

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Departamento de Engenharia de Produção
Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção
Linha de pesquisa: Estudos Sociais do Trabalho, Tecnologia e Expertise

Danielle Brey-Gil Faria

**O OLHAR DO VISITANTE E SUAS EXPERIÊNCIAS COM
O ACERVO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E BOTÂNICA
DO INSTITUTO INHOTIM**

Belo Horizonte
Escola de Engenharia
2019

Danielle Brey-Gil Faria

**O OLHAR DO VISITANTE E SUAS EXPERIÊNCIAS COM
O ACERVO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E BOTÂNICA
DO INSTITUTO INHOTIM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção da Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Engenharia de Produção.

Linha de pesquisa: Estudos Sociais do Trabalho,
Tecnologia e Expertise – ESTTE.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo M. Ribeiro - UFMG

Coorientador: Prof. Dr. André J. Abath - UFMG

Belo Horizonte
Escola de Engenharia
2019

F224o

Faria, Danielle Brey-Gil.

O olhar do visitante e suas experiências com o acervo de arte contemporânea e botânica do Instituto Inhotim [recurso eletrônico] / Danielle Brey-Gil Faria. - 2019.

1 recurso online (185 f. : il., color.) : pdf.

Orientador: Rodrigo M. Ribeiro.

Coorientador: André J. Abath.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Engenharia.

Anexos e apêndices: f. 175-185.

Bibliografia: f. 166-174.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Engenharia de produção - Teses. 2. Corpo - Teses. 3. Percepção - Teses. 4. Fenomenologia - Teses. 5. Museus de arte - Teses. 6. Museus - Frequência - Teses. I. Ribeiro, Rodrigo Magalhães. II. Abath, André Joffily. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Engenharia. IV. Título.

CDU: 658.5(043)



FOLHA DE APROVAÇÃO

O OLHAR DO VISITANTE E SUAS EXPERIÊNCIAS COM O ACERVO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E BOTÂNICA DO INSTITUTO INHOTIM

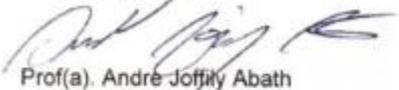
DANIELLE BREY-GIL FARIA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, área de concentração PESQUISA OPERACIONAL E INTERVENÇÃO EM SISTEMAS SOCIOTÉCNICOS, linha de pesquisa Estudos Sociais da Tecnologia, Trabalho e Expertise.

Aprovada em 11 de dezembro de 2019, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a). Rodrigo Magalhães Ribeiro - Orientador
ENG/UFMG


Prof(a). Francisco de Paula Antunes Lima
UFMG


Prof(a). André Joffily Abath
UFMG

Belo Horizonte, 11 de dezembro de 2019.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu querido e amado
Marcelo Borja, pelo incentivo e carinho.

Dedico também este trabalho aos visitantes
por doarem seu tempo e compartilharem suas
experiências.

AGRADECIMENTOS

Percorrer este caminho só é possível junto a pessoas que, por algum motivo, gostariam de me ver pronta para dar o próximo passo. Esse percurso vale a pena por toda a experiência adquirida, porque sem tropeços eu não teria a oportunidade de me levantar.

Minha gratidão se destina aos companheiros de vida e de passagem. Sou grata pelos olhares, abraços e conselhos, ou pelo mais singelo pensamento de positividade.

A Deus, que me preenche de esperança, proteção, fé e luz!

Ao meu querido e amado marido, Marcelo, que esteve surpreendentemente presente.

Sua paciência me beneficia de uma forma muito especial.

Reconheço todo o seu esforço, de diversas naturezas, para contribuir com este trabalho.

Agradeço por colorir a minha vida!

Ao meu orientador, professor Rodrigo Ribeiro, pelos estímulos lançados e pelo profissionalismo. Suas valiosas orientações geraram reflexões desafiadoras e muito significativas. Uma pessoa ilustre que foi capaz de me mostrar que o mundo é coberto por dúvidas nas quais não existem verdades.

Ofereço a você minha gratidão e meu grande respeito!

Ao meu coorientador, professor André Abath, pelas explicações, apoio e confiança.

Ao professor Francisco Lima, sempre presente e dedicado, mestre singular na arte de ensinar. Agradeço imensamente os exemplos efetivos e as inúmeras oportunidades de aprendizado.

À professora Marlene Zica, pela leitura e revisão atentas a este trabalho. Admiro muito a sua paixão pela profissão. Agradeço por sua disposição e energia que nos contagia!

À COEPI pela abertura à pesquisa acadêmica, pela credibilidade na realização deste estudo e pelos suportes técnico e logístico.

À equipe do Instituto Inhotim, que tornou a pesquisa de campo uma possibilidade de grandes descobertas, uma vivência inestimável. Um agradecimento caloroso sobretudo à María Eugenia (dir. artística adjunta), Thais Durchfort (assist. curatorial), Allan Schwartzman (dir. artístico), Fernanda Arruda (curadora adjunta), Lucas Sigefredo (dir. de jardim botânico), Daniela R. (gerente do educativo), aos educadores: Bianca, Otávio, Jocimara, Renan, Eduardo e Serafim, à Joice (bibliotecária), Lilian (aux. biblioteca), Ilma (jardineira), Fubá (técnica), aos monitores e à equipe da CookArt. Gratidão àqueles que me receberam com entusiasmo, gentileza e atenção o que resultou nas demandas de pesquisa terem sido respondidas.

A Cristina e Oswaldo, mãe e pai preciosos, inigualáveis pela ternura e amizade.

Uma doação incomensurável durante toda a minha vida.

Vocês são realmente os responsáveis por minha educação e honestidade, e por meus princípios. Agradeço a vocês de coração pelo amor infinito e por me encorajarem a descobrir tantas maravilhas.

Sou muito grata pela liberdade de ir e vir, de voltar ao calor de seus braços!

Às queridas irmãs, Paula e Cíntia, e irmão, Rodrigo, pela escuta, pelo aconchego e pela motivação nos dias difíceis. Tudo isso sempre – lado a lado – em dose quádrupla.

Agradeço o companheirismo e incentivo!

Duplamente agradeço à Paula e Cristina, ao Cleiton, Marcelo e Oswaldo e ao grupo de artistas pelo apoio, companhia e disponibilidade na fase de pré-teste da pesquisa.

À grande família Borja Pereira e Ferreira. Aos queridos Dr. Luiz e Dona Otília, agradeço pela companhia agradabilíssima, pelo acolhimento afetuoso e pelos momentos incríveis.

A busca pelo conhecimento sempre esteve presente em nossas conversas!

Às minhas queridas amigas – Jolie, Tocafundo, Alezita e Renatinha – e aos queridos amigos – Magrelo, Leozinho e Barhouch –, que em poucos encontros, me ajudaram a reestabelecer as forças, a dar boas gargalhadas e me fizeram feliz. Agradeço a torcida.

Aos colegas de mestrado, em dois momentos marcantes: nos primeiros passos, agradeço o apoio da Dani, Rayra e Marcelle que impulsiona e encoraja; e, nos últimos passos, agradeço à Paty e ao Giovani pelo convívio que sorri e chora sem nos desfocar dos nossos objetivos.

À CAPES, pelo financiamento parcial desta pesquisa.

RESUMO

Os museus, constantemente, alteram a organização das exposições e das formas de proporcionar informação ao visitante. São esforços motivados pelo propósito principal de intensificar o engajamento do visitante. Diante disso, esta pesquisa se define pela busca de uma resposta à pergunta: Como ampliar a experiência dos visitantes? Para chegar a resposta, uma análise foi feita a partir das experiências dos visitantes diante da obra de arte *Narcissus Garden Inhotim* (2009) da artista japonesa Yayoi Kusama com instalação no Instituto Inhotim. Trata-se de um estudo que objetiva explorar os significados das percepções de cada visitante e elaborar uma nova compreensão quanto à percepção do indivíduo, por meio da experiência vivida e consoante com fatos experienciados anteriormente. Uma vez que cada indivíduo envolvido no estudo vive em sociedade e possui valores, estilo e cultura, que lhe são inerentes, alguns desses aspectos são revelados e, assim, nos aproximamos do cerne da experiência vivida. Com uma abordagem investigativa interessada pelo sentido da experiência do visitante, foi aplicado o método de coleta de dados chamado *Grounded Theory* (GT). Através do uso de filmagens e gravação, seguida de entrevista em autoconfrontação com os visitantes, foi possível construir e desenvolver a análise estruturada pela teoria do Curso da Ação. Tudo sob o ponto de vista do indivíduo marcado pelos significados de sua própria experiência. Apoiados por alguns conceitos da fenomenologia da percepção do filósofo Merleau-Ponty e pelos conceitos de expertise e da aquisição de habilidades, defendidas por Hubert Dreyfus e Stuart Dreyfus, mostramos suas discussões em contrapartida a algumas definições cognitivistas. Pela fenomenologia, tratamos de noções do corpo, engajamento e solicitações do indivíduo incorporado no mundo. Pela expertise e aquisição de habilidades, tratamos de noções da experiência, a partir da apreciação da autora quanto à discussão dos níveis de experiência em comparação com as experiências de vida. A partir da análise da visita, permite considerar a pesquisa complexa devido aos diversos fatores físicos da obra de arte e da natureza e aos diferentes modos de ação dos atores envolvidos. Além disso, as manifestações corporais, percepções e significados reafirmam tal complexidade da situação vivida. Por fim, os resultados revelam que a experiência do visitante em uma exposição de arte contemporânea a céu aberto pode ser ampliada ao modo como é feito hoje. No momento em que o visitante tem a possibilidade de vivenciar as características de suas “formas de vida” dentro do museu, ele se sente mais próximo, mais engajado com o local. Portanto, a relação existente entre o visitante, a obra de arte e a natureza não deve ser classificada como eficaz ou ineficaz, pois não existe uma forma certa ou errada de se visitar, elas são apenas diferentes e inúmeras.

Palavras-Chave: Museu de arte, experiência do visitante, formas de vida, fenomenologia, corpo, engajamento, percepção e ação.

ABSTRACT

The museums, constantly, alter the organization of exhibitions and the ways of providing information to the visitor. These efforts are motivated by the main purpose of intensifying the visitor's engagement. Therefore, this research is defined by the search for an answer to the question: how to broaden the experience of visitors? To reach the answer, an analysis was made from the experiences of the visitors on the work of art *Narcissus Garden Inhotim* (2009) of the Japanese artist Yayoi Kusama with installation at the Instituto Inhotim. It is a study that aims to explore the meanings of each visitor's perceptions and to elaborate a new understanding of the individual's perception. Since each individual involved in the study lives in society and has values, style and culture that are inherent to it, some of these aspects are revealed and, thus, we approach the core of the lived experience. With an investigative approach interested in the sense of visitor experience, it was applied the data collection method called *Grounded Theory* (GT). Through the use of filming and recording, followed by interviews in self-confrontation with visitors, it was possible to construct and develop the analysis structured by the theory of the Course of Action. Everything from the point of view of the individual marked by the meanings of his own experience. Supported by some concepts of the phenomenology of the perception of the philosopher Merleau-Ponty and the concepts of expertise and the acquisition of skills, defended by Hubert Dreyfus and Stuart Dreyfus, we show their discussions in contrast to some cognitive definitions. With the phenomenology of the perception, we deal with notions of the body, engagement and requests of the individual embedded in the world. With the expertise and acquisition of skills, we deal with notions of experience, from a appreciation of the author regarding the discussion of the levels of experience compared with life experiences. From the analysis of visitation, allows to consider the research complex due to the several physical factors of the work of art and nature and the different modes of action of the actors involved. Moreover, the bodily manifestations, perceptions and meanings reaffirm such complexity of the situation lived. Finally, the results reveal that the visitor's experience in an open-air contemporary art exhibition can be enhanced to the way it is done today. At the moment when the visitor has the possibility of experiencing the characteristics of his "life forms" within the museum, he feels closer, more engaged with the place. Therefore, the relationship between the visitor, the work of art and nature should not be classified as effective or ineffective, because there is no right or wrong way to visit, they are only different and countless way to do it.

Key words: Art museum, visitor experience, life forms, phenomenology, body, engagement, perception and action.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – FOTO DA VISTA AÉREA SUPERIOR DA OBRA DE ARTE <i>NARCISSUS GARDEN</i> INHOTIM	45
FIGURA 2 – REPRESENTAÇÃO DOS ELEMENTOS INTERNOS E EXTERNOS À OBRA NGI	48
FIGURA 3 – EQUIPAMENTOS E SUA UTILIZAÇÃO NA PRODUÇÃO DO VÍDEO E DO ÁUDIO DAS VISITAS	83
FIGURA 4 – DIAGRAMA DAS SOLICITAÇÕES EXPERIENCIADAS NO PROJETO I.....	93
FIGURA 5 – TRAJETO PERCORRIDO PELA VISITANTE E17	106
FIGURA 6 – A DEFORMAÇÃO DA IMAGEM DAS ESFERAS NO REFLEXO EM OUTRAS ESFERAS	108
FIGURA 7 – O REFLEXO DAS ESFERAS, DA PAISAGEM, DO CÉU E DAS NUVENS NA ÁGUA.....	109
FIGURA 8 – FOTOGRAFIAS DO REFLEXO DA VISITANTE SEM QUE A IMAGEM DA CÂMERA APAREÇA	111
FIGURA 9 – TRAJETO PERCORRIDO PELO VISITANTE B4	121
FIGURA 10 – IMAGENS DO VÍDEO, NO PONTO M, DOS GESTOS DE B4 EXPLICANDO A OBRA	125
FIGURA 11 – IMAGEM DO VÍDEO QUANDO B4 DIZ QUE O LOCAL É “MUITO BONITO”	126
FIGURA 12 – REPRESENTAÇÃO DOS ELEMENTOS DA OBRA PARA O VISITANTE B4.....	128
FIGURA 13 – GESTO DE B4 QUE SINALIZA AS DIVISÓRIAS DA OBRA COMO “LIMITES”	129
FIGURA 14 – TRAJETO PERCORRIDO PELA VISITANTE F27	132
FIGURA 15 – IMAGEM, NO PONTO C, QUE REPRESENTA “A CONTINUIDADE DA BOLA COM O VERDE”	134
FIGURA 16 – IMAGEM, NO PONTO D, QUE REPRESENTA A INTEGRAÇÃO DA BOLA COM O LAGO	134
FIGURA 17 – UMA DAS ESCULTURAS <i>PALAIS ROYAL FOUNTAIN</i> , REFERÊNCIA CITADA POR F27	135
FIGURA 18 – IMAGEM, NO PONTO F, REPRESENTANDO AS ESFERAS QUE SE JUNTAM PELO VENTO	136
FIGURA 19 – IMAGEM DA VISITANTE F27 TOCANDO NA ESFERA COM O PÉ	137
FIGURA 20 – IMAGEM DO DESLOCAMENTO DAS ESFERAS APÓS F27 TOCÁ-LAS PELA SEGUNDA VEZ	137
FIGURA 21 – VISTAS DO RESERVATÓRIO DE ÁGUA COM SUAS BORDAS SINUOSAS	149
FIGURA 22 – YAYOI KUSAMA NA INSTALAÇÃO DA OBRA <i>NARCISSUS GARDEN (1966)</i>	182
FIGURA 23 – <i>NARCISSUS GARDEN (2009)</i> NO JARDIM DA <i>CHATSWORTH HOUSE</i>	183
FIGURA 24 – <i>NARCISSUS GARDEN (2015)</i> NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DE TAIWAN	183
FIGURA 25 – <i>NARCISSUS GARDEN (2016)</i> NA <i>GLASS HOUSE</i>	184
FIGURA 26 – <i>NARCISSUS GARDEN (2018)</i> NA ÁREA DE RECREAÇÃO <i>NACIONAL GATEWAY, ROCKAWAY</i>	185
FIGURA 27 – <i>NARCISSUS GARDEN(2018)</i> A CÉU ABERTO NA ÁREA DE RECREAÇÃO <i>NACIONAL GATEWAY, ROCKAWAY</i>	185

