douleur* na Maison Européenne de la Photographie, de Paris, França; *Série Santa Rosa* na JGM Galerie, Paris, France; *Broyer du Noir*, na Galerie 1900/2000, Paris, França. Em 2004 participou com “*Algunas Habaneras, otras não...*” na Galeria de Arte Oliva Araújo,

cima são trabalhos desenvolvidos na cidade de Salvador no final da década de 1970, expostas e premiadas em *Lille* (França), Prêmio Especial de Jurado e Prêmio da Crítica Internacional no XI Festival Internacional de Documentários e Curtas de *Lille*, França, 1982.

Figura 116 – Galeria/obra Miguel Rio Branco. Sala de exposição do subsolo. Série "Pelourinho". Crédito: Pedro Motta. Disponível em: <<http://www.miguelriobranco.com.br/imagens/quadros/873.JPG>>. Acesso em: 12/11/2012.

Figura 117– Galeria Miguel Rio Branco. Interior. Crédito: Acervo da autora, 2012.

Madrid, Espanha; *Homenagem a Goeldi* na Galeria de Arte Christopher Grimes, CA, EUA; e *A beleza, o besta* em Haggerty Museum of Art, EUA.

As imagens em grandes painéis ou formando pequenos grupos foram efetuados no bairro do Maciel, na região do Pelourinho, em Salvador, como é informado tanto no site do artista, como a do Caci. Imagens densas e endereçadas a parte do público, havendo avisos para os incautos sobre forte apego à vida sensual, que predomina e com alusão à prostituição. Contrário ao discurso politicamente correto de acolhimento escolar caberia perguntar: durante a visita de escolas estas fariam parte do circuito?

No pavimento superior tem o conjunto da obra *Diálogos com Amaú* exposto em ambiente escuro com as fotografias projetadas sobre cinco telas de tecido translúcido que, penduradas no teto, compõem uma estrutura circular. A obra, apresentada pela primeira vez na 17ª Bienal de São Paulo, é uma das primeiras incursões do artista com instalação audiovisual. A montagem cinematográfica a partir de imagens ocorre por meio de 81 fotos que se repetem e se alternam velozmente nas telas de tecido, criando sobreposição entre elas. As imagens que se alternam aos retratos de Amaú são fotografias realizadas até 1983, registrados nos campos de garimpo, prostituição, matadouros clandestinos, lixões. Segundo o site, o som da instalação faz parte de um ritual registrado em áudio pelo artista na mesma aldeia.

Figura 118 – Galeria Miguel Rio Branco. *Diálogos com Amaú*, 1983. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/dialogos-com-amau/>. Acesso em: 12/11/2012.

Outra instalação nesse andar *Entre os olhos o deserto*, 1997, expõe uma colagem de imagens e de sons. Ambas foram expostas anteriormente, a primeira apresentada na 17ª Bienal de São Paulo de 1983 e a segunda realizada em 1997, no *In-Site*, San Diego, uma exposição bienal que ocorre na fronteira entre México e Estados Unidos e em *Nakta*, D'Amelio Terras Gallery, Nova York. A operação de montagem seria um dos recursos utilizados para formar o cenário.

Figura 119 – Galeria/obra Miguel Rio Branco. Terceiro nível. Crédito: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-miguel-rio-branco-inhotim>. Acesso em: 12/11/2012.

Uma operação expográfica semelhante e utilizando-se das convenções do meio foram também usadas na montagem ocorrida ao final de 2012 na Galeria Millan em São Paulo, representante do artista, daí o interesse para se aprofundar as ênfases. A mostra consistiu-se em dezenas de fotos reunidas em *Dislecsias*, tendo sido antes exposto na Holanda, dando continuidade ao desejo de ampliar o campo de negócios.

O artista declarou a imprensa que cuidou do projeto de instalação e mimetizou seu próprio ateliê de forma a também conferir intimidade do cotidiano para que o espectador se sinta no processo de trabalho, o que caracteriza uma proximidade. Trata-se de um rearranjo de trabalhos anteriores, mas inéditos após serem editados em outro

local com características físicas diferentes. A cor é apagada para diminuir, segundo o mesmo, as distâncias entre os vários tempos e elementos utilizados⁹⁶.

Percebe-se com isso um efeito de padronização e continuidade. A montagem realizada no Caci desvenda que o espaço arquitetado não é exatamente feito para o trabalho de Miguel Rio Branco, poderia ser para qualquer artista, como visto no projeto. O artista e a obra amparados no pavilhão se valem de efeitos cênicos e espetaculares, longe do cubo branco, um espaço neutro que não deseja chamar a atenção sobre si, mas sim para a obra de arte.

As estratégias, os tratamentos e a montagem no Caci parecem querer configurar uma importância, justificadora que se trata de um grande e premiado artista, como em um rito de iniciação a esta produção estética, para os que não pertencem a este notável território, auxiliado por uma arquitetura a servir de suporte para este intento.

O "cubo branco", por sua vez, é uma expressão desenvolvida pelo Brian O' Doherty (2002) para a galeria, comercial ou de um museu. Um espaço tido como puro, estável, de caráter sagrado, representa a garantia da autonomia de uma obra de arte, ou seja, sua total separação do mundo fora dele, como, de certa forma, também é observada na solução do Caci, instaurando e sugerindo deslocamento de uma adoção simples de algo já tão difundido.

O "cubo branco" para Brian O' Doherty (2002) analisa e ironiza a transformação dos espaços expositivos em função da própria arte. O autor ao abordar a galeria como intervenção expõe que o conteúdo implícito nela se revela por meio de intervenções que a utilizem por inteiro. Indica com isso, duas direções: a que discorre sobre a "arte" lá dentro e sobre um contexto mais amplo: rua, cidade, comércio, e outros.

No caso do Caci, por se tratar de uma paisagem rural, avizinhada e uma pequena cidade, o entorno seria apenas mais um abrigo junto aos demais pavilhões, em uma competição entre jovens com jovens e estes com maduros arquitetos. Somente as imagens digitais do Caci criam outra vizinhança mais expandida e na dimensão terrestre, em especial para aqueles pequenos museus espalhados em toda extensão territorial, que pouco se reconhecem em tão grande magnitude.

⁹⁶ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2007/not20070320p2003.htm>>. Acesso em: 12/11/2012.

2.2.1 O pavilhão: entre a obscuridade e a luz

A Galeria Miguel Rio Branco que está encravado em um terreno de acentuada declividade inicial, assenta-se na parte posterior em um platô elevado. O edifício, cuja área construída é de 1.540m², projeta-se entre duas massas arbóreas de grande impacto.

Segundo dados, desenhos, plantas e cortes fornecidos pelo escritório Arquitetos Associados, a construção utilizou estrutura metálica com vedação em aço Usisac além de um acabamento patinado natural. A pátina auxilia nas variações de cor e textura das superfícies combinadas com a ação do tempo e das intempéries e, acrescento, *representa* a ligação com a extração de minérios e enseja diferencial cromático que se instala no interior do conjunto do artista.

Para atingir o volume proposto, conforme os arquitetos reduziram os atributos arquitetônicos tradicionais, eliminando janelas portas aparentes e outros, impondo uma intencional abstração na volumetria, no qual foi aplicada sobre o volume principal uma deformação por meio de inclinações variadas dos planos de vedação. O partido arquitetural *representa* força e atualização de referência, mas um olhar desavisado poderia pressupor um volume minimalista em grandes proporções e dificilmente imaginaria o conteúdo contundente, que abriga.

A análise da arquitetura deste pavilhão, que obteve 2º Lugar no 10º Prêmio Jovens Arquitetos como Arquitetura obra construída, efetivou-se em outros textos e estudos acadêmicos, mas sem, contudo focar a *representação* da instituição por meio da obra. A tese de Adolfo Cifuentes repete as proposições formuladas sobre a análise espacial incidindo em sua importância advinda da dimensão; no entanto, limita-se a reproduzir o que antes explanou, ou seja, analisa três trabalhos pertencentes à coleção do Caci, por envolver a qualidade das obras, a coleção e a montagem, e principalmente em função de declarações que a instituição dá às noções de espaço e *lugar*, com uma enormidade de usos para essas categorias. Também deixa de expor a noção identitária do *lugar* como alude Marc Augé (1994), o que colaboraria para uma análise menos adjetivada. As obras escolhidas, segundo Cifuentes se amoldam plenamente e formulam soluções *extremas* do *cubo branco* e da *caixa preta*.

O autor deixa de ponderar sobre a dimensão humana para transformar o espaço considerado pelo pesquisador como tão canônico. Chama a atenção para algo interessante, a citar as transposições entre o vídeo e o cinema que se deslocam do

espaço sala-de-cinema para se inserir no contexto do espaço museu-galeria. Entre outras referências aborda o *site-specific* com as contribuições para a arte, quando contracenam com arquitetura e paisagismo o que de fato merece ser sublinhado.

O trabalho de Rio Branco opera em várias formas e algumas delas marcam diferenças em relação à experiência do cinema dentro do espaço expositivo. As imagens fixas de seu trabalho ocorrem em uma *temporalidade* que não é nem a da fotografia nem a do cinema e unem o trabalho a uma tradição experimental que pode se aproximar da proposta de *Quasi cinema* de Hélio Oiticica (1937-1980) e Neville de Almeida.

Figura 120 – Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: acervo da autora, 22/07/2010.

De acordo com Bourriaud, a *materialidade* e a *espacialidade* próprias do campo das artes plásticas se inserem, entre vários contextos, no rápido desenvolvimento dos meios digitais e o acelerado impacto das novas tecnologias na vida cotidiana. Entretanto, outros desenvolvimentos demonstram uma direção até contrária, os diálogos

com os espaços próprios da instalação contemporânea, as apropriações de lugares específicos nas intervenções *in situ*, a contínua experimentação da arte contemporânea com todo tipo de materiais e materialidades, a presença física e real do corpo, nas instalações e *performances*⁹⁷ e outros.

O uso do vídeo no contexto da galeria reflete esses cruzamentos: a imagem “imaterial” do vídeo é *materializada* e *especializada*. As obras por sua vez, dialogam com o social e apontam um intercâmbio de *espaço* e *tempo*.

Ao ponderar sobre as relações temporais, o tempo da arquitetura, o tempo com a obra, e tempo *versus* espaço, pode-se observar que Bourriaud apresenta a arte como *interstício social* (BORRIAUD, 2009, p.19), como *espaço-tempo*, seguindo além da destituição da aura, por um a emancipação da comunicação humana e a identificação de sua dimensão relacional. A partir daí, nova aura é instaurada, que está na forma coletiva temporária, uma livre associação que dá oportunidade de protagonismo ao espectador (p.19).

O autor ao afirmar que a aura das obras de arte desloca-se para o seu público, procura diferenciar a arte minimalista da arte relacional, pois o espaço da arte minimalista é construído na distância entre o olhar e a obra e o espaço definido pela arte relacional elabora-se na *intersubjetividade*. (BORRIAUD, 2009, p.83/84)

Todavia, Borriaud (2009) diz que a arte da *Pós-produção* contribui tanto para maior oferta cultural como inclusão ao mundo da arte das *formas*, e os artistas por sua vez, contribuem para abolir a distinção entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Ou seja, os artistas para elaborar uma *forma* não lidam com a matéria prima, mas com objetos atuais em circulação. Eles inventam novos usos para as obras, incluindo obras sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Para o autor, a *cultura de atividade* surge com os artistas de hoje, em que as *formas* que nos cercam são as materializações desses enredos.

Vale observar que o denominador comum das práticas estéticas contemporâneas na *Estética Relacional* incide no fato da *mídia* trabalhada por eles serem as relações humanas e sociais, enquanto na *Pós-produção* apreende as formas de saber geradas a partir da rede (BORRIAUD, 2009, p.8).

⁹⁷Nos anos 1990, é o artista que cria outros domínios formais indo além do simples consumo estético. As instalações e *performances* comprovam a “resistência da arte” no campo social global, característica que as distinguem daquelas realizadas para “dessacralizar os limites da arte”, nos anos 1960 e 1970.

2.2.2 O projeto: Galeria Miguel Rio Branco

O projeto concebido para reunir as obras do artista, realizado em imagens fotográficas e diversos suportes, como fotos individuais, painéis, filme, instalações audiovisuais e multimídia, demonstra que as várias salas expositivas podem se adaptar a outras exposições, sobre outros conteúdos temáticos. Mesmo que tenha formas extravagantes em sua concepção formal, e a obra contendo um teor denso, a atmosfera surge pelo modo de exibição que a arquitetura utiliza. São recursos manifestados pela escada com sua cor escura, o material externo e a iluminação natural, advinda do painel acima da escada, bem como, a artificial, usado nas salas superiores, provocando efeitos diversos sobre o conteúdo que a obra procura transmitir.

2.2.2.1 Repertório Tipológico

Implantado em um terreno de encosta absorvida pela mata, a galeria adapta-se à topografia dividindo partes do programa, semi enterrada e em volume elevado. O resultado foi uma estrutura em balanço que flutua sobre o jardim e a praça de entrada, no intervalo entre os dois níveis expositivos, como visto, na seção longitudinal.

Planta 6 – Seção longitudinal da Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: Cedido pelo Escritório Arquitetos Associados.

A busca por formas minimalistas sugere parte do projeto, a volumetria com propositada abstração aplicada sobre seu volume principal em uma sutil deformação realizada pelas inclinações variadas dos planos de vedação.

2.2.2.2 Plantas, cortes, elevação e implantação

Na planta nível 97750, vêem-se incidir uma extensão ao espaço urbano, fato visto em que a praça coberta define um espaço de transição e permanência e orienta fluxos determinados pelo programa arquitetônico. Este espaço abriga áreas de apoio e permite a visualização da sala localizada no pavimento inferior. A sala localizada no pavimento inferior, ao nível 97295, rebaixada 4,5 m, define o primeiro pavimento encravado na topografia. Nela estão as fotografias desenvolvidas na cidade de Salvador.

Planta7 - Pavimento inferior. MIGUEL-RIO-BRANCO_PLANTA-NIVEL-97750-1000x653. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Planta 8- Primeiro pavimento. Miguel-Rio-Branco_Planta-Nivel-97295. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Figura 121– Galeria Miguel Rio Branco. Espaço de transição. Crédito: Acervo da autora, 2013.

Figura 122 – Galeria Miguel Rio Branco. Espaço de transição Crédito:
<http://www.arquitetosassociados.arq.br/?attachment_id=570>. Acesso em: 12/11/2012.

A planta conferida ao nível 98100, no pavimento superior é outro espaço expositivo, que se configura em um espaço fechado e regular, definido pela caixa de aço oxidado. Este elemento construído em estrutura metálica permite flexibilidade do espaço interno em uma série de salas flexíveis que podem se arranjar de várias maneiras. Aqui sucedem as outras exposições já citadas, como *Diálogos com Amaú*, os quais solicitam ambiente escuro. Existem aberturas zenitais ao longo de suas paredes.

Planta 9–Pavimento superior. MIGUEL-RIO-BRANCO_PLANTA-NIVEL-98100-1000x653. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Por meio dos cortes e fachadas, vários espaços são conferidos, que sem a atmosfera cênica e teatral, adequam aos espaços expositivos referenciais iguais às galerias convencionais. Entretanto, a concepção arquitetônica utiliza recursos que incluem o modo de exibição gerando ambientes para o apelo contundente da obra. Estes recursos são utilizados pelo percurso imposto às escadas e pela estrutura em balanço que sobrepõe o jardim e a praça de entrada. Outros recursos também vêm da cor escura usada na escada, do material externo e da iluminação natural e a artificial, conferidas nas salas inferior e superior, provocando os efeitos pretendidos.

Planta 10- Cortes A-C. MIGUEL-RIO-BRANCO_CORTES-A-C-1000x653. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Planta 11- Cortes B-D. MIGUEL-RIO-BRANCO_CORTES-B-D-1000x653. Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Fachadas Norte-Sul

Planta12 - Fachada Norte- Sul. MIGUEL-RIO-BRANCO_FACHADAS-NORTE-SUL-1000x653. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

2.3 O espaço emoldurado: Galeria Cosmococa

A *Cosmococa*, obra de Hélio Oiticica em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, relacionam-se com o conceito de *Quasi-Cinema*- termo criado pelos artistas para designar esse tipo de instalação: projeções de slides, trilhas sonoras específicas e elementos que pedem a interação do visitante, piscina, redes, bexiga.

Como se consagrou, os artistas pretendiam investigar a relação do público com a imagem *espetáculo*. No Caci, as cinco Cosmococas: Trashiscapes, Onobject, Maileryn, Nocagions e Hendrix-War estão instaladas em um pavilhão projetado especialmente para recebê-las. Todas são compostas por projeções de *slides* com trilhas musicais específicas e fotos de desenhos arranjados sobre livros e capas de discos de Jimi Hendrix, John Cage, Marilyn Monroe e Yoko Ono, entre outros.

2.3.1 Repertório tipológico: Galeria Cosmococa

Obras de eventos de natureza temporal inseridos no cubo branco, como esta série, encontram-se marcadas pela arquitetura e detalhes, cujas características tipológicas o definem. A galeria desenvolve-se em uma área total de 1.600 m² distribuídas em um único nível e composta de cinco salas expositivas arranjadas de

forma não sequencial, ou seja, por solicitação da equipe curatorial ⁹⁸ do museu, não deveriam se conformar hierarquicamente, para visitação livre de percursos sugeridos pelo espaço. "*Quem vê de fora não percebe que existem cinco salas e quatro entradas no prédio*". "*A visitação é totalmente livre e propositalmente confusa*", explica Alexandre Brasil, um dos arquitetos do escritório.

A cobertura do edifício forma um terraço verde que dá continuidade à paisagem existente em um dos lados em arrimo nivelando na altura da cobertura. O *prédio foi construído de forma a desaparecer na paisagem*, segundo Carlos Alberto Maciel, um dos arquitetos do projeto. Quem olha de cima consegue enxergar apenas as linhas demarcadoras das paredes do edifício. Da cobertura é possível observar as marcas de transições de "*(...) larguras, dimensões, alturas e luz para promover uma passagem entre o ambiente natural e o ambiente onde está a obra*", conclui o arquiteto. Isso é verificado por meio das plantas e fotos a seguir.

Planta de implantação e Planta de Nível

Planta13– Implantação. Galeria Cosmococa. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

⁹⁸ Fato revelado em entrevista concedido a autora em 09/07/2012 pelo curador da instituição, Jochen Volz.

Planta 14– Nível, 758,70. Galeria Cosmococa. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Figura 123– Galeria Cosmococa. Crédito: acervo da autora- 06/10/2011.

2.3.2 O projeto

Planta 15–Térrea. Galeria Cosmococa. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Figura 124– Galeria Cosmococa. Crédito: acervo da autora, 06/10/2010.

A organização procede de uma caixa configurada por volumes articulados. A forma visual, invariavelmente, aponta para o isolamento logo que se detém na frente do pavilhão. As obras oferecem ao espectador um espaço que o isola de qualquer relação com o mundo cotidiano. Uma das estratégias utilizadas pelos arquitetos e curadores foi em relação ao tratamento externo do edifício. O volume edificado é tratado externamente com revestimento em pedra local, que para eles potencializa a ideia de tentar misturar o prédio à paisagem. O estado de Minas das pedras preciosas recebe aqui a reverência de vida.

Figura 125– Galeria Cosmococa. Crédito: acervo da autora- 06/10/2010.

Figura 126– Galeria Cosmococa. Crédito: acervo da autora- 06/10/2010

Há uma continuidade desse revestimento no hall que promove uma transição de escala e ambientação para as salas expositivas.

Figura 127 – Galeria Cosmococa. Foto interna. Crédito: < <http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-cosmococas-inhotim>>. Acesso em: 15/11/2012.

Figura 128 – Galeria Cosmococa. Foto interna. Crédito: < <http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-cosmococas-inhotim>>. Acesso em: 15/11/2012.

Atente-se que além de acreditar tratar-se de uma contradição entre a obra do artista e o material usado. O espectador como participante ativo não interage diante dos volumes hermeticamente fechados e um revestimento alheio a proposta do artista. Embora a fruição da obra esteja em seu interior, a interatividade pertinente à obra se torna parcial diante das propostas conceituais do artista no campo das artes e da

arquitetura. Os recursos musicais, lúdicos e entretenimento conduzem o visitante a uma situação de apartar-se até mesmo de questões diretamente apresentadas.

O projeto, construído em uma área de 835 m² trabalha com o imaginário pautado no público, artista e a cocaína, por meio de experiências *quasi-cinemas*.

2.3.3 Cortes

Planta16– Corte A. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Planta17– Corte B. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Planta 18– Corte C. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Planta 19–Corte D. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

2.3.4 As obras e as salas expositivas

As obras expostas apresentam-se em cinco salas expositivas escuras com pé-direito duplo. Elas estão ligadas a um hall, parte em que se concentra a área técnica, a casa de máquinas do ar-condicionado e equipamentos áudios-visuais necessários para a instalação das obras. As paredes que limitam as salas expositivas são duplas destinadas ao isolamento acústico entre as salas.

O espaço da *Cosmococa 5 Hendrix-War, 1973* está repleto de redes e imagens projetadas nas paredes do cantor e guitarrista Jimi Hendrix (1942/1970). A música pesada e hipnótica ⁹⁹ do compositor norte-americano leva o espectador a envolver-se nas redes. Esta suavização estaria na intenção ácida e agressiva dos autores? Esta obra lança um contraponto gerado pela imaginação de Oiticica usar cocaína como pigmento para o desenho, enquanto o espectador que se deita na rede, e submetido às experiências multisensoriais pode vivenciar algo novo. Entretanto, as redes lançadas no espaço e a obra que acolhe o espectador participante envolvem-o em um espaço compartilhado com outros e conduzem a outra indagação: a solução arquitetônica e o *espetáculo* alienam, ou conscientizam diferentes fruidores?

⁹⁹ Músicas do disco *War Heroes* (1972), como Jimi Hendrix Experience - Highway Chile faz parte da obra.

Figura 129 – Galeria Cosmococa. CC5. Crédito: Eduardo Eckenfels. Crédito:<<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em 3/09/2012

Por sua vez, a Cosmococa 1- CC1 *Trashiscapes* foi criada em março de 1973. A imagem é a capa da *New York Times Magazine* com o cineasta espanhol Luis Buñuel. Ouve-se, inicialmente, em uma sala escura Dominginhos e Luis Gonzaga, depois é possível ouvir pífanos de Caruaru, Jimi Hendrix e outros. Colchonetes e travesseiros e lixas de unha estão distribuídos pelo chão.

Figura 130– Galeria Cosmococa. CC1, Heroes. Crédito:< <http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em 3/09/2012.

Figura 131– Galeria Cosmococa. CC1. Crédito: <revistamuseu.com.br>. Acesso em 3/09/2012.

A *Cosmococa 2- CC2*, "Onobject" foi criada em agosto de 1973. A imagem é da capa do livro *Grapefruit* de Yoko Ono e o som vem da Yoko Ono e de telefone. No chão estão colocados espumas e objetos como: cubos, cones, cilindros e outros.

Figura 132 – Galeria Cosmococa. CC2. Crédito: <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em 3/09/2012.

A *Cosmococa 3-CC3* é outra obra já exibida anteriormente, em 1998. O título mistura Norman Mailer e Marilyn Monroe, uma homenagem a Marilyn. Em um chão de

vinil estão espalhados ondas de areia, balões de ar coloridos destinado a brincadeiras para o público com trilha sonora de YMA Sumac.

Figura 133– Galeria Cosmococa. CC 3, "Maileryn". Crédito: <forumpermanente.org>. Acesso em 3/09/2012.

A *Cosmococa 4- CC4*, chamada de "Nocagions", dispõe de uma piscina como suporte para que os visitantes possam assistir a uma projeção de fotos, simultaneamente, em duas paredes, de uma capa de disco de John Cage e outros objetos. A trilha sonora ouvida é do próprio Cage. Toalhas ficam à disposição do público.

Figura 134– Galeria Cosmococa. CC4. Crédito: <<http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-cosmococas-inhotim>>. Acesso em 3/09/2012.

O uso da cocaína, que Oiticica discute longa e teoricamente em seus textos dissolve-se entre outros estímulos. As obras instaladas na *Cosmococa* do Caci remetem a um recanto de entretenimento estimulado pela distribuição de lixas de unha, balões e colchões do projeto original, como visto na Figura 131. Pode-se dizer que aqui, se tornam divertimentos, distração e lazer.

As configurações dos espaços, de acordo com os arquitetos, surgiram por meio de recursos usados relativos à escala, espaço e altura; por outro lado, acrescenta-se que deslocam o público do foco da obra com os seus questionamentos. As cinco salas, propositadamente distribuídas de modo desordenado deixam o visitante-espectador alheio as origens da obra e da vida.

O artigo de Valquíria Guimarães Duarte discorre sobre uma sensação muito forte no Caci, aquela da fragmentação, algo presente e frequente na contemporaneidade. Montaner (2008) expõe que o *bricoleur* cria uma "*organização espacial que têm como processo criativo a composição a partir da emergência de fragmentos*"; porém não se pode reduzir apenas ao espaço artístico, pois, a própria fragmentação encontra-se na sociedade e suas nuances em classes.

A fragmentação deflagrada torna-se excludentes. Analisar os espaços do Caci “como um todo fragmentado” segundo Duarte, é poder verificar como alguns pavilhões definem-se dentro do conceito espacial em seu espaço. A complexidade espacial do Caci deixa de mostrar seu espaço por inteiro. Dispõem da vitalidade dos sítios, as porções que tornam possíveis a *apropriação* do todo, passível de ser experimentada apenas fragmentariamente.

Laura Amaral Faria busca elementos para compreender as implicações da afirmação do Caci como referência da arte e cultura contemporânea produzidas em Minas Gerais por meio da crítica da economia política do espaço. Refere-se sobre a presença do jardim botânico, tema abordado no terceiro capítulo, no contexto do museu de arte contemporânea ganhar um papel central no sucesso e repercussão do empreendimento. Recurso este, já mencionado em favor da *apropriação* para a recreação e do lazer em favor de privilégios para seus detentores.

Dentro das referências do *CEPensamento*, Zarvos cita o Caci como “*uma das obras imperdíveis do Brasil, junto com a Floresta Amazônica, a Floresta Atlântica, o Rio de Janeiro com Pão de Açúcar, Praia, Cristo e Salgueiro na rua, o Centro*

Histórico de Salvador e o Pantanal. Segundo seu juízo, "(...) o Caci superaria até as Cataratas do Iguaçu e os Pampas Gaúchos". Assim, estabelece uma imagem quase publicitária, o que não é incomum, mesmo entre tantos trabalhos universitários, com elogios e encantamentos e deixando de lado a crítica para somar em adjetivação laudatória, quase um apontar para a imprescindibilidade de dado segmento cultural ter estado lá.

