



## **As feracidades do instituto Inhotim: paisagens cenográficas nas ruínas da mineração**

Carolina Lara de Matos <sup>1</sup>

### **Resumo**

Este ensaio traz as reflexões produzidas em pesquisa com o Instituto Inhotim, localizado no município de Brumadinho, Minas Gerais. Este, que se tornou meu interlocutor, se apresentou para mim ao longo de nossos encontros, me levando em direção aqueles que estavam presentes e ausentes em seu interior. O museu propõe um espaço de imersão e experimentação entre obras de arte e jardins paisagísticos explorando a potencialidade da relação entre arte e natureza em dinâmicas multiespecíficas. As experiências produzidas pelo museu, únicas em sua estética e múltiplas em seus arranjos espaciais, revelam intencionalidades atribuídas às materialidades e aos seres, assim como, as relações que estes são submetidos para a construção dos lugares dentro do Instituto. A noção de paisagem percorre o texto enquanto um eixo a partir das perspectivas de habitar as ruínas. Na formação de suas paisagens, o Inhotim produz cenografias que mascaram as agências - e a centralidade - de entidades ferais do capitalismo como é o caso da mineração. Em minhas discussões apresento a maneira como o Inhotim tomou a forma de um agente que retroalimenta a estrutura desse capitalismo feral e colonial ao qual estamos imersos, se apropriando até mesmo das críticas e movimentos de resistência a ele. Nesse sentido, busquei pintar as paisagens cenográficas que se formaram para mim a partir das ausências e presenças colocadas pelo Inhotim pensando no lugar da arte nos jardins criados a partir das ruínas.

Palavras-chave: Inhotim, Arte, Natureza, Paisagem, Capitalismo.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Antropologia com habilitação em Antropologia Social na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Ao chegar no Inhotim, me deparo com uma imensidão verde e densa compondo um plano de fundo na estrada. Palmeiras grandes acompanham o caminho que dá acesso aos seus portões. Entre o estacionamento e a entrada do museu, sou cercada por vários arbustos e árvores que sombreiam o trajeto. Ao chegar na bilheteria que dá acesso a parte interna do museu, me sinto transportada para um outro lugar, diferente do que vi ao longo da estrada até lá. O silêncio, acompanhado do som do vento passando por entre as árvores, marcam o espaço, a não ser pelos dias em que o museu está muito cheio de visitantes, quando os sons de pessoas, em geral, animadas para entrar, sobressaem os outros. A mudança de ambientes é bem marcada dentro do museu, essa imensidão verde ganha nuances de cor e textura através das flores, folhas, troncos e formas das plantas que acompanham de perto a visita.

Os caminhos que me levaram até o museu passaram, pelo menos inicialmente, por meus encantamentos pelas artes e suas materialidades. Estes, posteriormente, se emaranharam com a antropologia e a arqueologia, tomando novos corpos e performances diante de toda a potencialidade dos campos. A arte, partindo da antropologia e da arqueologia, se tornou a interseção de múltiplos lugares, relações e intenções em minhas investigações sobre a forma dos encantamentos despertados pelas suas materialidades. Como aponta Gell, “a tecnologia do encanto é fundada no encanto da tecnologia. O encanto da tecnologia é o poder que os processos técnicos têm de lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada” (2005, p.45). Essa tecnologia da arte permite visitar mundos e experimentá-los de outras formas.

Esses encantamentos e desencantamento, da maneira como entendo, produziram lugares familiares para mim, onde experimentei amores e afetos. Esse entendimento de familiaridade parte das reflexões de Tsing (2015) ao tratar das paisagens multiespecíficas. Como a autora aponta, “Você visita aquele ponto o suficiente para conhecer as flores de cada estação e a atividade dos animais; você produziu um lugar familiar na paisagem.” (2015, p.181). Nesse sentido, pensar nesses contextos de familiaridade passa pelos afetos, os amores e os companheirismos que produzimos com os outros seres - vivos ou não. As relações que estabeleci com o Inhotim me levaram para familiaridades que a arte produziu nas paisagens que habitei.

O desenvolvimento do trabalho que sustenta este ensaio me colocou diante de outra questão, que implicou diretamente nas experiências e familiaridades que construí: as marcas que o meu corpo - de uma mulher cis branca - carrega e que compõem a minha perspectiva sobre o mundo e os convites e permissões que recebo para acessar lugares. Desta forma, ressalto que as familiaridades que produzi perpassaram as possibilidades que o Inhotim colocou para mim. Este, que se tornou meu interlocutor, me mostrou caminhos e saídas me levando em direção àqueles que estavam presentes e ausentes em seu interior. Nos encontramos inúmeras vezes ao longo dos dois anos de pesquisa, mas ao começo desse processo, já não éramos estranhos. Nossa relação começou há quase 10 anos, quando o visitei pela primeira vez.

Cada visita e cada processo ao qual o Inhotim me levou foi diferente e, por isso, minha percepção sobre o lugar mudava a cada caminhada. Ao longo do tempo, me veio uma percepção contínua e paradoxal de não conhecer todo museu e, ao mesmo tempo, chegar sempre nos mesmos lugares. Uma constatação me veio em nossos últimos encontros: nem eu nem o museu éramos os mesmos quando voltávamos a nos encontrar. Quando essa questão se colocou para mim, lembrei das palavras de Didi-Huberman, “o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (1998, p.29). Pensando como o Inhotim parecia me olhar assim como eu o olhava, apresento a forma como eu o percebi, ao longo dos dois anos de encontros regulares que tivemos.

O Instituto Inhotim, localizado no distrito de Conceição do Itaguá, parte do município de Brumadinho, é considerado o maior museu a céu aberto da América Latina. O instituto une a experiência de um museu de arte contemporânea e de um jardim botânico, buscando as potencialidades de seus atravessamentos. O museu conta com o Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI) que gerencia as mais de 700 obras de arte vindas de diferentes lugares do mundo, espalhadas entre as 23 galerias e áreas abertas. Somadas a elas, estão as mais de 4.300 espécies botânicas residentes no interior de seus 250 hectares de Reserva Particular de Patrimônio Natural Inhotim (RPPNI) e 140 hectares de área de visitação. Ambas cuidadas pelo Jardim Botânico Inhotim (JBI), reconhecido pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos (CNJB) em 2010 (FARIA, 2016).