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – QUADRO EVOLUTIVO DE TRANSFORMAÇÕES DOS MUSEUS, ASSOCIADAS AO COMPORTAMENTO ESPERADO DOS VISITANTES, ENTRE O SÉC. XVII E O SÉC. XXI	37
QUADRO 2 – DESENVOLVIMENTO DA MUSEOLOGIA CONTEMPORÂNEA.....	38
QUADRO 3 – A EVOLUÇÃO DAS ABORDAGENS BEHAVIORISTAS.....	58
QUADRO 4 – AS NOVE DIMENSÕES PARA A DESCRIÇÃO DE SITUAÇÕES SOCIAIS	95
QUADRO 5 – SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE A FENOMENOLOGIA E A <i>GROUNDED THEORY</i>	100
QUADRO 6 – PRESCRIÇÕES ESTABELECIDAS PELO INHOTIM PARA A FUNÇÃO DE MONITORIA NA NGI	112
QUADRO 7 – OS QUATRO FATORES QUE TRAÇAM AS EXPERIÊNCIAS DOS VISITANTES NA NGI.....	114
QUADRO 8 – OS COMPONENTES DO SIGNO HEXÁDICO NO FLUXO DE AÇÕES DA VISITANTE E17.....	117
QUADRO 9 – OS COMPONENTES DO SIGNO HEXÁDICO NO FLUXO DE AÇÕES DO VISITANTE B4	130
QUADRO 10 – OUTRAS SITUAÇÕES REFERENCIADAS PELOS VISITANTES APÓS VISITAREM A NGI.....	131
QUADRO 11 – SOLICITAÇÕES DO MUNDO PARA O TOQUE NAS ESFERAS	139
QUADRO 12 – OS COMPONENTES DO SIGNO HEXÁDICO NO FLUXO DE AÇÕES DA VISITANTE F27	142
QUADRO 13 – ELEMENTOS RELEVANTES DA CODIFICAÇÃO ABERTA	146
QUADRO 14 – CODIFICAÇÕES SUCESSIVAS: ABERTA, FOCALIZADA E TEÓRICA NO PROJETO II DA PESQUISA	147
QUADRO 15 – ELEMENTOS QUE SE DESTACAM EM PRIMEIRO PLANO PARA OS VISITANTES	150
QUADRO 16 – OS TRÊS VIESES DA PESQUISA QUALITATIVA	157

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – PLANEJAMENTO PRESCRITO DE DISTRIBUIÇÃO DE OBRAS E GALERIAS OBSERVADAS NO PROJETO I	79
TABELA 2 – RESULTADO REAL DO ACOMPANHAMENTO DA PESQUISADORA NO CAMPO NO PROJETO I.....	79

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AET	Análise Ergonômica do Trabalho
CACI	Centro de Arte Contemporânea Inhotim
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CFE	Conselho Federal de Educação
CNJB	Comissão Nacional de Jardins Botânicos
COEPI	Comissão de Ética em Pesquisa do Instituto Inhotim
CONAMA	Conselho Nacional do Meio Ambiente
EUA	Estados Unidos da América
GT	<i>Grounded Theory</i>
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOFOM	Comitê Internacional de Museologia
ICOM	Conselho Internacional dos Museus
INA	<i>Institut Nacional D'histoire D'art</i>
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MDPP	Definição de Museu, Perspectivas e Potenciais
MMA	Ministério do Meio Ambiente
MOCA	Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles
NGI	<i>Narcissus Garden Inhotim</i>
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	24
CAPÍTULO 1 – OS TIPOS DE MUSEUS E SEUS VISITANTES.....	29
1.1 – O colecionismo nos gabinetes de curiosidades.....	30
1.2 – O museu tradicional de arte moderna e seus visitantes no “cubo branco”.....	31
1.2.1 – A transição da arte moderna para a arte contemporânea	36
1.3 – O museu de arte contemporânea.....	38
1.4 – O Instituto Inhotim.....	40
1.4.1 – A visitação entre a obra e a natureza	42
1.4.2 – Conceito e procedimentos de visitação no parâmetro organizacional.....	43
1.4.3 – Ponto central: a obra <i>Narcissus Garden Inhotim</i>	44
1.5 – Uma descoberta pelo empírico	49
1.5.1 – Como aprimorar a experiência dos visitantes?.....	50
1.5.2 – Objetivos da pesquisa	51
1.5.3 – Foco de pesquisa: a prática de visitação	52
CAPÍTULO 2 – ABORDAGEM TEÓRICA	53
2.1 – Fenomenologia	53
2.1.1 – A fenomenologia do corpo de Merleau-Ponty	55
2.2 – A experiência.....	67
2.3 – O Curso da Ação.....	69
CAPÍTULO 3 – PERCURSO METODOLÓGICO.....	75
3.1 – A trajetória da pesquisadora: “Olho, mas não vejo”.....	75
3.2 – Os procedimentos da pesquisa.....	78
3.2.1 – Projeto I: Ambientação, planejamento, observação e mapeamento	78
3.2.2 – Projeto II: A escolha da área de investigação, entrevistas e memorando	82
3.3 – Vivências, reflexões e erros na pesquisa.....	95
3.4 – A aplicação dos métodos.....	97

3.4.1 – A estruturação pelo enraizamento dos dados	98
3.4.2 – O “curso da experiência” dos visitantes	102
3.4.3 – A percepção e o significado para os visitantes.....	103
CAPÍTULO 4 – ESTUDO DE CASOS	104
4.1 – Interações em análise	104
4.1.1 – Interação da visitante E17: “O reflexo, do reflexo, do reflexo”	105
4.1.2 – Interação do visitante B4: “Eu vejo as bolas como pessoas”	120
4.1.3 – Interação da visitante F27: “Mexi em uma e todas começaram a se mover”	132
4.2 – A diversidade como problemática e resposta para a pesquisa.....	144
CAPÍTULO 5 – ANÁLISES.....	153
5.1 – Resultados	153
5.2 – Conclusão	158
CAPÍTULO 6 – CONCLUSÃO: (RE)DESCOBRIR A RELEVÂNCIA	159
6.1 – Recomendações práticas para ampliar a experiência dos visitantes	160
6.2 – Os visitantes tais como outros visitantes.....	163
6.3 – Delimitação e dificuldades do campo	165
REFERÊNCIAS	166
APÊNDICE A – Roteiro de Entrevistas Semiestruturadas.....	175
APÊNDICE B – Mapeamento Projeto I: Quinta versão	176
APÊNDICE C – Mapeamento Projeto I: Sexta versão	177
APÊNDICE D – Acesso aos vídeos de visitação comentados	178
ANEXO 1 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	179
ANEXO 2 – Fotografias registradas pela visitante E17	180
ANEXO 3 – Obra de arte <i>Viewing Machine</i> (2001-2008), artista Olafur Eliasson.....	181
ANEXO 4 – Instalações da obra <i>Narcissus Garden</i>	182

INTRODUÇÃO

O traço que guia esta pesquisa é definido pela busca de uma resposta à pergunta: Como ampliar a experiência dos visitantes? Para chegar à resposta, uma análise foi feita a partir das experiências dos visitantes diante da obra de arte *Narcissus Garden Inhotim* (2009)¹² da artista japonesa Yayoi Kusama com instalação no Instituto Inhotim³. Trata-se de um estudo que objetiva explorar os significados das percepções de cada visitante e aprofundar na compreensão quanto à percepção de indivíduos em relação à arte contemporânea. Com foco na busca pela resposta à pergunta inicial, foi necessário, primeiramente, realizar uma investigação com base na seguinte premissa: “A ação é motivada por uma combinação de dois tipos de recompensas: extrínseca, quando vem de fora da atividade, e intrínseca, quando a recompensa vem da própria experiência” (CSIKSZENTMIHALYI; HERMANSON, 1995). Uma vez que cada indivíduo envolvido no estudo vive em sociedade e possui valores, estilo e cultura que lhe são inerentes, alguns desses aspectos serão revelados no decorrer das entrevistas, fazendo com que seus relatos nos aproximem do cerne da experiência vivida.

Nesse contexto, o engajamento do visitante é considerado como “uma meta para muitos profissionais de educação em museus e, cada vez mais, um resultado esperado pela administração do museu” (WOOD; WOLF, 2008). Por esse motivo, será apresentado um paralelo entre os diferentes tipos de organização que tiveram como origem o colecionismo. Será feita uma comparação entre: 1. o museu tradicional, 2. o museu de arte contemporânea e 3. exposições que mesclam os acervos de arte contemporânea e de botânica, no que diz respeito às formas de proporcionar o engajamento do público com as obras. No entanto, do ponto de vista institucional, estudos anteriores mostram que a transformação das organizações – de 1 para 2 e de 2 para 3 – ocorreu no intuito de estruturar o museu de modo mais atrativo para ampliar o seu público. Isso foi fortemente constatado pelo uso de inúmeras formas de se apresentar informações aos visitantes sobre as obras e artistas, como, por exemplo, disponibilizar placas de descrição, guias, catálogos, etc. Em contrapartida, nesta pesquisa, aprofundamos a análise sob o ponto de vista dos visitantes e, para isso tomamos como foco a

¹ O nome desta obra de arte será abreviado, ao longo do texto, pelas siglas NGI para tornar a leitura mais fluida.

² © YAYOI KUSAMA

³ De acordo com o sitio oficial da instituição na internet – <http://www.inhotim.org.br/>, o Instituto Inhotim como o conhecemos hoje já foi denominado como Instituto Cultural Inhotim e Centro de Arte Contemporânea – CACI. Em outros meios de publicação há referências a “Museu Inhotim”, “Parque Inhotim”, “Museu Paisagem de Arte Contemporânea”, “Complexo Museológico”, “Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico”, ou simplesmente “O Inhotim”. Adotaremos doravante o vocábulo Inhotim.

instituição que expõe os acervos de arte contemporânea e botânica simultaneamente. Tal análise revelou que, para os visitantes, a configuração dos museus, que fundem o acervo de arte contemporânea no acervo de botânica instalados seja em galerias, seja a céu aberto, amplia o campo de possibilidades para a experiência.

A apresentação desse cenário histórico das organizações irá orientar o leitor sobre a relação existente entre o visitante e a exposição, pois exposições são formas de manifestação dos museus perante seus públicos; são formas de expressão e de divulgação de seus acervos e, também, de “organização de objetos para a produção de sentido” (MENESES; BEZERRA, 1994, p. 22 *apud* FILHO, 2013, p. 64). Assim sendo, identificamos alguns níveis do seu engajamento em relação às atividades realizadas no Inhotim: alguns interagem com a obra de arte, outros participam de programas educativos e há, ainda, aqueles que simplesmente percorrem as galerias. Por meio da observação dessas atividades, identificamos que, além do próprio engajamento, o visitante é influenciado por atores externos: seus acompanhantes, pela equipe de educação e pela direção do Instituto. A análise de todos esses atores, porém, demandaria longo período de estudo, portanto escolhemos nos aprofundar apenas na análise do engajamento que dele decorre e não das ações de outros atores. Quer dizer, o núcleo da investigação se estabelece no engajamento, que depende principalmente dos valores individuais na construção dessa experiência, pois é a trajetória de vida incorporada no visitante que influencia a sua percepção.

Busca-se não só explorar as formas e as razões através das quais os visitantes percebem os elementos que compõem esse espaço artístico, mas também averiguar os tipos de engajamento com a exposição. Apesar de se poder constatar que, geralmente, eles desejam ver o máximo possível de obras durante a visita, neste “cenário comum, o engajamento (do tipo que esperamos) está comprometido. Torna-se cada vez mais difícil para os educadores de museus e pesquisadores de estudos sobre a visita saberem até que ponto os valores dos visitantes afetarão seus níveis de engajamento” (WOOD; WOLF, 2008). Com isso, lidando com diferentes perfis, será investigada a experiência por meio da percepção que leva cada pessoa a agir no mundo. Mais especificamente, deseja-se analisar o que a percepção e a ação representam para eles nessa situação. Como componente determinante deste trabalho, a construção e o desenvolvimento da análise são feitos no decorrer da coleta de dados marcados pelos significados dos visitantes, e não pela desqualificação de hipóteses preconcebidas.

Diante dessa realidade, retornamos à pergunta-chave de pesquisa e elaboramos a resposta sob a luz da discussão de como ampliar as oportunidades para experiências individualmente significativas.

Esta dissertação está organizada em seis capítulos, ordenados de acordo com a contextualização, a abordagem teórica, a metodologia, o estudo de casos, a análise dos resultados e a conclusão. Entretanto, apesar dessa estrutura tradicional, os dados empíricos são coletados de modo diferenciado daqueles utilizados em estudos anteriores. Em estudos precedentes (LUTZ, 2008; REDMAN, 2009; COSTA, 2014; SCHMITT, 2016; GOSLING, 2016), a condução da pesquisa de campo ocorreu de formas variadas, tais como:

- Pelo monitoramento dos visitantes sem o consentimento deles para avaliar tempo de visualização no espaço;
- Pelo uso de instruções prévias aos visitantes sobre detalhes do objetivo da pesquisa, podendo, assim, indicar a forma como eles deveriam agir;
- Pela permanência do pesquisador próximo ao visitante, durante a experiência, podendo, também, influenciar nas suas ações;
- Pela indução de o visitante resgatar a experiência pela memória, para relatar detalhes da visita quando não havia o respaldo do registro de imagem;
- Pelo preenchimento de roteiros estruturados ou semiestruturados respondidos pessoalmente ou remotamente, via meio eletrônico;
- Pela elaboração de perguntas previamente estruturadas para as entrevistas;
- Pela elaboração de premissas baseadas em dados quantitativos.

No presente estudo, tendo em vista que estamos interessados em nos aproximar do sentido da experiência para o visitante, adotamos um método de coleta de dados da forma mais natural possível: a *Grounded Theory*⁴ (GT).

No capítulo 1, analisamos a história do surgimento e da transformação de vários museus dos séculos XVII e XXI em diferentes países, pautados em desenvolver as suas exposições

⁴ A expressão “*Grounded Theory*” será traduzida, neste texto, tomando do original “teoria enraizada”, como definido pela tradutora Ana Cristina Arantes Nasser, na obra *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos* de Jean Poupart *et al.* (2010, p. 36).

avaliando como poderiam modificar a experiência dos visitantes. Apesar de a grande maioria dos museus aqui considerados não se referirem a critérios pensados pela ótica do visitante, suas reconfigurações expositivas tentam aproximá-lo desse ambiente. Especificamente, no que se refere ao Instituto Inhotim, descrevem-se, de forma geral, os processos de visitação e as principais estratégias na forma de expor as obras e galerias. Dentro desse espaço, composto pelos acervos botânico e de arte contemporânea, foi escolhido o local de instalação da obra *Narcissus Garden* Inhotim (NGI). Essa escolha tem a finalidade de detalhar as características da NGI, que servirão de pano de fundo para a prática de visitação. Deste modo, inicia-se uma investigação objetivando compreender as experiências do seu público.

Após revelar “o que” os museus fazem para tentar engajar o visitante, agora precisamos compreender “como” analisar esse engajamento. Para tanto, são apresentados, no capítulo 2, as abordagens teóricas que formam a análise desta pesquisa. Mostramos a base da fenomenologia e nos apoiamos nas principais ideias do filósofo Merleau-Ponty a partir dos estudos sobre a fenomenologia da percepção, especificamente, sobre suas manifestações relacionadas 1. ao comportamento humano, 2. às solicitações do corpo e 3. à percepção incorporada. Outrossim, vamos fazer a apreciação de alguns conceitos da expertise intuitiva juntamente com a aquisição de habilidades de forma incorporada, um tema difundido com clareza e profundidade pelos irmãos Hubert L. Dreyfus e Stuart E. Dreyfus.

No capítulo 3 – Percurso metodológico –, descrevemos e explicamos o percurso metodológico utilizado, como também os relatos da pesquisadora, de forma transparente, durante toda a sua trajetória, sua vivência e suas reflexões para que o leitor acompanhe o desenvolvimento desta pesquisa. Dessa forma, no decorrer do levantamento das atividades que se seguem, essa estruturação das características do estudo se torna essencial para organizar as ideias e apontar os resultados.

De acordo com a trajetória dos visitantes dentro da NGI, relatamos, no capítulo 4, o estudo de alguns casos. Seguindo o registro das câmeras, evidenciamos os acontecimentos mais pertinentes ao levantamento de dados. Com base em falas, gestos e expressões dos visitantes investigamos, imediatamente após a visita, e conectamos tais aspectos com o ponto de vista da abordagem teórica adotada.

Retomando a pergunta inicial, no capítulo 5 – Análise de pesquisa –, a diversidade no envolvimento de cada visitante com a NGI será o instrumento de discussão dos resultados. Uma análise em que as manifestações corporais, percepções e significados reafirmam a complexidade da situação vivida.

Na conclusão, discutimos sobre os elementos que se destacam para o visitante: os objetos e seu arranjo, a presença/ausência de outras pessoas e os aspectos da natureza na obra. Fazendo valer esses elementos, o visitante pode agir de diferentes modos durante a visita, seja ao remeter a sua experiência a recordações do seu passado, seja ao assimilar a sua experiência aos acontecimentos do presente. A fim de, através da experiência pessoal diversificada, não só ampliar a conexão entre o engajamento dos visitantes, mas também os modos de exposição do Inhotim, respondemos à sua pergunta inicial: Como ampliar a experiência dos visitantes?

Além da conhecida heterogeneidade do público, os visitantes mencionam ampla diversidade de valores, de estilo de vida, de cultura e das próprias experiências passadas diante um mesmo elemento observado. Esse é o resultado gerado por múltiplas formas de seu engajamento com a obra por meio do seu envolvimento corporal com o mundo. Dentro dessa variedade de dados, buscamos identificar os significados de alguns acontecimentos que tomamos como alicerce da pesquisa.