O verde enaltecido do jardim do Caci por Zarvos expõe outras cores para além das escolhas já expostas e publicadas. Os elogios não param, segundo o pesquisador “arquitetura, paisagismo, arte contemporânea, educação, muita educação” praticado pelo Caci, é perfeito. O carioca deslumbrado e em linguagem corrente completa dizendo: “*Minas deixou de ser um retrato na parede*”. Contribui então para fixar esta memória privilegiada, única e inusitada, capaz de *representar* até mesmo o sentido de todo, nação e potencialidade, assim ecoando intenções ocultas e mesmo diretamente formuladas pela instituição.

2.4 Sound Pavilion - Doug Aitken: para além da representação

2.4.1 O projeto e a obra

O projeto e a obra localizados no alto de uma montanha, em uma área de expansão do Caci, permitem ao visitante observar a extensa paisagem em seu espaço e além dela. A criação desse pavilhão de vidro expõe o interesse do artista em articular o espaço arquitetônico aos demais elementos da obra, especialmente a do som. A arquitetura do *Sound Pavilion* (2009), Som da Terra, obra de Doug Aitken foi criada pelo próprio artista e é parte integrante da obra. Paula Zasnicoff tratou dos desenhos de arquitetura e dos problemas técnicos.

Para ouvir o som foram instalados microfones de alta sensibilidade a 212 m de profundidade. O pavilhão circular de vidro foi revestido com uma membrana que permite transparência total apenas a 90 graus com a tangente tornando-se mais opaca à medida que a visão se afasta mais obliquamente. Como o espaço é cilíndrico, apenas um ponto dá ao visitante a visão panorâmica do Caci, compreendendo ao longe a paisagem das montanhas, ao lado, o jardim de pedras de minério que o rodeia, bem como no seu

interior, o centro com o buraco de 212 m abaixo do nível da obra e um pequeno óculo acima.

O acesso ao espaço interno se dá por uma rampa em espiral, levando o visitante ao centro da instalação. Lugar este que se confronta com uma abertura realizada no centro da obra e conduz para a origem de uma afluência de sons. Trata-se de uma obra que busca uma narrativa com sons proporcionando à natureza e à arquitetura, a parte imagética da obra.

Doug Aitken, em Sound Pavilion proporciona ao visitante a experiência de escutar o som do interior da Terra em tempo real. Ao mesmo tempo em que refaz o movimento das coordenadas da Terra, a arquitetura interage com a obra e a paisagem a partir de um ponto em comum dentro dessa coordenada revelando-se para além de qualquer *representação*. Esse ponto é capaz de lançar inúmeras questões em uma rede de distribuições. Como uma rede de conexão e interação artística com a vida cotidiana. O observador ativo traduz e explora as possibilidades da obra, por meio de sua interação ou estranhamento.

Figura 135– Sound Pavilion (2009) de Doug Aitken. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 136– Sound Pavilion (2009) de Doug Aitken - Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 137– Sound Pavilion (2009) de Doug Aitken. Crédito: <[www.canalcontemporaneo.art.br600 × 450](http://www.canalcontemporaneo.art.br600x450)>. Acesso em 3/11/2012.

2.4.2 Repertório tipológico: Sound Pavilion

Diferentemente dos outros exemplares, aqui se trata de uma visão que não é a do cubo, pois parte do imaginário em um edifício global. Os contrastes observados entre o verde exacerbado, o minério da terra espalhado ao lado da obra e as várias visões da paisagem, tudo acompanhado por um som vindo de um único ponto coloca a obra em níveis de compreensão além do imaginado. A dimensão exposta pela obra em suas várias prerrogativas potencializa a imagética da obra, propondo uma *representação* além da realidade, como um interstício em se fazer arte por meio de outros elementos.

Figura 138– Sound Pavilion (2009) de Doug Aitken. Crédito: Acervo da autora, 2012.

Figura 139– Sound Pavilion (2009) de Doug Aitken. Crédito: Acervo da autora, 2012.

Figura 140– Sound Pavilion (2009) de Doug Aitken. Crédito: Acervo da autora, 2012.

Esta imagem resume toda a força da obra, em sua capacidade de estimular questões além de nossa compreensão. Ao captar algo instantâneo, que não volta mais, com as várias camadas sobrepostas permitem introduzir modos de interação e debates entre o novo e o velho, entre o próximo e o distante, entre o real e o imaginário, produzindo respectivamente várias imagens e significados. Acrescente-se a estes dados a importância do *tempo*, segundo os preceitos de Le Goff, que introduz a experiência individual e coletiva, e a procura de um tempo vivido ou de tempos subjetivos ou simbólicos.

Complementos, soluções e atitudes levam, por vezes, ao entretenimento do local, especialmente na obra de Hélio Oiticica. Ou, o artista e a obra resguardados pelo pavilhão se amparam de efeitos cênicos e teatrais, longe do cubo branco, mas que, variavelmente as obras poderiam estar em qualquer lugar adequado às exposições, como na Galeria Rio Branco. Ao mesmo tempo, a ausência de relação com o espaço exterior, como ocorre nos dois primeiros exemplos, a temporalidade não é vista, fato advindo dos não-lugares, segundo os preceitos de Marc Augé. Como o indivíduo é espectador da vida contemporânea, a relação espaço/tempo se dispõe no sentido de transpor o tempo e transformado o espaço em espetáculo.

Por outro lado, recursos de projeto, desde a concepção, pensados especificamente para a obra, bem como o local inserido que coaduna com a obra estabelece a diferença. Sound Pavilion desafia as expectativas, estatuto e *forma* de obra de arte, códigos, contextos de exposição e espaço sem limites entre instalação, arquitetura e paisagem, como nas obras da *Pós-produção* (2009), que Borriaud protagonizou.

CAPÍTULO 3

3 JARDIM BOTÂNICO: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO

A montanha pulverizada

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é a sua vista a contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e
não a encontro.
Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
- trem maior do mundo, tomem nota -
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo a paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.

Carlos Drummond de Andrade¹⁰⁰.

¹⁰⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Coletânea organizada pelo autor, 1ed. (46ª tiragem). Rio de Janeiro: Record, 2000.

O LUGAR, O JARDIM E A CONSTRUÇÃO

3.1 Considerações iniciais

O Caci adquiriu em 2011 o título de Jardim Botânico (JB) ¹⁰¹ pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos (Cnjb) ¹⁰². Desde então, a instituição passou a integrar o 34º lugar da Rede Brasileira de Jardins Botânicos (Rbjb) ¹⁰³, por incluir em seu espaço, espécies vegetais, exóticas e raras e por praticar pesquisas de espécies botânicas e educação ambiental, segundo informações divulgadas pela mesma.

Cabe lembrar que compete ao Art. 1º. da Resolução 339/2003 do Conselho Nacional do Meio-Ambiente (Conama), considerar jardim botânico:

[...] A área protegida, constituída no seu todo ou em parte, por coleções de plantas vivas cientificamente reconhecidas, organizadas, documentadas e identificadas, com a finalidade de estudo, pesquisa e documentação do patrimônio florístico do País, acessível ao público, no todo ou em parte, servindo à educação, à cultura, ao lazer e à conservação do meio ambiente.

Os Jardins Botânicos (JBs) contribuem abertamente para colocar em prática as estratégias formuladas pela Convenção sobre a Diversidade Biológica (CDB), em consonância com a Política Nacional de Biodiversidade (PNB) - Decreto Federal 4.339, de 22/08/2002 ¹⁰⁴. Segundo o documento da Rbjb,

¹⁰¹O Ministério do Meio Ambiente (MMA) concedeu o registro de jardim botânico ao Caci, na categoria “C”, em 2011. Reconhecido em junho de 2010, o Caci passou a integrar a Rede Brasileira de Jardins Botânicos, sociedade civil que promove e apoia a criação e o desenvolvimento de novas instituições do gênero. Os jardins botânicos podem ser classificados em três categorias - “A” (mais alta), “B” (intermediária) e “C” (mais baixa), dependendo de critérios como: infra-estrutura, qualificações do corpo técnico e de pesquisadores, objetivos, localização e especialização operacional. (art. 5º da Res. 339/2003). A ascensão de categorias é possível desde que for comprovado o preenchimento dos requisitos técnicos. Um dos motivos do Caci está no reconhecimento à necessidade de preservar os 145 hectares de reserva particular do patrimônio natural (Rppn).

¹⁰² A criação, normatização e funcionamento dos jardins botânicos, que engloba a pesquisa, o cultivo diversificado e o intercâmbio são alcançados e disponibilizados pela Resolução n. 339/2003, do Conselho Nacional Do Meio Ambiente- Conama. Entre os objetivos a ser incluído para as diretrizes de Jardim Botânico estão o de promover: I - a pesquisa, a conservação, a preservação, a educação ambiental e o lazer compatível com a finalidade de difundir o valor multicultural das plantas e sua utilização sustentável; V – o intercâmbio científico, técnico e cultural com entidades e órgãos nacionais e estrangeiros; VI – e estimular a capacitação de recursos humanos. Edição n. 213, 03 nov. 2003. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/port/conama/res/res03/res33903.xml>>. Acesso em 25 abr. 2013.

¹⁰³ A Rede Brasileira de Jardins Botânicos (Rbjb), fundada em 1991 sob o estímulo do *Botanic Gardens Conservation International* (BGCI), foi um elemento catalisador para a criação dos jardins botânicos contemporâneos. A rede conta atualmente com 36 jardins botânicos contra oito jardins botânicos do grupo inicial. Os representantes dos oito primeiros jardins botânicos brasileiros – Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, São Paulo, Caxias do Sul, Unicamp, Museu Paraense Emílio Goeldi e Horto Botânico da UFRJ - reuniram em 23 de janeiro de 1991, durante o 42º Congresso Nacional de Botânica, em Goiás. Disponível em: <<http://www.rbjb.org.br/content/o-que-%C3%A9-rede-brasileira-de-jardins-bot%C3%A2nicos>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

¹⁰⁴ A Lei institui princípios e diretrizes para a implementação da *Política Nacional da Biodiversidade* (PNB). O Componente dois (2) da (PNB) abrange a Conservação da Biodiversidade, pois “engloba diretrizes destinadas à conservação in situ e ex situ de variabilidade genética, de ecossistemas, incluindo os serviços ambientais, e de espécies, particularmente daquelas ameaçadas ou com potencial econômico, bem como diretrizes para implementação de instrumentos econômicos e tecnológicos em prol da conservação da biodiversidade”. Os JB são focados nos objetivos específicos deste Componente, como por exemplo: ampliar, fortalecer e integrar o sistema de herbários, museus zoológicos, coleções etnobotânicas, criadouros de vida silvestre, jardins botânicos, arboretos, hortos florestais, coleções zoológicas, coleções botânicas, viveiros de plantas nativas, coleções de cultura de

[...] O primeiro passo para a criação de um Jardim Botânico é a declaração de sua missão, que deve explicitar o por que do jardim existir e que propósito deve cumprir.

O Caci, em acordo com o conceito de JB, busca promover educação e pesquisa sobre *as espécimes* vegetais de um determinado local, que inclui entre outras ações: catalogá-las; desenvolver técnicas de conservação dessas plantas; promover canais de diálogo, científico, técnico e cultural, com instituições nacionais e internacionais sobre o assunto e promoção de expertise nacional¹⁰⁵.

Fundamentalmente, esse capítulo procura analisar os requisitos preenchidos pelo Caci e entender o porquê recebeu o título de JB, mesmo que este compreenda os propósitos do estatuto da Rbjb. Para isso, buscam-se conferir quais plantas existentes que justificam este postulado, quais pertencem ao seu habitat natural e as que foram transplantadas.

Considerando a necessidade de preservar a Rppn que o Caci detém e de vários grupos de valor paisagístico, as perguntas emergem para um lugar, que procura atrair para si, efeitos diversos, em quase unanimidade, nas mídias de divulgação jornalística e especializada, além da produção acadêmica, em detrimento de crítica e interrogações, que apenas começam a surgir.

A categoria de *espetaculização* como ensina Guy Debord (1997), traz para o capítulo, o aspecto da *banalização*. Os lugares arranjados no Caci, em favor de maior circulação de pessoas manifestam-se pelo consumo, garantido pelo turismo. A pasteurização deflagrada, segundo Debord, advém do arranjo econômico dos usuários, coerente por uma modernização que retira a realidade do espaço. Assim, Debord confirma que “A *acumulação das mercadorias produzidas em série para o espaço abstrato do mercado (...) dissolve a qualidade dos lugares*” (p. 165).

Para assimilar uma análise, a noção identitária de *lugar* de Augé (1994, p. 44) contribui e expõe que é indispensável buscar o reconhecimento do lugar, pois, ao ser tratado como dispositivo espacial consente exprimir a identidade do grupo e a linguagem da identidade manter um sentido.

microrganismos, bancos de germoplasma vegetal, núcleos de criação animal, zoológicos, aquários e oceanários. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4339.htm>. Acesso em: 19 maio 2013.

¹⁰⁵ Nesse sentido ver o art. 2 da Res. 339/2003.

A pesquisa amparou-se em alguns livros, manuais técnicos em botânica, informações de órgãos oficiais e artigos sobre Jardim Botânico e educação ambiental. Conferiu-se também, entre os vários autores que abordaram o Caci, temas diversos e diferentes enfoques, às vezes sobre o mesmo objeto. Mas observou-se que, determinados trabalhos¹⁰⁶ não refletiram a relação da arquitetura com o *jardim* em favor das questões destacadas.

Para este capítulo optei pelos indícios da chamada “experiência turística” de Máira Freire Naves Corrêa (2010) em sua dissertação definidos como “estranhamento” e “encantamento”; pela análise do conceito espacial do Caci tratada no artigo de Valquíria Guimarães Duarte (2008); e pela relação entre arte e a natureza atreladas à indústria do lazer e do entretenimento com novos significados no urbano, no artigo de Laura Amaral Faria (2011).

3.2 Jardim Botânico: enquadramento

O Jardim Botânico, diante da missão global, procura na sua essência¹⁰⁷, as principais estratégias internacionais para conservação da biodiversidade e do desenvolvimento sustentável. *Caring for Earth, Global Diversity Strategy, Convention on Biological Diversity, Agenda 21* são trabalhos que destacam a importância da educação na luta para deter a perda da biodiversidade.

Segundo a Associação Internacional de Jardins Botânicos (2000), “(...) *um jardim botânico ou arboreto é aquele que está aberto ao público e onde se classificam as plantas*”¹⁰⁸. No entanto, essa definição é pouco abrangente diante das atribuições prestadas a estas instituições, visto que estruturar um jardim botânico exige legislação

¹⁰⁶ Entre os vários temas abordados podemos citar a: tese de Magali Melleu Sehn, em *A preservação de ‘instalações de arte’ com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas* (2010) que trabalha as discussões éticas e metodológicas no âmbito da preservação da arte contemporânea e analisa a problemática da preservação de algumas ‘instalações de arte’. A tese *Análisis de la capacidad del turismo en el desarrollo económico regional: el caso de Inhotim y Brumadinho* de Diomira Maria Cicci Pinto Faria, em regime de cotutela pela Universidade de Alicante e pela Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, destaca o Caci como um caso singular e faz uma análise sobre a relação entre economia e turismo. A dissertação de Thais de Souza Rivitti, *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles* (2007), analisa e discute algumas obras da produção do artista plástico brasileiro Cildo Meireles como *Através*, para expor as diversas formas de circulação surgidas em seus trabalhos. A dissertação de Naiada Dubard Barbosa em *Fendas na Cultura: A produção de tecnologias de participação socioculturais em Terapia Ocupacional* (2010) analisa, entre outros exemplos, a instalação *True Rouge*, por remeter à experiência do sensível, e a exposição *Pontos de Vista*, 2008, que está instalada na Galeria Mata. As instalações, *Desvio para o vermelho* de Cildo Meireles e *True Rouge* (1998), de Tunga são analisadas como expressão artística na dissertação *Arte contemporânea: instalações artísticas e suas contribuições para um processo educativo em arte* (2007), de Maria da Penha Fonseca.

¹⁰⁷ Interromper a perda de espécies de plantas e da diversidade genética; estar atento para a prevenção da crescente degradação ambiental natural; esclarecer ao público sobre o valor da diversidade das plantas; programar ações para a melhoria do ambiente natural no mundo; promover o uso racional e sustentável dos recursos naturais. Diretrizes para complementar a publicação impressa em 1989, intitulada *Estratégia de Conservação em Jardins Botânicos (The Botanic Gardens Conservation Strategy)* pela WWF, *The World Conservation Union (IUCN) e Botanic Gardens Conservation Secretariat*.

¹⁰⁸ Associação Internacional de Jardins Botânicos - Congresso Mundial de Jardins Botânicos, em 25 jun. 2000.

compatível com as estratégias internacionais para a conservação da biodiversidade. Os jardins botânicos exercem um papel importante na realização dessas estratégias.

Dentro do plano nacional, o Conama instituiu diretrizes para a criação de JB¹⁰⁹. São especificadas a definição da estrutura, os objetivos, as normas, as classificações em categorias (A, B ou C) e a criação de uma Comissão Nacional de Jardins Botânicos (Cnjb). O objetivo busca deliberar sobre os pedidos de criação e enquadramento de jardins botânicos, bem como monitoramentos e avaliações de tais estruturas.

Para classificar uma área designada à pesquisa, conservação, preservação, educação ambiental e jardim botânico, o Conama empreende uma comissão nacional para tratar do registro das novas instituições, que passam por avaliações periódicas em reuniões específicas, como a abordada pela Rbjb.

Basicamente estas instituições são analisadas sob os critérios estipulados pelo artigo 5º da Resolução 339/2003, do Conama, tais como: infra-estrutura, qualificações do corpo técnico e de pesquisadores, objetivos, localização e especialização operacional, para examinar se houve preenchimento dos requisitos técnicos. A ascensão de categorias na classificação dos JB¹¹⁰ é comprovada por meio destes requisitos, além de outros, assim previsto no Documento Oficial da Rbjb¹¹⁰. Ainda, segundo o documento oficial para criação e implantação de JB¹¹⁰, compete à Secretaria de Biodiversidade e Florestas do Ministério do Meio Ambiente (MMA) o acompanhamento e análise dos assuntos relativos à realização da atual Resolução do Conama, auxiliada pela Cnjb¹¹¹ e pela Rbjb.

O MMA também define as áreas prioritárias para conservação, uso sustentável e repartição de benefícios da biodiversidade nos biomas brasileiros¹¹², bem como constitui um instrumento de orientação, para a criação de novos JB¹¹² e o fortalecimento de ações daqueles já estabelecidos, resultando em várias unidades de conservação. Como as que envolvem a região do Caci, a Reserva Particular do Patrimônio Natural, Rppn Inhotim¹¹³ e Áreas de Proteção Ambiental, APA Inhotim; Instituto Estadual de

¹⁰⁹ Processo 02001.000117/94-16, de 11 de junho de 2003.

¹¹⁰ Nesse sentido ver o item 7. II- Passos para Registro e Enquadramento. Que aborda entre outras a necessidade de haver um memorial descritivo da (s) área (s), vinculado à Lei de Criação dos Jardins Botânicos; uma declaração da missão; elaboração do Planejamento global contendo proposta de funcionamento, projetos de pesquisa científica e de educação ambiental.

¹¹¹ Responsável por verificar se há pontos deficientes e sugerir melhorias.

¹¹² Áreas prioritárias para conservação, uso sustentável e repartição de benefícios da biodiversidade brasileira: atualização, portaria MMA nº 9, de 23 de janeiro de 2007. Série Biodiversidade, v. 31. Brasília. 2007.

¹¹³ Em 2010, o governo federal, por meio do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), reconheceu a Reserva Particular do Patrimônio Natural Inhotim (Rppn). A Rppn possui área de 145,37 hectares, situada no domínio da Mata Atlântica e localizada dentro da propriedade do instituto. É constituída por remanescentes da Floresta Estacional Semidecidual

Florestas, IEF (2010); a Rppn Sítio Grimpas¹¹⁴; Áreas de Proteção Especial, APE Rola Moça e Bálsamo¹¹⁵.

Atualmente, segundo o Diretório dos Jardins Botânicos Brasileiros, 2013, trinta e seis jardins botânicos estão ligados à Rbjb. A classificação¹¹⁶ compreende dois (2) (JBs) enquadrados na categoria “A”, três (3) na categoria “B”; treze (13) na categoria “C”; quatro (4) na categoria “C provisório”; doze (12) “Sem Enquadramento”; e doze (12) “Sem Processo”, totalizando 46 “Jardins Filiados”. Dentro do quadro geral, 2013, ainda existem cinco (5) “Não Filiados”¹¹⁷.

O caso do Jardim Botânico de Franca, no interior do Estado de São Paulo mostra que não estava filiado a Rbjb em 2012. Após convite e avaliação no encontro regional, houve seu recadastramento e filiação. Segundo a avaliação, esta mudança veio pelo potencial do jardim, a qual se apresentava. Porquanto a Fundação Jardim Botânico de Poços de Caldas junto com a Rbjb colocaram-se à disposição para uma parceria visando o registro e enquadramento do então denominado Jardim Zoobotânico de Franca¹¹⁸.

Entende-se por isso, que existem buscas de renovar, atualizar e instituir trocas constantes com outros projetos para se manter dentro das condições designadas pelas diretrizes de Jardins Botânicos. No modo geral, diferenças substanciais são observadas entre as características predominantes dos JBs ligados à Rbjb. Muitos JBs hoje sobrevivem com dificuldades, ao lado de outros que costumam ter problemas de enquadramento, diante de informatizações parciais. Principalmente quando se observa

Montana, encontrados em diferentes estágios de sucessão ecológica, e por alguns encaves de Cerrado no topo das serras. Abriga mais de 1.000 espécies de plantas vasculares, vasta diversidade florística e três nascentes, situadas dentro da área preservada.

¹¹⁴ Possui uma área de 2,00 hectares, dentro das Coordenadas Geográficas - SAD69, localizado no Município de Brumadinho, MG.

¹¹⁵ Reserva Legal é a área localizada no interior de uma propriedade ou posse rural, que se destaca por uma preservação permanente (APP). Esta deve ser representativa ao ambiente natural da região, para o uso sustentável dos recursos naturais, à conservação e reabilitação dos processos ecológicos, à conservação da biodiversidade e ao abrigo e proteção da fauna e flora nativas. Deve ser que seja equivalente a, no mínimo de 20% da área total da propriedade. Sua implantação deve compatibilizar a conservação dos recursos naturais e o uso econômico da propriedade. ([Lei Estadual 14.309/2002](#)).

¹¹⁶ Segundo o Quadro Oficial, 2013, dos JBs Brasileiros no Snjb compreendem: **dois (02)** JBs Registrados e Enquadrados na **categoria “A”**: JB de São Paulo; Instituto de Pesquisa Jardim Botânico do Rio de Janeiro. **Três (03)** JBs Registrados e Enquadrados na **categoria “B”**: JB do Instituto Agrônomo de Campinas; JB da Fundação Zoobotânica de Belo Horizonte; JB da Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul. **Treze (13)** JBs Registrados e Enquadrados na **categoria “C”**: Fundação Jardim Botânico de Poços de Caldas; JB Municipal Francisca Maria Garfunkel Rischbieter; Museu de Biologia Prof. Mello Leitão; Museu de História Natural de JB de UFMG; JB de Inhotim; JB Plantarum; JB da Universidade Federal Rural do RJ; JB de Brasília; JB de Salvador; JBMunicipal de Santos "Chico Mendes"; JB do Recife; Museu Paraense Emílio Goeldi e o Parque Zoobotânico; JB Amália Hermano Teixeira – Goiânia. **Quatro (04)** JBs com **“Registro Provisório”**: Bosque Rodrigues Alves JB da Amazônia; JB da Universidade Federal de Santa Maria; JB de Jundiá; JB do Instituto de Biociências da UNESP. **Doze (12)** JBs **“Sem enquadramento”**: JB de Lajeado; Horto Botânico do Museu Nacional do UFRJ; JB Adolpho Ducke de Manaus; JB de Pipa; JB de Sorocaba; JB de Caxias do Sul; Parque Botânico do Ceará; JB de Niterói; JB de Franca; JB Benjamin Maranhão; JB Municipal de Bauru; JB Municipal de Paulínia Adelmo Piva Júnior. **Doze (12)** JBs **sem processo para registro**, mas filiados: o JB de Florianópolis; JB de São José; Parque Ambiental de Ananindeua/PA; Parque Ambiental Paragominas/PA; JB da Universidade Univil; JB Faxinal do Céu; Parque Zoobotânico Orquidário Municipal de Santos; JB de Mato Grosso; JB de Londrina; JB Chapada Dos veadeiros; JB Campina Grande; JB do Sr. Ray (Pará).

¹¹⁷ Compreende: o JB do Piauí; o JB de São José; o JB São Leopoldo; o JB de Sergipe e o JB de Cubatão.

¹¹⁸ O JB de Franca já liderou no passado a criação de uma Rede Paulista de JBs, o que contribuiu para a sua reintegração, bem como, a produção de mudas de nativas e ornamentais para aplicação em projetos de recuperação ambiental e arborização pública. Disponível em: <<http://www.jardimbotanicopocos.org/node/552>>. Acesso em: 19 maio 2013.

grandes contrastes com os mais estruturados, como o Jardim Botânico de São Paulo (JBSP) e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro (JBRJ), enquadrados desde 2010, na categoria “A”, a mais alta para JBs brasileiros, conforme o MMA.

Torna-se pertinente então, comparar o Caci com instituições que se filiaram à Rbjb no mesmo período, para verificar, entre outros motivos, como e porque preservar os 145 hectares de sua Reserva Particular do Patrimônio Natural (Rppn).

Assim, uma análise comparativa é realizada entre a instituição municipal do Jardim Botânico de Sorocaba, São Paulo, “sem enquadramento”, filiado a Rbjb, em 2010, o Jardim Botânico de Jundiaí, São Paulo, de vinculação municipal, filiado desde 2004 e enquadrado na categoria “C provisório”, e a instituição privada, o Caci, enquadrado em 2011 na categoria “C”. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de citar os dois JBs classificados na categoria “A”: o JBSP e o JBRJ para efeito de relações.