Idealizado pelo empresário siderúrgico e minerador Bernardo Paz, o museu é resultado de uma longa relação com a arte, o colecionismo e o meio artístico. Paz é reconhecido enquanto um grande colecionador, possuindo uma rede de relações que passa ativamente pelo meio artístico com nomes como Adriana Varejão, Tunga e Cildo Meirelles - artistas célebres no contexto brasileiro e internacional -, que participaram, também, no processo de idealização do museu (VOLZ, 2005; ROSA, 2020). Para além das muitas questões associando seu nome ao sistema artístico, Paz, enquanto empresário, apresenta uma outra face frente a processos judiciais por lavagem de dinheiro, evasão fiscal, trabalho escravo e infantil, grilagem de terras e desmatamento ilegal<sup>2</sup> (CORDOVA, 2019). O julgamento por parte desses crimes em 2017 concedeu à Bernardo Paz uma sentença de nove anos e três meses de prisão, que se converteram em uma rápida passagem no sistema prisional e, posteriormente, na absolvição dessas acusações em 2020 (OTEMPO, 2020<sup>3</sup>).

Em 2010, o Inhotim foi nomeado enquanto uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), que permitiu a construção de parcerias com os setores público e privado. O instituto constrói dinâmicas de doações e contribuições de empresas privadas, de instâncias do governo e de pessoas físicas. Em seu site institucional podemos encontrar sua longa lista de apoiadores, como o Instituto Cultural Vale, o banco Itaú, a rede de postos Shell, a B3 - bolsa de valores do Brasil - entre outros. Estes se somam a possibilidade de custear as despesas de uma galeria se tornando uma espécie de “guardião” desta, e também a um programa de ajuda chamado de “amigos do Inhotim”, que recebe contribuições das pessoas físicas (FARIA, 2016). Em troca, essas empresas e pessoas recebem vantagens como isenção no imposto de renda e acessos especiais aos espaços do museu. Essas várias legislações e nomenclaturas demarcam um “empresariamento” de coleções particulares (ROSA, 2022). Esse conceito trata dos processos que desencadeiam o surgimento de fundações e associações, que “expressam uma vontade pessoal de um grupo de pessoas de atuar em determinada área, podendo ter

---

<sup>2</sup> As informações acerca dos crimes cometidos por Bernardo Paz foram descritas em uma publicação da *The Intercept Brasil* e podem ser acessadas pelo link: <https://www.intercept.com.br/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/>. Data de acesso: 15/04/2023.

<sup>3</sup> Link de acesso da notícia: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/criador-de-inhotim-bernardo-paz-e-absolvido-pela-justica-1.2297537>. Data de acesso: 15/04/2023.

finalidades altruístas, associações beneficentes, literárias, esportivas ou recreativas, sendo facultado ter fins lucrativos ou não” (ROSA, 2022, p. 290).

Essa categoria coloca em pauta uma série de questões sobre a maneira como essas instituições operam, pensando não somente nos processos de financiamento e posse destas, mas também no manejo e conservação dos acervos. A situação dos acervos de obras de arte do Inhotim se apresenta publicamente de forma incoerente e incerta. Notícias indicavam que as obras de arte instaladas nos espaços e nas galerias estavam sob posse de Paz e foram cedidas ao instituto em forma de “comodato”, uma espécie de empréstimo sem pagamentos por um tempo determinado. Isso se confirma pelo uso de parte das obras como meio de pagamento das dívidas fiscais do grupo Itaminas, sob o gerenciamento de Paz nessa época. Ao mesmo tempo, outras fontes afirmam a doação delas e da propriedade do Inhotim à OSCIP no ano de 2015 (ROSA, 2022; ROSA, 2020)<sup>4</sup>. Apesar dessas questões, tanto a arte quanto a natureza aparecem corporificadas das mais diversas formas nos acervos do Inhotim. Estas são centrais para as minhas reflexões e, por isso, entendo ser importante apresentá-las.

Pensando nas materialidades classificadas enquanto artísticas, fui levada, já pelo mapa da instituição, à uma divisão entre “obras” e “galerias”. Aquilo apresentado como “obra”, trata de intervenções em diálogo com estruturas que assumem um caráter expositivo, a exemplo de esculturas instaladas em jardins e em espaços abertos - sem edificações. As demarcações de onde começa e termina a experiência da obra são mais nubladas, incorporando o meio assim como este é incorporado na sua composição. No contexto das “galerias”, temos construções onde as obras seguem outras performances, se utilizando dos mais diversos suportes artísticos, como quadros, fotografias, vídeos e materialidades das mais diversas para construir a experiência proposta pelo artista. Assim, como as obras apresentadas anteriormente, as estruturas das galerias entram enquanto atores nas dinâmicas permitindo novas experimentações, envolvendo desde os suportes,

---

<sup>4</sup> Acredito ser importante pontuar que, apesar de tratar as nuances do acervo a partir do Bernardo Paz - pessoa física -, os trâmites acontecem a partir de empresas - pessoas jurídicas -, mais um dos vários mecanismos de blindagem adotado por empresários. No caso do Inhotim, a empresa que gerencia o patrimônio - diga-se parte do acervo de obras milionárias e os vários hectares de terra que não foram doados para a OSCIP - é a Horizontes Ltda., criada no ano de 2000, que faz parte do grupo de mais de 10 empresas as quais Bernardo Paz está associado, sendo parte delas voltadas para a mineração (ALVES, 2019; FARIA, 2016).

que podem ser mais “sensíveis”, estando acondicionados em condições de preservação ideais - cuidados com a umidade, com a incidência luminosa e com o intemperismo que afetam o estado das obras -, até nas propostas dos artistas criando diferentes tipos de diálogos com os espaços internos e externos a galeria.

Apesar dessa divisão, ainda é difícil estabelecer diferenças muito rígidas entre as materialidades das duas categorias, dada a diversidade de propostas. Essas nuances me voltaram para um contexto comum entre elas: a arte contemporânea e suas expressões. Dentro desse escopo, um aspecto que une as obras é o suporte “instalação”. Este surge justamente em meio às reflexões sobre a corporalidade na arte, pensando na possibilidade de não somente observar arte, mas de participar corporalmente de sua construção e estar dentro dela (TEDESCO, 2007, p.20). Em meio a esse processo, as noções de lugar foram modeladas pensando na sua influência para a construção das obras. Nesse sentido, a modelagem das noções tipográficas de arte contemporânea levaram ao conceito de arte *site-specific*, que faz referência a um lugar específico e carrega críticas às “relações espaço-contextuais institucionais”, pensando que “as instalações [...] são constituídas a partir de relações e não de um objeto único, implicam o lugar e os demais elementos que as compõem e acontecem no tempo” (TEDESCO, 2007, p.23).