Cada um dos visitantes percebe a sua experiência de maneira individualizada que trará implicações para as formas de se pensar as novas exposições em museus. Esperamos que os resultados desta pesquisa sejam um estímulo para estudos futuros de intervenção, a fim de que se possam agregar novas vertentes à compreensão da percepção do indivíduo.

CAPÍTULO 1 – OS TIPOS DE MUSEUS E SEUS VISITANTES

A administração dos museus define as diferentes formas de exposição dos acervos artístico e botânico. Tais formas de exposição, veremos, podem alterar o modo como o público age e, assim, contribuir para a percepção das obras a serem visitadas.

Essa multiplicidade da expositografia museal gera debates em muitos campos do conhecimento que tratam não só do espaço e do objeto, mas também da experiência do visitante e do momento histórico em que ele está inserido. Cada tipo de museu cria um “conceito”, que guia a construção do ambiente, podendo contribuir muito ou pouco para a experiência. O “conceito” implica definições da organização museal que, para estabelecer sua identidade, direcionam as características da estrutura, da exposição, do atendimento, da apresentação de informações, entre outros aspectos. Nas palavras⁵ do diretor artístico e curador-chefe do Inhotim, Allan Schwartzman, por meio do conceito estabelecido para o Instituto, ele explica o sentido e apresenta a relevância de se estabelecer um conceito.

Aqueles de nós que estão aqui desde o começo, nós criamos o conceito deste lugar e decidimos, desde o começo, que ele não seria construído ou experienciado como um museu típico (...), [queríamos] utilizar as qualidades únicas que distinguem este ambiente. [Para] nós, a comunicação direta [entre visitante e obra] é mais importante que um tipo de linhagem precisa intelectual ou de história da arte. (...). Queríamos criar algo em que a experiência seria o guia, em vez de... das razões de curadoria ou de história da arte para as seleções feitas. Então, nesse âmbito, decidimos nos concentrar em obras de grande porte, de exibição permanente. (...). [O] conceito já parte de um reconhecimento de que temos uma oportunidade única por estarmos aqui e temos uma responsabilidade para com um público, que atrairíamos naturalmente, de fazer as coisas de modo diferente. (...). Tentamos mudar a arquitetura sempre que possível, de modo que a forma como você se movimenta pelo espaço seja diferente (SCHWARTZMAN, 2018, grifos da autora).

Como visto, a definição desse conceito depende tão somente do propósito da instituição. Numa galeria ideal segundo a arte moderna, por exemplo, O’ Doherty (2002, p. 3) revela que a obra é isolada de tudo que prejudique a sua apreciação. Logo, esta determinação no modo de expor a obra “dá ao recinto uma presença característica de outros espaços [locais que exigem disciplina] onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado [rígido] de valores” (O’DOHERTY, 2002, p. 3). Em outras palavras, a grande maioria dos museus, a princípio, mudam apenas a “casca”, a arquitetura, para atrair o público sem alterar

⁵ Entrevista realizada em Inhotim no dia 18 de maio de 2018. Tradução, do inglês, feita por Pedro Cava com base na transcrição da entrevista.

as raízes inflexíveis do seu sistema de valores, que prescreve as regras de visitação e o funcionamento museal. Com o passar do tempo, veremos que os conceitos e valores desse sistema estarão cada vez mais próximos dos valores dos visitantes interessados em ampliar suas experiências, transformando, assim, o modo como se realizam as exposições.

Através de pesquisas, podemos identificar como as instituições constroem seus espaços e como tais espaços influenciam nas diferentes maneiras de visitá-los. Percebe-se que os fatores que atraem a atenção do visitante vão “além” de, simplesmente, fazê-lo se posicionar e olhar um artefato exposto em um lugar limpo, bonito e organizado. Constatamos que, em uma pequena proporção, a atenção do visitante pode ser ampliada ao acumular conhecimentos artísticos, mas, sobretudo, envolve o engajamento encarnado do visitante ao apropriar-se de núcleos significativos por meio do comportamento interessado pela obra de arte. Mas, para que isso aconteça, depende-se tanto da identidade do museu quanto dos interesses e experiências de vida dos visitantes.

Neste capítulo, trata-se de três tipos de exposição museal que tiveram origem no colecionismo (sessão 1.1): o museu tradicional, conhecido como um “cubo branco” (sessão 1.2); o museu de arte contemporânea (sessão 1.3); e o Instituto de arte contemporânea e botânica (sessão 1.4). Como cada tipo representa um modo de participação do visitante, as semelhanças e diferenças entre eles ajudarão na análise dos dados desta pesquisa.

1.1 – O colecionismo nos gabinetes de curiosidades

Desde a Antiguidade, as pessoas colecionavam objetos e lhes atribuíam valores afetivos, culturais ou puramente materiais. Antes de apresentar a origem do museu como o conhecemos, a autora Suano (1986, p. 11) relata que, na Alexandria, no séc. II a.C., o termo “museu” já era usado. Ele servia para designar o local destinado à discussão e ao ensino dos saberes existentes nos campos da religião, mitologia, astronomia, filosofia, medicina, zoologia, geografia, etc. Além de ser uma escola, ele era um instituto de investigação onde viviam os sábios, poetas e filósofos. Muito diferentemente do espaço que hoje conhecemos, os “museus” não se destinavam a “reunir coleções para a fruição dos homens; eram locais reservados à contemplação e [ao] estudo restritos a poucos homens” (JULIÃO, 2001).

Nos países da Europa ocidental, a partir do século XV, o ato de colecionar objetos particulares raros ou estranhos antecede os museus. O local de armazenagem era conhecido como “Gabinete de Curiosidades”⁶ ou “de Maravilhas”, com coleções híbridas de objetos singulares que representam a arte e a natureza. De uma dessas coleções europeias, “a coleção dos Médicis, de Florença, faz parte até mesmo um raríssimo manto de plumas dos Tupinambás, do Brasil, levado para a Europa ainda no século XVI” (SUANO, 1986, p. 16). Segundo Daston e Park (1998), foi nesses gabinetes que emergiram a natureza e a arte misturadas para que, ulteriormente, a concepção antagônica entre essas áreas fosse questionada pela história natural e pela filosofia da ciência. De acordo com Schaer (2007), “é no século XVII, após o florescimento dos gabinetes de curiosidade, que se inventa a museografia⁷, como forma organizada da experiência”.

Entre os séculos XVII e XIX, os gabinetes foram substituídos por instituições oficiais. Como afirma Schaer (2007), “se a monarquia já se engajou na conservação de obras de arte, é a Revolução Francesa responsável por descobrir o conceito de patrimônio⁸. O museu transforma-se conseqüentemente numa instituição”. Nessa época, os objetos considerados como relevantes foram destinados aos museus de artes e de história natural. Desde então, o “museu” é visto como uma “instituição aberta ao público onde os objetos são preservados, listados, classificados e documentados em coleções de interesse artístico, científico ou técnico, para fins socioculturais, científicos e pedagógicos” (SCHAER, 2007, p. 144).

1.2 – O museu tradicional de arte moderna e seus visitantes no “cubo branco”

A infraestrutura do museu, as regras de uso do espaço e a disposição das obras de arte nas galerias são os elementos básicos nos museus tradicionais. Existe uma transição histórica entre as atividades das instituições e as regras por elas estabelecidas que orientam a visita. Nesse diálogo entre o entendimento das estratégias de exibição do museu e a forma como os visitantes “reagem” a elas, as exposições, de acordo com o filósofo francês Michael Foucault, procuram controlar os sujeitos.

⁶ Os gabinetes de curiosidades são “coleções privadas, destinadas a uma única clientela privada de aristocratas” (SCHAER, 2007, p. 144).

⁷ A museografia é um conjunto de “modalidades de encenação das coleções” (SCHAER, 2007), quer dizer, um conjunto de noções técnicas necessárias à apresentação e à boa conservação das obras do acervo dos museus.

⁸ “Quando falamos de patrimônio, falamos de patrimônio total: tanto as paisagens, edificações, como os objetos que são portadores de história ou de memória” (BELLAIGUE, 1993, p. 75 *apud* BARBUY, 1995, p. 211).

Nos primórdios dos gabinetes de curiosidade, existiam regras para os visitantes “quanto à limpeza das mãos, seguir o guia com obediência e não admirar os objetos que não eram particularmente raros, sob o risco de se tornarem ridículos” (DASTON; PARK, 1998). Para Whitaker⁹ (1996, *apud* GONÇALVES; AMORIM, 2012, p. 5), as “curiosidades” eram consideradas um atributo importante para identificar um homem bem-sucedido. Portanto, os visitantes que prezavam admirar os objetos mais excêntricos estavam endossando a “soberania aristocrática”. Pensamentos já esquecidos para se definir o museu moderno.

Nesse contexto, o primeiro museu público do mundo, nomeado *Ashmolean Museum* (Museu *Ashmolean*), foi inaugurado em 1683 (HOFFMANN, 2017). Originou-se de uma doação da coleção de John Tradescant, por intermédio de Elias Ashmole, à Universidade de Oxford abrigando, com o passar do tempo, várias peças de arte e arqueologia. A coleção crescia com diversas doações de pintores de autorretratos, paisagens e pinturas históricas. Aqui, destacamos a importância do colecionismo que contribuiu para a formação de grandes coleções de arte moderna e contemporânea, tanto brasileiras¹⁰ quanto internacionais.

A expansão do Museu *Ashmolean* contou também com uma coleção de estátuas antigas, além de grande grupo de desenhos, aquarelas, gravuras de bronze e cerâmicas clássicas e renascentistas de diferentes culturas. “Originalmente construído para abrigar uma coleção de rápido crescimento e, mais tarde, acréscimos pontuais que combinaram para dar uma rota muito confusa para os visitantes do museu” (HYNES, 2009). Por esse motivo, posteriormente foi desenvolvido um plano de expansão de longo prazo para ampliar os espaços e as instalações. Além do novo espaço de exibição, de uma nova entrada da St. Giles, de um centro de educação, estúdios de conservação e compartimento de carga também foram criados. De acordo com Hynes (2009), o edifício foi organizado em dois eixos principais estabelecidos por Charles Robert Cockerell, formando uma rota clara e unificando todo o museu e a coleção de maneira coerente para os visitantes.

⁹ WHITAKER, K. *The culture of curiosity*. In: JARDINE, N.; SECORD, F. A.; SPARY, E. C. (Org.) *Cultures of Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 75–90.

¹⁰ O texto de Gomide (2014, p. 31) cita o nome de trinta coleções particulares que deram origem a museus, tais como: o Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro, os Museus da Chácara do Céu e do Açude, o Museu de Arte Contemporânea (MAC), a Pinacoteca em São Paulo, o Instituto Figueiredo Ferraz, o Inhotim em Minas Gerais, entre outros.

Na França, o Museu de Luxemburgo (*Musée du Luxembourg*) foi inaugurado em 1750 e é considerado o primeiro museu público de pintura nesse país (FILHO, 2013, p.68). Em 1759, a aquisição da coleção de Hans Sloane pelo parlamento inglês deu origem ao Museu Britânico. Novamente na França, em 1793, onde o espaço museológico aos poucos se torna uma instituição cultural socialmente reconhecida, surge um museu contendo outras coleções além das de pintura, o Museu do Louvre¹¹. Quanto à forma de organização do Louvre, o ministro do interior francês, Jean-Marie Roland, “defende a mistura das obras e artistas” (FILHO, 2013, p. 68). Então, uma comissão é criada para, entre outros trabalhos, não só organizar e distribuir as obras em um espaço destinado a se tornar público, mas também um espaço para os artistas e “atração para amadores” (POMMIER, 2000 *apud* FILHO, 2013, p. 69). Em contrapartida, na visão do pintor e erudito Jean-Baptiste Le Brun¹² a missão do museu é mostrar “as diferentes épocas da infância, progresso, perfeição e finalmente a decadência das artes” (LE BRUN, 1793 *apud* FILHO, 2013, p. 69). No mesmo período, diferentemente do Louvre, para o Museu Imperial de Viena os critérios de agrupamento das obras foram definidos entre escolas (diferentes tipos, categorias) e cronologias (de acordo com a linha do tempo) sendo, na opinião de Filho (2013, p. 69), uma organização “inútil para os artistas e entediante para os visitantes”. Por fim, prevalecem as opiniões da comissão e do ministro Roland. No segundo ano da República Francesa, é decretada, pela Convenção Nacional, a inauguração do Louvre no formato tradicional de um museu de arte moderna como o conhecemos. Na apresentação de abertura, justifica-se o fato de as obras não estarem agrupadas por “escolas”.

Considerou-se necessário misturá-los [objetos], porque este sistema parece ser o mais apto para desenvolver o gênio dos alunos, e para formar o seu gosto de forma segura e rápida, apresentando-os a partir das mesmas obras-primas do ponto de vista em vários tipos. Além disso, este arranjo torna mais fácil para amadores comparar objetos (MUSÉE DU LOUVRE, 1793 *apud* FILHO, 2013).

As obras expostas eram divididas em arte moderna e arte antiga, tendo como fronteira o Renascimento. Na sua apresentação, constavam apenas o nome do artista, da obra e suas medidas. Em acréscimo, hoje é considerada importante a data da obra e a origem do artista.

¹¹ MUSÉE DU LOUVRE. *Collections expositions virtuelles*. Paris: Institut National D'histoire D'art – INA, 1793. Disponível em: <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7778-catalogue-des-objets-contenus-dans-la-ga/?n=3>>. Acesso em: 10 mar. 2013. Catálogo de objetos.

¹² LE BRUN, J. P. *Observations sur le museum national: Pour servir de suite aux réflexions qu'il a déjà publiées sur le même objet*. Paris: Chez Charon, 1793. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48508v>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

No século XIX, despontam outros importantes museus no mundo a partir de coleções particulares que se tornaram públicas, tais como o Museu do Prado (Espanha) em 1819 e o Museu *Mauritshuis* (Holanda) em 1822. No Brasil, o Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano foi inaugurado em 1862. Nos Estados Unidos, o *Metropolitan Museum of Art* (Museu Metropolitano de Arte) foi fundado somente em 1870. Apenas no final desse século, com as “Exposições Universais – um misto de evento comercial, industrial, institucional, cultural e de entretenimento com o propósito de mostrar os avanços da época e celebrar as recém-criadas nações ocidentais – surgem novas propostas para as exposições” (FILHO, 2013, p. 70). Essas exposições colocam a arte ao lado de máquinas e produtos do comércio, indústria e agricultura, quebrando o isolamento que o museu criava. Nas palavras de Filho (2013, p. 70), tratava-se de “uma forma de prolongamento do museu tradicional”. Ademais, a discussão de Benédite¹³¹⁴ (1904 *apud* FILHO, 2013, p. 133-134, 138) retoma ideais revolucionários de 1789 para reafirmar o papel do museu como um verdadeiro estabelecimento de ensino. Para ele, as novas gerações “desejam se educar, não com os olhos dos outros, mas com seus próprios olhos”.

Na primeira metade do século XX, os museus se dedicaram em realizar pesquisas a respeito do público e inferiram que o seu público era diversificado. Ao final da década de 1920,

certos museus tentavam entender seus públicos através de métodos quantitativos, e não qualitativos. Em vez de fornecer evidências anedóticas do histórico do público, na tentativa de avaliar o quanto o público estava aprendendo, artigos desse período, juntamente com relatórios anuais, demonstram tentativas de análise quantitativa. Na edição de dezembro de 1929 do *Pennsylvania Museum Bulletin* (hoje Museu de Arte da Filadélfia), o museu divulgou os resultados de uma pesquisa durante o primeiro ano da sua ocupação de uma nova instalação. A pesquisa, preenchida por mil dos primeiros milhões de visitantes, consistiu em questões relacionadas à ocupação do visitante, residência, transporte, o que levou o visitante a visitar, o que gostou e sugestões de melhoria (REDMAN, 2009, p. 3, grifos da autora).

Duas décadas depois, o museu brasileiro de destaque foi o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, instituído em 1947. Criado para ser “um museu dinâmico, onde o visitante sempre encontra uma novidade” (REDMAN, 2009), o MASP possui espaços

¹³ Léonce Benédite (1859-1925) foi professor da escola do Louvre, Historiador da arte e *Conservateur du Musée National de Luxembourg*. Foi o autor do capítulo referente às artes expostas na Exposição Universal de 1900, intitulado *Rapports du jury international* (BENÉDITE, 1904 *apud* FILHO, 2013).

¹⁴ BENÉDITE, L. *Deuxième partie: beaux-arts*. In: *Ministère du commerce, de l'industrie des postes et des télégraphes. Rapports du jury international*. Paris: *Imprimerie Nationale*, 1904. p.123-858. (*Exposition universelle internationale* de 1900). Disponível em: <<http://cnum.cnam.fr/CGI/gpage.cgi?p1=123&p3=8XAE583.1%2F100%2F870%2F0%2F0>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

diferenciados para a realização de exposições temporárias¹⁵ dos mais variados temas ou suportes.