3.3 Paralelos estabelecidos

A preocupação com o meio ambiente coloca em pauta discussões sob vários temas ambientais, bem como, existe uma procura de cooperações entre parceiros. Políticas, recursos e protocolos são pesquisados desde 1993, na Convenção das Nações Unidas sobre Diversidade Biológica (CBD). Avaliam-se por meio da CBD temas que ofereçam a promoção de uso sustentável dos componentes da diversidade biológica, a conservação dos ecossistemas do planeta e o uso racional das reservas genéticas existentes.

Neste sentido, os jardins botânicos vêm procurando desempenhar um papel significativo no alcance dos objetivos determinados pela CBD. Basicamente, as pesquisas botânicas, a promoção da educação, conscientização ambiental e cooperação mútua nas áreas científicas e técnicas são fundamentais. Por conseguinte, os objetivos dos jardins botânicos se tornam mais abrangentes ao cumprirem suas funções biológicas, ambientais, sociais e políticas.

Cabe verificar que importantes iniciativas de colaboração entre JBs e instituições de pesquisa contribuem para o próprio desenvolvimento, bem como estimula outras instituições. Um bom exemplo é o projeto de *repatriamento* digital de milhares de exemplares da flora nacional descritos por naturalistas e depositados no Kew Gardens, em Londres e no Museu de História Natural de Paris (MNHN), que teve também

colaboração de iniciativa privada. O Projeto Reflora ¹¹⁹, assim chamado, foi lançado pelo JBRJ para repatriar 500 mil amostras digitalizadas de plantas para o país.

Outro fator importante, segundo dados fornecidos pelo site, pesquisadores do JBRJ publicaram mais de 500 trabalhos, dos quais 334 artigos em periódicos especializados, 104 capítulos de livros e 15 livros, nos últimos anos. A ciência, neste caso, pode legitimar um maior prestígio no exterior e no Brasil gerando financiamentos de projetos por organizações internacionais e parcerias com a iniciativa privada.

Dentro da linha de preservação, importantes espécies da flora e da fauna paulista e plantas brasileiras ameaçadas de extinção são cultivadas no JBSP¹²⁰. O JBSP vinculado ao Governo do Estado de São Paulo está localizado na zona sul da cidade e inserido no Parque Estadual das Fontes do Ipiranga (PEFI) e abriga uma reserva biológica com vegetação remanescente de Mata Atlântica.

Desde 1928, quando o naturalista Frederico Carlos Hoehne instalou um orquidário e executou um plano de urbanização na área, com caminhos para pedestrianismo, ruas e avenidas, o Departamento de Botânica do Estado de São Paulo voltou-se para pesquisas científicas e estudo de espécies no instituto ali criado¹²¹. Atualmente, o herbário do JBSP conta com um acervo de 350 mil exsicatas - exemplares vegetais dissecados- e é uma das mais importantes referências da flora brasileira, com uma coleção de espécies vivas que alcança 50 mil itens.

Outra iniciativa da Rbjb é difundir uma plataforma digital com o objetivo de catalogar a real situação da conservação de espécies botânicas *ex situ*, fora do lugar de origem, no Brasil, segundo publicação de Orlandi, em 2012, para o *Estado de Minas*.

3.4 Jardim Botânico de Sorocaba

Até a data de 2013, Sorocaba foi a 36ª cidade do Brasil a integrar a Rbjb e ter uma unidade de jardim botânico destinado ao lazer, pesquisas acadêmicas e educação ambiental, vinculada à preservação do meio ambiente, em especial, de espécies nativas

¹¹⁹ De suas 500 mil plantas, aproximadamente 70% já tiveram amostras digitalizadas e estão disponíveis no site <www.jbrj.gov.br/jabot>. O projeto pode ser estendido a outros herbários, que também reúnem um considerável acervo sucedido no Brasil. Publicado por Renato Grandelle, em 22 mar. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/ciencia/jardim-botanico-poe-amostras-do-herbario-na-internet-2807613>>. Acesso em: 21 maio 2013.

¹²⁰ Por meio de trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Pesquisa em Educação para Conservação, do Instituto de Botânica/Secretaria do Meio Ambiente, São Paulo, e do *Ministério do Meio Ambiente* – Ibama, que fornece uma Lista Oficial das Espécies da Flora Ameaçadas de Extinção segundo Instrução normativa, n. 6, de 23/09/2008, trabalha no cultivo de plantas de grande porte ameaçadas de extinção, como a do palmito-juçara (*Euterpe edulis*).

¹²¹ Disponível em: <http://www.ibot.sp.gov.br/jardim/jardim_botanico/historico/jardim/jardim.php>. Acesso em: 19 maio 2013.

da flora da região. A construção do Jardim Botânico Irmãos Villas Bôas ¹²², assim denominado, está localizada em uma área de 80 mil m² dentro de um parque de 220 mil m², no Jardim Dois Corações, próximo ao Parque das Águas.

Embora a cidade se encontre em uma área que possui grande diversidade de parques¹²³ houve um grande investimento na criação deste novo espaço, que gira em torno de R\$ 5 milhões. O espaço que conta com três espelhos d'água, roseiral e acesso ao local, obteve a conclusão final, em 2013. Faz parte do complexo, a estrutura do Palacete de Cristal¹²⁴, o arruamento interno, o mirante, o salão multiuso, o prédio de apoio, a portaria, o portal de entrada e o orquidário. Está previsto ainda, conforme a Secretaria do Meio Ambiente de Sorocaba, a sede de um herbário regional para programas educacionais com foco na biodiversidade local, turismo e lazer. Para os trabalhos de pesquisa e documentação, a prefeitura conseguiu parcerias com a Pontifícia Universidade Católica (PUC) Campus Sorocaba e o Círculo Orquidófilo.

Como um trabalho interdisciplinar, o Projeto do Jardim Botânico de Sorocaba foi elaborado de acordo com a Resolução Conama n. 339 de 25/09/2003, que define JB. No entanto, a causa alegada pelo Conselho Municipal foi que o município de Sorocaba possui pouca cobertura vegetal natural e passa por momento de grande expansão da malha urbana.

Assim, a construção deste espaço, de acordo com as informações, contribui para aumentar a área verde. Segundo a Secretaria do Meio Ambiente de Sorocaba, a área de contato ecológico encontra-se entre duas grandes formações, a floresta atlântica e o cerrado, ocupada originalmente de grande riqueza de espécies vegetais.

A estufa de vidro, uma referência do equipamento usado no JB de Sorocaba foi imaginada a partir do Jardim Botânico Francisca Maria Garfunkel Rischbieter ¹²⁵, de Curitiba. Fundado em 1991, o Jardim Botânico de Curitiba compreende uma área de

¹²² Leis Municipais. Lei Ordinária n. 9918/2012 de Sorocaba.

¹²³ Sorocaba conta com 21 parques municipais com usos diversificados, como o *Parque do Paço Municipal*, que reúne um conjunto arquitetônico do Alto da Boa Vista (Palácio dos Tropeiros, Teatro Municipal Teotônio Vilela, Biblioteca Municipal Jorge Guilherme Senger e Câmara Municipal de Sorocaba); o *Parque Zoológico Municipal de Sorocaba*, considerado um dos zoológicos mais completos da América Latina, cuja característica apóia a educação, lazer, pesquisa e conservação. Ocupando uma área de 150 mil metros quadrados, dos quais 17 mil são ocupados por um lago, o Museu Histórico Sorocabano de 1992, e vegetação natural da Mata Atlântica. Ver portal de Divulgação- Sorocaba Virtual. Disponível em: <<http://www.sorocabavirtual.com/cidade.html>>. e <www.sorocaba.sp.gov.br>. Acesso em: 19 maio 2013.

¹²⁴ Segundo a Secretaria do Meio Ambiente de Sorocaba, o “Palacete de Cristal”, teve referências do Palácio de Cristal de Petrópolis (1884), da Estufa de Curitiba (1991) e do Palácio de Cristal da Inglaterra (1851). Disponível em: <<http://www.meioambientesorocaba.com.br/Pagina.aspx?pg=67>>. Acesso em: 19 maio 2013.

¹²⁵ Vários espaços caracterizam o Jardim Botânico de Curitiba: o bosque de preservação permanente, as trilhas pelo bosque, os jardins geométricos de inspiração francesa e o Jardim das Sensações que estimula os sentidos do visitante por intermédio do contato direto com plantas de diferentes formas, texturas e aromas. Disponível em: <http://jbbauru.blogspot.com.br/2011/04/conhecendo-os-jardins-botanicos_15.html> e <www.curitiba.pr.gov.br>. Acesso em: 25 mar. 2013.

178 hectares, semelhantes aos dos jardins franceses, que também teve seu referencial na Estufa de Vidro, de três abóbadas, toda de ferro e vidro do palácio de cristal inglês.

3.5 Jardim Botânico de Jundiaí

Outro JB voltado às atividades educacionais, cultura e pesquisa, com apoio da prefeitura e parcerias da iniciativa privada é o Jardim Botânico de Jundiaí¹²⁶. Inaugurado e filiado a Rbjb em 2004, o Jardim Botânico de Jundiaí margeia o Paço Municipal e ocupa uma área de 119.000 m².

O projeto do Jardim Botânico de Jundiaí, que está vinculado ao município, divide-se em três etapas. Envolve a infra-estrutura e cobertura vegetal, já concluída, a construção das edificações e a implantação da flora específica¹²⁷. Estas etapas estão voltadas para a conservação em cultivo, manutenção e desenvolvimento de uma coleção viva documentada de espécies vegetais regionais e não regionais nativas brasileiras e exóticas. Os laboratórios temáticos, herbário, biblioteca e alojamentos para cientistas e estudantes destinam-se às pesquisas científicas com as espécies.

Impulsionado em ser um centro importante de estudos do País, o objetivo do Jardim Botânico de Jundiaí incide, sobretudo, sobre o estudo da vegetação existente na Serra do Japi¹²⁸, último reduto da Mata Atlântica no interior paulista¹²⁹. Para isso, conta com o apoio da Escola Superior de Agronomia Luiz de Queiroz e do Instituto Agrônomo de Campinas.

¹²⁶ Disponível em: <<http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliانا/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=666&sid=34>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

¹²⁷ Disponível em: <http://site.jundiai.sp.gov.br/botanico/index_01.html>. Acesso em: 25 mar. 2013.

¹²⁸ A Serra do Japi é uma pequena cadeia montanhosa localizada no sudeste do estado de São Paulo. São 354 quilômetros quadrados de área, cujo ponto culminante atinge 1.250 metros de altitude. Situado nos municípios de Jundiaí, Cabreúva, Bom Jesus de Pirapora e Cajamar, a Serra do Japi está entre os santuários ecológicos mais importantes do mundo. Este Patrimônio Natural teve parte de seu território (191,7 km²) tombado pela Resolução n.11, de 08 de março de 1983: Tombamento de áreas da Serra do Japi pelo Condephaat - *Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arquitetônico e Turístico*. As diferenças de altitude, temperatura, umidade e solo encontrado na Serra do Japi contribuíram para a formação dos diferentes tipos de vegetação arbórea. Disponível em: <<http://www.maxiweb.com.br/serradojapi/>>; <www.japi.org.br/>;

<http://cidade.jundiai.sp.gov.br/pmjsite/portal.nsf/V03.02/smpm_serraapresentacao?OpenDocument>. Acesso em: 25 mar. 2013.

¹²⁹ Outros Dispositivos Legais que envolvem a proteção da Serra do Japi estão na: Lei Estadual n. 4.095, de junho de 1984: que cria a APA - *Área de Proteção Ambiental* a região urbana e rural do Município de Jundiaí; Lei Municipal n. 3.672/91: Institui a Reserva Biológica do Município; Decreto Municipal n. 13.196/92: Regulamenta a área da Reserva Biológica do Município, com 20, 712 km², situada no interior das áreas tombadas; Declarada pela *Organização das Nações Unidas para a educação* (Unesco), *a ciência e a cultura*, em 1992, como Reserva da Biosfera da Mata Atlântica do Cinturão Verde da Cidade de São Paulo; Decreto Estadual n. 43.284/98, de 3 jul. 1998: Regulamenta as leis n. 4.023, de 22 maio 1984 e n. 4.095, de 12 jun. 1984, que declaram áreas de proteção ambiental as regiões urbanas e rurais dos municípios de Cabreúva e Jundiaí; Lei Complementar n. 417, de 29 dez. 2004: Cria o Sistema de Gestão das Áreas da Serra do Japi e revoga dispositivos do Plano Diretor.

Disponível em: <www.japi.org.br/>; <<http://www.maxiweb.com.br/serradojapi/>>; <www.unesco.org.br/>;

<http://cidade.jundiai.sp.gov.br/pmjsite/portal.nsf/V03.02/smpm_serraapresentacao?OpenDocument>; Acesso em: 25 mar. 2013.

Segundo o estudo¹³⁰ da *Flora vascular da Reserva Biológica Municipal da Serra do Japi*, Jundiaí, SP, a riqueza de espécies observada na reserva biológica da Serra expõe a grande importância desta área para a conservação da biodiversidade no Estado de São Paulo, um lugar que possui algumas áreas de extensa vegetação nativa.

Este estudo comprova ainda, a importância de preservar nascentes para promover o bem-estar na região. Para o professor e geógrafo Aziz Nacib Ab'Saber, a riqueza hídrica da Serra do Japi¹³¹, mereceu a denominação de "castelo de águas" por parte de naturalistas europeus e por ser um dos aspectos avaliados no processo de tombamento da Serra pelo Conselho de defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat).

A existência de um mosaico de ecossistemas representativos em termos de flora e fauna também contribuiu para o tombamento. Fato este por originar um espaço serrano regulador que marca para a manutenção da qualidade de vida. As matas tropicais, típico desta região, penetram o interior dos planaltos, que formam esses mosaicos de cerrados e matas em solos calcários e de terras roxas. Desta forma, ocorrem mini-redutos de cactáceas e bromélias nos altos da Serra do Japi, bem como na Serra do Jardim, em Valinhos, Vinhedo, além de outras na região.

O resultado demonstrado pelo artigo¹³² *Flora vascular da Reserva Biológica Municipal da Serra do Japi*, quando comparado a outros levantamentos florísticos na Mata Atlântica, aponta para a grande diversidade florística da área estudada valorizando a preservação da vegetação em uma região altamente urbanizada. A amostragem florística foi realizada nas áreas da Reserva Biológica Municipal da Serra do Japi, incluindo fisionomias de floresta semidecídua montana, classificada como parte das formações da Mata Atlântica.

Além do Tombamento realizado em 1983, sob a gestão de Ab'Saber frente ao Conselho do Condephat, o local foi tombado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), em 1992, como patrimônio da humanidade e

¹³⁰ LOMBARDI, Julio Antonio; CARVALHO, Carolina da Silva; BIRAL, Leonardo, Mariana Naomi Saka & Sean Miki Hieda, (2012). Disponível em: <<http://rodriguesia.jbrj.gov.br>>. Acesso em: 30 maio 2013.

¹³¹ AB'SABER, A.N. *A Serra do Japi, sua origem geomorfológica e a teoria dos refúgios*. In: MORELLATO, L.P.C. (Org.), *História Natural da Serra do Japi: ecologia e preservação de uma área florestal no Sudeste do Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 12-23.

¹³² De acordo com o estudo de LOMBARDI, et al (2012) foram encontradas 661 espécies em 129 famílias, as dez fanerogâmicas mais diversas foram: Asteraceae (56 espécies), Fabaceae (37), Rubiaceae (29), Poaceae (25), Solanaceae (24), Cyperaceae (19), Euphorbiaceae (19), Orchidaceae (19), Melastomataceae (17), e Piperaceae (17). O acréscimo de 322 espécies adicionais compiladas de listagens florísticas suplementares eleva, para a Serra do Japi em geral, o número registrado a 976 espécies em 141 famílias.

declarada reserva da biosfera. A importância da preservação da Serra do Japi volta-se para as encostas e topos de morros fragilmente implantados, que funcionam como banco genético de vegetação tropical adaptada às áreas de solos ácidos e de baixa fertilidade natural, constituindo em refúgio para a fauna remanescente dos planaltos cristalinos do Estado de São Paulo.

Pode-se confirmar também por meio do relatório para o *Mapeamento geológico geotécnico e delimitação das áreas de risco geológico*, que ao longo do traçado da via do trem de alta velocidade (tav)¹³³, a Serra do Japi atinge cotas entre 1.200 e 1.250 metros de altitude. Este relevo ondulado é intercalado com alinhamentos serranos isolados.

O artigo¹³⁴ *Coberturas Sedimentares Cenozóicas da Bacia do Rio Jundiaí SP*, por sua vez, que apresenta a “*caracterização geológica das coberturas sedimentares cenozóicas da bacia do Rio Jundiaí e suas relações com a evolução geológica regional*”, aponta para um antigo sistema de leques aluviais com área, fonte na Serra do Japi e sua origem, “*associam à formação das escarpas de falhas que controlam as áreas serranas*”.

O artigo diz ainda, que incide na região depósitos paleozóicos, terciário e quaternário, pertencentes ao Grupo Itararé. Os depósitos colúvio-eluviais, advindos dos depósitos terciários¹³⁵ são constituídos por materiais areno-argiloso maciço com linhas de pedra basais, que compõe corpos descontínuos controlados por estruturas geológicas. Os depósitos aluviais também acompanham importantes direções estruturais. O estudo assinala ainda que, nesta área problemas na ordem de degradação ambiental e de disponibilidade hídrica são crescentes em consequência da expansão urbano-industrial da Região Metropolitana de São Paulo. Assim, as Áreas de Proteção Ambiental (APAs) de Jundiaí e de Cabreúva foram criadas na tentativa de proteger o patrimônio paisagístico da Serra do Japi e os mananciais que abastecem toda a região.

Os dois exemplos, tanto o Jardim Botânico de Sorocaba e o Jardim Botânico de Jundiaí, mostraram o cumprimento dos requisitos necessários para a Rbjb e atrelados

¹³³ Inserido em um contexto com relevo de colinas e morros dissecados, posicionado em cotas entre 700 e 800 metros, com desnivelamentos locais entre 50 e 100 m. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/media/relatorio_mapeamento_geologico_geotecnico_TAV_CPRM.pdf>. Acesso em 25 mar. 2013.

¹³⁴ NEVES, Mirna Aparecida; MORALES, Norberto; SAAD, Antônio Roberto. *Coberturas Sedimentares Cenozóicas da Bacia do Rio Jundiaí* – SP. Disponível em: <http://geociencias.no-ip.org/24_3/Artigo%206.pdf>. Acesso em 30 maio 2013.

¹³⁵ Os depósitos terciários constituem ocorrências locais, devido à erosão e os restos estão quase sempre encobertos pelas coberturas mais jovens.

com as pesquisas acadêmicas, educação ambiental, preservação de espécies nativas da flora de suas respectivas regiões. São envolvidos com equipamentos de laboratório temático, orquidário e herbário, biblioteca e alojamentos para cientistas e estudantes destinados às pesquisas científicas com as espécies, bem como possuem lagos, bancos de madeira, trilhas e palmeiras imperiais.

Enquanto o JB Sorocaba procura aumentar a área verde natural da cidade, a importância do JB Jundiaí recai sobre o estudo e a preservação da vegetação existente na Serra do Japi, principalmente por ser o último reduto da Mata Atlântica no interior paulista. Trata-se de um lugar que possibilita fornecer um banco genético da vegetação tropical para as áreas de solos ácidos e de baixa fertilidade natural, ao mesmo tempo em que promove a preservação da vegetação numa região altamente urbanizada, com grande importância nos dias de hoje.

Quanto à preservação da biodiversidade, todas procuram alcançá-la, um dos requisitos necessários para pertencer a Rbjb, contudo, as riquezas de espécies observadas na reserva biológica da Serra do Japi confirmam sua importância para a conservação da biodiversidade no Estado de São Paulo.

Por sua vez, o Jardim Botânico Inhotim, conta com um acervo representado por grupos de valor paisagístico circundados por lagos, de 3,5 hectares de área e 400 hectares de vegetação nativa - floresta atlântica semidecídua- sendo 145 hectares de Rppn a ser preservada. No entanto, ao desvendar os requisitos preenchidos pelo Caci questiona-se sobre as relações e diferenças ressaltadas a respeito dos enquadramentos referentes ao JBs de Jundiaí e de Sorocaba. Propõe-se apresentar o Jardim Botânico do Caci para buscar as diferenças e possíveis similaridades.

3.6 Jardim Botânico Inhotim: concepção paisagística x Reserva Particular do Patrimônio Natural (Rppn) x plantas raras

Tecnicamente o Caci está dividido entre a Área de Visitação e a Rppn, com 145,37 hectares. Contudo, as principais atividades institucionais estão concentradas no perímetro de visitação. O jardim Botânico por sua vez, é composto por diferentes diretorias, que subdividem em áreas ou atividades específicas. O paisagismo, a curadoria botânica, a gestão ambiental e a educação ambiental atuam e completam em quatro vertentes o quadro da Diretoria de Botânica e Meio Ambiente.

Para obter os requisitos necessários, protagonizar como JB e se deter à concessão do registro, o espaço do Caci precisou ser avaliado. Em primeiro lugar, segundo dados fornecidos pela instituição, procuraram arranjar um acervo de plantas documentadas e identificadas. Com foco na preservação dos quase 150 hectares de Rppn, a instituição buscou promover a educação ambiental e de conservação, com estrutura de visitação, presença de monitores e projetos em andamento, tudo comprometido na preservação da biodiversidade para a preservação da Rppn. Como a preservação *in situ* busca conservar as formas de vida na região nativa, a Rppn Inhotim procurou se articular neste sentido.

Segundo a Lei Federal, a Rppn é uma categoria de unidade de conservação de domínio privado, prevista na legislação ambiental brasileira (Lei 9.985/2000) ¹³⁶. A Rppn no Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, é considerado como unidade de conservação de proteção integral, reconhecida por meio do Decreto Estadual 40.909/2007.

O estatuto de uma Rppn prevê ainda, atividades de turismo ecológico, educação ambiental e pesquisa científica, desde que não comprometam o equilíbrio ecológico das espécies existentes ¹³⁷. A Rppn pode ser criada por iniciativa dos proprietários e por ato do poder público. Assim, qualquer proprietário particular atraído na preservação de uma área e aspira proteger sua propriedade pode pedir e instituir uma Rppn, apresentando um Requerimento ao Instituto Estadual do Ambiente (Inea). As Rppns representam ainda, uma fonte geradora de emprego e renda para seus proprietários, moradores e comunidade do entorno. Com isso, os proprietários têm direito a isenção de impostos, consideração da sociedade, Poder Público e imprensa, facilidade de acesso aos fundos de apoio à implantação e gestão e apoio de instituições de conservação e pesquisa.

O Caci, segundo informações divulgadas pela instituição ¹³⁸, promove a preservação *ex situ*, que é a preservação de espécies fora de seu habitat natural. As (4) mil plantas catalogadas que o Caci detém são típicas de projetos paisagísticos. Além das palmeiras, com 1.300 espécies, espécies originárias do Brasil, Ásia e Oceania, há um

¹³⁶ Ver a Lei n° 9.985, de 18 jul. de 2000. Disponível em: <http://geociencias.no-ip.org/24_3/Artigo%206.pdf>. Acesso em 30 maio 2013. A Lei Regulamenta o art. 225, § 1o, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Segundo o Art. 1º- Esta Lei institui o *Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza* – SNUC e estabelece critérios e normas para a criação, implantação e gestão das unidades de conservação.

¹³⁷ Disponível em: <<http://www.inea.rj.gov.br/NucleoRPPN/conteudo.asp>>. Acesso em: 19 maio 2013.

¹³⁸ O levantamento oficial do acervo foi iniciado em janeiro de 2009, concomitantemente com o tombamento dos novos acessos. Os números do acervo botânico mantiveram sua atualização em maio de 2010. Disponível em: <www.inhotim.org.br/>. Acesso em: 19 abr. 2013.

significativo conjunto de *Araceae*, incluindo de ímbés a antúrios e copos-de-leite, com cerca de 450 espécies com mais de 600 acessos, a maior coleção viva dessa família no hemisfério sul. As orquídeas estão representadas por cerca de 420 acessos, em 334 espécies. Aqui, me ateno nas informações dadas pela instituição junto às informações divulgadas ao Cnjb, vinculadas as informações fotográficas, fruto das visitas e investigações feitas pela mim, como pesquisadora.

As plantas raras das famílias *Araceae* (ímbés, antúrios, copo-de-leite), *Arecaceae* (família das palmeiras), *Piperaceae*, *Poaceae*, *Heliconiaceae*, *Costaceae*, *Marantaceae* e *Gesneriaceae*, dividem o espaço na *Estufa Equatorial*. Este espaço é um ambiente com condições de temperatura e umidade controladas. Destina-se para algumas espécies tropicais que não sobreviveriam ao clima desta região ao longo do ano. Sua temperatura fica em torno de 28 a 32° C e a umidade relativa em 60-90%. Outro espaço voltado para a manutenção do Acervo Botânico, pesquisa científica e educação ambiental é o Viveiro Educador. Este espaço abrange uma área de aproximadamente 2500 m² e conta com mais de 4800 espécies, distribuídas em 167 famílias botânicas, entre elas a *Araceae*, *Arecaceae* e *Orchidaceae* (orquídeas).

As 'palmeiras' ocupam grande parte da área botânica. Como a palmeira garrafa, por exemplo, cujo nome científico, *Hyophorbe Lagenicaulis*, origina-se das Ilhas Maurícias e Mascarenas, País do Oceano Índico, está disposta em pequenos montes, próximos aos pavilhões. Outra palmeira existente no Caci com um único exemplar no Brasil é a palmeira *Insólita*, da família *Palmae*, originária das Ilhas Salomão, cujo nome popular: *Palmeira-insólita* ou *Physokentia insólita*, por H. E. Moore.

Figura 141– Palmeira-insólita ou *Physokentia insólita*. Crédito: acervo da autora, 2011.

Se antes só construiu-se elogio começam a surgir outros aspectos como processo contra a definição única de autoria ou manejo da natureza. Para provar isso, o Caci reconheceu a remoção de três carretas de palmeiras buritiranas¹³⁹, cujo nome científico é *Mauritiella aculeata* Kunth pertencente a uma Área de Preservação Permanente na Chapada dos Veadeiros, no município de Cavalcante, em Goiás. A justificativa dada por parte da instituição é que a remoção estaria designada às pesquisas.