A produção desse tipo de estruturas abraça a possibilidade de experimentar a arte para além do olhar, ao mesmo tempo que aponta para a desconstrução de uma ideia de neutralidade dos espaços, colocando o “lugar de expor” enquanto um elemento participante da obra (TEDESCO, 2007; O'DOHERTY, 2007). Um tipo de conceito artístico que marca o Inhotim é a *Land Art*, que estabelece uma relação entre a arte e ideais de paisagem e natureza partindo de uma “ação/intervenção do artista na paisagem natural” com diferentes propostas, voltadas ou não para a ideia de preservação ambiental. Essas intervenções se pretendiam muito mais enquanto uma forma de extrapolação de “limites” em relação às percepções, performances e experimentações permitidas por esses lugares. Nesse sentido, a paisagem, mais especificamente aquela entendida enquanto “natural”, parece entrar enquanto um suporte para a *Land Art*, uma tela que acrescenta os aspectos específicos do lugar e permite ao artista propor transformações nos espaços (TABOADA, 2018, p.64).

As noções de lugar e a sua relação com os caminhos aparecem nas discussões de Ingold (2021) e ajudam a pensar na produção dos espaços e suas distinções conceituais. O autor entende os lugares como totalidades espaciais - ideal e materialmente - que estão associadas às “experiências que proporciona àqueles que passam algum tempo lá — às vistas, sons e até cheiros que constituem sua ambiência específica” (INGOLD, 2021, p.119). Suas provocações me levaram a pensar sobre a maneira como o próprio Inhotim produz seus espaços e as perspectivas de habitá-los. Ao longo de toda a área de visitação, fui levada por vias que alternam na maneira como são construídas, desde suas cores no mapa, indicando diferentes circuitos (laranja, amarela e rosa) até o material com que são produzidas. Os caminhos preparados para circulação de veículos especiais, destinados para ajudar os visitantes (que pagarem) a chegar em determinados pontos, são produzidos por uma estrutura mais larga de calçamento regular. Em contra partida, os caminhos preparados para circulação exclusiva de pessoas são feitos de pedras grandes e irregulares, assentadas de forma a produzir mosaicos, além de pedras de cascalho e de minério dispersas de forma fixa sobre a terra de maneira muito semelhante a uma trilha.

Esses caminhos que nos levam aos lugares são marcados com outros elementos, que se tornam também convites a parar e apreciar, como é o caso dos jardins, esculturas e plantas especiais que aparecem nos entornos. Em uma de minhas visitas ao museu, enquanto andava depois de já ter me perdido ao seguir o mapa, acabei encontrando uma área relativamente extensa de grama cercada por uma vegetação mais densa em uma subida. Nesse momento, decidi parar por alguns minutos para descansar e tomar ar depois de uma longa caminhada entre uma obra e outra, que eu pensava estar naquela direção. Quando parei para olhar o que estava no entorno daquele trecho do caminho, me dei conta de que estava olhando para uma obra que já havia tentado e falhado em encontrar algumas vezes - *Elevazione* (2000-2001)<sup>5</sup> de Giuseppe Penone. A intervenção proposta por ela foi construída a partir de uma estrutura com cinco árvores de Guarita plantadas próximas uma da outra, simulando sustentar uma escultura de um grande tronco cortado com raízes a mostra produzido em cobre. Essa obra abre espaço para falar de uma outra entidade presente no Inhotim: a natureza.

---

<sup>5</sup> Mais informações sobre a obra de Giuseppe Penone no link: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/elevazione-giuseppe-penone/>. Acesso em: 20/05/2023.

Considerando que se trata de um museu a céu aberto e um jardim botânico, a maior parte de seus espaços são áreas abertas que exibem uma quantidade expressiva de espécies botânicas. Desde a chegada, uma densa vegetação começa a compor o museu. As áreas de visitação - ou pelo menos aquelas nas quais podemos circular - apresentam composições próprias que exploram as possibilidades de cor e forma das folhas, flores e estrutura de plantas. Uma parte importante da experiência no Inhotim é a presença da natureza visível, enquanto entidade que se adapta aos moldes das propostas que a própria instituição planejou. Durante a visitação, ela é corporificada de diferentes formas, o que me levou a percebê-la e experimentá-la de maneiras diversas.

Entender as nuances dessas propostas passou por entender o próprio Jardim Botânico Inhotim enquanto uma instância interna do museu e, ao mesmo tempo, independente dele. O jardim é responsável pela conservação e gestão dos “ativos ambientais”, pelo cuidado com as coleções botânicas, e pelas pesquisas voltadas para ecologia, seguindo uma série de protocolos para a regulamentação desses espaços estabelecidos pelo Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONAMA) e pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). Somado a isso, o museu conta com 250 hectares de Reserva de Proteção nos entornos da área de visitação com “o objetivo de conservar um remanescente florestal em uma área cercada por mineradoras ativas na região de Brumadinho”, e que acaba por garantir também a manutenção dos espaços internos (MOTA et al, 2020, p.59).

Dentro das propostas da instituição, o paisagismo, enquanto essa “prática de planejar a construção da paisagem” (MOTA et al, 2020, p.59), aparece como central e parte da expografia e educação ambiental na forma de jardins. Mais uma vez, o conceito de paisagem aparece enquanto uma ideia importante para se pensar no museu, ao mesmo tempo em que é acionado para tratar de um ambiente “natural”, intervindo por ações humanas a partir de um norteamento estético do paisagista. O Inhotim indica sua associação ao “paisagismo tropical contemporâneo” influenciado por Roberto Burle Marx, paisagista muito influente no contexto brasileiro, que inclusive dá nome ao centro cultural e de educação criado no museu. Este tipo de paisagismo é reconhecido por associar o uso de espécies nativas da região com a forma e composição de jardim

franceses e ingleses em uma construção que explora as “potencialidades locais” (FARAH et al, 2011;MOTA et al, 2020; FARIA, 2015).

Entre investidas em direção a um desenvolvimento de sustentabilidade e conservação a partir de iniciativas à pesquisa, à educação ambiental e à gestão de “ativos vegetais” - assim como exposições paisagísticas - com seus diversos jardins educativos e ornamentais, o museu propõe uma experiência com a “natureza” de forma mais aproximada em momentos pontuais, em caminhos para algumas galerias que me contornaram durante as caminhadas, mas, em geral, não acessando-a diretamente. Dessa forma, o que nós, visitantes, vemos, são matas em um suposto estado “natural”, a partir de uma distância planejada. Me percebi experimentando uma versão controlada e cenográfica que simula um “contato com a natureza”. A exploração das possibilidades dos espaços a partir o uso de elementos “naturais” - entende-se seres mais-que-humanos - ingressa então como um novo componente nas relações de construção da arte e se coloca enquanto uma marca desse lugar. As experiências com as obras se alternavam entre os momentos em que estava em um relevo mais baixo, com galerias em obras imersas em meio às matas e aos jardins; e os momentos em que estava em uma altitude maior e era possível ver para além do museu - as serras e a mineração tão próximas compondo de maneira disforme o plano de fundo.