Do resultado, comprovou-se uma certa diversidade de interesses do público que visitava museus. Independentemente de sua escolaridade e da sua classe social, a análise desse público era complexa e indicava que esses não eram um ponto de encontro da elite burguesa. Após a Segunda Guerra Mundial, os museus nos Estados Unidos iniciaram a contratação de educadores que trabalhavam diretamente com os visitantes, a equipe de curadores e os docentes que faziam visitas guiadas às exposições de museus. Redman (2009, p. 4) relata que alguns desses museus desenvolveram aulas de arte para as crianças, além de acrescentar novos espaços de exposição voltados para a educação infantil. Em adição, o autor afirma que “os museus estavam mudando a natureza de como os grupos de escola visitavam os museus”.

O período pós-guerra no território americano, década de 60, significou o desenvolvimento de novas instalações de museus em muitas partes do país. Essa expansão, por sua vez, levou a uma maior pressão para que eles atraíssem multidões. Em resposta a essas pressões, aumentaram o número de exposições sobre tópicos de interesse popular.

Independentemente da estrutura e organização de um museu de arte moderna, de arte contemporânea ou de história natural, é do interesse de vários deles, senão de todos, o estudo de como se dá a experiência do visitante. Todas as transformações históricas e culturais, as mudanças no agir do público durante uma visita a museus convergem o olhar dos organizadores para acompanhar e compreender tais alterações. Redman (2009) menciona:

Visitantes históricos de museus têm sido tratados por estudiosos com um dos dois termos contraditórios: ou representavam a elite burguesa de certa região/período, ou representavam as elites que governavam os próprios museus. Os museus, diferentemente das manifestações anteriores, fazem esforços para entender quem são seus públicos, como aprendem, o que lhes interessa (REDMAN, 2009, p. 1).

Qual o objetivo de alterar a configuração da exposição?

[A] obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo,

¹⁵ As exposições temporárias são muito comuns em museus, elas têm data definida de inauguração e desmontagem. Tal circularidade proporciona a renovação do acervo artístico no intuito de apresentar outros artistas ou novas obras dos mesmos artistas, e, inclusive, promover o retorno do visitante ao museu.

espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’ (GULLAR, 1959).

O museu por si só não consegue exprimir a complexa realidade vivida pelo indivíduo neste local. Entretanto, as semelhanças e as diferenças entre: (1.2) o museu tradicional e (1.3) o museu de arte contemporânea contribuem para mostrar a transformação na experiência dos visitantes. Trata-se de uma realidade que só é acessada através das expressões e das “significações” dessa experiência ditas pelo próprio visitante que, por sua vez, são aqui investigadas para responder à demanda de pesquisa.

1.2.1 – A transição da arte moderna para a arte contemporânea

Diferentemente do cubo branco – onde “a obra é isolada”, “as janelas geralmente são lacradas”, “as paredes são pintadas de branco”, “o teto torna-se a fonte de luz” e “o recinto é consagrado à tecnologia da estética” (O’DOHERTY, 2002, p. 3) –, na arte contemporânea a composição normalmente se faz entre a obra e o espaço. A contemporaneidade também permite a proximidade entre a obra e a natureza.

No fim dos anos 60 e 70 do séc. XX, ocorrem algumas mudanças: “Os objetos, por mais diminutos, sempre provocaram percepções não só visuais. Embora o que estivesse lá [no museu] se revelasse instantaneamente para o olho, era preciso verificar melhor; não fosse assim, qual o sentido da tridimensionalidade¹⁶?” (O’DOHERTY, 2002, p. 54). De acordo com relatos da experiência de visitantes em um museu de arte contemporânea, essa perspectiva começa a desenvolver a discussão em relação a fatores multissensoriais. Elas ultrapassam as correlações dos cinco sentidos, ao investigarmos o significado singular da experiência para o visitante.

Seguem, no Quadro 1, as características e motivações ligadas aos significados das artes para os visitantes, identificados em pesquisas anteriores, no decorrer dos séculos.

¹⁶ A tridimensão é um efeito visual que nos dá uma sensação (física ou emocional) do volume dos objetos. Tal efeito significa que o objeto possui altura, largura e, principalmente, profundidade. Ou seja, ela é um estímulo externo que provoca uma ação específica produzindo uma percepção. Para Alva Noë (2004) “ver não é apenas ter sensações visuais, é ter sensações visuais que são integradas, do jeito certo, com habilidades corporais”.

Quadro 1 – Quadro evolutivo de transformações dos museus, associadas ao comportamento esperado dos visitantes, entre o Séc. XVII e o Séc. XXI

Período	Tipo	Local	Características e mudanças
Séc. XVII Déc. 80	Primeiro museu público do mundo	Museu Ashmolean (Inglaterra)	Início: rota confusa para os visitantes; Plano ordenado de expansão do espaço; Unificação coerente das coleções.
Séc. XVIII e XIX	Museu Tradicional de Arte Moderna	Museu Britânico (Inglaterra)	Materiais ao acaso, pouca identificação; Visitação limitada; Período de maior abertura de museus; Novas gerações se educam com os próprios olhos.
		Museu do Louvre (França)	“defende a mistura das obras e artistas”.
Primeira metade do Séc. XX	Museu Tradicional de Arte Moderna	<i>Pennsylvania Museum Bulletin</i> (EUA)	Realização de pesquisa quantitativa; Ampliação do ensino técnico e artístico; Diversificação do público; A ocupação do teto por luminárias embutidas é ignorada pelo visitante; Contratação de curadores e educadores.
		Museu Municipal de Ílhavo (Portugal)	Vocação etnográfica e regional; Memória dos ilhavenses (Museu de Arte Popular ¹⁷).
		Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Brasil)	Eliminação de paredes e itens decorativos (ambiente funcional); Exposições: didática e temporária.
Segunda metade do Séc. XX	Museu de Arte Contemporânea	<i>Indianapolis Art Center</i> (EUA)	Contratação de educadores e curadores; Criação de aulas de arte para crianças; Participação do teto na composição da exposição com iluminação indireta.
		Museu ao ar livre do <i>Landes-Marquèze</i> (França)	Criação do eco museu ¹⁸ .
Séc. XX e XXI	“Parque” ¹⁹ de Arte Moderna	<i>Storm King Art Center</i> (EUA)	Exposição ao ar livre.
	“Parque” de Arte Moderna e Contemporânea	<i>Yorkshire Sculpture Park</i> (Inglaterra)	Coleção ao ar livre, sem paredes; Exposição em local interno e externa.
	Arte Contemp. e Jardim Botânico	Inhotim (Brasil)	Apreciação do espaço natural do jardim botânico, das galerias e das obras expostas a céu aberto.

Fonte: BENÉDITE, 1904; REDMAN, 2009; FILHO, 2013; HOFFMANN, 2017; HUNES, 2009; MUSÉE DU LUVRE, 1793; O’DOHERTY, 2002; POMMIER, 2000; SCHAER, 2007; SUANO, 1986.

Nota: Elaborado pela autora, 2018.

¹⁷ Museu criado como uma forma de educar o povo da cidade.

¹⁸ Lançado na déc.50, o eco museu oferece, com a participação da população, as funções de pesquisa, conservação, aprimoramento de propriedades naturais e culturais, que representam um ambiente e estilos de vida.

¹⁹ O termo “parque” é utilizado por algumas instituições no sentido de representar o museu que expõe obras de arte ao ar livre. Entretanto, por força do hábito, esta palavra é frequentemente relacionada a “parque de diversões”, um conjunto de atrações de entretenimento. Por esse motivo, para evitar qualquer interpretação equivocada no uso desta palavra, ela será escrita neste texto entre aspas.

1.3 – O museu de arte contemporânea

Os museus passaram por significativas mudanças no decorrer dos séculos XX e XXI, que se caracterizavam pela transgressão nos materiais tradicionais (instalações, “performances”, suporte fotográfico e videográfico) e pela expansão do repertório técnico. Em razão das alterações históricas e culturais, o comportamento esperado pelos museus, a experiência vivida pelos visitantes e as ideias que guiam a organização museal mudaram.

No ano de 1932, a pesquisadora Bertha Lutz estudou sobre a função educativa nos museus norte-americanos. Em dois meses, Bertha visitou 58 instituições, sobretudo de ciências. Em sua principal obra, *A função educativa dos museus*, ela evidencia as preocupações dos museus nacionais e estrangeiros. O ponto de convergência entre a pesquisa de Bertha e a presente pesquisa, no que diz respeito ao histórico da transformação dos museus, se faz na identificação da ruptura de antigos conceitos sobre a atuação dos museus. Dessa forma, ela discorre acerca da oposição entre o “museu estático: templo das musas, relicários e troféus” e o “museu dinâmico e a sua projeção social” afirmando o reconhecimento dos museus em assumir um duplo objetivo. O primeiro, de ser uma instituição conservadora e, o segundo, de ser ampliador dos conhecimentos humanos e de órgão de divulgação popular” (LUTZ, 2008, p. 40).

A museóloga brasileira, Maria Célia Santos, traduziu o processo museológico –conhecimento aplicado à prática que, em geral, ocorre no museu – em termos práticos e aplicáveis sendo ele representado pela inter-relação de diversas ações praticadas no museu de forma interativa, junto à comunidade, de modo a enriquecer a prática social. De maneira sucinta, Queiroz (2015, p. 22) mostra o desenvolvimento da museologia contemporânea:

Quadro 2 – Desenvolvimento da museologia contemporânea

Museologia Tradicional	Museologia Contemporânea
Museu = Edifício	Território(s) museal(is)
Coleções	Patrimônios (material e imaterial)
Público/visitante	Comunidade participativa (protagonistas sociais)
Função educadora	Museu como ato pedagógico para o desenvolvimento

Fonte: QUEIROZ, 2015, p. 22.

Segundo o filósofo e crítico de arte americano, Pierre Arthur Danto, por muito tempo a arte contemporânea continuaria a ser a “arte moderna produzida por nossos contemporâneos”.

A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo (DANTO, 2006, p. 20, grifos da autora).

Nesse sentido, o objeto de arte é retirado do pedestal, ou do suporte fixado ao solo como eram expostos, tradicionalmente, distanciados do visitante no espaço real. Na arte contemporânea, a partir de mudanças na forma de expor o objeto, ele se torna uma “obra em movimento”, que “compõe-se” com o visitante. Nessa ocasião, “a obra é um campo de possibilidades” (ECO, U.; LEITE, 1976, p. 153) para o visitante, uma vez que os objetos de arte são “materiais reais no espaço real”, como explica Fineberg²⁰ (1996, p. 48 *apud* WANNER, 2010, p. 151). A estratégia encontrada, para permitir essas experiências, foi aplicar a atividade da curadoria e inovar nos aspectos físicos da arquitetura. Tais mudanças já provocam alterações na percepção do visitante desde meados do século XX. Não há uma divisão clara entre o fim da arte moderna e o início da arte contemporânea, mas esse período ficou marcado pela grande expansão no que tange ao número de novas instituições e às mudanças significativas na sua organização. Um olhar para os aspectos visuais, mas que envolve o corpo do indivíduo durante a visita.

O olho comanda o movimento do corpo para lhe dar informações – o corpo torna-se um coletor de dados. Há um tráfego intenso nos dois sentidos dessa rodovia sensorial – entre a sensação conceituada e o conceito efetivado. Nessa aproximação instável encontra-se a origem dos cenários de percepção, *performance* e *Body Art* (O'DOHERTY, 2002, p. 54).

No início do século XX, também estavam em pleno crescimento, nos Estados Unidos, as ações “extramuros”, notadamente as “trilhas da natureza”, que correspondem a um programa museológico de estudos ao ar livre (ALMEIDA, 2013). Nesse período, a cientista Bertha Lutz apresentou a experiência dos “museus ao ar livre”:

A primeira iniciativa dessa espécie [museu a céu aberto] foi a do museu *Skansen* [na Suécia, fundado em 1891], que se tornou célebre. Mas também nos Estados Unidos [...], já existem numerosos museus ao ar livre e trilhas naturais. [...]. Tive o ensejo de estudar de perto o Museu ao Ar Livre de *Bear Mountain*, no *Interstate Palissades Park*, estado de Nova Iorque. [...]. O público comparece ao parque de *Bear Mountain* em barcos que sobem o rio Hudson ou pela estrada de rodagem. [...].

²⁰ FINEBERG, J. *Art since 1940: strategies of being*. New York: Prentice Hall, Inc., 1996.

Parando de vez em quando para mostrar os recantos mais cênicos da paisagem, [...] encontrávamos grandes rótulos [textos explicativos], em estilo rústico, apontando a direção do Museu ao ar livre ou intercedendo junto ao público a favor das flores e das árvores. Ao fim de duas horas, atingimos o ponto final do Museu (LUTZ, 2008, p. 83-84, colchetes acrescidos).

Como visto, assim como no museu de história natural, o museu de arte, similarmente, realiza a junção das galerias de arte com os espaços externos, tais como jardins, campos e lagos, ampliando, consideravelmente, o aproveitamento dos recursos naturais nas exposições. Essa iniciativa é marcada pelos museus de arte contemporânea como os citados anteriormente no Quadro 1, com exceção ao Inhotim, que também é considerado Jardim Botânico.

1.4 – O Instituto Inhotim

Após uma visão ampla sobre a organização dos museus, agora nos aproximamos da instituição escolhida que deu origem a esta dissertação, o Instituto Inhotim, localizado no município de Brumadinho, em Minas Gerais. Ele é composto pelo acervo de arte contemporânea em conjunto com a coleção botânica que proporciona ao visitante uma relação diferente daquela adotada pelos visitantes do “cubo branco”. Assim, a curadoria pretende, como explica o diretor artístico e curador-chefe, Allan Schwartzman, proporcionar ao visitante um ambiente “acolhedor e envolvente que crie um senso de conexão e de comunhão, que é interpretado como interação”. O objetivo da curadoria nesse envolvimento com os visitantes é uma tentativa de se identificar com o público-alvo interessado em arte, cultura e lazer.

O Instituto Inhotim foi idealizado pelo empresário do ramo da mineração e colecionador de obras de arte, Bernardo Paz, em meados da década de 1980. A sua história nasce da troca de uma coleção particular de arte modernista por um acervo de arte contemporânea durante 20 anos. Entre trocas, novas aquisições e regalos de obras de arte, além de conselhos de amigos artistas e consultas a outros profissionais da arte, em 2002, a propriedade privada se tornou uma fundação cultural, sem fins lucrativos. Durante uma fase em que a instituição foi denominada Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI), ela era destinada à conservação, exposição e produção de trabalhos contemporâneos de arte, e, também, ao desenvolvimento de ações educativas e sociais. Nota-se que, nesse ano, o Inhotim já apresentava todos os

atributos de um museu de acordo com o atual Estatuto²¹ do Conselho Internacional de Museus (ICOM²²) que assim define:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente para fins de educação, estudo e prazer (ICOM, 2007).

Distante 60 quilômetros da capital de Belo Horizonte, a falta de estradas dificultava o acesso ao Inhotim, um dos primeiros grandes desafios que vêm acompanhados de outras barreiras. Entre a obtenção de recursos para o seu abastecimento e sua manutenção, e para o desenvolvimento humano da comunidade do entorno, em 2005, iniciam-se as visitas pré-agendadas das escolas da região e de grupos específicos. Na sequência, em 2006, com uma estrutura completa para visitação, o Inhotim abre-se para o grande público. Seu reconhecimento pelo governo de Minas Gerais como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), em 2008, foi seguido pelo reconhecimento do governo federal em 2009.

Em 2010, pela exuberância da vegetação nativa da Mata Atlântica e das plantas ornamentais, o Instituto Inhotim recebe o título de Jardim Botânico da Comissão Nacional de Jardins Botânicos (CNJB). Entre as características que possibilitaram a concessão de tal denominação, observou-se o espaço protegido, a existência de um acervo de plantas documentado e identificado e de um ambiente de entretenimento, de educação ambiental e de conservação. No quesito entretenimento, o Ministério do Meio Ambiente (MMA), de acordo com as normas do Conselho Nacional do Meio Ambiente (Conama), considera, entre outros pontos, a estrutura de visitação, a presença de monitores e os projetos em andamento. Na época, o curador botânico, Eduardo Gonçalves, destacou: “Temos uma característica única, pois o recorte paisagístico é um labirinto. Trabalhamos com pequenos ou grandes compartimentos, nos quais as passagens são jardins, e as paredes, florestas de Mata Atlântica” (ALVES, [S.d.]).

²¹ Estatuto adotado pela 22ª Assembleia Geral em Viena, Áustria, em 24 de agosto de 2007, sua última versão (SANDAHL, 2018).

²² Desde a criação do ICOM em 1946, a definição desse Conselho desempenhou um papel central para os museus e os profissionais de museus. Esse estatuto tornou-se, então, uma referência na comunidade internacional de museus. Em 2017, nomeou-se um novo Comitê Permanente, o comitê para a Definição de Museu, Perspectivas e Potenciais – MDPP – que, em seu mandato, apresentou recomendações e relatório ao Conselho Executivo do ICOM sobre a necessidade de uma possível revisão da definição de museu a ser proposta para debate e decisão na 25ª Conferência Geral do ICOM em Kyoto, em setembro de 2019 (SANDAHL, 2018, p. 2).