Também foram divulgados outros envolvimento¹⁴⁰ que expõem o manejo da vegetação de outros habitats para seu espaço. O instituto estaria usando autorizações "oficiais" para retirar três carretas de Palmeiras, em uma área de vereda, protegidas por lei, como Áreas de Preservação Permanente (APPs)¹⁴¹, segundo o ex-curador do Caci Prof. Dr. Eduardo Gomes Gonçalves do Departamento de Botânica, ICB, UFMG¹⁴².

O Caci, comprometido em preservar a Rppn, promove a biodiversidade da região, gerando incentivos, com a isenção de impostos, facilidade de acesso aos fundos de apoio para a implantação, conservação e pesquisa. Ao mesmo tempo busca outros

¹³⁹Disponível em: <<http://jornalaico.blogspot.com.br/2012/07/inhotim-e-remocao-de-palmeiras-em.html>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

¹⁴⁰Disponível em: <<http://www.novojournal.com/politica/noticia/inhotim-quando-o-crime-compensa-03-07-2012.html>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

¹⁴¹ Segundo o Art. 4º do Código Florestal- Lei n. 4771, de 15 de nov. de 1965“A supressão de vegetação em Área de Preservação Permanente somente poderá ser autorizada em caso de utilidade pública ou de interesse social, devidamente caracterizado e motivado em procedimento administrativo próprio, quando inexistir alternativa técnica e locacional ao empreendimento proposto”. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/port/conama/processos/E72A2846/DispositivosLegaisAPP.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2013.

¹⁴²Foi curador do instituto e ajudou a criar o JB. Sua gestão (2009/2011) permeou o período em que o Caci adquiriu o título de JB.

esforços direcionados a ampliação de seu acervo, além de reforçar¹⁴³ a ideia de sustentabilidade ressaltado com destaque para projetos na área social, econômica e de meio ambiente, segundo o atual diretor de Botânica e Meio Ambiente do Caci, Joaquim de Araújo Silva. Compreender os motivos que levaram o Caci a receber o título de JB, indica uma articulação no cumprimento de motivações, embora seja possível observar que ocorrem preenchimentos de requisitos.

3.7 Jardim Botânico - construção de valores

O alcance da construção de valores em cima da natureza capitaliza referências diferenciadoras e muitas vezes na questão do raro, monumental, exótico e singular, tanto na divulgação proposta pelo Caci, quanto em periódicos e em trabalhos acadêmicos depositando o valor em cima de plantas raras e oníricas existentes na instituição¹⁴⁴.

A tão divulgada planta *Titun Arum de Sumatra* (*Amorphophallus titanum*) (Becc.) Becc. ex Arcang, da família Araceae Juss, apontada como *flor-cadáver*¹⁴⁵ é um exemplo disso. Não tão rara assim, a *Titun Arum*, chamada *Corpse Flower*, *Bunga Bangkai*, está difundida por vários JBs¹⁴⁶ no mundo, cujo *habitat* são as florestas equatoriais das colinas de calcário de Sumatra - Indonésia, seu País de origem. Esta planta pode viver até 40 anos e floresce apenas duas ou três vezes em sua existência¹⁴⁷.

¹⁴³ ORLANDI, Letícia. *Natureza preservada em base comunitária atrai visitantes*. Estado de Minas, 30 maio 2012.

¹⁴⁴ Disponível em:

<<http://economia.ig.com.br/o-empresario-brasileiro-que-gasta-us-70-milhoes-ao-ano-para-ter/n1597699134569.html>>.

¹⁴⁵ Originária da ilha de Sumatra, na Indonésia, a flor tem um odor que pode ser descrito como uma mistura de açúcar queimado com peixe podre. O mau cheiro tem o objetivo de atrair moscas e besouros, que servem como polinizadores. A inflorescência desta planta nasce a partir do tubérculo, um caule subterrâneo que armazena alimento para a planta. Este tubérculo, mais ou menos esférico pode pesar até 75 quilogramas ou mais e é o maior exemplo estrutural conhecida no reino vegetal. Algumas espécies de *Amorphophallus*, no entanto, produzem odores agradáveis; como a *haematospadix* a. que cheira bananas e a *a. dunnii* cheira cenoura picada na hora. Os cheiros são usados para classificar as espécies, como a antiga *Amorphophallus*. Podem alcançar 6 m de altura em solo selvagem e 3 m nas estufas. Disponível em: <<http://www.visitlondon.com/things-to-do/place/58711-royal-botanic-gardens-kew>> e <<http://www.botany.wisc.edu/art/pages/posters.html>>. Acesso em: 11 dez. 2012.

¹⁴⁶ Multidões são atraídas aos jardins botânicos para observar a sua floração. Como ocorreu em jul. de 2010, no Jardim Botânico de Tóquio- Japão e jun. 2001, na estufa do Departamento de Botânica da Universidade de Wisconsin em Madison, Estados Unidos. Outros JBs que possuem a flor *Titan Arum*, incluindo *Wales Conservatory*, *Kew Gardens, London*, 1 maio 2009 e jun. 2005; *London's Kew Gardens*; *California's Huntington Botanical Gardens*; *Sydney's Royal Botanic Gardens*; *Botanic Garden in Washington, DC*, 24 jul. 2003 e 2005; *Wilhelma, zoologisch botanischer Garten Stuttgart*, 20 out. 2005; *Bonn - Botanical garden, Bonn, Germany*, 14 maio 2006; *Audrey III" at Miami's Fairchild Gardens*, 20 maio 2006; *botanical garden of the university of Basel, Switzerland*, 24 abr. 2011; *United States Botanic Garden Conservatory*, 20 nov. 2005; nas montanhas perto de Rio Blanco, Veracruz, México. Disponível em: <<http://xa.yimg.com/kq/groups/24533901/409850173/name/The>>. Acesso em 21/05/2013. A floração no Caci se deu em dezembro de 2010 e 2012. Disponível em: <<http://florawww.eeb.uconn.edu/201300015.html>> e <<http://www.tribunadabahia.com.br/2012/12/26/flor-cadaver-desabrocha-em-inhotim>>. Acesso em 10 jan. 2013.

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://florawww.eeb.uconn.edu/201300015.html>>. Acesso em 10 jan. 2013.

Figura 142– *Amorphophallus titanum* (Becc.) Becc. ex Arcang. Disponível em: <<http://jujz.wordpress.com/2013/01/05/inhotim/>>. Acesso em 10/03/2013.

Plantas germinadas ¹⁴⁸ da *Titun Arum* foram enviadas em 1878 para o Royal Botanic Gardens ou Kew Gardens (Reais Jardins Botânicos de Kew), vindo a florescer dez anos mais tarde em 1889. Referencial¹⁴⁹ na investigação botânica, o Kew Gardens é um complexo de jardins, arboretos e estufas e está situado num parque localizado entre Kew e Richmond upon Thames, na periferia sudoeste de Londres.

A *Titun Arum* que desenvolve também na estufa do Caci originou-se de sementes enviadas pelo jardim botânico Marie Selby, na Flórida. A Marie Selby

¹⁴⁸ O primeiro botânico europeu a encontrar as espécies foi o italiano Odoardo Beccari, em viagem a regiões tropicais do sudeste da Ásia em 1878. Disponível em: <<http://www.botany.wisc.edu/art/pages/posters.html>>; <<http://www.visitlondon.com/things-to-do/place/58711-royal-botanic-gardens-kew>>. Acesso em: 11 dez. 2012.

¹⁴⁹ Como forma de expandir suas coleções em locais mais favoráveis, Kew estabeleceu jardins em Wakehurst Place, no Sussex, e, numa operação conjunta com a Forestry Commission Britânica, no Bedgebury Pinetum, em Kent. Disponível em: <<http://www.visitlondon.com/things-to-do/place/58711-royal-botanic-gardens-kew>>. Acesso em 11 dez. 2012.

Botanical Gardens, fundado como William and Marie Selby Foundation¹⁵⁰ em 1955, tornou-se jardim botânico após doação de sua fundadora Marie Selby em 1971. Especializou-se em plantas epífitas¹⁵¹ após reunião de conselho do jardim botânico de Nova York e da Universidade da Flórida. A Marie Selby passou a ser um centro de pesquisa e educação, que abriga milhares de plantas em estufas e de plantas catalogadas espalhadas pelos vários jardins dispostos ao ar livre.

O Conservatório de Plantas Tropicais encontra-se entre as oito estufas existentes na *Marie Selby*, cujo departamento de botânica mantém a investigação científica para acervos de bromélias, orquídeas - são de aproximadamente 6.000 espécies e outras plantas epífitas distribuídos entre os jardins de Selby herbário e o laboratório Molecular.

Enquanto, o Caci abriga outras espécies vegetais consideradas atrativos referenciais, como a Nolina ou Pata-de-Elefante (*Beaucarnea recurvata*), a Palmeira-Azul (*Bismarckia nobilis*) e a árvore Tamboril (*Enterolobium contortisiliquum*)¹⁵², um dos poucos exemplares nativos que sobreviveu à devastação da área pela mineração, representada em sua imensa escala de 15 metros de altura.

O Tamburé, Tamboril ou *Enterolobium contortisiliquum* (Vell.) Morong¹⁵³, nome científico, segundo o Instituto de Pesquisas e Estudos Florestais (IPEF), são árvores que podem atingir 35 metros de altura. Nativas do Brasil - da Bahia até o Rio Grande do Sul, este exemplar pertence à família das leguminosas, subfamília *mimosoideae*, que foi adaptada ao clima subtropical úmido de Brumadinho¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Disponível em: <www.selby.org>. Acesso em 11/12/2012.

¹⁵¹ São plantas que vivem sobre outras plantas, que as utilizam como apoio para conseguir maior luminosidade. Extraem seus nutrientes da água que goteja de outras plantas e possuem raízes aéreas que podem atingir vários metros de comprimento antes de alcançar o solo. Disponível em: <<http://www.selby.org/gardens/history-marie-selby-gardens>>. Acesso em: 1/05/2013.

¹⁵² Disponível em <<http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=16451>>. Acesso em 1/03/2013.

¹⁵³ Esta espécie está entre as ameaçadas de extinção. Disponível em:

<<http://www.ipef.br/identificacao/nativas/detalhes.asp?codigo=47>>. Acesso em: 1/10/2012.

¹⁵⁴ Classificação climática de Köppen-Geiger: Cwa.

Figura 143– Tamboril ou *Enterolobium contortisiliquum* (Vell.). Morong. Crédito: acervo da autora. 06/10/2011.

Considerando ainda a necessidade de estabelecer diretrizes, o Caci dimensiona o que está por vir ao divulgar os números das palmeiras expostas, que gira em torno de 1,3 mil espécies em 2012, com estimativa de mais de 15 mil exemplares. De acordo com o curador botânico do Caci no período, Eduardo Gonçalves a vegetação mostrada ao público representa apenas 30% de todo o acervo que existe no Centro¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Inhotim ganha status de jardim botânico nacional foi publicado no *Estado de Minas* em 08 maio 2010. Disponível em: <http://www.uai.com.br/htmls/app/noticia173/2010/04/08/noticia_minas,i=154730/INHOTIM+GANHA+STATUS+DE+JARDIM+BOTANICO+NACIONAL.shtml>. Acesso em: 1/03/2013.

Igualmente, vê-se uma abundância de recursos usados pelo homem na arte, na paisagem e no uso da água, para deparar-se com o desigual. A diversidade da vegetação ao lado dos outros recursos contribui para alçar um público em geral mais inacessível às mídias, ampliando os estímulos em variadas áreas e gerando, ainda, diversão e lazer. Isso fica claro na diversidade de espécies nativas e exóticas: palmeiras, junto às variadas coleções de patas-de-elefante, bananeiras, bromélias, mulungus, papiros, helicônias, ananases, estrelíztias, inhames-pretos e filodendros.

A natureza estaria conquistando referências diferenciadas almejando outras esferas. Agentes autorizados manifestam-se habitualmente e mesmo a curadoria dedica-se ao tema. Isso vem a confirmar pela publicação eletrônica denominada *Revista Museu*¹⁵⁶, que “os jardins do Caci são cenários para obras de arte de grande escala, que usam a natureza como plataforma”. Ou seja, funcionaria apenas como fundo harmonioso, uma espécie de complemento. Entretanto, chama a atenção por ainda ser uma instituição isolada não despontando outras iniciativas de mesmo porte, assim mantendo-se como um caso independente e que não gera mudanças culturais.

Sobre a recepção de diferentes públicos, nem mesmo a natureza se sobressai, privilegiando muito mais fatores na esfera econômico-financeira, como a experiência turística. Corrêa (2010) analisa as relações entre o Museu de Artes e Ofícios (MAO), localizado em Belo Horizonte, Minas Gerais com o Caci e seus visitantes. Por meio de depoimentos dos não moradores, a pesquisadora buscou indícios da chamada “experiência turística” e documentou sensações definidas por ela como “estranhamento” e “encantamento”.

Os depoimentos dos não moradores direcionaram a pesquisa referente ao Caci, garantindo ser uma das instituições mais citadas entre os entrevistados pelas ações integradas com outros museus da cidade e região. Apesar da valorização da integração do Caci com outros museus, segundo a pesquisa de Corrêa, o “estranhamento” e “encantamento” procurado pela pesquisadora nem sequer abordou o lago, ou o jardim botânico como ilustração da paisagem.

Por outro lado, o Caci vem recebendo destaques públicos ao concorrer com várias atrações turísticas adquirindo prêmios, como o promovido pelo Guia 4 Rodas, o prêmio Bravo, o espaço Oi Futuro (SP e MG) e outros. Largamente divulgados pela

¹⁵⁶ Disponível em: < <http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=1645> >. Acesso em 1/03/2013.

mídia¹⁵⁷, reforçam a imagem de entendimento e aceitação a amplos segmentos, a par de se colocar como referência obrigatória a ida, isto nos mais diferenciados setores, sendo comum a expressão: *que vergonha, ou, ainda não conhece?*¹⁵⁸

Esta constatação esclarece o quanto conseguiram criar uma cultura de indispensabilidade da visita, em grande parte pelo competente trabalho na criação e expografia de obras, pela grande variedade da vegetação, mas também no marketing agressivo proposto. Como lembra Debord, se aparece existe, valendo-se a recíproca, mas que esboça o espírito da valorização. É preciso parecer, pois “os resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do ter e do parecer” (p.18).

Enaltece, como outros, o relacionamento com a comunidade, alavancado como força motriz no trabalho do Caci. Para isso, busca colaboradores em programas de educação ligados ao meio ambiente e projetos como o Jovem Agente Ambiental, que envolve a comunidade do entorno. As ações de inclusão e cidadania abrangem incentivos a atividades de artesanato e um programa de desenvolvimento do turismo local. O Caci insere-se neste cenário e, mesmo recebendo das várias esferas¹⁵⁹, cobra ingressos, a incluir o público escolar em diversos níveis¹⁶⁰.

3.8 Caracterização do lugar

As características de um lugar configuram relações constitutivas entre o objeto e o local em que está inserido, entre as quais permitem situar semelhanças e diferenças ou identificar permanência ou alteração em sua paisagem.

Brumadinho está circunscrito no Quadrilátero Ferrífero¹⁶¹ Mineiro, dentro das coordenadas geográficas de Latitude: -20.1182 e Longitude: -44.201, com 20° 7' 6" ao

¹⁵⁷ Nas indicações do Guia Brasil, 2010, o Caci é hoje "a maior combinação de museu de arte contemporânea e jardim botânico do mundo".

¹⁵⁸ “Uma vergonha, mas pura verdade: Inhotim já completou uma década e eu ainda não tinha ido até lá (...)” Carolina Overmeer, editora especial da Harper’s Bazaar (2012).

¹⁵⁹ O Caci realiza de acordo com o site oficial, Serviço Educativo com projetos de programas voltados ao conteúdo artístico em parceria com a Prefeitura de Belo Horizonte, com o Fundo Estadual de Cultura, a Lei Estadual de Incentivo à Cultura e a Lei Rouanet.

¹⁶⁰ O custo da visita escolar é determinado por grupos, como especificado em seu site. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/p/v/209-243-263>. Acesso em: 3/03/2013.

¹⁶¹ O Quadrilátero Ferrífero, segundo dados da *Companhia de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais* - Codemig, 2005, e estudos direcionados à Pesquisa Agropecuária Brasileira, em *Relações solo-paisagem no Quadrilátero Ferrífero em Minas Gerais*, abrangem uma área aproximada de 7.000 km² na porção centro-sul do Estado de Minas Gerais e constitui um dos segmentos mais antigos da paisagem brasileira, com raízes em tempos juro-cretáceos - quando unidas, as terras da América do Sul, África, Oceania e Antártida formavam o supercontinente Gondwana. Representa uma região geologicamente importante do Pré-Cambriano brasileiro, devido a suas riquezas minerais, principalmente ouro, ferro e manganês. O desenho geológico do Quadrilátero Ferrífero é constituído por quatro grandes unidades litoestratigráficas principais: complexos granito-gnáissicos metamórficos, que formam o embasamento cristalino, sotoposto à sequência arqueana rochas metavulcano-sedimentares do Supergrupo Rio das Velhas e, sobre

Sul e 44° 12' 4" ao Oeste e compõem o extremo sul da Cadeia do Espinhaço¹⁶². O município, que possui uma área de 634,4 km², com altitude em torno de 720 m (2.362 ft), apresenta grande diversidade na paisagem, com características topográficas, climáticas e altitudinais. A vegetação associa-se a grandes depósitos de minério de ferro, de origem sedimentar, sendo os principais tipos denominados por formações ferríferas bandadas¹⁶³.

Importante no contexto nacional e internacional, a região incorpora a exploração mineral. O Caci encontra-se nesta região de intensa atividade mineradora, tornando-se um invólucro na paisagem cercada pela ação de mineração. Além de situar-se na zona de interseção entre biomas - predominante a Mata Atlântica e o Cerrado, nos topos das serras - o Caci está inserido nas diversidades de habitat e biológica.

As presenças de campos naturais no alto dos morros e montanhas da região constituem-se em barreiras naturais, mas são interrompidos por áreas urbanas, por atividades da lavoura, barragens e ações da mineração. Compete lembrar que a mineração esteve presente desde o financiamento do projeto do Caci, por meio de um investimento de 100 milhões de dólares, vindo em grande parte da venda da Itaminas, uma mineradora, para a China¹⁶⁴.

3.9 Caracterização da região: ameaça de desenraizamento

Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE 2010 indicam que a vegetação da área é composta como mata de transição, dentro das quais se conjuga por árvores de tamanhos e espécies diferentes; troncos finos, poucas folhas e porte médio. Próximo às características do município, a cobertura vegetal predominante,

eles, dois espessos volumes de rochas metassedimentares proterozoicas: o Grupo Itacolomi e o Supergrupo Minas. Deles resultam o relevo e o minério de ferro, principal fonte de riqueza atual. Pesq. agropec. bras. vol.45 no.8 Brasília ago. 2010.

¹⁶² Parte da Cadeia do Espinhaço foi declarada Reserva da Biosfera em 2005, pela *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* (Unesco), devido a grande diversidade de recursos naturais. Segundo dados fornecidos pela revista científica Megadiversidade, lançada pela ONG Conservação Internacional (CI-Brasil), a Cadeia do Espinhaço, localizada na região centro-leste de Minas Gerais e Bahia caracteriza-se como uma região única, de grande importância biológica por sua biodiversidade e endemismos que abriga. A revista está disponível no site da Conservação Internacional (CI-Brasil) em: <http://www.conservation.org.br/publicacoes/index.php?t=4>. Acesso em: 4/04/2013.

¹⁶³ Segundo estudos para elaboração do plano duodecenal (2010 -2030) de geologia, mineração e transformação mineral, as formações ferríferas bandadas, denominadas itabirito são compostas de hematita (Fe₂O₃) e sílica e constituem nos maiores depósitos de minério de ferro. O minério de ferro, em virtude das propriedades químicas e físicas, é utilizado na indústria siderúrgica (98%). O restante é usado como carga na indústria de ferroliga e na indústria de cimento. Relatório Técnico do Perfil da Mineração de Ferro, coordenado por Luiz Felipe Quaresma (2009), para o *Ministério de Minas e Energia* – MME; a *Secretaria de Geologia, Mineração e Transformação Mineral*- SGM; e o Banco Mundial- *Banco Internacional para a reconstrução e desenvolvimento* – BIRD.

¹⁶⁴ Dúvidas sobre a mineradora foram publicadas por Medeiros (2009) e por Kattah (2010) no jornal *O Estado de S. Paulo*. Em 2008 publicou-se sobre o grupo Itaminas (1950) colocar à venda uma mina de ferro, com dívidas no valor de US\$ 400 milhões; e em 2010, Kattah divulga a assinatura da carta de intenções da venda do ativo de minério de ferro da mineradora ao consórcio chinês ECE- Birô de Exploração e Desenvolvimento Mineral da China - trata-se da venda da Itaminas Comércio de Minérios S/A, dona da mina em Sarzedo/MG, com reservas de 1,3 bilhões de toneladas de minério de ferro.

aponta para os campos de montanha; compatível com o cerrado, os campos sujos, campos limpos, mata galeria; e nas terras altas do Estado, como na Serra do Espinhaço, os campos rupestres.

Unidades de Conservação de Uso Sustentável

Mapa 5– Fonte: IBGE, 2005.

Os limites que compõem o *arranjo quadrangular* da região, segundo o estudo para *Pesquisa Agropecuária Brasileira*¹⁶⁵, são marcados por bordas íngremes e relacionadas a serras alinhadas, com rochas itabiríticas da Formação Cauê, Grupo Itabira e Supergrupo Minas, que formam a linha de cumeadas. Segundo o estudo, a região¹⁶⁶ estabelece um divisor de águas das Bacias do Rio São Francisco, que drena para o norte com seu afluente, o Rio das Velhas, e a leste o Rio Doce. Essas estruturas articuladas, ao longo do tempo, foram divididas pela erosão¹⁶⁷.

Os dados deste estudo mostram que os solos da região apresentam padrões de ocorrência típicos nos ambientes que compõem o Quadrilátero Ferrífero, sobretudo por estarem vinculados as variáveis geológicas e geomorfológicas e identificados em sete

¹⁶⁵ FILHO, Amaury de Carvalho; CURI, Nilton; SHINZATO, Edgar. *Relações solo-paisagem no Quadrilátero Ferrífero em Minas Gerais*. Pesq. agropec. bras. vol.45 no.8 Brasília ag. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-204X2010000800017&script=sci_arttext. Acesso em: 30/03/2013.

¹⁶⁶ Palco de grandes extensões e compressões superpostas e estruturas sinclinais, anticlinais e megafalhamentos.

¹⁶⁷ O relevo regional apresenta grande diversidade de feições morfológicas tendo um conjunto sobrelevado, com intervalos de altitude entre 900 e 1.600 m. e chega a 2.000 m. na serra do Caraça.

pedoambientes: Depressão do Paraopeba ¹⁶⁸, Serras Itabiríticas, Platô da Moeda, Vale do Rio das Velhas, Gandarela, Vale da Conceição e Serra do Caraça.

A topografia também vem se alterando devido à exploração do minério. Montanhas importantes depredadas estão entrecortadas por uma paisagem descaracterizada, como as montanhas da Moeda e da Piedade.

Figura 144– Serra da Moeda atravessa sete municípios do Estado e abrange duas bacias hidrográficas. Hebram Tebas/Divulgação. Disponível em: <<http://defender.org.br/tag/montanhas/>>. Acesso em: 17/08/2013.

Figura 145– Serra da Piedade (Vista parcial de Caeté). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Serra_da_Piedade>. Acesso em 17/08/2013.

Atualmente, regiões similares sofridas pela ação antrópica e técnicas extrativistas deixam escapar a terra, antes considerada como parte de cada um de seus

¹⁶⁸ Entre os ambientes expostos, a Depressão do Paraopeba, encontra-se fora dos limites estritos do Quadrilátero Ferrífero em sua borda oeste. Apresenta feições fisiográficas representativas de grande parte dos terrenos granito-gnáissicos que o envolvem, com relevo de amplitude modesta, composto por colinas convexas e espesso manto de alteração.

habitantes. O Pico do Cauê ¹⁶⁹, exemplo destas ações, teve a mineração como fim, costumes e atitudes como testemunho social. A montanha que existiu, ativa, cultivada pela permanência da paisagem, parecia eterna ao dirigir-se à cidade.

Figuras 146 e 146a – À esquerda, o Pico do Cauê em 1942, personagem central da vida em Itabira. À direita, em 2007, o que sobrou dele ou o “Buraco do Cauê”. Crédito: em 1942, Companhia Vale do Rio Doce: 50 anos de História, e de 2007, Cristiane Magalhães. Disponível em: <<http://revistadoisPontos.com/trilha-do-minerio/o-que-resta-da-montanha/>>. Acesso em 17/08/2013.

A ameaça de desenraizamento que paira sobre as pessoas procede de lugares movidos pelo desenvolvimento trazidos com a extração dos recursos naturais¹⁷⁰ e técnicas de ponta¹⁷¹. Hoje, a figura da velha cidade ressurge por outras montanhas e paisagens.

O ferro que absorveu a vida de uma cidade exprime-se em cenários diversos. Como as manifestações poéticas experimentadas no espaço criado do Caci, que estão na relação com o material usado e acena aos substratos de uma região rica em minério. Um dos resultados desta relação no espaço do Caci é a obra *Beam Drop Inhotim* de Chris Burden. A obra foi concebida por um guindaste que lançou 71 vigas de aço, 45 m de altura cada, em uma poça de concreto fresco. Disposta em uma área de grande altitude, equivalente ao entorno, esta obra chama atenção para a relação entre o objeto, o observador e seu ambiente¹⁷², e deixa passar o olhar além dos limites, sobre o entorno.

¹⁶⁹ O Pico do Cauê - nome de origem indígena que significa “pedra que brilha” - é uma serra localizada em Itabira, MG e referência do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1987), em *A Montanha Pulverizada*. Concebida em hematita pura é hoje, um enorme buraco na terra, resultado de seu desaparecimento. Fato publicado originalmente em 1952, no Terceiro livro de prosa. O livro combina textos históricos, crônicas, aforismos e crítica literária. Carlos Drummond de Andrade, em *Passeios na ilha*, informa em uma nota breve, que o artigo é de 1933. Trata-se do primeiro encontro com Itabira-do-Mato-Dentro, lembrança da cidade natal. John Gledson informa que o artigo foi escrito para celebrar o centenário da elevação de Itabira a vila. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,para-alem-do-triste-retrato-na-parede,788886,0.htm>>. Acesso em: 4/04/2013.