Nesse sentido, andar pelo Inhotim me fez pensar em pinturas conhecidas como “pinturas de paisagem”, que sempre vi na casa de pessoas da minha família e que, por vezes, pintei. Apesar das diversas formas possíveis de se fazer isso, no meu contato com a pintura usando tintas a base de óleo fui introduzida ao conceito de camadas. Enquanto pintava, dividia a imagem em várias camadas, principalmente em contextos em que ela reproduzia a ideia de profundidade, coisas mais ao fundo e coisas mais a frente. Entendo que isso passou a constituir a maneira como eu olho para lugares. Ao me voltar para o Inhotim, identifiquei camadas na própria construção do espaço, as regularidades e as excepcionalidades, os distanciamentos e proximidades.

Pensando nesses quadros que Inhotim pintou nos meus olhos, percebi que, ao fundo, havia uma imensidão densa e verde formada por um emaranhado de plantas e árvores, que acompanhava grande parte da visita. Por vezes também abriam brechas para a vista das serras da região, adicionando outros tons de verde e tons avermelhados para

o fundo. Sobreposto a isso, plantas de diversas cores e formas desenhavam uma nova camada na pintura junto com lagos e áreas gramadas. Por vezes entrelaçadas a essa camada, por outras sobrepostas, estavam as obras e galerias, que acrescentavam novas cores e formas à tela a partir dos materiais e da aparência de suas estruturas. Como uma última camada, as vias estavam, para mim, no primeiro plano da pintura, criando seus desenhos a partir dos diferentes tipos de materiais e de formatos usados para construí-las. Em muitos momentos, me vi observando o chão e pensando nas formas e sensações proporcionadas por ele.

Os corpos humanos que caminhavam por essas vias, passaram a fazer parte da pintura. Notei uma expressiva homogeneidade de corpos dentro do museu, que durante as minhas visitas eram majoritariamente brancos, quando se tratava de visitantes. Esta marcou uma espécie de compartilhamento de um conforto - e mesmo de acesso - por parte de pessoas brancas<sup>6</sup>. Essas semelhanças extrapolavam a cor desses corpos, caminhando para a maneira de se vestir e a forma de habitar, o que tocar, o que não tocar, por onde passar e por onde não caminhar. Não há placas que sinalizam que não podemos entrar na mata, mas as pessoas que vi no museu não entravam, não há placas que digam que não se pode sentar na grama, mas em geral, as pessoas que vi no museu durante as visitas se sentavam nos bancos espalhados nos caminhos.

Os estudos sobre o Inhotim me levaram para o conceito de paisagem, pensando nos tensionamento entre natureza e arte que eles propõem e também na maneira como os lugares em seu interior se apresentaram para mim. A noção de paisagem carrega uma série de sentidos e significados, no processo de pesquisar o Inhotim, ela foi tomando diferentes formas e aparecendo associada a diferentes perspectivas. Isso se deu, também, pelo entendimento deste enquanto um conceito êmico do Inhotim, sendo moldado por teorias artísticas, antropológicas e paisagísticas. Diante das produções - obras e jardins - expostas no museu, notei um deslocamento da ideia de paisagem para um referencial de meio entendido enquanto “natural” (MOTA et al, 2020; TABOADA, 2018). Apesar disso, ao trazer o conceito de paisagem para a análise, aciono discussões que o deslocam para outra direção.

---

<sup>6</sup> Essas discussões são aprofundadas por Kilomba (2017) em sua performance tratando das estruturas do Cubo Branco dentro das artes e se somam as discussões de Bento (2022) sobre os pactos da branquitude.

Em minha pesquisa, encontrei um potencial na discussões teórica de Ingold (2021), que propõe diferenciações importantes entre lugar, caminho, ambiente e paisagem. O autor aponta para esta a partir das perspectivas de se habitar os lugares. Em minhas reflexões optei por partir dessa conceituação, o que me permitiu tensionar a minha própria experiência no museu e a maneira como me senti ao longo de minhas visitas, pensando também em quais paisagens o próprio Inhotim desejava produzir. (MOTA et al, 2020; FARIA, 2016; MENEZES, 2012; TABOADA, 2018; TSING, 2018).

Ao longo do desenvolvimento do trabalho, a experiência de estar no Inhotim passou a ser em grande medida incômoda e angustiante e as caminhadas longas e penosas. Os lugares não mostravam mais suas singularidades, estas foram substituídas por uma homogeneidade, como se a todo momento eu estivesse vendo pinturas similares. Nesse processo, minha atenção passou a se voltar para outros aspectos. Quando estava cercada por jardins, eles pareciam estranhos e meu olhar se voltava para as pessoas que, discretamente, podavam as plantas dos jardins para mantê-las nos formatos que foram planejados. No momento em que me aproximava da mata ou passava por caminhos dentro dela, comecei a reparar nos vários canos pintados de verde e em caminhos de águas alaranjadas passando discretamente por entre árvores e plantas, contrastando com os lagos azuis que ficam nos jardins.

A arte do Inhotim, em sua magnitude física e conceitual, perdeu parte de seu encanto para mim e um vazio passou a acompanhar as imersões das obras de arte. Apesar dessa diversidade de tipos e propostas, estas materialidades pareciam compartilhar elementos que as homogeneizavam, como se estivesse vendo a coisas semelhantes mas com roupagens distintas. Em um dos dias que estive lá visitando a galeria da Claudia Andujar<sup>7</sup>, uma construção que fica próxima a um dos limites da área de visitação, reparei que ao fundo haviam estruturas, uma espécie de muro de ferro pintado de verde que parecia delimitar o espaço do museu. Vindo do outro lado, percebi sons de maquinários se movimentando, cortando os sons das árvores e de alguns pássaros que vinham do Inhotim. Esse barulho seguiu em outras vezes que fui ao museu, ele ecoava pelas obras que estavam nos pontos mais altos e mais próximos do limite da área de visitação, era

---

<sup>7</sup> Mais informações sobre a galeria da Claudia Andujar no link: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-claudia-andujar/>. Acesso em: 20/05/2023.

como se estivesse cercada por máquinas. Subindo um pequeno morro na encosta de uma das vias de visitação, me deparei com algo que parecia ser a origem desse som numa área relativamente perto do museu em que pessoas trabalhavam em uma grande vala feita na terra. As plantas no entorno e o buraco compartilham dos mesmo tons avermelhados como se estivessem pintadas.