A expansão em novas galerias e a troca do acervo que interage o verde com a intervenção artística levam o Inhotim a atingir o marco de 2 milhões de visitantes no ano de 2015. Hoje, ele, um dos maiores centros de arte ao ar livre da América Latina, já ultrapassa três milhões de visitas desde sua abertura.

De modo natural, as características ambientais do local trazem aspectos singulares para a sua construção. Uma remota área montanhosa, vegetação exuberante, o clima quente no verão e as brumas de inverno são fatores que veremos com outros olhos ao perceber como influenciam, substancialmente, na experiência dos visitantes.

A arte contemporânea se faz presente nos 140 hectares de área de visitação, que comporta 23 galerias e 23 esculturas ao ar livre com obras de cerca de 250 artistas, de 30 nacionalidades. Ademais, há um jardim botânico composto por mais de 4,5 mil espécies de todos os continentes, dispostas cuidadosamente em variados jardins e projetos paisagísticos ao redor das galerias, das obras externas, dos lagos, dos restaurantes e pelos caminhos, onde os visitantes têm a oportunidade de se deleitar ao contato com a natureza. Seu projeto exposigráfico tem uma função mais ampla em relação à peça ali exposta. Veremos que, para alguns visitantes, o Inhotim é um espaço de refúgio e um encontro com a tranquilidade, pois a visita ao ar livre possibilita outros olhares para além da obra artística.

1.4.1 – A visitação entre a obra e a natureza

Apresentamos aqui o que acontece na chegada dos visitantes a um instituto de exposição de arte, que se propõe realizar um modelo distinto daquele dos museus urbanos. Uma estrutura diferenciada, assim como a de outras instituições, que devem ser reconhecidas por suas condições e práticas diferentes daquelas dos museus em sociedades diversas e em rápida transformação (SANDAHL, 2018, p. 3). Por isso, o Conselho Executivo do ICOM, em dezembro de 2018, “decidiu desenvolver uma definição alternativa que será mais relevante e apropriada para museus no século XXI e futuras paisagens museológicas”. Tal definição deve apoiar os museus no desenvolvimento e na adoção de novos paradigmas científicos e na abordagem mais adequada das complexidades deste século.

O Inhotim foi construído em um local distante de áreas urbanas e muito próximo da natureza. Trata-se de um lugar em que a arte, a fauna, a flora e a paisagem permitem grande diversidade de percepções e experiências muito agradáveis. Quando da sua chegada à recepção, o visitante pode obter orientação quanto à programação de atividades educativas, à localização das obras no mapa, à disponibilidade do transporte, aos horários das visitas mediadas e ao funcionamento do local. As informações são disponibilizadas pelos funcionários que pretendem atender ao interesse e à curiosidade do visitante.

Entrando no Inhotim, o visitante está livre para andar pelas rotas pavimentadas, pelas vias não pavimentadas, pelas galerias e obras a céu aberto. No que diz respeito aos dados sobre arte, obras, artistas e acerca da história do Inhotim, o visitante pode procurar a biblioteca, a estação educativa e as fichas técnicas disponíveis em cada espaço. Ele tem a oportunidade inclusive de conversar com os mediadores durante as visitas disponibilizadas até três vezes ao dia.

A maneira de se visitar o Inhotim varia entre o planejamento dos lugares indicados por amigos; a definição de rotas, quando se recebe o mapa, ou as escolhas ocasionais no decorrer da caminhada. Decisões que podem se contradizer, inclusive, pelas pessoas do mesmo grupo de visitação, como percebemos na fala de um dos entrevistados que acompanhava a esposa:

“P²³: Vocês já têm um planejamento da visita de hoje?

S7: Ela está tentando [planejar], eu to querendo andar a esmo” (grifos da autora).

1.4.2 – Conceito e procedimentos de visitação no parâmetro organizacional

O Inhotim, em geral, preocupa-se em conhecer o querer dos visitantes para transformá-lo em experiências. Como visto anteriormente, o conceito estabelecido como identidade do Instituto visa ser um lugar que “ não seria construído ou experienciado como um museu típico” e “utilizar as qualidades únicas que distinguem este ambiente” (SCHWARTZMAN, 2018). A organização das visitas é estruturada em diversos parâmetros tendo em vista horários de visitação, número de pessoas, acesso gratuito para determinados grupos e acompanhamento dos grupos de profissionais especializados. A forma mais conhecida é a visitação livre²⁴, em

²³ Nos diálogos, vamos representar as falas com a seguinte legenda: P, para pesquisadora e a abreviação (letra e número), para os visitantes.

²⁴ A visitação livre significa que o visitante pode transitar pelo espaço sem o acompanhamento de qualquer pessoa da instituição. Desse modo, ele mesmo pode definir o tempo, a ordem e a rota que deseja seguir.

que o visitante escolhe a sua rota e faz a sua programação. Outra modalidade são as visitas mediadas por educadores, que são oferecidas gratuitamente ao público geral. Tal mediação é realizada de duas formas: via visita panorâmica e via visita temática em dias e horários fixos.

A visita panorâmica consiste no planejamento, realizado pelo educador, da rota das obras a serem visitadas em grupos de no máximo 25 pessoas. De acordo com o Instituto, os mediadores e os visitantes “compartilham e trocam informações sobre os acervos de arte e de botânica, propiciando um olhar diferenciado e mais informado aos visitantes” (VISITAS MEDIADAS, 2017). Em seguida, são dadas informações sobre a história do Instituto. A rota da visita temática também é planejada pelo mediador e, diferentemente da panorâmica, se fundamenta em alguns temas pré-estabelecidos e renovados periodicamente ao longo do ano: água, geometria e natureza, mulheres na arte, etc. As duas visitas mediadas possuem duração de 90 minutos. Existe a possibilidade de alteração dos itinerários, levando-se em conta as sugestões dos visitantes, aos quais é permitido deixar o grupo no momento que desejarem.

Em virtude de a pesquisadora ter escolhido os visitantes aleatoriamente para as entrevistas (foram 32 as entrevistas realizadas), no que diz respeito ao tipo de visitação, 30 delas contemplam o público de visitação livre. Além disso, aconteceu uma entrevista com uma participante do programa Amigos do Inhotim²⁵ e, por fim, uma entrevista feita com uma visitante do grupo de mediação panorâmica.

1.4.3 – Ponto central: a obra *Narcissus Garden Inhotim*

O detalhamento das características da obra de arte selecionada para este estudo é importante para que o leitor possa absorver, ao máximo, as experiências aqui relatadas. Foi desafiador escolher um único trabalho artístico nesse grande leque de possibilidades de obras, artistas e espaços, porém ele foi considerado pelo Inhotim, como uma das obras com maior representatividade para a pesquisa pelo seu caráter envolvente. A NGI está exposta ao ar livre com vista para vários elementos da natureza. Conta com um projeto arquitetônico específico e com outras características da própria criação artística e curatorial, o que pode fazer florescer a sensibilidade do público.

²⁵ Programa realizado pelo Inhotim, que oferece um pacote de benefícios aos visitantes que pagam pelo valor da adesão.

Figura 1 – Foto da vista aérea superior da obra de arte *Narcissus Garden* Inhotim



Fonte: fotografia de Coelho (2014), adaptada pela autora (2018).

O espaço/obra foco da investigação da pesquisa foi selecionado pela diretoria artística. De acordo com a *Grounded Theory*, solicitamos à diretoria que, entre todas as opções existentes no Inhotim, fosse selecionado apenas um local para o estudo. Essa decisão compactua com a ideia de construir uma boa análise da situação por intermédio do estudo de poucos casos. Entretanto, tais casos foram investigados em profundidade, objetivando encontrar as especificidades da atividade, as quais nos indicam o “valor de uso”. Desse modo, em conjunto com outras características definidas pela diretoria, o local em foco na pesquisa foi a *Narcissus Garden* Inhotim. A obra escolhida é criação da artista japonesa Yayoi Kusama e vem a ser a 17ª obra inaugurada no Inhotim no ano de 2009.

A Figura 1, uma instalação *site specific*²⁶ permanente, será utilizada como referência para o leitor, pois serão mencionados, na descrição dos estudos de casos, todos os elementos identificados na sua legenda. Para acessar a obra, no primeiro momento, o visitante detecta a relação espacial entre a natureza, o anfiteatro e o edifício. O espaço natural – por onde voam pássaros – é composto por lagos e vegetação em constante transfiguração proporcionada pelos efeitos meteorológicos (radiação solar, temperatura, umidade, precipitação, massas de ar). O anfiteatro ao ar livre se localiza entre os dois acessos de entrada na obra, sendo um deles via escadaria e o outro via rampa.

Por fim, o Centro Educativo Burle Marx, que se conforma em uma planta em U, é um complexo cultural que completa a descrição desse “cenário” como um projeto arquitetônico construído quase inteiramente em cima do lago. No primeiro pavimento desse Centro, o visitante pode acessar a biblioteca, os ateliês da estação educativa, o teatro e o café do teatro. No segundo pavimento, “encontra-se uma praça elevada com espelho d’água ajardinado onde se abriga a obra *Narcissus Garden* Inhotim (2009). São 500 bolas de aço inoxidável que flutuam no espelho d’água e se movimentam ao sabor do vento [e da chuva]” (SERAPIÃO *et al.*, 2015, p. 87, colchetes acrescentados).

²⁶ “*Site Specific*, em português sítio específico, faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com o espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes frutos de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o –, seja ele o espaço da galeria, seja o ambiente natural ou as áreas urbanas.” (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2018, grifo original).

Durante a visitação, o público caminha sobre placas sólidas de concreto dispostas em ziguezague. Em volta dessas placas, há uma vegeta o t pica de lagos e lagoas na água do reservatório, onde flutuam esferas ocas de aço inox de 20 centímetros de diâmetro.   possível ver as divisórias do reservatório de água, que limitam o fluxo das esferas e dos peixes que ali se encontram. Olhando de dentro da obra para a sua parte externa, pode-se ver que todo o seu entorno apresenta vegeta o de palmeiras e árvores frutíferas e, frequentemente, alguns pássaros sobrevoam o local. Durante a visita o, também   possível avistar dois lagos, um localizado na parte anterior   NGI e outro na parte posterior, onde se situa um chafariz igualmente mencionado pelas pessoas nas entrevistas. Próximo ao acesso da rampa (A2), os visitantes podem se informar sobre a obra na ficha técnica ali disponível. Nesta placa l -se:

Yayoi Kusama.

Nagano, Japão, 1929; vive em Tóquio, Japão

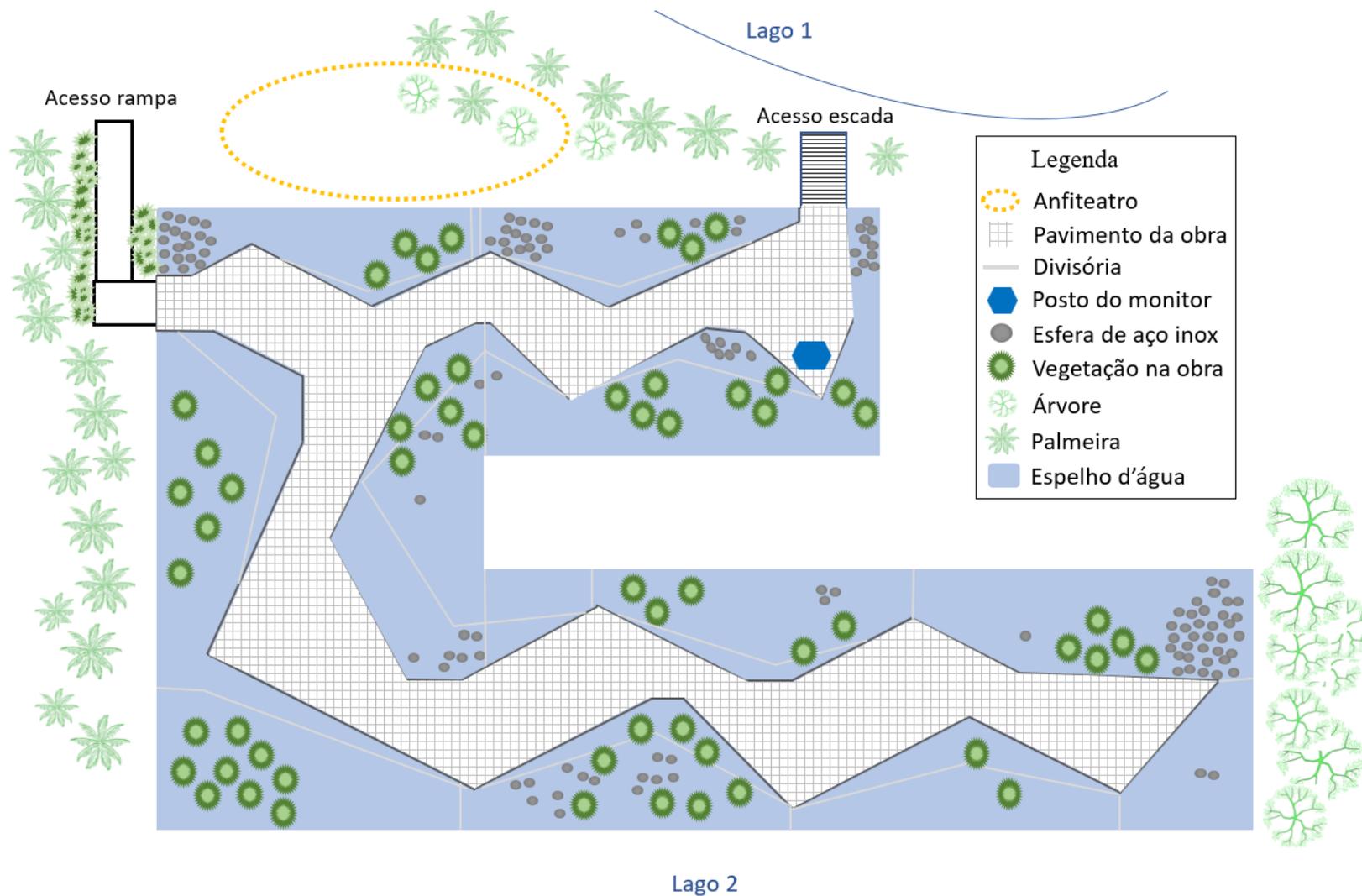
Narcissus Garden Inhotim, 2009

Aço Inoxidável

A obra da Yayoi Kusama, uma das artistas mais importantes a ter emergido na Ásia no período pós-guerra,   marcada pelo uso compulsivo de motivos repetitivos circulares, que remetem às alucina es que a artista vivencia desde a infância e que ela transpõe para pinturas, esculturas, instala es, filmes e tecidos. *Narcissus Garden* Inhotim [Jardim de Narciso Inhotim, 2009]   uma versão da escultura-chave de Yayoi Kusama apresentada em 1966 para uma participa o não-oficial na 33  Biental de Veneza. Naquela ocasião, Kusama instalou, clandestinamente, sobre um gramado em meio aos pavilhões, 1.500 bolas espelhadas que eram vendidas aos passantes por US\$ 2 cada. A placa alojada entre as esferas – ‘Seu narcisismo   venda’ – revelava de forma ir nica a sua mensagem crítica ao mundo da arte e aos seus sistemas de repeti o e mercantiliza o. Evocando o mito do Narciso, que se encanta pela própria imagem projetada na água, a obra constrói um enorme espelho, composto por centenas de espelhos conexos, que distorcem, fragmentam e multiplicam a imagem daquele que o contempla. A interven o levou   retirada de Kusama da Biental, onde ela só retornou representando oficialmente o Japão, em 1993. Na versão do Inhotim, 500 esferas de aço inoxidável flutuam sobre um espelho d’água, criando formas que se diluem e se condensam de acordo com o vento e com outros fatores externos, criando, nas palavras da artista, ‘um tapete cinético’. (Ficha Técnica da obra *Narcissus Garden* Inhotim, ênfase original).

Apesar de a fotografia na Figura 1 mostrar os elementos em sua realidade visual, foi necessário elaborar sua representa o gráfica, dado que será útil no capítulo que descreve e analisa os casos. Logo, na Figura 2, apresentamos a representa o gráfica, seguida da descri o física e algumas observa es pertinentes sobre os elementos relacionados.

Figura 2 – Representação dos elementos internos e externos à obra NGI



Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Os elementos internos à NGI encontram-se identificados na legenda da Figura 2:

- *Pavimento da obra*: piso de concreto por onde os visitantes transitam;
- *Posto do monitor*: tenda azul utilizada como abrigo pelos monitores;
- *Espelho d'água*: local anteriormente mencionado como reservatório de água;
- *Esfera de aço inox*: principal objeto dessa exposição criado pela artista;
- *Vegetação na obra*: plantas aquáticas, de diversas espécies, postas dentro de recipientes plásticos colocados no reservatório de água;
- *Divisórias*: muretas construídas para a repartição do reservatório de água e para o bloqueio das esferas de aço que flutuam sobre a água.