¹⁷⁰ Segundo a PLT, Programa do Livro-Texto (2012), preocupações semelhantes como às de Drummond, vem desde 1972, com debates realizados na Conferência da ONU sobre o Meio Ambiente Humano. Disponível em: <<http://www.skoob.com.br/livro/276054>>. Acesso em: 4/04/2013.

¹⁷¹ Recursos utilizados no município de Itabira referindo-se ao Pico do Cauê. O seu desenvolvimento está atrelado ao Distrito Industrial e ao turismo baseados na sede e na relação do poeta Carlos Drummond de Andrade com sua terra natal. Fonte: Prefeitura do Município de Itabira. Disponível em: <www.itabira.mg.gov.br>. Acesso em: 4/04/2013.

¹⁷² Como nas obras de Donald Judd, que resultam em uma simplificação das formas, materiais e cores. Para Judd (1967), o pouco contraste e a natural monocromia são gerais e ajudam a unificar as partes. As ideias de composição de Judd se deparam com a variação de figuras simples, vistas na tridimensionalidade da escultura e a relação que estabelece com o espaço e com o solo (FERREIRA; COTRIM, 2009, p.100).

Figura 147– *Beam Drop Inhotim* de Chris Burden e o entorno. Crédito: acervo da autora, 06/10/2011.

3.10 Apresentação: modo descontínuo

Ainda que o Caci, hoje, tenha adquirido, segundo o site, "*a maior coleção em número de espécies de plantas vivas dentre os Jardins Botânicos brasileiros*" e representados "*por grupos com valor paisagísticos e filogenéticos*", questiona-se sobre a identidade da forma do seu espaço. Diferenças são notadas quando comparadas ao entorno, com vestígios de matas nas encostas, topos das serras e matas de galerias junto a nascentes e cursos de água, mata ciliar, enquanto no seu espaço incidem as mais variadas experiências paisagísticas.

O Caci exhibe de modo descontínuo uma multiplicidade de espécies, a incluir, entre outras, uma das maiores coleções de palmeiras do mundo, dados divulgados pela instituição. A vegetação manifesta-se pelo uso de "maciços" grupos com várias plantas de uma mesma espécie, compondo-se com outras espécies, em variadas escalas, ou contrapondo-se com construções e formas, espaços distintos e obras a permitir relações entre estes e o entorno natural de especificidades.

Figura 148 – Arranjos paisagísticos – Crédito: acervo da autora, 23/07/2011.

Figura 149 – Arranjos paisagísticos e a paisagem. Crédito: acervo da autora, 23/07/2011.

As adequações e expressões da paisagem, incluindo vegetação e água, especificamente os lagos, criam condições surpreendentes aos diferentes segmentos de espectadores. Tal como nas feiras internacionais, em que as indústrias apresentam os seus enormes artefatos, observa-se o alcance do Caci e no que há de mais intrigante em

materiais, construções e enquadramento na paisagem. Nada disto é espantoso, se voltarmos à origem do projeto, nos arroubos da figura do mecenas e na conquista em tão poucos anos de abertura ao público.

Figura 150– Paisagem – palmeiras. Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

A proximidade com Brumadinho, uma cidade simples com escassa infraestrutura turística e pouco a oferecer, a não ser por algumas pousadas que remetem ao bucólico, também permite verificar os embates estabelecidos. O pequeno trecho que separa a cidade de Brumadinho até o Caci, aproximadamente 4,3 km, expõe um ritual de passagem ao visitante, da vila com sua paisagem rasteira para o imponente espetáculo oferecido no Caci. Entrar em seu espaço submete-se a imergir para um lugar, que permite cortar as imagens do mundo externo a ele.

Figura 151– Estrada entre Brumadinho e o Caci. Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

Figura 152 – Estrada entre Brumadinho e o Caci — caminho do minério. Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

Figura 153 e 153a – Estrada entre Brumadinho e o Caci. Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

3.11 Imersão na paisagem- representatividade da imagem

O visitante experimenta uma *imersão* na paisagem, cujo sentido, demanda maior valorização do lugar. Espaços perfeitos tornam-se a nova realidade, pois nada está fora do lugar. Com ambientes alternando-se continuamente, o visitante cede às referências usuais e se vê distante de seu cotidiano, em um novo lugar.

Figura 154– Ambientes construídos. Crédito: acervo da autora, 22/07/2012.

Figura 155– Totem de sinalização. Crédito: acervo da autora, 22/07/2012.

Figura 156 – Carros próprios de acesso aos espaços. Crédito: acervo da autora, 22/07/2012.

Figura 157 – Organização. Lixeiras distribuídas caminhos. Crédito: acervo da autora, 22/07/2012.

O percurso para o visitante no Caci acontece de forma fragmentada e pressupõe uma capacitação física para de um lado percorrer, subir e descer, ainda que ofereça transporte, e por outro lado obter acesso ao caminho bucólico, tempo de fruição e recursos para toda a atividade. Isto compõe determinado tipo de fruição, bem distinta das instituições museicas. Observadas por inúmeras vistas ao entorno ou além dele, que vai desde as serras entrecortadas até os picos mais altos, como ainda, a usufruída em meio aos seus espaços.

A deambulação exigida do público no Caci também está ligada ao tempo, às experiências de deslocamentos geográficos, regional, na região do Estado de Minas, e local, no próprio Caci, em meio às trilhas dentro do complexo. O que reforça a ideia de Valquíria Guimarães Duarte se constata na questão de que existe um relevo levemente, os espaços são distantes e a natureza convida, pois o conjunto forma e funda vontade de caminhar "*como um viajante ou um andarilho*".

As reflexões acerca dos conceitos espaciais, geográficos e culturais, vão além, pois demonstram o deslocamento do Caci em diferentes eixos culturais, alterando qualquer centralidade anterior. Situar fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, cidades que concentram os centros industriais, econômicos, financeiros e populacionais do

Brasil e fora de Belo Horizonte, a capital mineira, provavelmente coadunam com o propósito do Caci.

O lugar singular manifesta-se por meio do arranjo da arte com o jardim botânico. Como se pode conferir, a visitação diferenciada inicia logo na entrada da instituição com a alameda das palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea*)¹⁷³, mais de 2 metros de altura, e as tamareiras (*Phoenix spp*)¹⁷⁴, uma espécie de palmeiras (*Arecaceae*)¹⁷⁵. Há também 60 patas-de-elefante (*Beucarnea recurvata*), que auxiliam na alameda do percurso, entre uma coleção de 200 exemplares.

Figura 158 – Entrada do Caci. Crédito: acervo da autora, 2011.

O artigo de Laura Amaral Faria busca elementos para compreender as implicações de afirmação do Caci como referência da arte e cultura contemporânea

¹⁷³ Natural das Antilhas, em áreas litorâneas baixas e úmidas e norte da Venezuela e nordeste da Colômbia, em mata ciliar. Elas possuem tolerância ao frio invernal de regiões subtropicais e temperadas amenas. Disponível em:

<http://www.oficinadaspalmeiras.com.br/index_arquivos/Page1109.htm>

¹⁷⁴ Nos trópicos é encontrada abaixo 1250 m de altitude. Disponível em:

<<http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=16451>>. Acesso em: 1 mar. 2013.

¹⁷⁵ Nativas do norte da África, Creta e Turquia, no sudeste da Europa e Médio Oriente, à China e Malásia, na Ásia do Sul.

produzidas em Minas Gerais por meio da crítica da economia política do espaço. Refere-se sobre a presença do JB no contexto do museu de arte contemporânea ganhar um papel central no sucesso e repercussão do empreendimento.

A questão da *apropriação* para a recreação e o lazer pautadas no empreendimento Caci já mencionada é retomada aqui, por verificar que esta prática é arguida em um dos requisitos contidos na Lei n. 9790, de 1999, que regulamenta as Oscips para princípios administrativos em favor de demonstrar transparência e legalidade na prestação de contas. Prática contrária a experiência vivenciada pela exaltação a variedade da vegetação, tanto na escala, como na textura e no raro, pois ao serem valorizados contribuem ainda mais para a apreensão da *representatividade* da imagem a atitude de reverência do espectador e o efeito de *imersão* diante do resultado e da importância.

As fotos publicadas no site, em vários momentos e ângulos demonstram esta exaltação ao extremo, bem como é verificada na atitude do visitante, consideradas sobre as minhas visitas ao lugar e conferidas pelo acervo de fotos.

Figura 159 – Caminho com palmeiras. Crédito: acervo da autora, 2011.

Laura Amaral Faria ao citar que a “*natureza primeira*” “*é constituída para harmonizar as artes contemporâneas lá expostas*”, fundamenta a afirmação na premissa de como as obras nelas inserem, reportando-se ao debate entre a paisagem dada e aquela

criada, transplantada e organizada de maneira a produzir efeito surpreendente. Argumenta que a natureza ali “*é planejada, projetada, formatada, desenhada e conservada a partir de uma racionalidade estética*”. Acerta ao valorizar a escala maior do que os demais elementos e não há como fugir da escala dessa natureza arranjada.

A fragmentação deflagrada da vegetação, ora próxima aos pavilhões, ora no meio da mata envolvendo as obras, ora ao lado do seu par ideal, os lagos, agrega valores próprios da cultura como simbólico ou alegórico; de ligação ou separação; de contraste ou harmonização, por provocar tanto ambiguidade quanto estimular a *imersão* ou a dispersão.

3.12 Arte e natureza - construção da paisagem

A relação entre a arte e a natureza promove encontros e sensações variadas. Os 13 exemplares de palmeiras africanas (*Raphia farinifera*), ao lado de uma das instalações do jardim, *Imensa* de Cildo Meireles, um conjunto de mesas e cadeiras de aço oxidado, com 4 m de altura e 8,10 m de base, é um exemplo dessa diversidade.

Figura 160 – *Imensa*, (1982- 2001) Cildo Meireles. Crédito: acervo da autora, 22/07/2013.

Bem como, a tridimensional *Gigante Dobrada*, de Amílcar de Castro, também de aço oxidado, com 4,48 m de altura, circundada de palmeiras, mostra essa relação.

Figura 161– *Gigante Dobrada* – Amílcar de Castro. Crédito: acervo da autora, 2010.

A sequência de fotos a seguir confirma essas relações, como a escultura *Bronze Blockhead*, de Paul McCarthy, acompanhada por eucaliptos (*Eucalyptus citriodora*) à direita, e três exemplares de palmeira areca-de-locuba (*Dypsis madagascariensis*) à esquerda. Outra obra em bronze, que se destaca na vegetação é corpo sem cabeça, obra sem título de Edgard de Souza, em que é possível ver ao fundo, as centenárias Cicas (*Cycas ciscinalis*). O olhar sobre o entorno se manifesta na obra *Beam Drop Inhotim* de Chris Burden e entre a vegetação vê-se a obra *The Mahogany Pavillion Mobile Architecture No. 1*, de Simon Starling, em uma desvirtuada camuflagem.

Figura 162 – *Bronze Blockhead* – Paul McCarthy. Crédito: acervo da autora, 2010.

Figura 163 – *Obra sem título* –Edgard de Souza. Crédito: acervo da autora. 23/07/2011.

Figura 164 –*Beam Drop Inhotim* – Chris Burden e a paisagem. Crédito: acervo da autora, 06/10/2011.

Figura 165 – *The Mahogany Pavillion (Mobile Architecture No.1)* – Simon Starling. Crédito: acervo da autora. 06/10/2011.

Comprova-se aqui, o uso extremo da vegetação valorizando as obras de arte. São recursos manifestados em diferentes escalas, estrategicamente propiciados pelo lugar e a paisagem além muro. Respectivamente esta verticalidade e horizontalidade da vegetação vêm pontuando os *fragmentos da natureza* que se espalha pelo terreno contornando os lagos, conferindo uma sensação de todo tropical. Ao mesmo tempo, em que os lagos vão refletindo suas entranhas sem que o espectador se dê conta. Ele o vê, mas não o qualifica.

Figura 166 – Paisagem – lago. Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

Figura 167 – Paisagem - lago. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 168 – Paisagem - A transparência da obra de Dan Graham, (*Bisected triangle, interior curve*, 2002), a obra *Penetrável Magic Square #5* de Hélio Oiticica à esquerda e o lago. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 169 – Paisagem – A obra *Penetrável Magic Square #5* de Hélio Oiticica¹⁷⁶ e o lago. Crédito: acervo da autora, 2012.

¹⁷⁶Esta obra foi idealizada na década de 1970, com o projeto da instalação e a maquete, deixados pelo artista que definiu materiais, como tintas - não existem mais no mercado - cores e métodos norteando a execução da obra em suas dimensões reais. A obra é composta por nove paredes de tamanhos iguais, com medidas de 4,5x 4,5m x 0,5m, implantadas em um terreno plano e dispostas aleatoriamente sobre uma superfície coberta por pedras. Favaretto (2000).

3.13 Lagos: várias concepções

Os lagos trazem o processo da formação do ambiente, que a princípio se conjugaram. A adequação do Caci sugere que certos recursos podem ter sido utilizados para a recuperação do lugar, antiga fazenda de mineração que sofrera danos ambientais. Vale lembrar que o rio Paraopeba margeia o Caci à direita em toda a extensão do eixo norte sul e a rodovia MG-040, também chamada Via do Minério, atravessa os municípios de Ibitité e Mário Campos antes de chegar a Brumadinho. Essas vias de recursos hídricos e de atividades econômicas são dois eixos que favorecem o abastecimento de recursos para a região, bem como podem ter beneficiado o abastecimento na formação inicial da instituição, sobretudo os lagos. Fato percebido pelo traçado que margeia o Caci à direita em toda a extensão do eixo norte sul.

Mapa 6 – Trajeto possível do abastecimento de recursos para a região. Crédito: <<https://maps.google.com.br/maps>>.

No local, acidentes naturais e artificiais próprios da topografia adaptada pela escavação provavelmente contribuíram para a implantação dos cinco lagos ornamentais¹⁷⁷. Com efeito, o recurso estético emoldura os caminhos dentro do espaço do Caci, como fundo harmonioso, ou seja, como acessório. Ao mesmo tempo, permite marcar o aproveitamento e a transformação gerada pelo recolhimento dos substratos retirados da mata na fragmentação da matéria antes de ser refinado pela indústria, como foi usado por Robert Smithson. O artista ao excluir os processos tecnológicos da criação artística, buscou processos de uma ordem mais essencial, a fragmentação da matéria¹⁷⁸.

Figura 170 – Paisagem- lago. Crédito: acervo da autora, 2011.

A vegetação no Caci espalha-se pelo terreno contornando os lagos, conferindo-lhe um efeito exuberante. O visitante ao entrar pelos muros do Caci o experimenta de acordo com o itinerário que faz. Os cenários proferem-se como algo profuso, cromático, em amplas escalas, ora monumental, ora em canteiros coloridos com texturas variadas e envolve edifícios, obras e lagos.

Especificamente, situa-se em um lugar entre a paisagem dada e aquela criada. Dentro do seu jardim cresce o sentido de colecionismo, a partir da reorganização

¹⁷⁷ Os lagos são classificados de acordo com sua procedência, que vai desde os formados naturalmente até os intencionalmente. Os lagos ornamentais procedem deste último como recurso de efeito estético ou para formar um microclima.

¹⁷⁸ Sobre estes processos não-resistentes, que abrangem a própria sedimentação da matéria, Smithson chamou de “Pulverizações”. O artista propôs um modelo da mente, matéria que não é imutável e relacionou o acaso das transformações geológicas com o processo do pensamento. Elaborou um pensamento crítico ao mundo da arte e da própria linguagem crítica, justificando as premissas e as conceitualizações da sua produção artística carregado de metáforas nos seus vários sentidos. SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente – projetos de terra*, 1968, p. 184. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília: seleção e comentários. *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2009.

estética dos elementos na produção da natureza. Nesta relação entre paisagem realizada e jardim abordam-se o diálogo com o ambiente, conferindo as formações naturais, os elementos típicos do lugar com a natureza arranjada, convertida em ideal.

Figura 171 – Escalas da vegetação e o lago. Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

Figura 172 – Lago, pavilhões e paisagem. Crédito: acervo da autora. 2011.

3.14 Outros potenciais

De acordo com a Fundação Biodiversitas ¹⁷⁹, o Estado abriga cinco grandes bacias hidrográficas: São Francisco, Grande, Paranaíba, Doce e Jequitinhonha, que drenam cerca de 90% da sua área, o que lhe confere um enorme potencial hídrico.

Os potenciais hídricos advêm de formações naturais ou formadas pelo homem, tal como os lagos, formados naturalmente ou intencionalmente e classificados de acordo com sua procedência. Alguns se originam por rebaixamento de uma poção de crosta à medida que duas placas tectônicas se encostam, outros, são formados em locais em que não existe escoamento natural ou quando água não se evapora rapidamente.

Os lagos menores e com formas variadas, em geral, são formados nos vales de cursos de água por meio da existência de meandros e fissuras da terra. Podem ser formados pela construção de uma barragem, muitas vezes designados por lagoas. Entre vários e com ampla repercussão cito a Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro e a Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte/ MG.

Outras concepções podem ser consideradas, como a função de emoldurar a cidade e aumentar a umidade relativa do ar. Remete-se à capital do país, ou exatamente, para a “*moldura líquida da cidade*”, de acordo com Juscelino Kubitschek, o Presidente da República na época da construção da capital. Conforme Juscelino, Brasília não poderia ser inaugurada com um lago vazio. A topografia que margeava o tortuoso Rio Paranoá favorecia a implantação do espelho d’água vindo a cobrir toda a extensa depressão ao redor das corredeiras. A principal função do lago Paranoá, segundo Conceição Freitas (2011) para reportagem local¹⁸⁰, era aumentar a umidade relativa do ar nos meses mais secos.

Pode-se investigar inclusive, o conceito de paisagem pelas molduras decorrida da pintura e por efeito, sobre séculos de paisagem na arte, como exposto por Kenneth Clark (1961), em suas formas de encarar a paisagem como meio de expressão pictórica. Os lagos surgem nas imagens pictóricas compostos e adaptados nos terrenos com seus fragmentos de água e evaporação, reflexos e luminosidades que incidem por suas superfícies ou pela vegetação que os rodeiam.

¹⁷⁹ Centro de referência no levantamento e aplicação do conhecimento científico para a conservação da diversidade biológica, a organização não governamental sediada em Belo Horizonte/MG, promove suas ações no Brasil desde 1989.

¹⁸⁰ *Correio Braziliense*, Brasília, quarta-feira, 3 dez. 2011.

Entretanto, aqui importa registrar que os lagos podem promover a recuperação de lugares proveniente das atividades minerárias, segundo o hidrogeólogo e geólogo Agostinho Fernandes Sobreiro Neto¹⁸¹, para o estudo da *Associação Brasileira de Águas* (ABAS)¹⁸². Este estudo mostra que a mineração tem como característica a remoção de grandes volumes de material, minério e estéril, que dão origem a grandes cavas. Após a exaustão das minas essas cavas tornam-se palco da formação de lagos no seu interior, pelo acúmulo de água de precipitação direta e pela recuperação de níveis do aquífero, com o encerramento do bombeamento de água subterrânea.

Em função da geometria das cavas, o estudo comprova que elas podem contribuir com matéria orgânica constituindo lagos oligotróficos, por incluir boa qualidade da água. A posição topográfica constitui opção apropriada de mananciais para abastecimento público, em termos de quantidade, qualidade, custo de captação, tratamento e distribuição. O estudo informa ainda, que o aproveitamento de água oriundo da atividade minerária já acontece em diversos locais de Minas Gerais, como em São João Del Rei, com a “Beta do Bigode”, uma antiga mina subterrânea do século 18, que abastece metade da cidade com a água extraída de seu interior, apesar de não estar em operação.

Segundo o hidrogeólogo Sobreiro Neto, Ouro Preto faz captação de água das antigas galerias de mineração de ouro e a região das “Minas do Meio” no Distrito Ferrífero de Itabira, pertencente à Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), a água subterrânea é lançada nos córregos de jusante, acrescentando-se à sua vazão natural e aumentando a sua capacidade de diluição, antes de entrar na área urbana de Itabira.

Hoje em Itabira, cerca de um terço do abastecimento público é fornecido a partir da água subterrânea do aquífero Cercadinho. Sobreiro Neto diz que isso é possível, graças aos estudos hidrogeológicos efetuados em função dos projetos de rebaixamento do nível d’água e de condicionantes ambientais. Mariana, no distrito de Santa Rita Durão, por exemplo, é abastecida desde 2002, a partir de água subterrânea extraída da mina de “Fábrica Nova”.

Uma gestão integrada de recursos hídricos entre mineração, comunidade e o poder municipal comprova ações que podem equacionar o abastecimento. O modelamento numérico efetuado para o Plano de Abastecimento Público de Itabira,

¹⁸¹ Hidrogeólogo que atuou pela CPRM-MG, DAEE-SP e THEMAG Eng. SP. Trabalha na CVRD desde 1985. Disponível em: <<http://www.abas.org/abasinforma/130/paginas/19.htm>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

¹⁸² Levantamento realizado pelo Sobreiro Neto para o (ABAS).

segundo o estudo da ABAS, por exemplo, mostra que após a exaustão das minas, grandes lagos irão se formar nessas cavas com o acúmulo de água suficiente para suprir as necessidades futuras de água para a comunidade.

Apesar disso e parcialmente longe dos efeitos que o lago proporciona vê-se a vegetação se exacerbar nas proximidades da já citada obra de Rivane Neuenschwander, que traz as plantas ornamentais com margaridas, as frutíferas, plantas medicinais e aromáticas sendo confrontadas com palmeiras e outras espécies monumentais.

Figura 173 – Rivane Neuenschwander. Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

A fetichização da vegetação ou da arte pode desvendar-se quando algumas árvores de grande porte ou raras que lá estão parecem questionar a ideia de lucrar com a mineração dos tesouros da Terra. A instalação *De lama lâmina*, (2004-2009), do artista americano Matthew Barney em um domo geodésico no Caci é um exemplo que inclui uma cena de crime ambiental evidente: um trator enorme coberto de lama segurando uma árvore e suas raízes. Barney leva um trator do Carnaval de Salvador à sombra de duas redomas geodésicas.

Figura 174 – Matthew Barney, *De lama lâmina* (2004- 2009). Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

Figura 175 – Matthew Barney –*De lama lâmina* (2004-2009). Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

As experiências praticadas no Caci evidenciam um indivíduo que se torna participativo em atividades conferidas pelos mandos mercantis, tornando-se agentes do espetáculo, não mais seus consumidores. No Caci, os sujeitos movimentam-se em uma liberdade condicionada, dentro de uma ordem *arranjada* e um espaço de liberdade limitada. Hoje, vê-se acontecer uma prática posterior ao do espetáculo, aquele em que “*o consumidor real torna-se consumidor de ilusões*” (DEBORD, 1997, p.33), pois a ilusão é aceita pelo consumo das mercadorias modernas e elas são a ilusão real e o espetáculo.

Le Goff (1990) questiona, por exemplo, quando as diversas formas da ciência histórica conhecem uma popularidade ímpar nas sociedades ocidentais poderiam se perder: no diálogo com as outras ciências sociais, no alargamento considerável de seus problemas, métodos, objetos. Sob este aspecto, em relação à obra de arte, poderíamos verificar se esta, ao ser explorada ao extremo, fragmentaria em uma banalização ou em uma espetacularização. Ou, então, ao apontar para instituição, imediatamente vem à questão se esta estaria ultrapassando aos fatos em superabundância espacial.

Atualmente, no âmbito do regime da comunicação junto à informação, segundo Cauquelin ocorrem mudanças significativas e irreversíveis na relação homem, espaço, tempo, consumo e toda esta relação com a arte. As redes de conexão no mundo contemporâneo com os seus inúmeros nós de circulação e transferência de informações são as responsáveis pela produção de conhecimento, uma vez que a lei que rege a arte passa a ser a mesma que atua na rede de informação ¹⁸³.

A rede pode promover e colocar o artista em vários lugares ao mesmo tempo, em favor das regras de renovação e individualização permanente para o novo sistema de circulação da informação. A renovação constante, segundo Cauquelin, gera uma saturação da nominação. Ao ser explorado ao extremo, leva a obra e o artista a uma banalização, a uma *espetacularização* sem volta, com efeito de redundar e saturar.

No entanto, em relação à formação do Caci é oportuno atribuir-lhe o significado das possibilidades da *economia criativa* ¹⁸⁴, ao mesmo tempo em que é estimulada por ele, como aponta o jornalista Gilberto Dimenstein (2010). O jornalista diz que é nisso que reside o futuro, uma forma de trabalhar e comunicar e que o Caci e Brumadinho

¹⁸³ Para Cauquelin, a velocidade das redes autoriza as redes internacionais de artistas, as galerias e instituições culturais, a interação entre mercados e entre outras estruturas serem ligadas mundialmente.

¹⁸⁴ Estimula a formação de pessoas criativas com profissionais que envolvem serviços firmes no conhecimento, na área da educação, atividades científicas, pesquisa e desenvolvimento. *O efeito Brumadinho. Folha de S. Paulo*. p. C12, 1 ago. 2010.

podem entrar no mundo virando referência de futuro no século 21, ou correr o risco de ficar para trás. Isso pode ser presumível ao vê-lo ultrapassar aos fatos, ou seja, para além do *espetáculo*. Os fatos já estão na superabundância espacial, nas obras, na vegetação, nos arroubos do mecenas e em outras *práticas*.

3.15 Olhar nos entre: olhar fragmentado

As relações com as formas e processos ora são alcançados, ou não, como se observa em funções determinadas na estrutura de parque *planejado* ou na condição de Jardim Botânico. Diante das características topográficas e de múltiplas faces e dimensões, vê-se formar um embate entre o olhar de dentro e o olhar nos entre decorridos do olhar implícito da paisagem. A própria localização impõe condições ao desafio estético e expressa relações entre o lugar e o não-lugar, entre o tempo atual e o tempo vivido, entre o ideal, o real e a ilusão.

Figura 176 – Trilhas. Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

Figura 177 – Trilhas. Crédito: acervo da autora, 22/07/2011.