Esse processo de desencantamento se deu, em grande medida, a partir da compreensão de cenografias sendo produzidas pelo museu. Nessa tentativa de aproximar natureza e arte o museu me pareceu produzir uma paisagem cenográfica, incorporando atos e corpos dentro de suas performances de maneiras estratégicas para a construção da experiência, mascarando os processos narcísicos, coloniais e exploratórios envolvidos na cena. Neste lugar, da maneira como entendo, “Toma corpo uma subjetividade muito mais seriamente anestesiada em sua capacidade vibrátil e, com isso, muito mais fortemente dissociada da presença viva do outro a construir seu próprio corpo” (ROLNIK, 2021, p.84). Da maneira como compreendi, ao manter o controle das experiências, dos corpos - humanos ou não -, dos acessos escondidos atrás das narrativas, eles são capazes de produzir parte de seus encantamentos.

As paisagens cenográficas do Instituto Inhotim me parecem estar centradas no minério. Este tornou-se, ao longo de minha pesquisa, o elo que une e passa pela existência de todas as outras entidades presentes na produção do museu. O minério enquanto uma entidade mantenedora essencial aparece não somente nos bastidores, através de empresas patrocinadoras e atividades do Bernardo Paz, nem mesmo como simplesmente parte do caminho, quando passamos por caminhões cheios de minério, áreas de exploração ou trilhos de trem, ele apareceu como parte da cenografia nas trilhas e obras. A fim de compreender a cenografia proponho um retorno aos caminhos que permitem chegar ao Inhotim. Estes passam por rodovias, cidades e pequenas estradas.

Apesar de ser relativamente perto de Belo Horizonte, cidade onde moro, o caminho até o Inhotim trazia aspectos de uma viagem, mesmo que rápida - entre 60 e 90 minutos de carro para percorrer a distância de aproximadamente 60km. Precisei sair de Belo Horizonte em direção a Brumadinho. Durante os dois anos de visitas frequentes ao Inhotim, fiz diversos trajetos para chegar lá, por vezes passei por estradas de terra nas encostas do Rio Paraopeba, me perdi em lugares de mineração, passei por trilhos de trem

e por vias reformadas. A ida nem sempre foi tranquila, principalmente quando estava sozinha. Nesses momentos minha atenção se voltava para os meus medos em relação às vias, que se estreitam na chegada à MG-155 em direção a Mário Campos e Brumadinho, ao mesmo tempo em que eu passava a ser acompanhada por inúmeros caminhões carregando maquinário, minério e rejeitos, que saíam e entravam em portarias e estradas laterais.

Nos momentos em que fui acompanhada e não estava dirigindo, pude reparar mais nos entornos das estradas e nos lugares por onde passávamos. Nesse contexto, percebi diversas mudanças na paisagem, não somente pela distância percorrida, mas também pelas mudanças de caminho e as reformas feitas ao longo do tempo. Começando pelo sair de casa e pelo contexto de Belo Horizonte, um centro bastante urbanizado, notei como os inúmeros prédios e casas e uma agitação no trânsito em alguns dos dias e horários compunham a paisagem, para além da familiaridade de ser a cidade onde moro. Esse momento era seguido pela paisagem do Anel Rodoviário e da BR-381, também conhecida como rodovia Fernão Dias, que carregam grande parte da sensação de uma viagem para mim. Durante toda minha vida, essas rodovias fizeram parte do caminho para visitar minha família, marcando as familiaridades que tenho com esse trajeto e seus entornos, onde os prédios e casas dão espaço para postos de combustível, galpões e empreendimentos nas marginais. É nesse momento que as serras, características do estado de Minas Gerais, começam a marcar sua presença.

Seguimos nesse caminho até o momento de pegar a MG-155, que leva para Mário Campos e Brumadinho, em uma saída lateral da BR-381, quando uma nova paisagem foi produzida com mudança muito particulares na composição dos lugares. As estradas mais estreitas - uma pista que ia e outra que voltava - eram, por vezes, contornadas por árvores, casas, portarias de mineradoras, centros comerciais e serras, que permaneciam aparecendo até a linha do horizonte. Para além dessa mudança de estruturas, notei que o cinza que compunha o espaço até então foi abruptamente substituído por um tom avermelhado nas plantas, no chão, nas casas e no topo de alguns morros.

Essa parte do trajeto foi o que mais se alterou ao longo das minhas visitas, me perdi em espaços onde a estrada era de terra e parecia levar para uma mineradora, tive que ficar esperando o trem que transportava o minério passar - o que demorava bem mais

tempo do que eu imaginava -, passei próximo a encosta do Rio Paraopeba. Porém, nas idas mais recentes ao Inhotim, percebi que eu era direcionada para um mesmo lugar e pude acompanhar as reformas para a construção de um novo caminho para chegar ao museu. Uma estrada nova e com vias bem largas cercadas por palmeiras e uma vegetação densa ao fundo, que direcionava ao jardim que anuncia a chegada do museu.

As perturbações que mancham a paisagem da região onde está localizado o Inhotim, como já apresentei, remetem a momentos muito anteriores a construção dele, acumulando camadas de invasão e exploração que delimitaram as vidas possíveis e sentenciaram a morte um amplo conjunto de seres, humanos e mais-que-humanos. Impossível seria rastrear a totalidade de vítimas dos empreendimentos da mineração na região de Brumadinho, desde as comunidades indígenas e populações escravizadas no processo de invasão e colonização, posteriormente o processo de exploração das pessoas enquanto mão de obra. Somam-se ainda os outros seres mais-que-humanos, como os animais, plantas e serras que foram explorados e sacrificados em prol dos interesses de acúmulo por detrás dessas economias oportunistas e dessas elites em uma ode à vida do capital. O museu é a perturbação mais recente, que impõe suas vontades de vida e morte gerando novas manchas na paisagem (FARIA, 2016; BECHLER e BECHLER, 2019; GUIMARÃES e DE MORAIS, 2018; TSING, 2018; TSING, 2021).

Em reflexões sobre processos como esse, Tsing (2018) se volta para relações multiespecíficas que se estabelecem nas ruínas, as transformam em nossos jardins, e propõe reflexões sobre as possibilidades dentro dessas paisagens arruinadas que habitamos. Apesar dos jardins evocarem a ideia de vida - em ideologias agrárias, como Tsing (2018) afirma -, eles carregam em si perturbações que determinam a vida e a morte. Ao se voltar para eles, a autora (2018) trata das paisagens arruinadas por grandes empreendimentos pensando nas possibilidades de vida nesses lugares, que a cada momento se tornam mais presentes e familiares, entendendo-os enquanto nossos novos jardins. Não se trata de reiterar o contraste entre paisagens naturais e alteradas, mas perceber as perturbações e as relações nesses lugares. Como a autora afirma, “Locais onde histórias humanas e não-humanas de perturbação surgem em conjunto são particularmente boas para se pensar, pois tais locais nos permitem rastrear humanos como autores e vítimas destes impactos” (TSING, 2018, p. 370). Neste lugar, a autora adverte

“Precisamos ser capazes de diferenciar entre formas de perturbação que são inimigas para toda a vida e essas que oferecem oportunidades multiespecíficas” (2018, p.381).