Os elementos externos à NGI foram destacados com o objetivo de mostrar todas as áreas de interface com esse local e possíveis de serem percebidas pelos visitantes. Portanto, esses elementos se encontram identificados na Figura 2:

- *Anfiteatro*: arquibancada de forma oval localizada próxima à NGI, porém, no pavimento em um nível abaixo dela;
- *Lago 1*: extensão de água localizada na parte anterior à NGI;
- *Lago 2*: extensão de água localizada na parte posterior à NGI;
- *Árvores e palmeiras*: diversificada vegetação bem-distribuída ao redor da NGI;
- *Acessos*: rampa e escada, opções para o visitante entrar na NGI.

1.5 – Uma descoberta pelo empírico

As sensações, percepções e apreensões presentes no comportamento²⁷ humano têm estreita relação com o olhar qualitativo sobre os fatos. Em razão disso, recorreremos à metodologia qualitativa, que permite uma abordagem do contexto social, em que se insere o objeto de estudo a partir de estudos empíricos, e se preocupa “com um nível de realidade que não pode ser quantificado” (MINAYO, 1994, p. 21). Para Polanyi²⁸ (1983 [1966], p. 4 *apud* Ribeiro, 2013a, p. 338), o fato de a realidade não poder ser quantificada significa que “nós sabemos

²⁷ Na sessão 2.1.1.1, explicamos a diferença entre o “comportamento desinteressado”, visto por um observador, e a “experiência”, ação compreendida com significado do ponto de vista do sujeito. À vista disso, por enquanto vamos usar o termo “comportamento” de acordo com o seu uso no senso comum, um conjunto de movimentos observados fora da ação.

²⁸ Polanyi, M. *The tacit dimension*. London: Routledge & Kegan Paul. 1983 [1966].

mais do que podemos dizer”. Essa metodologia se refere a um conhecimento vivido, que influencia as nossas ações.

De acordo com (FLICK, 2009), a pesquisa qualitativa é marcada pela escolha adequada dos métodos e das teorias convenientes; pelo reconhecimento e pela análise de diferentes perspectivas do ponto de vista dos participantes; pela reflexividade do pesquisador a respeito do próprio estudo, como parte da construção do conhecimento; e pela variedade de abordagens e métodos, não se baseando em um conceito teórico e metodológico unificado.

Nessa lógica, quando o público de um museu visita um espaço que contém, juntos, os acervos de arte contemporânea e botânica, suas diversas manifestações são determinadas pelo corpo vivido que se relaciona com o mundo. Desse modo, a experiência com a obra não está evidenciada em forma de signos para a sua interpretação. Ela é construída de acordo com fenômenos internos e externos aos visitantes que influenciam as suas ações. Estreitando essa investigação, finalmente chegamos ao centro crítico, onde esses signos estão ocultos em razão da nossa incapacidade de dizer tudo aquilo que pensamos ou sentimos.

Para compreender tais signos ocultos, adotamos a pesquisa de campo, que é utilizada com o objetivo de conseguir informações e/ou conhecimentos acerca de um problema, para o qual se procura uma resposta ou, ainda, novos fenômenos ou as relações entre eles. Dessa forma, a pesquisa de campo “consiste na observação de fatos e fenômenos tal como ocorrem espontaneamente, na coleta de dados a eles referentes e no registro de variáveis que se presume relevantes, para analisá-los” (LAKATOS, 2003, p. 186).

1.5.1 – Como aprimorar a experiência dos visitantes?

No primeiro encontro da pesquisadora com a diretoria artística do Instituto Inhotim, definiram-se algumas diretrizes para o estudo que nos propomos realizar. Tal diretoria sugeriu a busca pela resposta à seguinte pergunta: Como aprimorar a experiência dos visitantes?

Para justificar a existência dessa demanda, vale recorrer a dois aspectos. O primeiro deles considera que, independentemente do tipo de museu, uma das principais preocupações da administração dessas instituições é o comportamento do visitante nesses espaços. Neste contexto, a instituição foca o seu olhar nos interesses do público no que diz respeito às

exposições selecionadas pela curadoria. É definido, inclusive, se uma obra será exibida de modo temporário, em que o tempo de apresentação ao público é limitado, ou de modo permanente, em que a obra estará disponível por tempo indeterminado. No caso de Inhotim, para as obras temporárias existe um limite de troca de acervo definido em dois anos, exceto nos casos em que o interesse do público e o do curador prolonguem esse intervalo.²⁹

O segundo aspecto para a definição da demanda diz respeito às preocupações da diretoria de arte que, fazendo uso da pergunta gerativa de Glaser³⁰, questiona: “O que está acontecendo aqui?” (Glaser, 1978 *apud* Tarozzi, 2011, p. 65). Dessa forma, preocupa-se em responder ao que acontece de relevante para o público, o que se torna interessante para ele.³¹

1.5.2 – Objetivos da pesquisa

O presente trabalho tem como objetivo geral observar, investigar e analisar os fatores que levam o público a se interessar por uma obra de arte em interface com a paisagem do entorno. Para verificar a complexidade de fatores envolvidos nessa prática, pretendemos levantar os seguintes objetivos específicos:

- investigar como acontecem os processos de visitação no cotidiano;
- explorar as ações realizadas enquanto se visita a obra, buscando compreender a experiência perceptiva e os significados da percepção no ponto de vista do visitante;
- ponderar os conceitos da teoria na prática para verificar as formas de se dialogar com essa temática e desenvolver outras possibilidades de abordá-la;
- contribuir para a reformulação dos mecanismos que influenciam a experiência fundamentada no estudo empírico dos visitantes.

²⁹ Como exemplo, a obra temporária, *Forty part motet*, da artista canadense Janet Cardiff foi inaugurada em Inhotim no ano de 2004. Ela está em exibição até o presente momento, em contrapartida ao período pré-determinado de dois anos para as obras temporárias.

³⁰ Barley Glaser é um dos autores que, em 1967, publicou a primeira formulação de um método inovador para a pesquisa qualitativa. A pergunta “O que está acontecendo aqui?” é então sugerida por esse autor como uma pergunta aberta de início de pesquisa que não foi excessivamente focalizada. Entretanto, posteriormente, ela deverá ser reformulada a partir da imersão do pesquisador no campo.

³¹ De acordo com a metodologia da *Grounded Theory*, que será aprofundada na sessão 3.4.1, “a pergunta de pesquisa é uma das passagens mais complexas e delicadas de todo o processo de qualquer investigação qualitativa”. Por consequência, o “problema de pesquisa, em sua formulação precisa, não pode ser definido claramente com antecedência, pois o risco seria de forçar excessivamente os dados” (TAROZZI, 2011, p. 65).

Portanto, não é o objetivo aqui aprofundar os conceitos gerais nos contextos filosófico e artístico tão próximos do conteúdo desta pesquisa, pois seria inviável tratar a complexidade de cada um deles. As referências no campo das artes não são utilizadas para estabelecer ou justificar o resultado adquirido, mas, sobretudo, para situar o leitor no ambiente em que se passa este estudo. Assim sendo, no decorrer do texto os preceitos do mundo artístico serão mencionados de passagem, e os autores e os textos de referência serão registrados em nota de pé de página.

1.5.3 – Foco de pesquisa: a prática de visitação

Tendo em vista que a demanda busca verificar o que decorre da experiência dos visitantes, o foco desta investigação pretende, especificamente, observar o visitante em ação num espaço rico em potencial de solicitações. Um local que leva o sujeito a agir de determinada forma, que incita inúmeras percepções; um local que apresenta diversas possibilidades a diferentes pessoas de conhecer o seu acervo artístico e botânico.

A artista plástica polonesa Fayga Ostrower afirma:

Cabe entender a percepção como um processo altamente dinâmico³² e não como mero registro mecânico de algum estímulo. (...) A percepção se estrutura através de processos seletivos, a partir das condições físicas e psíquicas de cada pessoa, e ainda a partir de certas necessidades e expectativas. (OSTROWER, 1990, p. 25).

São inúmeros os desafios quando se analisa o comportamento do visitante. Não basta observá-lo, assim como não basta entrevistá-lo, uma vez que: I) as palavras são insuficientes para transmitir o que se deseja dizer; II) o visitante reage de forma que nem mesmo ele sabe explicar; III) o visitante não se dá conta de todas as suas reações e expressões durante a sua trajetória na visitação.³³ Há uma determinação muito clara sobre a importância do visitante para a pesquisa. Dessa maneira, deve existir a validação do sujeito para cada uma das situações quanto aos elementos que o impulsionou para a ação.

³² “‘Dinâmico’, no amplo sentido da palavra, de ‘forças em atividade’. Nós participamos ativamente da percepção em vez de apenas estarmos passivamente presentes” (OSTROWER, 1990, p. 25; ênfase original).

³³ Para cada uma das três situações apresentadas, será narrado, no capítulo 4, um caso de algum dos visitantes entrevistados que se comportou dessa maneira.

CAPÍTULO 2 – ABORDAGEM TEÓRICA

Neste capítulo, vamos exprimir o referencial teórico que foi priorizado na pesquisa, no qual os conceitos esclarecem a respeito da discussão do estudo empírico e permitem sua compreensão. Na primeira parte, introduzimos os termos gerais da fenomenologia. Em seguida, fazendo uso dos principais conceitos que abarcam este trabalho, revelamos a interpretação do filósofo francês Merleau-Ponty, com base na obra *Fenomenologia da Percepção* (2011 [1945]).

Na segunda, mostramos a visão do filósofo e do engenheiro norte-americanos Dreyfus & Dreyfus, com base na obra *Expertise Intuitiva*³⁴ destacando-se entre outros autores. Em ambas as partes, apontamos algumas críticas às premissas cognitivistas, porém o foco da discussão dos pensadores norte-americanos é motivado pelos conceitos de expertise e de aquisição de habilidades fortemente influenciados pelo entendimento da fenomenologia de Merleau-Ponty. Tais autores desenvolvem suas abordagens no que diz respeito as ações e as percepções do sujeito com ênfase na experiência prática incorporada.

Temos o propósito de elaborar uma comparação entre as referidas abordagens que permitam entender como ocorre a vivência do sujeito no mundo, o que é fundamental para a análise desta pesquisa que se vale da investigação em casos reais.

2.1 – Fenomenologia

Em termos gerais, a fenomenologia é uma corrente filosófica que se caracteriza pelo estudo das essências e, sobretudo, pela definição da essência da percepção e da essência da consciência. Uma abordagem da tradição filosófica ocidental que tem origem em Platão e privilegia a razão. Ela também é tida como uma visão “objetiva” de investigações científicas, que sobrepõem o intelecto aos sentidos, o que nos leva “a pensar que o mundo real é aquele que a ciência nos revela” (MATTHEWS, 2010, p. 39). Uma investigação filosófica, inicialmente descrita como transcendental, teve o filósofo Edmund Husserl (1859-1938) como fundador. Ele buscou pelas estruturas essenciais da consciência, a qual é a condição da

³⁴ O título original da obra *Expertise Intuitiva: Para além do pensamento analítico* (2012) é *Mind over machine: The power of human intuition and expertise in the era of the computer*, New York: Free Press, publicado em 1986.

possibilidade de experiência. “Podemos estar conscientes do mundo como um universo coerente de objetos existentes”, afirma Husserl. Dando sequência a esse estudo, Martin Heidegger (1889-1976), aluno de Husserl na Alemanha, avança nas suas ideias pertencentes a uma corrente existencialista, ponderando que a essência – a natureza do homem – consiste na existência. Em sua obra *Ser e Tempo* (1927), Heidegger elaborou sua hermenêutica da existência acerca do “significado do Ser”. Uma investigação ontológica “concreta” que parte de um ente determinado, o ente que nós somos (SILVA, 2010, p. 13).

Subsequentemente a uma série de novos estudos e alterações na compreensão dessa corrente filosófica, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), por sua vez, entende que a fenomenologia não é naturalista, pois a filosofia não é semelhante em método às ciências naturais. Tal definição não significa que ele nega o valor da ciência, mas sim "o dogmatismo de uma ciência que se considera capaz de conhecimento absoluto e completo" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45 *apud* MATTHEWS, 2010, p. 39). De acordo com esse ponto de vista, verificamos que a determinação presente na fenomenologia transcendental não é adequada ao modo como vamos aplicar o método fenomenológico nesta pesquisa.

O método fenomenológico que nos interessa é aquele de inspiração merleau-pontyana, que é uma versão incorporada da fenomenologia transcendental, porque “todo universo da ciência é construído sobre o mundo vivido” (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945], p. 3). Para ele, o que transcendente é o corpo, e o corpo não é mais a consciência.

A "percepção" merleau-pontyana é fundamentalmente um envolvimento *prático* entre o sujeito e as coisas. Ela deve ser compreendida como sendo o engajamento do corpo com o mundo. Um corpo que abre o mundo. Portanto, vamos lidar com a fenomenologia do corpo com a qual Merleau-Ponty pretende mostrar que a mente é essencialmente incorporada em seu ambiente (ROMDENH-ROMLUC, 2011, p. 155). Segundo Komarine (ROMDENH-ROMLUC, 2011, p.157), o contato incorporado com o mundo é chamado por Merleau-Ponty de “intencionalidade motora”, que envolve o contato direto, não mediado e intencional entre o sujeito e o mundo. Logo, a percepção é direta do mundo e não mediada por representações. Nas palavras de Komarine, pode-se dizer que “o sujeito está consciente em perceber, ao invés de consciente de suas percepções”.

2.1.1 – A fenomenologia do corpo de Merleau-Ponty

Quando Merleau-Ponty fala de corpo, enquanto percebido, ele o considera fenomenal³⁵. Todas as nossas existências perceptivas se originam do corpo, dado que é apenas por meio do engajamento e da participação do nosso corpo nas paisagens do mundo percebido que a existência é gerada (CAMINHA, 2019, p. 21). Em razão disso, nós nos perguntamos: O que é o corpo? Merleau-Ponty se refere ao *corpo próprio*, *corpo vivido*, *corpo fenomenal* em contraposição ao *corpo biológico*, *corpo objeto*. O corpo próprio é capaz de perceber o mundo³⁶ com significado devido às experiências incorporadas: “é por meio de nosso corpo próprio que nós estamos presentes no mundo e que todas as coisas percebidas estão submetidas à maneira segundo a qual nós existimos como seres sensíveis” (HUSSERL, 1982, p. 92). Em contraste, de acordo com os objetivistas, o mundo é constituído de um grande número de objetos, coisa material de natureza inanimada. Entre todos esses objetos do mundo, estão os “seres humanos”, que são membros de uma espécie biológica. Para Merleau-Ponty, o corpo se realiza como unidade corporal no mundo percebido.

A relação do nosso corpo com o mundo é que permite a nossa compreensão de *ser-no-mundo*. O mundo como lugar em que vivemos a nossa vida. É onde atuamos, não é o que meramente pensamos. Sobre o qual temos sentimentos e esperanças, além de ser o mundo que tentamos conhecer, diz Merleau-Ponty (MATTHEWS, 2010, p. 31). Através dos aspectos essenciais da consciência – tais como a consciência temporal, a consciência espacial e a consciência intencional –, esse filósofo, similarmente, identifica tais aspectos numa relação corporificada com o mundo. Com isso, vamos estender o assunto a apenas algumas das estruturas fundantes do corpo engajado com o mundo: o corpo temporal, o corpo espacial e o corpo histórico.

Quanto ao aspecto temporal fenomenológico entende-se que o corpo integra o passado, o presente e o futuro do sujeito, ou seja, o corpo é puxado para o passado pela lembrança, ao mesmo tempo que ele está presente na cena de onde partem nossas ações e, também, imagina o futuro a partir do que vê. Devemos considerar a temporalidade do corpo como um aspecto

³⁵ No livro *Merleau-Ponty*, que destaca suas contribuições mais significativas à filosofia, Taylor Carman (2008) prefere o uso da expressão “fenômeno incorporado” ao uso da expressão “engajamento do corpo”.