Alguns lugares vistos na condição de um espaço de passagem, lidam com essas novas configurações sociais, atributo de um tempo que se define pelo excesso de fatos, em superabundância espacial e individualização das referências. Trata-se da contemporaneidade nas suas contradições e complexidades. O que Marc Augé (1994), fundamentado no conceito de não-lugares do historiador francês Michael de Certeau (1925/1986), chama de *supermodernidade*. Augé diz que isso é uma "*configuração instantânea de posições*", podendo coexistir em um mesmo lugar, elementos distintos e singulares. Tais espaços não integram os lugares antigos promovidos a *lugares de memória*¹⁸⁵ (p.73), pois, encontram-se do lado oposto aos não-lugares e é reconhecido como espaço antropológico.

Este espaço, segundo Augé, é criador de identidade, fomentador de relações interpessoais que se move num tempo e no espaço definidos. Ao serem identitários, relacionais e históricos decidem as fronteiras entre o eu e os *outros*. As formas aqui, expressas em um conteúdo espacial e social, vêm de um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições, que ao combinar identidade e relação se revela histórico.

¹⁸⁵ Expressão criada pelo historiador francês Pierre Nora. A memória para o historiador marca a "vida, carregada por grupos vivos e, nesse sentido, em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, sendo ela um fenômeno atual, um elo vivido no eterno presente" (1993, p. 9). Uma das questões significativas da cultura contemporânea situa-se no entrecruzamento entre o respeito ao passado (real ou imaginário) e o sentimento de pertencimento a um grupo; entre a consciência coletiva e a preocupação com a individualidade; entre a memória e a identidade. Cf. Entrevista com NORA. Disponível em: <www.gallimard.fr>, 2005.

Os não-lugares não se definem como tal, ao contrário, evita que vejamos a temporalidade, com ausência de relação com o espaço exterior. Como o museu contemporâneo hoje, é capaz de instituir ou modificar lugares na complexa trama urbana das grandes cidades, torna-se um espaço de contradição entre o lugar e o não-lugar da arquitetura. No Caci, mesmo que seja um caminho diferenciado e de certa forma complexo para determinados segmentos etários e mesmo com limitação física, a circulação também pode contribuir para o atributo do raro, assim como ocorre com as plantas singulares, pois envolve uma experiência diferenciadora do público.

ESTUDOS DO LOCAL - DUAS ADEQUAÇÕES

3.16 Galerias Miguel Rio Branco e Cosmococa: análise externa

A topografia do Caci, dessa forma, apresenta-se como parte integrante e orquestrada, junto aos vários tipos de artes, montagens e pavilhões, permeados por um processo relatado como existente no cotidiano da antiga fazenda, não se sabe se real ou construído pelos antigos moradores. O que se pode material constar volta-se para a erosão e sedimentação do solo, sob a ação da água ou do homem. Ao deparar-se com o resultado sempre surpreendente por vezes se esquece da erosão ocorrida dando lugar às espécies tão exuberantes, assim propondo mutação qualificada da paisagem espoliada e da sensação de fragmentação matérica.

O aproveitamento e a transformação gerada pelo recolhimento dos substratos retirados da mata na fragmentação da matéria podem ser vistas em outras manifestações, como no uso de materiais com referências próximas e envolvem as Galerias Miguel Rio Branco e a Cosmococa. Os dois pavilhões como já dito, tiveram abordagens diferentes, mas a seleção se justifica por conferir os critérios de escolhas que abrangem a vegetação em relação ao espaço formado e a inter-relação entre a vegetação e a arquitetura. Com graus distintos de interferência do paisagismo, o estudo entre os dois locais permitem rever o porquê se manifestam indiferenças, ambiguidades, ostentação, imersão ou dispersão. São analisados a partir dos mesmos desenhos técnicos, mas vistos sob ação da vegetação, com suas cores, textura e escalas, densidades e permeabilidade que remetem ao local da implantação, o terreno, a insolação e base hídrica.

3.16.1 O pouso na vegetação

O pavilhão da Galeria Miguel Rio Branco está implantado em um terreno localizado na interseção de duas vias, em que existe uma declividade inicial acentuada. Esta configuração oferece ao pavilhão assentado em um platô, um envolvimento com duas massas arbóreas significativas. Segundo o memorial descritivo, já citado acima, a galeria redesenha a topografia diminuindo a massa construída visível, obtendo um volume elevado com uma estrutura em balanço, a flutuar sobre o jardim e a praça de entrada. Proporcionado pelo lote, o conjunto é deliberadamente favorecido pelo caminho que o cerca com um traçado de pedras.

Figura 178 – Galeria Miguel Rio Branco. Imagem da construção. Crédito: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-miguel-rio-branco-inhotim>. Acesso em: 15/03/2013.

A construção de estrutura metálica em aço corten, com acabamento patinado natural situa-se em um platô, cuja cota acabada é de 977,50 m. Localizada à direita do caminho de acesso, favorece as variações de cor e textura das superfícies combinadas com a ação do tempo e das intempéries além de *representar*, a ligação com a extração de minérios. O elemento metálico, predominante na obra, se manifesta tanto no revestimento quanto na cintura metálica. Assim, o projeto utiliza de forma conjunta, as duas tipologias estruturais, o concreto e o aço.

Figura 179 – Galeria Miguel Rio Branco. Imagem da construção. Crédito: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-miguel-rio-branco-inhotim>. Acesso em: 15/03/2013.

Segundo os dados¹⁸⁶, a seção longitudinal da topografia original do terreno, fotos, planta e cortes comprova que o ponto mais alto está à 980 m acima do nível do mar, contra 970 m na cota menor, conferindo um desnível de 10 m entre as duas cotas.

3.16.1.1 Seção longitudinal

¹⁸⁶ Alguns dados utilizados no segundo capítulo na análise desta obra e das Cosmococas foram repetidos para obter maior compreensão e visualização dos estudos.

SEÇÃO LONGITUDINAL VOLUMES SUPERPOSTOS COM SUPRESSÃO DE PARTE DA TOPOGRAFIA ORIGINAL

SEÇÃO LONGITUDINAL VOLUMES SUPERPOSTOS À TOPOGRAFIA ORIGINAL

SEÇÃO LONGITUDINAL VOLUMES SUPERPOSTOS COM MANIPULAÇÃO DE PARTE DA TOPOGRAFIA ORIGINAL

Referência usada na Planta 6, p.179. – Seção longitudinal. Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados

Figura 180 – Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: <<http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-miguel-rio-branco-inhotim>>. Acesso em: 15/03/2013.

O desnível do lote, além de favorecer a concepção do edifício, permitiu se cercar de massas arbóreas fechadas. Segundo o então curador Gonçalves, a ideia era de simular uma floresta, como se "*a natureza tivesse tomado conta do local*". Gonçalves disse que o artista influenciou no projeto paisagístico, pois “queria a imagem de uma pedra solta,

lapidada, que saísse de dentro da montanha", confirmado por Alexandre Brasil, um dos arquitetos do projeto.

Figura 181 – Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: acervo da autora, 22/07/2010.

Planta 20 – MIGUEL-RIO-BRANCO_PLANTA-NIVEL-97750-1000x653. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados

3.16.1.2 Cortes

Planta 21 – Cortes A-C- MIGUEL-RIO-BRANCO_CORTES-A-C-1000x653. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados Associados.

3.16.1.3 Fachadas Norte-Sul e Oeste-Leste e as Massas arbóreas

Planta 22 – Fachadas Norte- Sul. MIGUEL-RIO-BRANCO_FACHADAS-NORTE-SUL-1000x653. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados

Planta 23 – Fachadas Oeste- Leste. MIGUEL-RIO-BRANCO_FACHADAS-OESTE-LESTE-1000x653. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Figura 182 – Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: acervo da autora, 2012.

Não obstante, o material externo, o aço corten, pode reter calor pela incidência solar no lado Norte e Oeste, e, conseqüentemente, afetar a caixa formada em aço corten. Por não haver um espaço intermediário que proteja essa caixa contra as intempéries, a sala de exposição fica vulnerável, podendo contar apenas com o condicionamento artificial para proteger o acervo ali exposto. A falta de abertura no edifício, também

defende o uso do ar condicionado. As fotos e a planta de nível 98100 a seguir confirmam as questões analisadas.

Figura 183 – Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: acervo da autora, 2012.

Planta 24 – Planta nível 98100. MIGUEL-RIO-BRANCO_PLANTA-NIVEL-98100-1000x653. Crédito: Imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados

Figura 184 – Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: acervo da autora, 22/07/2010.

Figura 185 – Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: acervo da autora, 2012.

A passagem pavimentada, ladeada por um denso jardim, cuja altura das plantas impede a visão abrangente do todo arquitetado, que só se permite descortinar por inteiro

alguns metros adiante, por onde o caminho avança. O conjunto se vale pela grandeza auxiliada pela exuberante vegetação.

Figura 186 – Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: acervo da autora, 2012.

Figura 187– Galeria Miguel Rio Branco. Crédito: acervo da autora, 2012.

As massas formadas pela vegetação configuram relação de reverência ao edifício. Apesar de esperar uma *floresta*, as massas arbóreas constituem sinalizadores para o caminho adaptado. Por estar situado na extrema ponta, a Nordeste dentro do complexo, o pavilhão Miguel Rio Branco, merece algumas considerações.

De acesso mais longo, o transporte de uso interno fica disponibilizado para os que adquirem ingressos para isso, mas pode ser feito a pé. Sua localização acontece entre as Galerias de Doris Salcedo e de Matthew Barney e Doug Aitken, ou seja, está a 300m da Galeria Doris Salcedo e 550m até as obras de Matthew Barney e de Doug Aitken, como também está longe a 300m do lago mais próximo. O que se pode concluir que a luz refletida vem dos seus próprios recursos, ou seja, por meio da incidência solar em seu revestimento, da linguagem usada no projeto, da implantação favorecida pelo local e a vegetação quase como protagonista.

3.17 Galeria Cosmococa: Análise externa, aspecto ambíguo

O local destinado a Galeria Cosmococa localiza-se em um terreno de declividade acentuada, que pertence a uma área de expansão do parque, segundo o memorial descritivo fornecido pelo escritório Arquitetos Associados. Localizada no alto do parque, o terreno conforma-se em três lados por áreas não edificantes que une a área de expansão à outra já consolidada. De um lado, encontra-se uma área de preservação permanente, seguido de um córrego, na outra lateral, contém uma adutora da Companhia de Saneamento de Minas Gerais (Copasa) e na parte mais baixa, além de um brejo, depara-se com outro córrego.

O pavilhão está assentado em um terreno, que o ponto mais alto atinge 764,60 m acima do nível do mar contra 758,55 m na cota menor, conferindo-lhe uma diferença de aproximadamente 4 m entre as cotas.

Planta 25 – Corte B – Galeria Cosmococa. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Planta 26–Corte D – Galeria Cosmococa. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

A imagem dos cortes mostra que o edifício é uma intervenção na topografia, e exhibe, por vezes, um aspecto dúbio. Ao lado da cota menor, vê-se surgir um conjunto de volumes articulados e do alto observa-se uma cobertura verde na paisagem, visualizando apenas os limites ortogonais do edifício. Intencionalmente e de acordo com o memorial descritivo, os arquitetos procuraram desmanchar os limites entre edifício e paisagem, ao mesmo tempo dissimulando sua presença na natureza, com revestimento de pedra local - ardósia - no tratamento externo. Aqui novamente, aponta-se a tentativa de vincular com a extração de substratos da terra.

A forma visual assinala ainda para o isolamento logo que se detém na frente do pavilhão, mesmo sabendo que o *“prédio foi construído de forma a desaparecer na paisagem”*¹⁸⁷, segundo Carlos Alberto Maciel, um dos arquitetos do projeto. O edifício que procura mostrar-se como extensão da natureza, na verdade expõe outra realidade. O cubo assentado coloca limites, marca sua presença bastante definida, pois a vegetação é escassa, ela não auxilia na camuflagem, pelo contrário, faz ressaltar a edificação. A planta de implantação, fotos e elevações mostram o partido arquitetônico com sua presença edificada.

3.17.1 Planta de implantação

¹⁸⁷ Disponível em: <<http://youtu.be/eBLYPISZfdk>>. Acesso em: 30 jun. 2012.

Planta 27– Planta de Implantação. Galeria Cosmococa. Crédito: imagem cedida pelo escritório Arquitetos Associados.

Figura 188 – Galeria Cosmococa. Crédito: acervo da autora- 06/10/2011.

Figura 189 – Galeria Cosmococa e uma massa arbórea à frente da Galeria. Fonte: Leonardo Finotti. Crédito: http://www.galeriadaarquitetura.com.br/Galeria_show.aspx?idProject=43&show=Carrosell&imgFull=Img|projeto|SFI|43|galeria-cosmococas5080.jpg#. Acesso em: 17/03/2013.

3.17.2 Elevações

Planta 28 – Elevação Sudeste. Galeria Cosmococa. Crédito: http://www.arquitetosassociados.arq.br/?attachment_id=1972. Acesso em: 17/03/2013.

Planta 29– Elevação Nordeste. Galeria Cosmococa. Crédito: http://www.arquitetosassociados.arq.br/?attachment_id=1972. Acesso em: 17/03/2013.

Figura 190. Galeria Cosmococa. Crédito: leonardo finotti. Disponível em: http://www.arquitetosassociados.arq.br/?attachment_id=579 Acesso em: 17/03/2013.

Figura 191– Galeria Cosmococa. Ultrapassando os limites do parque. Crédito: leonardo finotti. Disponível em: http://www.arquitetosassociados.arq.br/?attachment_id=579. Acesso em: 17/03/2013.

Com quatro entradas em distintas fachadas, a posição do edifício restringe-se em um lado aparente, com paredes hermeticamente fechadas, da incidência solar, pois está assentado no eixo Norte/Sul. Por meio de fotos sequenciais tiradas pela pesquisadora e a partir de um corte transversal no terreno verifica-se um escalonamento no eixo Norte/Sul. Atrás da cota maior, 764,60 m, vêem-se uma massa arbórea formando uma barreira, no segundo plano, mantendo-se na cota 764,60, o edifício desvenda-se gradualmente, com várias famílias de palmeiras plantadas aleatoriamente. Em seguida chega-se à cota menor de 758,55 m, em que é possível avistar um terreno descampado.

Figura 192– Galeria Cosmococa. Crédito: acervo da autora- 06/10/2011.

Figura 193– Galeria Cosmococa. Crédito: acervo da autora- 06/10/2011.

Figura 194– Galeria Cosmococa. Crédito: acervo da autora- 06/10/2011.

Intencionalmente¹⁸⁸ transplantaram uma entre as várias espécies de palmeiras existentes na instituição, para a inauguração de várias obras ocorridas em 06 de outubro 2011. Esta se encontra assentada no nível mais baixo, cerca de 2 m de diferença.

¹⁸⁸ Foto tirada pela autora, em que mostra seu recente plantio. Foto tirada em 06/10/2011.

Figura 195 – Galeria Cosmococa. Palmeira transplantada. Crédito: acervo da autora- 06/10/2011.

Figura 196 – Adutora. Crédito: acervo da autora- 6 /10/ 2011.

A massa da vegetação mantém-se ao Norte acompanhando o caminho que leva ao pavilhão, bem como, à sudeste, têm-se a obra *Troca-troca* de Jarbas Lopes e a vegetação atrás, que também acompanham o caminho. Atrás do conjunto é visto a adutora enterrada em uma montanha com cota superior aos demais.

A relação de vizinhança com a Cosmococa mostra conflitos no sentido em que a obra de Jarbas Lopes procura valorizar o artesanal e o original resistindo à massificação

crescente que envolve a nossa história. A se ver colocado no sentido de reverência ao lado da paisagem, a obra se mostra deslocada no local. Enquanto, a obra de Hélio Oiticica, mesmo seguindo o projeto de obra original, sofreu algumas adaptações e interferências dos curadores e diretores da instituição, como a concepção da arquitetura, impondo novo ritmo sobre o conjunto da obra.

Figura 197 – A obra *Troca-troca* (2002) de Jarbas Lopes, a vegetação e a Galeria Cosmococa ao fundo. Crédito: acervo da autora- 22/07/2011.

Jarbas Lopes que já participou de exposições como: *Off the grid*, na Galeria Lehmann Maupin, em Nova York (2002); a 8ª Bienal de Havana (2003) e *Gambiarra - New Art from Brazil*, em Londres (2003), além de ter um trabalho seu no acervo da *Tate Modern*, em Londres, mostra um trabalho conceitual no Caci. *Troca-Troca* (2002) aborda uma longa trajetória realizada pelo artista e sete amigos entre o Rio de Janeiro e Curitiba. A viagem, de aproximadamente 800 km, aconteceu nos três fuscas, que hoje fazem parte da exposição. Estes que, originalmente eram amarelo, vermelho e azul e tiveram suas portas, capô e porta-malas trocados entre si, estavam conectados por uma rede de som comum. O artista ao longo do percurso foi colando adesivos em seus vidros, em que se liam palíndromos como "lateral é tela retal" e "aja na naja". Na chegada à cidade, o conjunto fez parte da exposição que inaugurou o Museu de Arte Contemporânea de Curitiba.

Figura 198 – *Troca-troca* de Jarbas Lopes e a vegetação que acompanha o caminho por trás. Crédito: acervo da autora-22/ 07/2011.

3.17.3 Construção de valores: o entorno próximo

Próximo a este conjunto e fazendo parte do programa de expansão, surge à obra *Elevazione* (2001), do italiano Giuseppe Penone (1947), cunhada em bronze. Trata-se de uma obra realizada diretamente na natureza, associando intervenções escultóricas ao processo de crescimento de árvores. Segundo o artista, seu trabalho cerca-se de coisas objetivas, como “*a paisagem, as pedras do rio, as árvores da floresta*” e *Elevazione* reflete isso. O diálogo com a natureza ocorre do domínio de elaboradas técnicas de escultura, que mantém a dualidade entre o fenômeno artístico e o natural. Penone dispõe aqui, de um tronco em bronze idêntico a uma castanheira ao lado de cinco árvores reais – guaritás, nativas da região, que, aparentemente, sustentam a réplica. Os galhos e as folhas reais irão envolver a haste de metal para se transformar em uma única escultura.

Penone integrou a escola estética da "arte povera" (arte pobre) surgida na Itália nos anos 1970, segundo o jornalista Martí (2011). Tratava-se de artistas que via na natureza as formas quase prontas de seus trabalhos, ideia de que arte se constrói com nada ou quase nada.

Se o pavilhão da Cosmococa fecha-se para o seu interior, como poderia estabelecer relação com esta obra, ou com qualquer outra de sua proximidade? *Elevazione* é uma obra arrojada no diálogo que faz com a natureza, que permite fornecer

a dualidade entre o fenômeno artístico e o natural. A reconhecida obra de Hélio Oiticica coloca-se na sua forma final envolvida pela arquitetura, somente com os substratos da região pela textura, mas perde-se no valor relacional. Aqui, a obra da natureza estaria comprometida na briga de iguais ou tentando agregar valores de outros?

Figura 199 – *Elevazione* (2001), do italiano Giuseppe Penone. Em bronze. Crédito: acervo da autora- 6 /10/ 2011.

Mais uma vez, reacende a questão de agregar valores importantes das obras de arte em seu espaço, em que se tem a paisagem e a arquitetura como coadjuvantes. Os espaços adquiridos, destinados ao plano de expansão, colaboram para o singular.

Entretanto, a grandeza do lugar, em seus vários sentidos, é agressiva. Ela impõe-se no espaço já adquirido, modificando-o, mas sempre buscando o *espetáculo*. Conferida como mercadoria, institui um significativo avanço das fragmentadas identidades coletivas, expostas em atitudes alienantes, tão peculiares nestas manifestações culturais.

Figura 200 – Área em construção para o programa de expansão. Crédito: acervo da autora- 6/10/ 2011.

Figura 201 – Área em construção para o programa de expansão. Crédito: acervo da autora- 6/10/ 2011.

Figura 202 – Área em construção para o programa de expansão. Crédito: acervo da autora- 6/10/ 2011.

Figura 203 – Área em construção para o programa de expansão. Crédito: acervo da autora- 6/10/ 2011.

3.17.4 Análise do lugar e implicações

Dentre vários panoramas que emerge do lugar, pondera-se sobre duas questões que se impõe e se reserva neste campo constituído e relativizado pelas questões acima. A primeira subtrai-se o “tratamento estético” à paisagem privando-a de cenário das

“obras de arte” e materializando-a como Jardim Botânico. A segunda questão coloca a paisagem como cenário das “obras de arte”. Diante desse arranjo, permite recortar vários temas que decorre do olhar e expõem as paisagens a serem desvendadas. Trata-se de fragmentos que se articulam mostrando somente parte do todo.

A primeira pauta-se em considerar o Caci como JB, verificado pelos recursos disponíveis. O Caci, empenhado na preservação da Rppn, busca esforços direcionados à ampliação de seu acervo, sempre reforçando a ideia com projetos na área social, econômica e do meio ambiente, o que sistematicamente preenche os requisitos necessários para a sua intenção.

A outra consideração vem dos jardins do Caci serem cenários para obras de arte em grande escala, fato colocado pela própria curadoria. Artializa-se seu espaço, que atua sobre o olhar coletivo, abonando-lhes vários modelos de visão, com planos de percepção e de deleite. Uma visão parcial, que se alastra pelos seus intramuros, sem interação com o ambiente natural, práticas sociais, costumes, conhecimentos tradicionais, usos ou atividades.

A transformação do espaço urbano e rural trazido pela contemporaneidade cria novos formatos de sociabilidade e gera a passagem de um lugar comunitário para um *não-lugar*. Esses novos espaços *apropriam-se* do não reconhecimento de estar dentro ou fora dele, segundo Marc Augé¹⁸⁹. A outra questão que vem da mudança de escala gerada pela globalização e urbanização, colocada por Augé, faz o indivíduo se movimentar cada vez mais no espaço, gerando uma experiência distinta que lhe é própria.

Segundo essas mudanças, mas referentes ao estatuto da arte, Borriaud na *Pós-Produção* (2009) propõe que os artistas ao *rematerializar* funções e processos ocorridos na abstração devem refazê-lo, pois “(...) a arte, ao tentar romper a lógica do espetáculo”, é capaz de nos restituir ao mundo “como experiência a ser vivida” (p.32). Borriaud confere isso, quando desde o final do século 18 “(...) o termo mercado afastou-se de seu referente físico e passou a designar o processo abstrato de compra e venda” (p. 31) para tentar explicar o “porque o mercado se tornou a referência ubíqua das práticas contemporâneas” (p.27).

¹⁸⁹Entrevista realizada com o antropólogo francês Marc Augé, em 2008, na 5ª Bienal Européia de Paisagem, organizada pelo *Collegi d'Arquitectes de Catalunya*, em Barcelona. A reportagem é de Ignacio Orovio, publicada na página eletrônica da Revista *Ñ*, 30-09-2008, com tradução de Moisés Sbardelotto.

Como o Caci é um lugar que se volta para si mesmo, cercado pelos seus muros, Augé contribui ao referir-se a “fantasia do lugar fundado”, e como refundador não passa de uma semifantasia. Para o autor, isso já funcionou, ou pode funcionar bem, porque as *“terras foram valorizadas, a natureza foi domesticada, a reprodução das gerações assegurada; nesse sentido, os deuses da terra a protegeram bem”* (AUGÉ, 1994, p.45).

A prática no Caci é que se prevalece do lugar, pois o que mais querem é que todos estejam sempre dentro dele. Consente-se uma grande circulação de pessoas, fatos e imagens em um único espaço, transformado em espectáculo com o qual se cultiva relações a partir de imagens e sons, informando sempre como se deve agir. Ainda que, para a região, o Museu vive um ganho importante referente ao turismo, no entanto para a comunidade, isso não diminui o sentimento de perda e os aspectos pessoais da experiência comunitária.

Só vem a confirmar que se trata de um espaço construído que visa certos fins, e um espaço vivido por meio das *práticas* sociais realizadas. Precisamente é essa relação entre um espaço/tipo de interação que altera o não-lugar em um espaço de solidão, e o lugar antropológico em um espaço de interação social marcado por relações de sociabilidade, segundo as ideias de Marc Augé (2004).

O Caci define-se pelo superlativo. Em nome da arte, tudo fica claro no momento que se entrevê o lado mercadológico, assim admitido por Paz em entrevistas¹⁹⁰ em seu desejo de ir além. O mecenas abriu um caminho para si e a partir daí desenvolveu suas estratégias. Vale lembrar que o lugar mescla a arte contemporânea com a ideia do paisagismo moderno. Congrega a exuberância tropical com projeto geometrizado no espaço reservado aos jardins e uma infinidade de tipos de palmeiras, sempre atraentes.

Em 2003, ou seja, antes mesmo do início das operações do Caci, Sílvio Macedo¹⁹¹ já defendia a tese que o parque tropical vinha recuperando o interesse que existira na cultura moderna, eliminada anos atrás, com um arranjo espacial “intencional e formal” inspirado em Roberto Burle Marx e sua “tropicalidade no plantio”. A esta nova visão de espaço, recuperando 20 anos passados, podemos dizer com as ideias de Macedo, que se incorporam *“velhos preceitos às novas técnicas”* diante do

¹⁹⁰ Texto de Fernando Serapião para a *Revista Monolito*, ed. n. 4, agosto/setembro, 2011, p. 26. Há um trabalho contínuo da difusão nas mídias, cuja promoção pessoal de seu idealizador vai além das expectativas.

¹⁹¹ PAISAGENS EM DEBATE, revista eletrônica da área Paisagem e Ambiente, FAUUSP - n. 01, outubro 2003. Disponível em: <<http://www.fau.usp.br/depprojeto/gdpa/paisagens/artigos/2003SilvioM-Burle.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2012.

surpreendente arranjo espacial adquirido no Caci. Fator significativo a ser considerado voltando-se para a imagem que o Caci procura transmitir.

Pode-se dizer que o resultado, em primeiro lugar, envolve de forma diferente os espaços expositivos, prestados nos espaços fechados, expostos individualmente ou ao lado de outras obras, nas instalações destinadas aos seus pavilhões, ou nas mostras coletivas em galerias apropriadas. Em segundo, o resultado vem das relações que os diversos jardins faz com a arquitetura, com os lagos ou com as obras expostas ao ar livre, imersas na mata fechada ou no topo de uma montanha. Este envolvimento contém as variações de escalas, cores, texturas, cheiros que coloca os sentidos humanos em vários estados de espírito.

No entanto, destaca-se a noção de *site-specific* de Miwon Kwon¹⁹², em torno da atual transformação de seu conceito não ser somente pela adequação aos espaços físicos das instituições ou em outros lugares. O conceito de local específico, assinalado por Kwon, abandona sua caracterização enquanto ligação com os aspectos puramente físicos do espaço, como propunham os minimalistas, para estabelecer uma dimensão discursiva de especificidade. O local passa a ter sua singularidade resolvida, sobretudo a partir das narrativas e conceitos que compõem, integram e dinamizam uma rede de relações que o caracteriza.