Enquanto um lugar que se apropria de categorias como sustentabilidade e biodiversidade ressaltando seus engajamentos com a pesquisa, a preservação e o ensino ambiental, o museu coloca em suas narrativas a preocupação com a “natureza” e a intenção de sensibilizar seus visitantes para a necessidade de preservá-la. Desde o processo de reflorestamento que envolveu o projeto do Inhotim até a maneira como foram dispostas as obras e as plantas, o instituto coloca a centralidade das relações multiespecíficas na experiência, apontando para a possibilidade desses outros seres mais-que-humanos se relacionarem não somente conosco, mas com as estruturas, as obras e umas com as outras (MOTA et al, 2020; TABOADA, 2018).

A princípio, esses processos e produções se apresentaram a mim enquanto uma tentativa de retomada da vida destruída pela mineração e possibilidade de um lugar para experimentações multiespecíficas, porém a maneira como fui percebendo a instituição e seu tratar da natureza em face das encenações produzidas por ele, me levou para o entendimento de uma dinâmica de submissão desses outros seres à múltiplas estruturas internas de controle, os mantendo presos e limitados - física e relacionalmente. As materialidades - obras, vias e outras construções -, assim como esses outros seres, precisam de constantes intervenções para a conservação das formas e estruturas. Por várias vezes em minhas visitas, vi pessoas podando plantas nos jardins e galerias fechadas para a restauração. As necessidades de manutenção constantes não se colocam somente pela condição das ruínas, como aponta Tsing (2018), mas enquanto um mecanismo para sustentar a vida em cena que o Inhotim produz.

Da maneira como entendo o Inhotim, ele se apropria de narrativas sobre essas novas possibilidades de vida dentro das ruínas, apontando para a necessidade de preservação frente ao contexto de mineração da região. Isso é sustentado por obras de arte que produzem críticas aos reflexos da exploração e discutem sobre novas formas de experimentar e se relacionar com arte e esses outros seres mais-que-humanos. Forma-se então uma paisagem cenográfica artística imersa em meio “natural” que mascara novas camadas de destruição e exploração e se transforma em um novo mecanismo para esse mesmo capitalismo, que explora os lugares, lucrar. Me volto para pensar nessas

economias oportunistas e suas articulações, assim como o lugar que o Instituto Inhotim ocupa dentro dessa estrutura.

Entre paisagens arruinadas e paisagens encenadas, habitamos os lugares transformados pelo capitalismo e seus empreendimentos. Como apontei anteriormente, Brumadinho e o próprio Instituto Inhotim carregam as marcas físicas, políticas e econômicas da mineração (COELHO, 2018; BECHLER e BECHLER, 2019; FARIA, 2016; GUIMARÃES e DE MORAIS, 2018). No processo de pesquisa, tive contato com o Feral Atlas e algumas discussões produzidas por Anna Tsing apresentando e discutindo sobre sujeitos e estruturas do antropoceno, se voltando para as relações multiespecíficas, assim como para outras estruturas que têm atuado no cenário do capitalismo veloz e feroz em que vivemos. A autora descreve como esses nossos “sujeitos são seres vivos e não vivos que, ao se emaranharem em projetos imperiais e industriais humanos, estão ajudando, em larga medida, a destruir a habitabilidade da Terra” (TSING, 2021, p.177). Em meio a esses empreendimentos imperiais e industriais, esses outros seres parecem por vezes submetidos a esses contextos e exercendo papéis que ajudam a sustentar esses projetos humanos de destruição. A autora aponta para as feralidades dos sujeitos - vivos ou não - que têm se relacionado com essas estruturas

Nós os chamamos “ferais” para indicar que são suas relações com as infraestruturas imperiais e industriais, e não sua natureza intrínseca, que provocam tantos problemas. Em inglês, o termo “feral” (feral) se refere a animais que escaparam da domesticação. Ampliamos o termo para destacar como seres vivos e não vivos podem ganhar novos poderes ao se associarem aos projetos humanos modificadores da terra, da água e da atmosfera que chamamos de infraestruturas (TSING, 2021, p.177).

Diante disso, Tsing (2021) propõe que investiguemos a estrutura das paisagens locais para entender os “padrões iteráveis de distúrbios humanos” a partir das infraestruturas - materialidades dos projetos imperiais e industriais de transformação da paisagem - que operam dentro de programas de desenvolvimento do capitalismo. Essas discussões introduzem camadas na forma como essas infraestruturas são produzidas, apontando a centralidade dessas discussões para pensar a maneira como estes programas tomam suas nuances nos contextos locais.

No contexto de minhas análises sobre Inhotim, a estrutura da paisagem me levou à estrutura da mineração, empreendimento capitalista herdado do período colonial que está presente não somente enquanto estratigrafias nas serras exploradas, mas também nas camadas da história que a região de Brumadinho carrega. A mineração tem uma extensa gama de agentes ferais se relacionando em suas infraestruturas e vem produzindo manchas por todo o estado de Minas Gerais (GUIMARÃES e DE MORAIS, 2018; COELHO, 2018; BECHLER e BECHLER, 2019). Em um processo de ampliação da escala, pensando no contexto do Brasil, nos deparamos com um capitalismo periférico com bases fortes no colonialismo que moldam os empreendimentos desenvolvidos em seu interior. Essa estrutura, reflexo dos processos de invasão e exploração de outros continentes promovidos por países europeus, desenvolveu um eixo de dependência e subordinação que consolidou relações assimétricas entre Brasil - periferia - e Europa - centro.