³⁶ O termo “mundo” é bastante utilizado por Merleau-Ponty e não significa, simplesmente, uma maneira de falar. Para ele, “significa que a vida ‘mental’ ou cultural toma de empréstimo à vida natural as suas estruturas, e que o sujeito pensante deve ser fundado [estabelecido solidamente] no sujeito encarnado” (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945], p. 262, colchetes acrescentados).

fundamentalmente pessoal. No que diz respeito ao aspecto espacial, o corpo constitui o espaço com base em seu modo próprio de ser no mundo, já que a única maneira de ser no mundo é habitá-lo (CAMINHA, 2019, p. 20). Como o corpo vivido cria um espaço de relação, a nossa experiência do espaço se torna o referencial para o posicionamento de todos os outros objetos. Nas definições de Merleau-Ponty, nós habitamos um espaço de possibilidades e nos deparamos com objetos em termos das possibilidades que eles nos oferecem: “o meu corpo está ali onde ele tem algo a fazer” (NASCIMENTO *et al.*, 2017, p. 4). Afinal, o corpo é um “aqui” que se faz “ali”, o que significa dizer que o corpo é um centro global de referência de si mesmo, porém integrado no mundo (CAMINHA, 2019, p. 23). Conforme a categoria do aspecto histórico, o corpo histórico do sujeito está sendo perpassado pela história da humanidade, o mundo vivido do ser humano, ligado à liberdade do corpo enquanto corpo livre. Isso significa que, nas palavras de Merleau-Ponty (2011 [1945], p. 591), eu “sou livre em relação ao meu ser no mundo, livre para prosseguir meu caminho sob a condição de transformá-lo”. Logo, em que sentido vamos entender a liberdade a que ele se refere?

Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo. [...] Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis. Mas esta análise ainda é abstrata, pois existimos sob os dois aspectos *ao mesmo tempo*. Portanto, nunca há determinismo [...]. A generalidade do ‘papel’ e da situação vem em auxílio da decisão e, nesta troca entre a situação e aquele que a assume, é impossível delimitar a ‘parte da situação’ e a ‘parte da liberdade’ (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945], p. 608, grifos da autora, destaques originais).

Apoiados nessa ideia, basta compreender que “damos sentido à história, mas não sem que ela o proponha a nós. [...] O sujeito da história não é o indivíduo. Há troca entre a existência generalizada e a existência individual, cada uma recebe e dá” (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945], p. 603). Veremos que o histórico do corpo³⁷ é o produto de “sincronização” de um indivíduo com o mundo (RIBEIRO, 2014, p. 1).

³⁷ Para correlacionar a generalidade e a individualidade do sujeito em uma estrutura única, Merleau-Ponty (2011 [1945], p. 604-605) exemplifica tal ideia por meio do caso da cor vermelha que vê diante de si: “Quem percebe este vermelho? Não é ninguém que se possa nomear e que se possa agrupar com outros sujeitos perceptivos. Pois entre esta experiência do vermelho que eu tenho e aquela da qual os outros me falam nenhuma confrontação direta será algum dia possível. (...). Formo um pensamento, por exemplo, penso no Deus de Spinoza; este pensamento tal como o vivo é uma paisagem à qual ninguém terá acesso, mesmo se, por outro lado, consigo estabelecer uma discussão com um amigo sobre a questão do Deus de Spinoza. Todavia, a própria individualidade dessas experiências não é pura. Pois a espessura deste vermelho, sua eccedência, o poder que ele tem de me preencher e de me atingir provêm do fato de que ele solicita e obtém de meu olhar uma certa vibração, supõem que eu seja familiar a um mundo de cores do qual ele é uma variação particular. Portanto, o vermelho concreto se destaca sobre um fundo de generalidade, e é por isso que, mesmo sem passar ao ponto de vista de outrem, eu me apreendo na percepção como um sujeito que percebe, e não como consciência sem igual.”

Na mesma obra, *Fenomenologia da Percepção* (2011 [1945]), o autor também sugere que a arte pode nos auxiliar a experienciar o mundo de uma forma incorporada. Nesse sentido, o mundo é assim experienciado quando representado pelos pintores Cézanne, Juan Gris, Braque e Picasso, e outros como eles. Examinando suas pinturas, do final do séc. XIX e da primeira metade do séc. XX, deveríamos ser capazes de compreender melhor o que Merleau-Ponty entende por "percepção" e "fenomenologia" (MATTHEWS, 2010, p. 173). De fato, cientistas e filósofos têm acompanhado tais propostas e, com base em dados obtidos em experimentos com mapeamento cerebral, defendem que a pintura – uma modalidade de arte que foi tradicionalmente tratada como visual e que não apela para todos os nossos sentidos em conjunção ou para aspectos incorporados – pode, sim, ser tida como apelando para todos os nossos sentidos e para o corpo em movimento ou projetos de movimento (GALLESE, 2017). "Pintura", diz Merleau-Ponty, "não imita o mundo, mas é um mundo próprio" do artista (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 96).

Todavia, dois indivíduos, com experiências de vida distintas, diante de um mesmo quadro de Cézanne, podem ter percepções diferentes de uma mesma cena perceptiva. Isto ocorre, porque “seus campos fenomenológicos foram moldados de maneiras diferentes, dado que as experiências pessoais podem alterá-los, cada uma à sua maneira” (RIBEIRO, 2014, p. 561). Do mesmo modo, “o campo fenomenal [também] aparece de formas diferentes de acordo com as circunstâncias” (RIBEIRO, 2014, p. 561, colchetes acrescentados). É uma capacidade involuntária do corpo, ou seja, esse campo nos apresenta as coisas como “infundido [imprégné] com significado imanente [significação]” (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945] *apud* CARMAN, 2008, p. 64, colchetes originais). Para Merleau-Ponty, esse campo não se resume ao acúmulo de dados, à coleção de objetos, ou a um feixe de sensações ou julgamentos. Devemos compreender como base, que o campo fenomenológico é “irredutivelmente um espaço ou lugar (*lieu*); é *onde* os seus objetos e qualidades aparecem para nós, em relação a nós” (CARMAN, 2008, p. 65, destaque original).

2.1.1.1 – O comportamento humano

A “ciência do comportamento” teve início com os estudos behavioristas³⁸, que evoluíram com o passar de três gerações e, com eles, o sentido do termo “comportamento” sofreu transformações importantes desde a primeira geração. Nesse contexto, serão apresentados alguns dos desdobramentos pertinentes ao estudo do comportamento humano, e, na sequência, pontuamos o cerne da abordagem que será considerada na análise desta pesquisa.

Segundo Baum (1999), o behaviorismo pode ser pensado como um conjunto de ideias sobre a ciência chamada de “análise do comportamento”, mas não é propriamente uma ciência, é uma filosofia da ciência. Para compreender tal análise, o Quadro 3 mostra a evolução do behaviorismo, que se resume em três abordagens principais: 1. behaviorismo metodológico, 2. behaviorismo radical e 3. behaviorismo social.

Quadro 3 – A evolução das abordagens behavioristas

Abordagens behavioristas	Principais ideias	O que foi desconsiderado de outras abordagens
1ª Geração: Behaviorismo Metodológico Teórico de base: J. B. Watson 1913)	<ul style="list-style-type: none"> - Rompimento da psicologia com a tradição filosófica. - Realismo: o mundo externo constitui o nosso mundo interno. - Dicotomia: mundo objetivo X mundo subjetivo. - Atribuição de caráter mecânico a eventos comportamentais. - Comportamento respondente: interação estímulo-resposta, o organismo responde a um estímulo do ambiente. 	<ul style="list-style-type: none"> - Método da introspecção. - Conceitos mentalistas. - Métodos subjetivos.
2ª Geração: Behaviorismo Radical Teórico de base: B. F. Skinner (1945)	<ul style="list-style-type: none"> - Defesa da análise experimental do comportamento. - Pragmatismo: tem por base a ciência que permite dar significado à nossa experiência. Esse princípio se preocupa com a funcionalidade do objeto real observável. - Comportamento: “inclui todos os eventos sobre os quais podemos falar sobre eles com os nossos termos inventados”. - Comportamento operante: interação sujeito-ambiente, a aprendizagem está na relação entre uma ação e o seu efeito. 	<ul style="list-style-type: none"> - Métodos e princípios das ciências sociais. - Dualismo: mundo objetivo X mundo subjetivo. - Eventos fictícios, tais como as causas mentais do comportamento. - Aprendizagem como condicionamento de hábitos.
3ª Geração: Behaviorismo Social Teórico de base: A. W. Staats (1980)	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolve-se mudanças na teoria do aprendizado social: <ol style="list-style-type: none"> 1. Consideração dos processos simbólicos na análise do comportamento. 2. Concepção do comportamento como uma interação contínua e recíproca entre fatores ambientais, comportamentais e cognitivos. Em pauta: o homem, como organismo ativo, direciona o curso da sua ação. 3. Aquisição de novos conhecimentos e comportamentos através da observação. A maior parte da aprendizagem depende de processos perceptuais e cognitivos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Termos e métodos da introspecção. - Visão do homem como um organismo passivo a estímulos ambientais.

Fonte: FURTADO; TEIXEIRA; BOCK, 1999; STAATS, 1980; SKINNER, 1974; BAUM, 1999.

Nota: Dados trabalhados pela autora.

³⁸ O termo inglês "behavior" significa "comportamento". Emprega-se behaviorismo, comportamentalismo, entre outros vocábulos, como referência a essa visão teórica em pauta (FURTADO; TEIXEIRA; BOCK, 1999).

Na referência objetivista, a ciência biológica encara os corpos humanos como “sistemas físico-químicos complexos, cujo comportamento pode ser reduzido aos movimentos físicos da matéria no espaço ou às transformações químicas das substâncias” (MATTHEWS, 2010, p. 67). Entretanto, o autor rebate essa ideia, em um dos seus exemplos, com a explicação de “por que ele está sorrindo”.

[Para] explicar por que estou sorrindo, não basta descrever quaisquer mecanismos cerebrais que possam estar envolvidos no processo de achar graça, *a não ser* que a graça que sentimos tenha sido produzida, por exemplo, por um experimento para estimular de fora as áreas adequadas do meu cérebro (MATTHEWS, 2010, p. 69, grifos da autora, ênfase original).

Ele quer dizer que, para compreender o nosso comportamento corpóreo, o corpo não pode ser visto como um objeto, “de fora”, necessitando formular e testar hipóteses explicativas. Ele justifica e enfatiza que a nossa experiência é parte da nossa vida, feita com algum “propósito próprio”. Na perspectiva de Maturana e Varela (2011, p. 152), o comportamento corresponde “às mudanças de postura ou posição de um ser vivo que um observador descreve como movimentos ou ações em relação a um determinado ambiente”. Em contraposição, Matthews (2010, p. 68) afirma que os “movimentos de todo o meu corpo (...) têm um significado para mim. Eu os faço por um motivo e sei qual, sem precisar acumular evidência empírica”. A diferença existente entre tais proposições é que uma observa os movimentos do corpo de forma isolada, sem compreender o significado específico para a pessoa que se movimenta. A outra proposta defende que o movimento do corpo se dá no intuito de a pessoa alcançar um propósito, ou seja, ela experimenta a situação como parte de sua vida.

De todo modo, diversas são as maneiras de explicar nossas ideias, pois a linguagem se conecta com a realidade por múltiplas formas de usar a linguagem. Na concepção do filósofo Wittgenstein, somos mantidos cativos por visões de como as coisas *devem* ser. Na tentativa de se ter uma imagem coerente da realidade, tendemos a simplificar excessivamente a complexidade das coisas (MATTHEWS, 2010, p. 77). No caso de uma explicação científica em um estudo, por exemplo, ela deve “tornar as coisas inteligíveis” de maneira que funcione para qualquer pessoa, independentemente das características subjetivas das pessoas às quais se dirige. Note-se que, para ciências biológicas, os corpos humanos têm que ser observados de fora, não importando *a quem* pertença determinado corpo. Como vimos, para os behavioristas, o nosso “comportamento” simplesmente se refere a uma sequência de movimentos. No mesmo sentido, para a neurociência, os argumentos quanto àquilo que

envolve o nosso pensamento, o nosso sentimento e o nosso comportamento também assumem a explicação científica como a única maneira racionalmente aceitável. Do ponto de vista de Merleau-Ponty, ele afirma que em tais explicações – behavioristas e dos defensores da abordagem neurocientífica – há um erro sobre o que os nossos pensamentos e sentimentos envolvem, denominando-as de “pensamento causal” (MATTHEWS, 2010, p. 66).

O comportamento humano, porém, precisa ser entendido de uma forma diferente do determinismo dos objetos inanimados, pois tais objetos não “fazem” coisas, as coisas simplesmente acontecem com eles por serem causadas por outras coisas externas a eles. Desse modo, para esta pesquisa, vamos entender que as definições puramente objetivistas a respeito do comportamento humano são equivocadas, porque tais definições separam os movimentos físicos externos da consciência interna privada. A consciência ou a subjetividade é manifestada no movimento do corpo, assim, o comportamento humano, argumenta Merleau-Ponty, é produto da “subjetividade incorporada” (MATTHEWS, 2010, p. 97). O sujeito pode expressar o significado de movimentar o seu corpo de tal maneira porque ele tem um cérebro que lhe permite a capacidade de agir dessa forma. “Estas dimensões corpóreas do comportamento requerem ser compreendidas e devem, primeiro, ser compreendidas em termos causais. E então, afinal, é possível compreender os movimentos, segundo o papel que eles desempenham na expressão do propósito, visto que, eles também têm um significado que pode ser entendido” (MATTHEWS, 2010, p. 98).

Quando nos referirmos ao comportamento humano, ele deve ser entendido – de acordo com Merleau-Ponty – como a maneira de a pessoa lidar com o mundo, onde o “mundo” significa o mundo *para* a pessoa que se comporta de tal e tal forma. O mundo como tendo certo significado para a pessoa em questão. Tal pessoa está, necessariamente, “incorporada” em certa situação histórica no tempo e no espaço. Para esse autor, o ato de perceber é um comportamento, porquanto manifesta a atitude de se orientar em direção ao mundo pela motricidade de nosso corpo. Por conseguinte, as coisas se definem por seu “comportamento”, e não por propriedades estáticas (CAMINHA, 2019, p. 59). A fenomenologia se conforma a essa dinâmica do mundo, a pluralidade desses modos de aparecer do mundo percebido pelo sujeito extrapola à capacidade daquilo que a linguagem é capaz de revelar.

Portanto, a complexidade do comportamento humano, integrado a um campo percebido, não será revelada em sua totalidade. Mas ela será revelada à medida que, na descrição da

experiência, a pessoa consiga reinstaurar a experiência pela maneira de compor o próprio movimento de perceber o mundo e de dizer do mundo. A linguagem não apenas inventa uma palavra para representar as coisas do mundo. Pois, de acordo com Merleau-Ponty, a linguagem, assim como a percepção, “é sempre uma prática já realizada por nosso corpo enquanto ser no mundo” (CAMINHA, 2019, p. 44). Como explica Fontaine-De Visscher (1974 *apud* CAMINHA, 2019), a “linguagem é gesto criativo do corpo que transfere toda sua gestualidade para o mundo com base em seus atos perceptivos. (...) [A linguagem] revela o sentido de expressividade do mundo percebido como o inacabamento do fluxo das aparências das coisas”. Nessa sequência, a linguagem, que corre o risco de simplesmente nomear pode nos distanciar do mundo, em vez de revelar o seu inacabamento perceptivo.

Essa não separação entre consciência, corporeidade e cultura forma a base da descrição e abordagem do humano para Merleau-Ponty. Apesar dessa complexidade, viver em sociedade implica sermos capazes de nos comunicar e compartilhar concepções das coisas e do mundo que estão incorporadas em nossa linguagem. Consequentemente, o indivíduo pode ser capaz de expressar o significado que suas ações têm para ele, não só através da linguagem, mas também através de outras formas de simbolismo.

Assim como os humanos, Matthews (2010, p. 98) afirma que os animais vivos de todos os tipos se comportam de maneira significativa, pois eles possuem necessidades e interesses e, portanto, propósitos para seus movimentos. No entanto, como somente os humanos são capazes de falar e expressar seus interesses e significados – e esta pesquisa se dá no âmbito dos humanos – a análise estará respaldada, necessariamente, nesse falar e nesse expressar. Por isto, teremos a cautela de desconsiderar qualquer visão externa aos atores proveniente de conclusão dedutiva.

Por fim, é importante frisar que, diante do exposto nesta sessão a respeito dos conceitos de “comportamento”, nas sessões e capítulos que se seguem as expressões “comportamento desinteressado” e “comportamento esperado” se referem às ações “vistas de fora”, ou seja, à ação manifestada para um observador externo, sem a busca do significado para quem age. No sentido oposto, quando usarmos o termo “experiência”, nós nos referimos, necessariamente, às ações “vistas de dentro”, é o agir significativo pela ótica de quem age.

2.1.1.2 – Solicitações do corpo

Como mencionado anteriormente, a fenomenologia merleau-pontyana rompe com a noção de corpo-objeto e considera o corpo vivido, o corpo próprio ou, ainda, o corpo fenomenal como uma relação entre o nosso corpo e o mundo de forma engajada. Agora é preciso compreender como esse relacionamento acontece. É inegável dizer que, nessa concepção fenomenológica, “a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora³⁹, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo” (NÓBREGA, 2008, p. 142). O campo de possibilidades da experiência do sujeito no mundo sempre será composto pelo pano de fundo contra o qual uma figura aparece. Para Merleau-Ponty, “uma figura contra o fundo é o sentido mais básico que podemos ter”, uma visão da teoria da *Gestalt* como lembra Ribeiro (2014, p. 562). No aspecto da experiência visual do sujeito no mundo o pano de fundo é tudo aquilo que está visualmente presente para ele, embora não contribua para a experiência da figura que lhe aparece (KELLY, 2003, p. 8). A figura, por sua vez, é aquilo que aparece para o sujeito, a figura lhe salta aos olhos. Como exemplo, mencionado por Kelly (2003, p. 8), ao olhar para uma lâmpada à sua frente, o filósofo declara haver sentido que os livros, a parede e a porta atrás da lâmpada façam parte da sua experiência visual. Nesse caso, a lâmpada é a figura que lhe aparece em primeiro plano, e os livros, a parede e a porta fazem parte do seu pano de fundo, considerando-se apenas a experiência visual, mas a fenomenologia merleau-pontyana vai além disso.