O *site-specific* desenvolvido no Caci estaria estabelecendo, de acordo com Miwon Kwon, uma dimensão discursiva de especificidade, com narrativas e conceitos nas relações que o distingue? Ou ficaria somente no plano das relações entre o discurso e a ação efetiva? Ou, quem sabe, permite deixar que a água visível não tão visível assim, vigie de acordo com Drummond a terra dos *mineiros* sendo maltratada e a *Serra do Curral mutilada*, que mancha o chão e a história desta gente.

¹⁹² Em *One Place after another – site-specificity and locational identity*, 1997, texto já citado acima

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Nicolas Borriaud assinala que é "*na diferença que se dá a experiência humana*" (2009, p. 60), referindo-se à arte na *pós-produção*, a pergunta que surge é se esta afirmação representa de alguma forma, as experiências estéticas e humanas praticadas no Caci.

À medida que as implicações e dúvidas foram surgindo neste espaço, o que se viu, quase sempre, foi um espetáculo de realidade encenada, no qual o espaço torna-se espectador e o indivíduo fazendo parte de um jogo de imagens.

Diferentes processos de formação foram buscados ao longo da pesquisa entre arquitetura/arte, espaço/tempo e vegetação, que envolvia a relação de vizinhança, localização e do entorno, a fim de gerar dados que pudessem identificar similaridades e diferenças. O novo espaço composto entre o espaço construído e o espaço natural mostrou-se que é moldado pela convivência de espaços geográficos. Buscado, entre outras implicações, na questão do *outro*, que vincula, de certa forma, com a circulação fácil das imagens, de acordo com os preceitos de Augé. Como visto o Caci, tal como a Galeria de Cristal de Londres e a Bienal de Veneza, gera uma disputa territorial entre os diferentes, ou seja, na política mercadológica de "internacionalização" dos vários artistas que lá estão.

A presença de obras referenciais no acervo do Caci vem confirmar isso, ao mostrar sua finalidade em ser um espaço delineado para o contexto artístico com impacto internacional, principalmente pela *prática* de investir no já experimentado. Exaustivamente exemplificado aqui, podemos citar uma pluralidade de obras e artistas de diversas nacionalidades como vistas na(s) obra(s): *True Rouge* do artista brasileiro Tunga; *Palm Pavilion* do argentino Rirkrit Tiravanija; *Através, Desvio para o vermelho* e *Glove Trotter* do brasileiro Cildo Meireles; *Narcissus Garden Inhotim* da artista japonesa Yayoi Kusama; *Beam Drop Inhotim* do artista norte-americano Chris Burden; do artista carioca Hélio Oiticica nas *Cosmococas* e a *Penetrável Magic Square #5, De Luxe*; *By Means of a Sudden Intuitive Realization*, de 1996, do dinamarquês Olafur Eliasson; várias montagens do fotógrafo brasileiro Miguel Rio Branco; *Continente-Nuvem* de Rivane Neuenschwander; *Troca-troca* de Jarbas Lopes; a instalação *Neither* da artista colombiana Doris Salcedo; *Celacanto provoca maremoto* da brasileira Adriana Varejão; além de outras não citadas.

No que toca à ausência de tradição histórica do Caci, vimos que ela se refere, primordialmente, ao processo de ocupação do território. Da ausência de uma paisagem inicial à construção de uma paisagem calculada, que cria um lugar novo. São implicações que levam à contemporaneidade. No entanto, a falta desse novo espaço no território brasileiro impõe sobre um passado sem referências de paisagem natural. Depara-se com um lugar de transição entre o espaço natural e o espaço construído.

A relação entre paisagem realizada e jardim no Caci, transformada em ideal é garantida pelo sentido de colecionismo que desenvolve em seu jardim e unifica a produção da natureza com a organização estética de seus elementos. A natureza como experimentação, inevitavelmente altera-se para abrigar novas paisagens. Contextualizar essas experimentações no campo das *práticas* contemporâneas implica conferir seus desdobramentos e os modos de intervenção na natureza.

Assim, esse universo relativizado foi sendo desvendado como um quebra cabeça, quase sempre gerado a partir, principalmente das fragmentadas identidades coletivas, tão comuns nestas manifestações culturais. O museu aqui, como mercadoria, deixa de fornecer informações concretas que pudesse demonstrar a que veio, declarando sua missão, especificando o porquê de sua existência e sua intenção a cumprir. Pelo contrário, divulgam somente os dados já editados, versando sobre suas *performances* produtivas, feitos importantes decorridos, sobretudo, das maciças propagandas realizadas por eles, e ocultando quase sempre as novas *apropriações* e *práticas* museais.

Invariavelmente, o critério de seleção sucumbe em suas experiências de *apropriações* sobre ações e opções consagradas no meio. Compreende escolha ampla e das mais variadas, sempre em busca do *espetáculo*, e não colabora e até dissimula a interpretação crítica da instituição e da arte, que por certo seria favorecida com o cruzamento da experiência. Em relação à produção arquitetônica, comumente jovens arquitetos não possuem tanta projeção no cenário nacional ou internacional. No entanto, no Caci, vê-se que eles tiveram um reconhecimento grande.

Estes debates são naturalizados pela instituição, mas não refletidos sob o aspecto da *representação* de um mecenas jovem e arrojado, e o da propaganda com claro ganho da imagem que quer passar: como o mais bem sucedido mecenas e outras questões extra-artísticas, largamente divulgadas nas páginas diárias e telas digitais. Pode-se dizer ainda que a *apropriação* de novos modos na apresentação e frequência da obra artística confrontam-se a outras *práticas* museais, e aponta para o entendimento da

cultura expositiva vigente, de forma a se sobrepor à trama criada e exilá-la para a condição de museologia passada. A opção pela terminologia *centro* se coaduna a tais atributos.

No momento em que o Caci propõe mudanças no modo de idealizar as pessoas e objetos ao longo do tempo, sua intenção é construir novas concepções culturais. O que permite salientar que deveria cumprir a questão da transparência dos critérios da escolha, a rotatividade e o debate em colegiados sobre decisões, bem como o fornecimento de dados no uso de verbas públicas que estão em jogo, na política curatorial, além de outros, pois são direitos reservados a todos.

Entre as várias interferências decorridas e absorvidas pelo lugar, além das experiências com a arte, destacam-se as diferenças, direta ou indiretamente. Isso é verificado no processo de abstração do espaço, nas escalas que envolvem a arquitetura praticada no local, na vegetação surpreendente com suas variações de escalas sobrepujando qualquer noção de equilíbrio, tudo em favor das obras ampliadas.

A colocação dada pela própria curadoria que os jardins do Caci são cenários para obras de arte e a natureza usada como plataforma, comprova que apoia e é conivente com a ilusão que caminha pelo lado marginal, ilusório, um lugar de sonhos na acepção do espetáculo. Seu espaço artializado age sobre o olhar coletivo, determinando vários modelos de visão. A parcialidade percorre seu espaço sem interação com o ambiente natural, práticas sociais, costumes, conhecimentos tradicionais, usos ou atividades, temas tão defendidos pelas cartas patrimoniais em favor de um bem cultural.

Por outro lado, a preservação e a valorização, sobretudo *in-situ* inscrevem-se em um processo de produção da paisagem, que integram o cultural e o natural e abre caminhos para as relações da população com o seu território. Pois, é preciso artializar diretamente, ou seja, *in-situ*. Os objetos a musealizar que estão da Natureza, *in-situ*, o espaço/cenário, lugar em que ocorre a relação homem/sujeito com o objeto ou um bem cultural é o território, o que remete para a organização do espaço e, basicamente, sugere uma articulação com as necessidades de desenvolvimento das populações e comunidades vizinhas.

Ainda assim, o que acontece é o interesse da instituição em divulgar ações de inclusão e cidadania com incentivos a várias atividades. O relacionamento com a comunidade torna-se exaltado como força motriz no trabalho do Caci. À exemplo dos

personagens retratados por John Ahearn e Rigoberto Torres que tentam passar uma relação entre os moradores, público e investidores. Possivelmente, mais um detalhe para se obter um maior reconhecimento da imagem, mas o que se vê é a falta de apreço aos valores locais relacionados com a memória coletiva e identidade da comunidade que ali existiu, segundo relatos de moradores obtidos pelo jornalista Oliveira.

O Caci demonstra que arquitetura e paisagem, o espaço natural e espaço construído estão lá com a finalidade de apresentar as obras de arte. O uso extremo da vegetação valorizando as obras de arte e a arquitetura colocada como suporte, são recursos estrategicamente usados para se obter um maior ganho junto aos investidores proporcionados pelo lugar e pela paisagem. Essa *triagem* pode confirmar como valor adequado para aceitação e verbas para o empreendimento, fato aceito na categoria formulada por Chartier. Apesar disso, quando a imagem torna-se um elo que nos liga à realidade, causada pela experiência vivida e pelo sentido da obra de arte, vê-se situar entre um momento vivido e a versão do *script*, ou seja, entre a realidade e a ilusão.

A instalação sonora de Cardiff e Miller, com *o Assassinato dos Corvos*, montada no Galpão Cardiff & Miller e a *Sound Pavilion* de Doug Aitken são exemplos que demonstram a que veio. Essas obras não estabelecem um mero espetáculo, ao contrário, separa o que a arte do que seria a vida do espectador e ainda nos faz discorrer sobre aquele conjunto e suas próprias questões. A arquitetura e arte nos dois casos convivem harmonicamente. A arte colabora em desvendar o processo de trabalho, despindo qualquer referência e a arquitetura atinge sua intenção de mediação e abrigo, como instrumento dos artistas colaborando para que o edifício neutro converse com a obra.

No entanto, em algumas obras no Caci, a relação entre arte e arquitetura nem sempre se dá de forma tão harmônica. Isto ocorre quando as obras não se adequam ao espaço inserido contrariando o *site-specific*, quando as obras simplesmente se anulam diante da paisagem circundante, ou quando a arquitetura serve somente de suporte para as obras que lá estão. Estas questões são vistas na Galeria Cosmococa, de Hélio Oiticica, inserida em um contexto que não condiz com o valor histórico da obra; na instalação encontrada na construção remanescente de 1874, da artista Rivane Neuenschwander se torna imperceptível, e a Galeria de Miguel Rio Branco, que usa de artifícios para auxiliar na construção da atmosfera que obra solicita. A relação das obras e a arquitetura com o museu nestes casos ficam comprometidas.

A investigação sobre aspectos essenciais do pavilhão, de caráter flexível, determinou-se por análises críticas realizadas a partir de exemplos selecionados dentro da instituição diante de algumas características distintivas. O pavilhão que é visto atualmente como um campo experimental para os arquitetos, no Caci *representa* uma expansão da instalação para um todo espacial que envolve o próprio edifício. Ao ser tomado como arquitetura, atua como base para cenários diversos, protagonizando imersão em vários pavilhões no Caci

A água apresenta-se como um elemento constitutivo de arquitetura, arte contemporânea e paisagismo e expõe vários aspectos delineados ou não, divulgando outras *representações*. Ela se mostra quase invisível, pois igualmente constitui um espaço de cenário, sem presença ou notoriedade se comparados aos demais, arquitetura e paisagem. A representação dela na obra *By Means of a Sudden Intuitive Realization*, de Olafur Eliasson, por exemplo, remete a dualidades entre o real e o virtual, entre interioridade do indivíduo e questionamentos. Essa ambiguidade gerada não habitual é visto também na Galeria True Rouge. Ali se vê manifestar um jogo de imagens e pensamentos por meio dos elementos de trabalho usados na obra e na relação com o lago. As imagens ampliam sua potencialidade ao se ter os reflexos da luz solar no lago.

A Galeria Adriana Varejão expõe um grande entorpecimento, dado pela obra e a arquitetura em uma apropriada simbiose, que acena as várias alegorias impostas pela água e reforçados por elementos reais e ilusórios. A água também contribui para a apreensão da *representatividade* da imagem em atitude de deferência do espectador e o efeito de *imersão* diante do resultado e da importância, adotados pela artista.

O Caci ao preservar a Reserva Particular do Patrimônio Natural (Rppn), procura promover a biodiversidade da região, motivado por incentivos e a isenção de impostos, com facilidade de acesso aos fundos de apoio para a implantação, conservação e pesquisa. Isso o promove como Jardim Botânico, sempre articulado pelas motivações, no entanto, como visto no site da instituição, incentivos para projetos na área social, econômica, meio ambiente e pesquisa são valorizados reforçando a ideia de sustentabilidade legitimando-o nos preenchimentos de requisitos. Ao mesmo tempo, a instituição procura ampliar o seu acervo, tanto pelas obras que vem adquirindo, como na ampliação do acervo botânico e no espaço que os envolvem. Os espaços alcançados contribuem para o singular, ou seja, mais um tributo para a *representatividade*. Este aspecto se eleva quando várias manifestações ocorrem ao mesmo tempo em um mesmo

espaço. O Caci extrapola aos fatos reafirmando uma superabundância espacial. O estímulo é dado tanto pelas obras, quanto pela água e vegetação em suas variadas escalas, cores, texturas, na localização em seus vários níveis, que altera qualquer centralidade anterior. O espectador até observa, mas não diferencia, pois tudo se adapta ao fenômeno de massa.

Quanto ao *site-specific*, o ponto central, vê-se que muito poderia colaborar com a diversidade oferecida pelo conjunto, por expor arte, arquitetura e natureza. No entanto, o que se verificou, a exemplos dos modelos estudados, foi deparar com as diferenças entre a realidade e a ilusão, entre o dito e o não dito, entre o *marketing* e a propaganda correta, longe de estabelecer uma dimensão discursiva de especificidade. Por outro lado, as obras coerentes com a proposta formulada pelo artista mostram que este e sua proposta podem ir além para divulgar um espaço passível de ser examinado, diante das configurações que o lugar incorpora, proporcionando elementos para desafiar e renovar a instituição museal. Principalmente quando estes têm total domínio de sua linguagem.

A arte contemporânea pode se desenvolver por meio de uma linguagem legitimadora se ela for democrática, isto é, se estiver presente em nosso dia a dia, nas mídias e nas ruas, como defendido pela arte da *pós-produção*, deixando de se reservar somente nos espaços de museus e galerias para um público plural. Pois, a arte se afasta de uma vertente mais democrática no momento em que grupos intelectuais específicos ditam suas normas e a isolam da sociedade, *apropriando-se* do meio.

No Caci percebe-se que só artistas consagrados conseguem se sobressair, pois eles já são valorizados pelo mercado. A consequência disso é que o Caci não consegue atuar como instrumento legitimador de sua arte, pois seu espaço é utilizado como plataforma para o contexto artístico com impacto internacional, enquanto que a arte para todos fica comprometida.

Embora os artificios usados pela instituição de criar estratégias para "democratizar" o acesso e a fruição das diversas camadas da população ao seu espaço visando às produções artístico-culturais e outras manifestações podem alentar outros caminhos e formar o olhar para um lugar sem tradição artística. Além disso, alguns fatores, intrínsecos à obra, como a tecnologia, a reorganização dos elementos e o pensamento por serem ilimitados vislumbram com certa subjetividade um campo infinito de motivações para a permanência da arte com suas experimentações na vida contemporânea e nos lugares que a contém.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB'SABER, A.N. A Serra do Japi, sua origem geomorfológica e a teoria dos refúgios. In: MORELLATO, L.P.C. (Org.), *História Natural da Serra do Japi: ecologia e preservação de uma área florestal no Sudeste do Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 12-23.
- AGOSTINHO, Santo. *O Homem e o Tempo*. In: *Confissões*. 10. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.
- ATLAS, arquitetura contemporânea. Barcelona: Loft Publications, 2010.
- AUGÉ, Marc. *Os não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. *As formas do esquecimento*. Trad. Ernesto Sampaio. Almada: Íman Edições, 2001.
- AMARAL, Aracy. *Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo*. Revista USP, São Paulo, n.52, p. 16-25, dez./fev. 2001-2002. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/52/03-aracy.pdf>. Acesso em 8/04/2013.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo - 1951 a 1987*. São Paulo: BFB, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*, 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- BAILLY, André. *Dicionário bailly. Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1950.
- BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Pós-produção - Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. 2º ed. Lisboa: Difel 1990, 2002.
- CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004. p. 65-66.
- COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EL CROQUIS139. *Sanaa, Kazuyo Sejima e Nishizawa Ryue, 2004, 2008*. Topologia Arquitetônica. Madri, Espanha: El croquis editorial, 2008.
- FAGGIN, Carlos Augusto Mattei. *Carlos Millán: itinerário profissional de um arquiteto paulista*. 1992. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília: seleção e comentários. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução Pedro Sússekind. et al. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001. Ed. do 50.º aniversário da I Bienal de São Paulo.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual*. 6. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.
- GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora Unesp/ Editora Senac São Paulo, 2007.
- GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madri: Alianza Forma/Alianza Editorial, S.A., 2000.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzido pela memória: Arquitetura, monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/Universidade Cândido Mendes/Museu de Arte Moderna – RJ, 2000.
- JELICOE, Geoffrey & Susan. *The landscape of man*. Londres: Thames & Hudson, 1987.
- JODIDIO, Philip. *Architecture Now! Museums*. Taschen, Cologne, Bonn, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. *Revista Gávea*, v. 1, 1985.
- _____. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madri: Alianza Editorial: 2006. (Título Original: The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths)
- KWON, Miwon. *One place after another -site-specificity and locational identity*. Tradução Jorge Menna Barreto. October, Vol. 80. Cambridge: The MIT Press, 1997. p. 85-110.
- LABOR, *Diccionario enciclopédico*. 1. ed. Barcelona: Labor, 1967.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão, et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- _____. Documento/monumento. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: Imprensa Nacional, 1997. v. 1 : Memória história.
- LOTZ, Wolfgang *Arquitetura na Itália 1500-1600*. São Paulo: Cosag&Naif Edições, , 1998. p.14
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.
- MACEDO, Silvio Soares. *Quadro do Paisagismo no Brasil*. São Paulo: [s.n.] 1999. Coleção Quapá, V.1.

- MIES VAN DE ROHE, Ludwig. *Mies van der Rohe 1886-1969*. Lisboa: Ed. Blau, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. Museu contemporâneo: lugar e discurso. *Revista Projeto*, n.144, p, 31 ago.1991.
- _____. *Depois do movimento moderno – Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- _____. *A modernidade superada arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- _____. *muséu para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- _____. *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLIVEIRA, Valdir de Castro. *Réquiem para o Inhotim*. Disponível em: <http://www.submarino.com.br/produto/1/23805866/requiem+para+o+inhotim>> Acesso em 30/03/2013.
- PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Coleção Debates, 170)
- PETERS, Nils. *Jean Prouvé, 1901-1984. La dynamique de la création*. Taschen:VG Bild – Kunst, Bonn, 2006.
- PUENTE, Moisés. *100 anos pavilhões de exposição*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- RITTER, Joachim. *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1997.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.
- _____. *La naissance du paysage en Occident*. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000. p. 33-9.
- ROTH, Leland M. *Entender la arquitectura sus elementos, historia y significado*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- SEGAWA, Hugo M. *Ao Amor do público – Jardins no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1996.
- SEGRE, Roberto. *Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.
- SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente – projetos de terra*. IN: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Seleção e comentários. Escritos de artistas: anos 60/70/*. Trad. Pedro Sússekintet al. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- SOLA-MORALES, Ignasi. Lugar: permanencia o producción. In: *Diferencias. topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- SPIRN, Anne, W. *O jardim de granito*. Tradução Paulo R. M. Pellegrino. São Paulo: Edusp, 1995.
- UFFELEN, Chris Van. *Museu Architectura*. Germany: Braun Publishing AG. H.f.ullmann, Potsdam, 2010.

TESES/ DISSERTAÇÕES/ARTIGOS

- CARDOSO, Joaquim. Conjunto arquitetônico de Ibirapuera. *Revista Arquitetura Contemporânea*, n. 2/3, nov. /dez.1953.
- BARBOSA, Teresinha Gonçalves. *Imagem e gerenciamento de imagem – um estudo sobre o museu Inhotim*, 2008. Dissertação (mestrado). Disponível em: <http://www.unihorizontes.br/banco_dissertacoes/150620091529328713.pdf>. Acesso em 10/10/2012.
- BOGÉA, Marta. *Deslocamentos acerca do cubo branco*. *Arquitextos*, ano 7, 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/272>>. Acesso em 10/12/2010.
- BRAGA, Gedley Belchior. *Através - Inhotim ama Luisa Strina e Fortes Vilaça*. FUMEC, v. 10, n. 9, p. 129-141, jul./ dez. 2009.
- CORRÊA, Maíra Freire Naves. *Encantamento e Estranhamento- Como Moradores e Não Moradores de Belo Horizonte Experimentam o Museu de Artes e Ofícios (MAO) (2010)*, RJ. Dissertação (mestrado). Disponível em: <http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliana/media/Dissertacao_MairaFreire_UNIRIO_2010.pdf>. Acesso em 10/10/2012.
- CIFUENTES, Adolfo. *Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2011. Disponível em: <http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/teseadolfo_cifuentes.pdf>. Acesso em 2/10/2012.
- DUARTE, Valquíria Guimarães. *Museu como colagem de fragmentos: o caso Inhotim*, 2008. Simpósio. 25 e 26 de set. de 2008, Jataí, Goiás, 2008. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(81\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(81).pdf)>. Acesso em 5/10/2012.
- FARIA, Laura Amaral. *Arte e natureza na reprodução do modo de vida urbano: o Instituto Inhotim*, Brumadinho-MG. Belo Horizonte, MG, 2011. Disponível em <<http://xiisimpurb2011.com.br/app/web/arq/trabalhos/59abc3c01933601d0b931a7d38a87b09.pdf>>. Acesso em 12/10/2012.
- FILHO, Amaury de Carvalho; CURI, Nilton; SHINZATO, Edgar. *Relações solo-paisagem no Quadrilátero Ferrífero em Minas Gerais*. *Pesq. agropec. Bras*, v. 45, n.8, ago. 2010. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-204X2010000800017&script=sci_arttext>. Acesso em 30/03/2013.
- FRONER, Yacy Ara. *Patrimônio histórico e modernidade: construção do conceito a partir da noção de revitalização de sítios, monumentos e centros urbanos*, 2002. Simpósio de Conservação em Olinda, 2002, Olinda, Brasil. Disponível na web em:<<http://www.patrimoniocultural.org/Olinda2002/trabalhosSimposio/yacyAraFroner.html>> e <<http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/CMS/cms1502.htm>>. Acesso em 7/11/2012.
- GRANDELLE, Renato. *Jardim Botânico põe amostras do herbário na internet*. O Globo. Ciência. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/ciencia/jardim->

- [botanico-poe-amostras-do-herbario-na-internet-2807613](#)>. Acesso em 21/05/2013.
- GUIMARAENS, Cêça; IWATA, Nara. *A importância dos museus e centros culturais na recuperação de centros urbanos*, v. 13, n. 6, ano 02, jun. 2001. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/arquitextos/.../esp076.asp>.
- HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: Expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)*, 2007. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- JACOBI, Pedro. *Educação ambiental, cidadania e sustentabilidade. Cadernos de Pesquisa*, n. 118, p. 189-206, 2003, Rio de Janeiro.
- LEADLAY, E. ; GREENE, J. *Manual técnico Darwin para jardins botânicos*. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro e Rede Brasileira de Jardins Botânicos. 1999. Disponível em: <<http://www.ibama.gov.br/flora/extinção.htm>>. Acesso em 20/11/2012.
- LOMBARDI, Julio Antonio et al. Vascular flora of Serra do Japi Biological Reserve, Jundiaí, southeastern Brazil, (*Flora vascular da Reserva Biológica Municipal da Serra do Japi, Jundiaí, SP*). Rodriguésia. *Revista do Jardim Botânico do Rio de Janeiro*, v. 63, n. 2, p. 333-340, abr. /jun. 2012. Disponível em: <<http://rodriguesia.jbrj.gov.br>>. Acesso em 30/05/ 2013.
- MACEDO, Silvio Soares. *O paisagismo moderno brasileiro – Além de Burle Marx*. Paisagem em Debate, n. 1, out. 2013. Disponível em: <<http://www.fau.usp.br/deprojeto/gdpa/paisagens/artigos/2003SilvioM-Burle.pdf>>. Acesso em 22/10/2012.
- MARIUZZO, Patrícia. *Importante acervo de arte contemporânea em Brumadinho*. Revista Ciência e Cultura, São Paulo: SBPC, a Ciência, v. 61, n. 2, p. 60-61, abr./jun 2009.
- NETO, Agostinho Fernandes Sobreiro. *A gestão de recursos hídricos na mineração de ferro em minas gerais*. Associação Brasileira de Águas (ABAS). Disponível em: <<http://www.abas.org/abasinforma/129/paginas/19.htm>>. Acesso em 2/06/2013.
- NEVES, Mirna Aparecida; MORALES, Norberto, SAAD; Antônio Roberto. *Coberturas Sedimentares Cenozóicas da Bacia do Rio Jundiaí- SP*. Disponível em: < http://geociencias.no-ip.org/24_3/Artigo%206.pdf> Acesso em 30/05/2013.
- OLIVEIRA, Benedito Tadeu. Patrimônio e desenvolvimento em Belo Horizonte, Palácios da Praça da Liberdade em risco. *Arquitextos*, 080.07 ano 07, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.080/282>>. Acesso em 16/01/2012.
- ORSINI, Luiz Carlos. A ação do tempo no paisagismo em *Inhotim*. *Revista Brasileira de Horticultura Ornamental*, v. 1, n. 1, p.7-8. 16, 2010.
- PELLEGRIN, Ana Carolina Santos. *Quando o projeto é patrimônio: A modernidade póstuma em questão*. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://pct.capes.gov.br/teses/2011/42001013049P8/TES.PDF>>. Acesso em 25/03/ 2013.

- RIVITTI, Thais de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. São Paulo (2007). Dissertação (mestrado) Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931/>. Acesso em 10/09/2012.
- ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre branco = CEP 20.000/ CEPensamento (1990-2008), Uma possível rota*, 2008. Rio de Janeiro. Tese- doutorado. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410451_08_pretextual.pdf. Acesso em 5/10/2012.
- ZEIN, Ruth Verde; AMARAL, Izabel. *O pavilhão brasileiro Osaka World's Fair Of 1970 And The Brazilian Pavilion*, 2009. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/05_RVZ.pdf. Acesso em 22/04/2013.
- ZEIN, Ruth Verde. *Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)* ano 7, maio 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>. Acesso em 5/07/2012.