Essa dependência não aparece apenas enquanto uma condição econômica, mas coloca também as estruturas política e social atendendo aos interesses desse centro. Isso se expressa fortemente nos contextos locais, como em Brumadinho, a partir das narrativas historiográficas que colocam o marco inicial para o surgimento do município como sendo a “descoberta” da região por agentes da coroa subdimensionando as violências implicadas nesse processo de invasão. Somam-se a isso, em momentos posteriores, os processos de recrutamento de empresas mineradoras europeias, eixo central do capitalismo, para explorar a região promovendo mudanças territoriais para atender suas demandas. (BECHLER e BECHLER, 2019; COELHO, 2018; FARIA; 2016)

Os reflexos desse processo aparecem na dependência que Brumadinho têm desses empreendimentos até os dias atuais e nas assimetrias que o município apresenta nas dinâmicas de poder entre essas empresas - e fazendas que surgiram para atender suas demandas - e as populações exploradas como mão de obra, assim como na distribuição de renda da região. Coelho (2018) apresenta a relação entre as principais atividades na região, passando por extrativismo mineral, administração pública, atividades industriais, comércio entre outros apontando as dinâmicas salariais entre elas, indicando a oferta de maiores salários dentro das atividades de mineração. A centralidade da mineração fica clara nas paisagens das cidades da região. Quando o trajeto chegava em

um centro comercial de Mario Campos - cidade vizinha a Brumadinho - os trilhos que separavam uma pequena praça da rua de loja marcavam outras temporalidades para o caminho. Quando o momento de atravessar os trilhos com o carro coincidia com a chegada do trem de minério, eu ficava alguns minutos esperando dada a extensão que estes tinham. Por vezes me propus contar a quantidade de vagões de minério que estavam acoplados ao trem, mas nunca consegui, seja pela velocidade em que passavam ou pela distorção da imagem de ver várias estruturas similares passando. Apesar da roupagem distinta das paisagens do Inhotim em relação a essas outras que apresentei, entendo o Inhotim como um novo sujeito de perpetuação do projeto colonial e imperial da mineração no cenário de Brumadinho.

Para além dos maquinários que agem diretamente no consumo de serras e morros, o Inhotim entra nessa dinâmica enquanto infraestrutura e sujeito ao mesmo tempo. Comparece nas discussões de Faria (2016) os processos de (re)produção desses espaços, enquanto parte de rearranjos para acumulação de capital, associando os setores de mineração e produção imobiliária. A autora (2016) demarca esse projeto no Eixo-Sul da metrópole de Belo Horizonte (Brumadinho e Nova Lima), a partir da construção de condomínios de luxo, centros de serviços, áreas de lazer, entre outras estruturas voltadas para a elite, usando de suas articulações com o Estado - como por exemplo ocupando cadeiras em comitês deliberativos - para dar seguimento a seus projetos. Em meio a isso, ocorre a gentrificação de determinadas áreas, seja de forma direta, a partir da compra das propriedades e reconstrução dos espaços, ou indireta, pela “valorização” - em termos de aumento de custo - das áreas nos entornos desses empreendimentos. A autora aponta para o acontecimento desses dois fenômenos em relação ao Inhotim.

Para sua construção, ocorreu um processo de desvanecimento de uma comunidade que se encontrava na região. Esta, que compartilhava o nome com o instituto, foi sendo desarticulada a partir da venda das casas para Bernardo Paz, que já possuía uma fazenda próxima a comunidade Inhotim, onde residia e onde deu início ao seu projeto. Apesar da destruição das casas e de vários patrimônios da comunidade, como o Boteco do São Vicente de Paulo, o campo de futebol, entre outros, ainda hoje existem construções no interior do museu que são “remanescentes” da comunidade, que foram reformadas e adquiriram novas funções. É o caso da Escola Santinha Marcial, que se transformou na

recepção do Inhotim, a casa de Dona Maria, ex moradora da comunidade que hoje abriga a exposição *Continente-Nuvem* (2009)<sup>8</sup> de Rivane Neuenschwander, a Capela de Santo Antônio, que permanece dentro do espaço do Instituto, porém foi reformada e hoje é usada para casamentos luxuosos (FARIA, 2016; MENEZES, 2012; ALVES, 2019).

Ao mesmo tempo que é uma infraestrutura de continuidade desses projetos capitalistas, o instituto Inhotim aparece enquanto um sujeito de manutenção do imaginário construído pelas narrativas dessa elite branca colonial que se beneficia desses empreendimentos agindo também para manutenção de seus pactos e a redenção e compensação de suas práticas exploratórias e destrutivas. Essas elites, em meio as suas articulações, se apropriam e acionam categorias que mascaram os processos de acumulação e as localizações das narrativas que são apresentadas nesses espaços, fazendo alusão as ideia de promoção de cultura, de retorno à sociedade e produção de experiências baseadas na diversidade de perspectivas (BENTO, 2022; CORDOVA, 2020; ROSA, 2022; ROSA, 2020).

O Inhotim toma a forma dessa paisagem cenográfica que reitera as instituições e o sistema que o cria, retroalimentando a estrutura colonial e feral do capitalismo, se apropriando até mesmo das críticas e movimentos de resistência a ele, seja no âmbito das artes ou dos movimentos de preservação ambiental. Ao ressaltar o âmbito científico, ambiental e artístico nas narrativas sobre si mesma, a instituição mascara a sua participação dentro desses projetos capitalistas acionando engajamentos encenados. Nesse processo, o instituto nubla o lugar de ausências que o constitui. Para pensar sobre essas ausências presentes no museu, me volto para a proposição cosmopolítica, onde Stengers nos convida a complexificar as agências e movimentações no mundo, nos permitindo afetar e se apavorar diante da quebra das seguranças daquilo que conhecemos e em alguma medida compactuamos, de forma a “desacelerar a construção desse mundo comum, de criar um espaço de hesitação a respeito daquilo que fazemos quando dizemos ‘bom’” (2018, p.446).

Essa foi, em grande medida, a proposta deste trabalho: aprofundar na possibilidade de me voltar com hesitação para o lugar familiar que foi o Inhotim e seus

---

<sup>8</sup> Mais informações sobre a galeria da Claudia Andujar no link: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-claudia-andujar/> . Acesso em: 20/05/2023.

empreendimentos artísticos a partir de uma inquietude acerca dos discursos que estão sendo produzidos na política destes. Da maneira como percebo, o Instituto Inhotim se constrói nas ausências do que foi devorado e está sendo escondido nas paisagens cenográficas que guardam as devoções ao minério, à mineração e à essa elite, atendendo aos seus interesses, pactos e narrativas.

### Referencias bibliográficas

ALVES, Thais Mendes. **Brumadinho MG e Inhotim: entre a Memória, o Museu e o Turismo**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, 2019.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema marginal: a coleção. In: **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva (2000).

BECHLER, Reinaldo Guilherme; BECHLER, Rosiane Ribeiro. (Des) Caminhos da Mineração em Brumadinho: presente, passados e futuros. **Revista Tempo e Argumento**, v. 11, n. 26, p. 548-559, 2019.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. Companhia das Letras, 2022.

COELHO, Tádzio Peters. Minério-dependência em Brumadinho e Mariana. **Lutas Sociais**, v. 22, n. 41, p. 252-267, 2018.

CORDOVA, Dayana Zdebsky de. I. 1." Welcome to Inhotim, fruto de mecenato feito com renda de mineração!": um ensaio sobre colecionismo I. 1." Welcome to Inhotim, fruit of patronage made with mining income!": An essay on collecting. **DEVIDASARTES**, p. 26. CORDOVA, D. Z. de. Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 468–479, 2017.

CORDOVA, Dayana Zdebsky de. Relações apaixonadas, investimentos obsessivos: uma etnografia sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea. 2018.

DEGER, Jennifer; SAXENA, Alder Keleman; TSING, Anna Lowenhaupt; ZHOU, Feifei. **Feral Atlas: The More-Than-Human Anthropocene**. Stanford UP, 2021. Multimedia. Link de acesso: <https://feralatlus.supdigital.org/>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: **O que vemos, o que nos olha**. Ed. 34, 2010.

FARIA, Laura Amaral. **A produção do espaço no eixo sul da metrópole de Belo Horizonte: o Instituto Inhotim (Brumadinho-MG) e o fetichismo da natureza**.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2016.

FARAH, Ivete; BAHIA, Mônica Schlee; TARDIN, Raquel. Arquitetura paisagística contemporânea no Brasil. **Paisagem e Ambiente**, n. 28, p. 167-175, 2010.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, ano 6, v. 8 (1), p. 41-63, 2005.

GUIMARÃES, Carlos Magno; FERNANDES DE MORAIS, Camila. Mineração, degradação ambiental e arqueologia: Minas Gerais, Brasil século XVIII. **Memoria americana**, v. 26, n. 2, p. 82-101, 2018.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica**, v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos pagu**, 1995, no 5, p. 7-41.

INGOLD, Tim. A temporalidade da paisagem. In: BESSA, Altamiro Sergio Mol. **A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021. p. 111 - 157.

INSTITUTO INHOTIM. Acervos. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/acervos/>> . Acesso em: 20/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Obras externas. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/categorias/obra-externa/>> . Acesso em: 20/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Galerias. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/categorias/galeria/>> . Acesso em: 20/03/2013.

INSTITUTO INHOTIM. Obras em galerias. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/categorias/obra-em-galeria/>> . Acesso em: 20/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Artistas. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/categorias/artista/>> . Acesso em: 20/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Institucional. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/institucional/>> . Acesso em: 16/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Sobre. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/institucional/sobre/>> . Acesso em: 16/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Patrocinadores. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/institucional/patrocinadores/>> . Acesso em: 16/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Arte Contemporânea. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/institucional/arte-contemporanea/>> . Acesso em: 20/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Jardim Botânico. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/institucional/jardim-botanico/>> . Acesso em: 29/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Brumadinho. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/institucional/brumadinho/>> . Acesso em: 20/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Patronos Inhotim. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/institucional/patronos-inhotim/>> . Acesso em: 15/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Amigos do Inhotim. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/institucional/amigos-do-inhotim/>> . Acesso em: 15/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Elevazione. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/elevazione-giuseppe-penone/>> . Acesso em: 20/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Galeria Claudia Andujar. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-claudia-andujar/>> . Acesso em: 20/03/2023.

INSTITUTO INHOTIM. Galeria Rivane Neuenschwander. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-rivane-neuenschwander/>> . Acesso em: 17/06/2023.

KILOMBA, Grada. Desobediências poéticas. Curadoria Jochen Volz e Valéria Piccoli. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

LARA, Bruna de. Os novos crimes de Bernardo Paz, criador do Inhotim: grilagem e trabalho infantil. Disponível em: <<https://www.intercept.com.br/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/>>. Acesso em: 27/05/2023.

MATOS, Carolina Lara de. **Paisagens cenográficas nas ruínas da mineração: Arte e natureza nos lugares de ausência do Instituto Inhotim**. UFMG: Monografias de Antropologia e Arqueologia, 2023. Disponível em: [https://www.academia.edu/105494293/MATOS Carolina PAISAGENS CENOGR%C3%81FICAS NAS RU%C3%8DNAS DA MINERA%C3%87%C3%83O Arte e natureza nos lugares de aus%C3%A2ncia do Instituto Inhotim UFMG Monografias de Antropologia e Arqueologia 2023](https://www.academia.edu/105494293/MATOS_Carolina_PAISAGENS_CENOGR%C3%81FICAS_NAS_RU%C3%8DNAS_DA_MINERA%C3%87%C3%83O_Arte_e_natureza_nos_lugares_de_aus%C3%A2ncia_do_Instituto_Inhotim_UFMG_Monografias_de_Antropologia_e_Arqueologia_2023)

MENEZES, Anna Thereza do Valle Bezerra de. **Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim**. Dissertação (Mestrado em Museologia e

Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2012.

MOURA, Rodrigo; PEDROSA, Adriana. **Através: Inhotim**. 2 ed., rev amp. - Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

MOTA, Nayara Mesquita et al. Inhotim: o paisagismo e a identidade do jardim botânico. **Paubrasília**, v. 3, n. 1, p. 56-65, 2020.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. Martins Fontes, 2007.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia zumbi**. n-1 edições, 2021.

ROSA, Nei Vargas da. Estratégias para pensar o colecionismo de arte contemporânea no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 6, n. 2, p. 269-300, 2022.

ROSA, Nei Vargas da. O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia. v.1, n.1, p. 97-109, jan./jun. 2020.

ROSA, Nei Vargas da. Sistema das Artes Visuais no Brasil. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 468–479, 2017

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do instituto de Estudos Brasileiros**, 2018, no 69, p. 442-464.

TABOADA, Cynthia Elias. Instituto Inhotim: a experiência de um complexo museológico e suas relações com a arte contemporânea, o meio ambiente e o desenvolvimento humano. Tese (doutorado) - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2018.

TSING, Anna. Sorting out commodities: How capitalist value is made through gifts. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 3, n. 1, p. 21-43, 2013.

TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 17, n. 1, p. 177-201, 2015.

TSING, Anna Lowenhaupt. Paisagens arruinadas (e a delicada arte de coletar cogumelos). **Cadernos do LEPAARQ (UFPeL)**, v. 15, n. 30, p. 366-382, 2018.

TSING, Anna Lowenhaupt. O antropoceno mais que humano. **Ilha Revista de Antropologia**, 2021, vol. 23, no 1, p. 176-191.

TSING, A. O cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade da vida nas ruínas do capitalismo. **N-1 Edições**, 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt. Friction: An ethnography of global connection. Princeton University Press, 2011.