REVISTAS/ JORNAIS/ TEXTOS/ ENTREVISTA

- BAHIA MERCANTIL. *Inhotim ganha o mundo*. 10 out. 2012. Disponível em: <http://www.bahiamercantil.com.br/?p=3711>. Acesso em 19/10/2011.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. O encanto da contradição, Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. *Arquitextos*, n. 4-6, ano 01, set. 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/985>. Acesso em 10/08/2013.
- CORRÊA, Maíra Freire Naves. *Encantamento e estranhamento como moradores e não moradores de Belo Horizonte experimentam o Museu de Artes e Ofícios (MAO)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – UNIRIO / MAST. Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliana/media/Dissertacao_MairaFreire_UNIRIO_2010.pdf. Acesso em 10/10/2012.
- DIMENSTEIN, Gilberto. *O efeito Brumadinho*. Folha de S. Paulo. C12. 1 ago. 2010.
- FREITAS, Conceição. *A formação do lago acompanha a ideia de Brasília desde o fim do século 19*. *Correio Braziliense*. Brasília, 03 dez. 2011. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2011/12/03/interna_cidadesdf,281257/a-formacao-do-lago-acompanha-a-ideia-de-brasilia-desde-o-fim-do-seculo-19.shtml. Acesso em 22/10/2012.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. Bernardo Paz prevê fundo e doações de obras para museu de Inhotim. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11/10/2009.
- Inhotim ganha status de jardim botânico nacional*. *Estado de Minas*, 08 de abril 2010. http://www.uai.com.br/htmls/app/noticia173/2010/04/08/noticia_minas,i=154730/INHOTIM+GANHA+STATUS+DE+JARDIM+BOTANICO+NACIONAL.shtml. Acesso em 01/03/2013.

- JORNALAICO. *Inhotim e a remoção de palmeiras em APP em Goiás*. 5 de jul de 2012. Disponível em: <<http://jornalaico.blogspot.com.br/2012/07/inhotim-e-remocao-de-palmeiras-em.html>>. Acesso em 11/11/2012.
- KATTAH, Eduardo. *Itaminas é vendida a chineses por US\$ 1,2 bi*. *O Estado de S. Paulo*, 25 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,itaminas-e-vendida-a-chineses-por-us-12-bi,528838,0.htm>>. Acesso em 10/10/2011.
- MARTÍ, Silas. *Criação de museus particulares é 'febre'*. *Folha de S. Paulo*, 17 dez. 2013. Acesso em 20/12/2013.
- _____. *Em 2014, Nuno Ramos terá pavilhão em Inhotim*. *Folha.com*. 28 ago. 2012. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/08/28/em-2014-nuno-ramos-tera-pavilhao-em-inhotim.jhtm>>. Acesso em 22/10/2012.
- _____. *Inhotim anuncia troca de comando, com Rodrigo Moura no lugar de Eungie Joo*. *Folha de S. Paulo*. 17 dez. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1386853-inhotim-anuncia-troca-de-comando-com-rodrigo-moura-no-lugar-de-eungie-joo.shtml>>. Acesso em 20/12/2013.
- _____. *Artista faz árvore de bronze em Inhotim*. *Folha de S. Paulo*, 2 out. 2011, p. E6. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0210201117.htm>>. Acesso em 20/11/2012.
- MEDEIROS, Jotabê. *Inhotim e a grande arte do privilégio*. *Estadão de S Paulo*. 15 set 2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,inhotim-e-a-grande-arte-do-privilegio,434895,0.htm>>. Acesso em 10/10/2011.
- _____. *Arquiteto consegue na Justiça crédito pelo paisagismo do Instituto Inhotim*. *O Estado de S. Paulo*, 1 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,arquiteto-consegue-na-justica-credito-pelo-paisagismo-do-instituto-inhotim,908867,0.htm>>. Acesso em 18/09/2012.
- _____. *O maior mecenas da arte brasileira*. *O Estadão de S. Paulo*. 10 out. 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091010/not_imp448645,0.php>. Acesso em 20/10/2012.
- MENA, Fernanda. *Artistas brasileiros são beneficiados com crise*. *Folha de S. Paulo*, 17 out. 2009. p. E.
- ORLANDI, Letícia. *Natureza preservada em base comunitária atrai visitantes*. *Estado de Minas*, 30 maio 2012. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/especiais/rio-mais-20/economia-verde/2012/05/30/noticias_internas_economia_verde,297266/natureza-preservada-em-base-comunitaria-atrai-visitantes.shtml>. Acesso em 28/05/2013.
- _____. *Jardins botânicos brasileiros catalogam espécies ameaçadas de extinção*. *Estado de Minas*, 5 jul. 2012. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/especiais/rio-mais-20/noticias/2012/07/05/noticias_internas_rio_mais_20,304430/jardins-botonicos-brasileiros-catalogam-especies-ameacadas-de-extincao.shtml>. Acesso em 4/06/2013.

- OROVIO, Ignacio. Entrevista com o antropólogo francês Marc Augé, *Revista Ñ*, Tradução Moisés Sbardelotto. Barcelona, 30 set. 2008.
- PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo; org. editorial. *Através: Inhotim*. 2 ed. São Paulo: Editora Gráficos Burti, 2010.
- PORTAL E REVISTA ELETRÔNICA. concursosdeprojeto.org. portal. Disponível em: <<http://concursosdeprojeto.org/2009/09/08/ce-burlemarx-inhotim/>>. Acesso em 1/12/2010.
- REVISTA ATRAVÉS, in. 4, p. 26, ago/set. 2011.
- REVISTA AU-182 maio 2009. *Galeria Doris Salcedo abriga a instalação Neither dos arquitetos Carlos Granada e Paula Zasnico*.
- REVISTA MONOLITO, ed. n. 4. *Inhotim – arquitetura, arte e paisagem*, 2011.
- REVISTA AU, *Arquitetos. Nas telas da arquitetura*. Edição 182 - Maio/2009. Disponível em: <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/182/artigo134695-1.aspx>>. Acesso em 10/10/2012.
- REVISTA BRAVO! Artes Visuais. *Os 7 Mandamentos da Arte*. Edição 170 - out. 2011. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/os-7-mandamentos-da-arte#image=170-av-capa-1>>. Acesso em 10/07/2012.
- REVISTA Museu: *Inhotim, onde arte e natureza integram a comunidade*. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=16451>>. Acesso em 1/03/2013.
- _____. *Código de Ética Profissional. Conselho Internacional de Museus - Icom*. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/eticaicom.htm>>. Acesso em 2/09/2011.
- RIVOIRO, Luiz. *Um labirinto pouco conhecido*. Fundação Meght. Revista, 19 mar. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/revista/rf1903200017.htm>>. Acesso em 20/11/2012.
- ROMERO, Simon. *O empresário brasileiro que gasta US\$ 70 milhões ao ano para ter um jardim de arte*. *The New York Times*, 19 mar. 2012. Disponível em: <<http://economia.ig.com.br/o-empresario-brasileiro-que-gasta-us-70-milhoes-ao-ano-para-ter/n1597699134569.html>>. Acesso em 20/11/2012.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Minas memorial*. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 3 maio 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,minas-memorial,714015,0.htm>>. Acesso em: 10/08/2012.
- SERAPIÃO, Fernando. Revista Monolito, v. 4, n. 26, ago./set. 2011.
- Série Biodiversidade, Vol.31. Brasília. 2007. Disponível em: <<http://www.jardimbotanicopocos.org/node/552>>. Acesso em 19/05/2013.
- TRIBUNA DE BETIM: *O Caci conta com apoio de empresas*. Disponível em: <http://www.tribunadebetim.com/modules/news/>. Acesso em 3/03/2013.
- TRIBUNA DA BAHIA: *Flor-cadáver desabrocha em Inhotim*, 26 dez 2012. Disponível em: <<http://www.tribunadabahia.com.br/2012/12/26/flor-cadaver-desabrocha-em-inhotim>>. Acesso em 10/01/2013.

- VEJA (2162), 28 jan. 2010. Disponível em:
<<http://veja.abril.com.br/280410/imperador-inhotim-p-152.shtml>>. Acesso em 4/11/2012.
- VEJA (2291). *Três brasileiros estão na lista dos mais influentes das artes*. 18 out 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/tres-brasileiros-estao-na-lista-dos-mais-influentes-das-artes>>. Acesso em 14/11/2012.
- VEJA São Paulo (2295). Miguel Rio Branco. Disponível em:
<<http://vejasp.abril.com.br/atracao/miguel-rio-branco>>. Acesso em: 14/11/2012.
Acesso em 20/10/2012.

LEGISLAÇÃO E REFERÊNCIAS DE PESQUISA

- BRASIL. Resolução Conama n. 266 de 03 de ago. de 2000. Estabelece diretrizes para a criação de jardins botânicos. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 27 set. 2000.
- _____. Resolução Conama n. 287 de 30 de agosto de 2001. Complementa a resolução 266. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 26 dez. 2001.
- BRASIL. Resolução Conama n° 339 de 25 de setembro de 2003. Edição Número 213 de 3/11/2003.
- CRIA: Centro de Referência em Informação Ambiental: informação eletrônica. Certidão OSCIP: validade 30 set. 2014. Título deferido em 23 jul. de 2002. Site Flora Brasiliensis. Disponível em: <<http://www.cria.org.br/>>. Acesso em 10/10/2012.
- CONAMA. Disponível em:
<<http://www.mma.gov.br/port/conama/res/res03/res33903.xml>>. ed. n. 213, 3 nov. 2003. Acesso em 25/04/2013.
- CONSELHO NACIONAL DO MEIO AMBIENTE, Rede Brasileira de Jardins Botânicos, Instituto de Pesquisa Jardim Botânico do Rio de Janeiro e Botanic Gardens Conservation International. *Normas Internacionais de Conservação para Jardins Botânicos*. Rio de Janeiro: EMC. 2001.
- cultura.mg.gov.br. Legislação referente à superintendência de Museus e Artes visuais. 28 dez 2011. Decreto n° 45130 de 2009. Disponível em:
<<http://www.cultura.mg.gov.br/component/gmg/page/585-legislacao-referente-a-superintendencia-de-museus>>. Acesso em 5/05/2012.
- Dispositivos que tratam de Áreas de Preservação Permanente (APP) na legislação brasileira vigente: Art. 4º do Código Florestal- Lei n. 4771, 15 nov. 1965. Disponível em:
<<http://www.mma.gov.br/port/conama/processos/E72A2846/DispositivosLegaisAPP.pdf>>. Acesso em 28/05/2013.
- Ecology & Evolutionary Boology, Uconn: *Amorphophallus titanum* (Becc.) Becc. ex Arcang. Disponível em: <<http://florawww.eeb.uconn.edu/201300015.html>>. Acesso em 10/11/2012.
- ICOMOS Brasil. Disponível em: <<http://www.icomos.org.br/>>. Acesso em 25/03/2013.
- INEA. Instituto estadual do ambiente. Governo do Rio de Janeiro. Disponível em:
<<http://www.inea.rj.gov.br/NucleoRPPN/conteudo.asp>>. Acesso em 19/05/2013.

- IPEF. Instituto de Pesquisas e Estudos Florestais. Disponível em:
<<http://www.ipef.br/identificacao/nativas/detalhes.asp?codigo=47>>. Acesso em 1/10/2012.
- DEMHIST. International Committee for Historic House Museums, ICOM. Museum.
<<http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432597>>. Acesso em 10/01/2011.
- IPHAN. Disponível em: <www.iphan.gov.br>. Acesso em: 25/03/2013.
- IPHAN: Carta de Fortaleza. 14 nov 1997. Disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=268>>. Acesso em 25/03/2013.
- Mapeamento geológico-geotécnico e delimitação das áreas de risco geológico ao longo do traçado da via do trem de alta velocidade – TAV. jul. 2009. Disponível em:
<http://www.cprm.gov.br/publique/media/relatorio_mapeamento_geologico_geotecnico_TAV_CPRM.pdf>. Acesso em 25/03/2013.
- UNESCO. Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura.
Disponível em: <<http://www.unesco.org.br/>>. Acesso em 25/03/2013.
- PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Casa Civil: Lei nº 9.985, de 18 de Julho de 2000.
Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19985.htm>. Acesso em 19/05/2013.
- _____.: Casa Civil. DECRETO n. 4.339, Política Nacional da Biodiversidade, 22 ago. 2002. Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4339.htm>. Acesso em 19/05/2013.
- _____.: Casa Civil. Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009, com o Art. 1º do Estatuto de Museus. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 10/10/2012.
- PUBLICAÇÕES: Conservação Internacional (CI-Brasil). Disponível em:
<<http://www.conservation.org.br/publicacoes/index.php?t=4>>. Acesso em 4/04/2013.
- QUARESMA, Luiz Felipe - Consultor: Ministério de Minas e Energia (MME), Banco Mundial (BIRD), Produto 09-Minério de Ferro. *Projeto Estal, Projeto de Assistência Técnica ao Setor de Energia*, ago. 2009. Disponível em:
<http://www.mme.gov.br/sgm/galerias/arquivos/plano_duo_decenal/a_mineracao_brasileira/P09_RT18_Perfil_da_Mineracao_de_Ferro.pdf>. Acesso em 30/03/2013.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

- Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo. Disponível em:
<<http://www.acervo.sp.gov.br/>>. Acesso em 26/11/2010.
- Amorphophallus titanum (Araceae). Histórico. Disponível em:
<<http://xa.yimg.com/kq/groups/24533901/409850173/name/The>>. Acesso em 21/05/2013.
- A RELÍQUIA. *Inhotim, um recanto*, 2011. DOURADO, Tatiana Maria. Disponível em:
<<http://jornalareliquia.blogspot.com.br/2011/01/inhotim-um-recanto.html>>. Acesso em 20/11/2013.

- Arquitetos Associados- Cosmococa. Disponível em: <<http://youtu.be/eBLYPISZfdk>>. Acesso em 30/06/2012 e 30/10/2012.
- Art Basel - *a mãe de todas as feiras de arte*. 7 dez. 2009. Disponível em <<http://www.swissinfo.ch/por/index.html?cid=7777060>>. Acesso 15 /11/ 2012.
- ARTECAPITAL. Tate Modern, London, 14 out - 11 jan. 2009. Cildo Meireles, *O corpo cerebral*. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=209>>. Acesso em 2/11/2012.
- Arte contemporânea: *Bienal de Veneza: convidados e geopolítica*. Presseurop, 30 jul 2009. Disponível em: <<http://www.presseurop.eu/pt/content/article/67161-bienal-de-veneza-convidados-e-geopolitica>>. Acesso em 20/04/2013.
- Arte e museu e no jardim. Edição 606 - Jul, 2005. Disponível em: <http://com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/1,3916,992558-2194-1,00.html>. Acesso em 5/08/2012.
- Associação Universitária Internacional (AUI). *Caci faz do Brasil referência mundial em arte contemporânea*. Disponível em: <<http://www.aui.org.br/noticias/news-06-05-05.asp>>. Acesso em 20/11/2012.
- Bazaar Harper's Brasil (2012): <<http://harpersbazaar.com.br/blog/2012/09/carolina-overmeer-visita-o-pavilhao-de-tunga-em-inhotim/>>. Acesso em 5/05/2012.
- BOLETIM 66. Instituto de Arquitetos do Brasil IAB/SP. jul. ago. set. 2009, 8^a BIA-SP. <<http://www.iabsp.org.br/BO66.pdf>>. Acesso em 5/12/2010.
- Botany Media Studio: The University Wisconsin, Madison. Disponível em: <<http://www.botany.wisc.edu/art/pages/posters.html>>. Acesso em 11/12/2012.
- CHRISTOPHER GRIMES GALLERY. Disponível em: <<http://cgrimes.com/images%5Cartists%5Cbiospdf%5Ctunga.pdf>>. Acesso em 20/10/2012.
- CHINATI FOUNDATION. Disponível em: <<http://artandseek.net/2012/08/02/npr-goes-to-marfa-texas/>>. Acesso em 22/05/2013.
- Documentário projeto CEP 20.000. Centro de Experimentação Poética do Rio de Janeiro: <www.michelmelamed.com>. Acesso em 22/10/2012.
- _____: <<http://www.cepensamento.com.br>> e <<http://www.cep2000.com.br>>; cep 20.000 - centro de experimentação poética. <http://cep.zip.net/arch2010-03-21_2010-03-27.html>. Acesso em 22/10/2012.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=2245&imp=N&cd_idioma=28555>. Acesso em 20/11/2012.
- GALERIA MILLAN. Disponível em: <http://www.galeriamillan.com.br/system/anexos/14/original/MRB_CV_EMAIL.pdf?1344276099>. Acesso em 12/11/2012.
- GIOIA, Mario. *Instituto Inhotim (MG) ganha novos pavilhões e obras*. Uol Entretenimento. Notícias, 23 set 2010. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2010/09/23/instituto-inhotim-mg-ganha-novos-pavilhoes-e-obras.jhtm>>. Acesso em 8/12/2010.

- GLEDSON, John. *Para além do triste retrato na parede*. O Estado de S. Paulo, 22 out 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,para-alem-do-triste-retrato-na-parede,788886,0.htm>>. Acesso em 4/04/2013.
- INHOTIM: *A Grande Lavanderia Mineira*. Novojornal, 09 jul 2009. Disponível em: <<http://www.novojornal.com/politica/noticia/inhotim-a-grande-lavanderia-mineira-09-07-2009.html>>. Acesso em 9/07/2010.
- Inhotim: *Quando o crime compensa*. Novojornal, 03 jul 2012. Disponível em: <<http://www.novojornal.com/politica/noticia/inhotim-quando-o-crime-compensa-03-07-2012.html>>. Acesso em 20/11/2012.
- Inhotim *sem limite de espaço e de tempo*. Disponível em: <<http://www.touchofclass.com.br/main/exposicoes/inhotim/inhotim.html>>. Acesso em 12/10/2012.
- INHOTIM. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/hotsites/inauguracao/index.php/release_detalhe/view/4>. Acesso em 15/11/2012.
- _____. <<http://www.inhotim.org.br/p/v/199-242>>. Acesso em 10/12/2011.
- _____. <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em 10/12/2010; 1/04/2013; 19/04/2013.
- _____. <<http://www.inhotim.org.br/arte/artista/view/161>>. Acesso em 10/12/2010.
- _____. <<http://www.inhotim.org.br/hotsites/inauguracao/index.php/artistas/view/13>>. Acesso em 10/11/2011.
- _____. <<http://www.inhotim.org.br/p/v/209-243-263>>. Acesso em 3/03/2013.
- _____. <http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/129/adriana_varejo_panacea_phantastica_linda_do_rosrio_e_o_colecionador>. Acesso em 10/11/2011.
- _____. <<http://zero2arquitetura.blogspot.com.br/2009/05/inhotimbrumadinhomg.html>>. Paulo Orsini: Acesso em 10/11/2011.
- Jardim Botânico de Curitiba. “Francisca Maria Garfunkel Rischbieter” (PR). *Conhecendo os Jardins Botânicos brasileiros*. Disponível em: <http://jbbauru.blogspot.com.br/2011/04/conhecendo-os-jardins-botanicos_15.html>. Acesso em 25/03/2013.
- Jardim Botânico de São Paulo / Instituto de Botânica. Secretaria do Meio ambiente. Disponível em: <<http://jardimbotanico.sp.gov.br/>>; <http://www.ibot.sp.gov.br/jardim/jardim_botanico/historico/jardim/jardim.php>. Acesso em 19/05/2013.
- Jardim Botânico Irmãos Villas Bôas - Sorocaba. sp.gov.br. Disponível em: <<http://www.meioambientesorocaba.com.br/Pagina.aspx?pg=67>>. Acesso em 19/05/2013.
- Jardim Botânico Rio de Janeiro. <<http://www.rbjb.org.br/content/o-que-%C3%A9-rede-brasileira-de-jardins-bot%C3%A2nicos>>. Acesso em 25/04/2013.
- Jardim Botânico Valmor de Souza de Jundiaí. Fundação Oswaldo Cruz. Brasileira. <http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?info_id=666&sid=34>; <www.jundiai.sp.gov.br>; <smsp_botanico@jundiai.sp.gov.br>. Acesso em 25/03/2013.

- KEW, Royal Botanic Gardens: Disponível em: <<http://www.visitlondon.com/things-to-do/place/58711-royal-botanic-gardens-kew>>. Acesso em 11/12/2012.
- LACERDA, Lu. ed. 255 - jul, 2005. Disponível em:
<http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/1,3916,1003272-3839-2,00.html>. Acesso em 22/10/2012.
- MANIFESTA 1: Rotterdam 1996, 09 jun - 19 ago. Disponível em:
<<http://manifesta.org/manifesta1/>>. Acesso em 15/09/2012.
- MARIE SELBY Botanical Gardens. <<http://www.selby.org/>>;
<<http://www.selby.org/gardens/history-marie-selby-gardens>>. Acesso em 11/12/2012 e 1/05/2013.
- MDC: revista de arquitetura e urbanismo. Centro Educativo Burle Marx – Inhotim – Brumadinho – MG. Disponível em: <<http://mdc.arq.br/2009/10/02/centro-educativo-burle-marx-inhotim-brumadinho-mg/>>. Acesso em 10/12/2010.
- Miguel Rio Branco inaugura mostra na Galeria Millan. O Estado de S. Paulo.* C2. 20 mar 2007. Disponível em:
<<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2007/not20070320p2003.htm>>. Acesso em 12/11/2012.
- Miguel Rio Branco abre mostra sobre metrópoles no MIS.* Exposição "Maldicidades - Marco Zero". *O Estado de S. Paulo.* 30 ago. 2010. Disponível em:
<http://www.miguelriobranco.com.br/portu/curriculo_ind.asp>;
<<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,miguel-rio-branco-abre-mostra-sobre-metropoles-no-mis,602398,0.htm>>. Acesso em 12/11/2012.
- Museum Insel Hombroich: <<http://www.inselhombroich.de/index.php/orte/museum-insel-hombroich/gebaeude-und-skulpturen/?lang=en>>. Acesso em 20/11/2012.
- MUSÉE, Fondation Maeght. Fundação Marguerite e Aimé Maeght. Disponível em:
<<http://www.maeght.com/musee/>>. Acesso em 20/11/2012.
- IX Fórum Brafitec. 6 / 8 de jun. 2013. Disponível em:
<<http://seminarios.capes.gov.br/forumbrafitec2013/noticias/56-visitas.html>>. Acesso em 25/08/2013.
- OLAFUR ELIASSON. Disponível em: <<http://www.olafureliasson.net/works.html>>. Acesso em 15/09/2012.
- PALMEIRAS: Flora mata atlântica. Disponível em:
<<http://www.floramataatlantica.com.br/>>; exóticas:
<http://mundodaspalmeiras.blogspot.com.br/p/palmeiras_22.html>;
<<http://hortodaspalmeiras.com.br/site/exoticas/>>. Acesso em 12/09/2012.
- Pavilhão do Brasil na Expo'70. Disponível em:
<<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm>>. Acesso em 21/05/2012.
- PHILIPPE SOLLERS & ADRIANA VAREJÃO. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=Fy9JYVI70Zs&NR=1>>. Acesso em 10/10/2011.
- PHILLIPS, Lisa. *Leading the New Museum.* Director do New Museum- Museums Magazine, ARTINFO, 2007. Disponível em: <<http://www.newmuseum.org/>>;
<<http://www.kanazawa21.jp/>>. Acesso em 21/05/2012.

PINACOTECA DO ESTADO: Disponível em:

<<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/default.aspx?c=exposicoes&idexp=575&mn=100>>. Acesso em 15/09/2012.

PREFEITURA de Curitiba. Disponível em: <www.curitiba.pr.gov.br>. Acesso em 25/03/2013.

PREFEITURA de Sorocaba. Disponível em: <<http://www.sorocaba.sp.gov.br>>. Acesso em 19/05/2013.

PREFEITURA de Jundiaí. Serra do Japi. Disponível em:

<http://cidade.jundiai.sp.gov.br/pmjsite/portal.nsf/V03.02/smpm_serraapresentacao?OpenDocument>. Acesso em 25/03/2013.

PREFEITURA Municipal de Itabira. Disponível em: <<http://www.itabira.mg.gov.br>>. Acesso em 4/04/2013.

RIBEIRO, Marcos. Catálogo de Adriana Varejão. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=8c-5bXV7u8g&feature=relmfu>>. Produzido pela TV Imaginária Produções. Acesso em 10/10/2011.

RIVANE NEUENSCHWANDER - Inhotim, 10/02/2010. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=ab6n_Dae-rs>. Acesso em 10/10/2011.

RIVITTI, Thais. Cultura. *Ensaio sobre a cegueira*, Olafur Eliasson. Revista Bravo! 2008. Disponível em:

<http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/cultura/conteudo_294978.shtml>. Acesso em 15/09/2012.

ROYSTONEA-OLERACEA. Disponível em:

<<http://pt.cyclopaedia.net/wiki/Roystonea-oleracea>>. Acesso em 5/10/2012.

SANTILLI, Juliana. *Bens culturais de natureza imaterial*. Disponível em:

<<http://uc.socioambiental.org/%C3%A1reas-de-patrimonio-cultural/bens-culturais-de-natureza-imaterial>>. Acesso em 25/04/2013.

SARDENBERG, Ricardo. *Arte contemporânea, arte global*. Disponível em:

<<http://www.casadosaber.com.br/curso.php?cid=3361>>. Acesso em 20/11/2012.

SERRA DO JAPI. Disponível em: <<http://www.japi.org.br>>;

<http://www.maxiweb.com.br/serradojapi/>>. Acesso em 25/03/2013.

SOROCABA virtual. Disponível em: <<http://www.sorocabavirtual.com/cidade.html>>;

<www.sorocaba.sp.gov.br>. Acesso em 19/05/2013.

VITRUVIUS. Disponível em:<<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em 10/10/2012.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura Paulista Brutalista 1953-1973*. Disponível em:

<<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/index1port.htm>>. Acesso em 5/05/2012.

ENTREVISTAS realizadas pela pesquisadora.

Jochen Voltz - 13 de julho de 2012.

Paula Zasnicoff - Escritório Arquitetos Associados -12 de julho de 2012.

Rodrigo Cerviño Lopez - 6 de junho de 2012.