De acordo com Merleau-Ponty, citado por Ribeiro (2014, p. 563), o “bom funcionamento” da percepção é baseado na “operação primordial que impregna o sensível com o sentido”. Este é o ponto central no seu trabalho *Fenomenologia da Percepção* (2011 [1945]), onde utiliza o verbo “sincronizar” (*to synchronize*) a fim de se referir ao nascimento do sentido para o sujeito quando ele começa a lidar com o mundo. A esse respeito, Ribeiro (2014) utiliza o termo “sincronização”⁴⁰ para fazer alusão a esse “processo pelo qual a percepção se torna personalizada”. Na sua interação com o mundo, o sujeito, então, “pode lidar com o mundo habilmente” (RIBEIRO, 2014, p. 560). Em pesquisas psicológicas, Abath (2017) salienta a

³⁹ A autora explica que, as “sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais” (NÓBREGA, 2008).

⁴⁰ Conceito utilizado por Merleau-Ponty e outros autores interessados em entender a percepção. Esse vocábulo não é encontrado em *Fenomenologia da Percepção* (2011 [1945]), mas a ideia é referida em doze trechos onde Merleau-Ponty usa o verbo “sincronizar” (RIBEIRO, 2014, nota de rodapé 3).

noção “acerca de como a percepção de objetos pode imediatamente solicitar-nos a manipulá-los”. Na ótica de Merleau-Ponty, os objetos “apresentam-se ao sujeito como pólos de ação” (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945] *apud* ABATH, 2017, p. 154). Nesse molde, Abath (2017, p. 2) expressa que Merleau-Ponty parece sugerir

não apenas que os objetos – ou as situações – oferecem ao sujeito certas oportunidades de ação, mas que se apresentam ao sujeito como oferecendo tais oportunidades, o que, por sua vez, pode ser lido em termos de o sujeito ser atraído, solicitado, a agir de certa forma diante do mundo (ABATH, 2017, grifo da autora).

Avançando nessa explicação, Abath (2017, p. 2) se coloca de outra forma: “é como se tivéssemos a experiência corpórea de uma tensão que será aliviada pela realização de certa ação.” Quando Dreyfus & Kelly⁴¹ (2007) comentam sobre solicitações, para eles, ser imediatamente atraídos

é diferente de *decidir* realizar certa atividade, já que em sentir-se imediatamente atraído a realizar algo o sujeito não experiencia qualquer ato de vontade. Ao invés, ele experiencia o ambiente chamando-o para um certo modo de agir, e encontra-se respondendo à solicitação (DREYFUS & KELLY, 2007, p. 52, grifos da autora).

Diante dessas considerações, a “solicitação” merleau-pontyana pode ser entendida como um “chamado” do mundo na realização de certas ações, independentemente de processos reflexivos, até que se alivie a tensão corpórea ao final dessas ações.

Parte dessa experiência é a sensação de que, quando em uma situação alguém se desvia da relação ótima entre corpo-ambiente, seu movimento o aproxima do ótimo [da posição ideal] e, assim, alivia a "tensão" do desvio (DREYFUS, 1996, colchetes adicionados, ênfase original).

É por isso que Merleau-Ponty sustenta que a capacidade de adquirir percepção e habilidade requer um “corpo ativo”. Na ocasião, mesmo que o corpo seja “chamado” – e não se mova – o corpo já possui intenção. Ou seja, se eu for solicitado a tocar em algum objeto - mas não o alcanço -, isso pode ocorrer por uma série de razões. Vamos imaginar que uma pessoa é solicitada a tocar uma escultura que está atrás de uma vitrina. Ela foi convocada ao toque, mas, por alguma razão, não pode atender à solicitação: pode ser que exista uma vitrina entre a pessoa e a escultura, ou pode ser que exista algum tipo de proibição. De qualquer forma, o

⁴¹ DREYFUS, H. & KELLY, S. *Heterophenomenology: Heavy-Handed Sleight-of-Hand*. Phenomenology and the cognitive sciences, 6 (1-2), 45-55, 2007.

corpo está engajado. Por tais motivos, Merleau-Ponty não enfatiza se existe ou não uma ação em si, mas sim, a percepção.

2.1.1.3 – Percepção e ação

Recuperando o que vimos anteriormente, ver o mundo como constituído de objetos que compartilham um espaço e que estão espacialmente relacionados entre si é um traço objetivista. As coisas materiais se relacionam de forma causal, ou seja, podem afetar a posição e as propriedades entre si. Por exemplo, uma chama aplicada na cera da vela causa o derretimento da cera, logo, altera a sua forma, cor e suas propriedades. Dessa maneira, na relação causal, o efeito que os objetos têm sobre o “corpo biológico” dos “seres humanos”, através dos órgãos sensoriais, é o que os empiristas entendem por “percepção” (MATTHEWS, 2010). Com base nos exemplos de Matthews (2010), o contato entre uma superfície metálica e as terminações nervosas dos meus dedos me faz sentir a superfície fria. O contato entre dois objetos metálicos duros produz um som, então tal impacto gerou ondas sonoras, que, por sua vez, atingiram os meus ouvidos e me fizeram perceber um som específico desse tipo de colisão. Em vista disso, o sujeito que percebe o som é o final dessa cadeia de causa e efeito, que começou com um objeto percebido: o objeto metálico. Trata-se de relações cognitivas isoladas de todos os outros tipos de vínculo que temos com o mundo.

Os empiristas também diriam que a percepção é nosso modo primordial de contato com o mundo, a base sobre a qual todo o nosso conhecimento do mundo repousa e na qual o significado de todos os nossos conceitos se enraíza. Mas essa semelhança superficial oculta uma diferença mais profunda e, se pudermos explorar essa diferença em maior profundidade, talvez possamos ter uma ideia mais clara do que Merleau-Ponty busca alcançar com sua filosofia (MATTHEWS, 2010, p. 33-34, grifos da autora).

De fato, se há um uma pretensão pela explicação científica, pela observação e pela contemplação desinteressada, não há nada de errado com essa forma de entender a “percepção”. Se o argumento é defender que toda concepção sólida do mundo se deve fundamentar no conhecimento de nossa própria existência com seres pensantes, essa é uma consideração cartesiana: “Penso, logo existo.” De modo semelhante, se o “penso” deve acompanhar todas as nossas representações que “devem” ser uma representação *para alguém*, essa é uma ideia kantiana de percepção desinteressada. Diferentemente, tanto quanto Heidegger, Merleau-Ponty via a fenomenologia como “uma maneira ou estilo de pensar”, em

vez de um sistema de filosofia. O autor Matthews (2010, p. 48) resgata essa ideia pelo discurso⁴² de Merleau-Ponty⁴³ (1964a) ao defender que a

“nossa relação com o mundo não é a de um pensador com o objeto do pensamento” e que não podemos conceber “o sujeito da percepção como uma consciência que ‘interpreta’, ‘decifra’ ou ‘ordena’ uma matéria sensível de acordo com uma lei ideal que essa consciência possui” (MATTHEWS, 2010, p. 48, ênfase original).

O que nos interessa é o rompimento de Merleau-Ponty com a noção de corpo-objeto e das noções clássicas de sensação e dos órgãos dos sentidos como receptores passivos de “ver”, “sentir” e “ouvir”. A percepção, por sua vez, é compreendida “através da noção de campo, não existindo sensações elementares, nem objetos isolados. Dessa forma, a percepção não é o conhecimento “exaustivo e total do objeto, mas uma interpretação sempre provisória e incompleta” (NÓBREGA, 2008). Aquilo que é percebido “está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’” (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945], p. 24). A percepção e o movimento do corpo “formam um sistema que se modifica como um todo” (CAMINHA, 2019, p. 29). Nesse sistema, “o que é percebido é carregado de relações que estão além do simples traduzir absoluto das coisas e pertence sempre a um contexto, que lhe concebe forma e significado particular (LANGER, 1998; NÓBREGA, 2008). É um envolvimento direto pré-reflexivo, ou seja, “só podemos dar significado a uma ideia abstrata, referindo-se de volta à nossa própria experiência direta das coisas” (MATTHEWS, 2010).

Pretendemos explorar a percepção pelo modo merleau-pontyano. Para isso, através dos atores envolvidos neste estudo, devemos buscar neles a maneira como percebem as coisas, o significado das coisas experimentadas “de dentro”, como são solicitados pelas coisas. Sempre retomando a máxima de que a “percepção não é o conhecimento sobre o mundo, mas o modo de acesso ao mundo no qual o conhecimento deve se basear” (MATTHEWS, 2010). Um dos caminhos seguidos para encontrar esses dados empíricos foi investigar o “movimento e o sentir” dos atores como “elementos-chave da percepção”, segundo Merleau-Ponty (NÓBREGA, 2008). É fundamental compreender que a percepção é o engajamento incorporado no mundo, em outras palavras, é um fenômeno do corpo, um fenômeno de ação.

⁴² Discurso proferido perante a Sociedade Francesa de Filosofia, em 1946. Merleau-Ponty expõe sua obra *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*.

⁴³ MERLEAU-PONTY, M. *The Primacy of Perception and Other Essays*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964a.

Ela nada mais é do que uma forma de ação. Vamos acompanhar a forma de o corpo agir no mundo, como uma “atenção focal”, pois, segundo explica Alva Noë (2004, p. 51), a “nossa atenção é captada pelas oscilações de movimento associadas à mudança”.

No estudo de casos vamos aprofundar no entendimento da importância dos deslocamentos e da busca dos atores por diferentes perspectivas. Toda mudança de posição, como dissemos anteriormente, será avaliada na peculiaridade do chamado “posicionamento ótimo” do corpo em relação ao objeto no mundo. Para exemplificar, na prática, como ocorreu essa inovação nas artes, recorreremos à autora Wanner (2010). Ela cita uma “leitura” que Umberto Eco faz sobre a escultura moderna de Calder, inventor do *móbile* em 1930, reconhecendo que o escultor dá um passo à frente pela relevância de sua “obra em movimento”. O *móbile* é um objeto visto “flutuando livremente no espaço, ocupado também pelo espectador⁴⁴” (WANNER, 2010, p. 151). Segundo Fineberg⁴⁵(1996), essa “invenção incorporou literalmente dentro da escultura: tempo (a quarta dimensão), movimento, e variações relativas de velocidade e distância entre os componentes das partes” (FINEBERG, 1996, p. 48, parênteses originais *apud* WANNER, 2010, p. 151). Como diria Merleau-Ponty, tais aspectos do objeto correspondem ao “nacer do mundo”.

Nesse contexto sobre o movimento, do ponto de vista do corpo no mundo, Merleau-Ponty (2011 [1945]) declara que a ação é movimento com intencionalidade, pois se faz possível por via da incorporação de experiências práticas. Desse modo, tendo em vista a corporificação no mundo, o esquema corporal é ampliado e, por conseguinte, influenciam a maneira como o corpo irá se mover e experienciar o espaço. Apesar de o filósofo negar “que as ações são sempre trazidas por intenções, não há nada em sua visão de ação que poderia ser um item interno. Ações, para Merleau-Ponty, estão todos no mundo” (ROMDENH-ROMLUC, 2011, p. 168).

⁴⁴ Vale ressaltar que o termo “espectador” é utilizado na arte moderna para identificar o visitante. Porém, para adequar o uso desse termo à abordagem deste estudo, onde se lê “espectador” leia-se “o visitante que experiencia a visita de maneira engajada”.

⁴⁵ FINEBERG, J. *Art since 1940: Strategies of being*. New York: Prentice Hall, Inc., 1996.

2.2 – A experiência

Duas noções fenomenológicas fundamentais travam importante discussão entre diferentes áreas do conhecimento. Uma é a noção da “percepção situada”⁴⁶, vista, essencialmente, como um fenômeno incorporado no mundo (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945]). A outra é a da aquisição de habilidades confirmando que o “conhecimento adquirido é experimentado como discriminações de situações cada vez mais refinadas, emparelhadas com a resposta apropriada a cada uma delas” (DREYFUS, H., 2002). Ambos os conceitos só ocorrem por meio da experiência de um “corpo ativo” no mundo de forma pré-reflexiva, sem a exigência de representações mentais proposicionais proveniente da visão cartesiana tradicional da mente.

Hubert e Stuart Dreyfus, assim como Merleau-Ponty, defendem que as mudanças no nosso esquema corporal são responsáveis por nossas respostas imediatas e significativas às solicitações do mundo. Tomando essa ideia como base, os irmãos Dreyfus avançam na discussão. Eles defendem que, na medida em que se ampliam as experiências práticas, podem se desenvolver expertises que levam o sujeito a adquirir diferentes níveis de experiência. Esses níveis são definidos em cinco patamares, que caracterizam a experiência dos indivíduos de maneira diferenciada, o que torna distinta a percepção entre eles ainda que diante de uma mesma cena perceptual. Nesse ponto, para entender a ação habilidosa de cada indivíduo, Dreyfus⁴⁷ (2006 *apud* FIGUEIREDO, 2015, p. 41) afirma ser necessário voltar ao fenômeno propriamente dito e compreender como o sujeito se torna um *expert* e quais capacidades são adquiridas nesse processo. Nessa perspectiva, as premissas provenientes da abordagem cognitivista não possuem validade, pois, para elas, quanto maior o número de experiências vividas maior será o número de regras interiorizadas que se tornam inconscientes, logo, neste estudo não possuem validade. O exemplo utilizado pelo autor diz sobre a situação de uma pessoa aprendendo a andar de bicicleta. Ele explica que um ciclista só poderia se tornar uma

⁴⁶ Os corpos dos indivíduos são “polarizados” de formas diferentes de acordo com as suas experiências. Desse modo, corpos diferentes veem coisas diferentes quando olham uma mesma cena perceptiva, pois a experiência é o molde ao qual o corpo se adapta. Em consequência, quando o indivíduo percebe alguma situação ou objeto à sua frente, ele está “sincronizando” seu corpo com esses elementos. Nesse momento, nasce o sentido desses elementos para esse indivíduo. De forma sucinta, o que ocorreu foi uma experiência individual na percepção. Pois bem. À medida que vive, a pessoa acumula – no seu corpo – um histórico de diversas experiências a respeito de uma mesma situação e, também, adquire uma habilidade (incorporada) carregada de significados. Além disso, deve-se considerar o contexto de aspectos históricos e circunstanciais – onde se passa a experiência – que sempre transformam a percepção. O conjunto dos elementos desse processo forma, pois, os chamados “aspectos situados da percepção”, portanto tais aspectos são vividos como experiência dos indivíduos em determinado momento e, no momento que se segue, eles se modificam novamente (RIBEIRO, 2014, ênfase original).

⁴⁷ DREYFUS, H. *Overcoming the myth of the mental*. Topoi, v. 25, p. 43-49, 2006.

pessoa experiente se abandonar as “rodinhas” de suporte. Ou seja, as normas e regras iniciais de como o aprendiz deve andar de bicicleta não se fazem presentes para o ciclista experiente, nem de forma consciente e nem de forma inconsciente.

O que é fundamental para Dreyfus & Dreyfus é adquirir nossas experiências de modo incorporado e situado. Outrossim, as mais diversas habilidades são “armazenadas” como disposições para responder a solicitações de diferentes situações no mundo. Divide-se a habilidade incorporada em duas formas de “saberes”: o “saber como” e o “saber que”. Proveniente da expressão em inglês “*know-how*”, o “saber como” representa a habilidade adquirida pela prática de acordo com o modo de agir de um expert; o “saber que”, expressão traduzida do inglês “*know-what*”, é definido em normas e regras. No caso do “saber que”, formaliza-se uma descrição da atividade, assim como os tradicionais modelos mentais e modelos de tomada de decisão. Podemos dizer, então, em vista dos conceitos já mencionados, que o descrever da atividade é falho, porque ele não consegue abarcar todos os aspectos da ação do sujeito. Para esse sujeito, trata-se de uma tentativa impossível de ser explicada. Isso ocorre porque o que define a ação não são os julgamentos mentais, mas sim as “ações corporais”. De acordo com Romdenh-Romluc (2011, p. 158), “as ações são definidas como movimentos corporais que são trazidos de forma adequada por estados mentais como intenções”.

Nesse contexto, a aquisição de habilidades auxilia o indivíduo a “perceber” situações de risco, como, por exemplo, a de antecipá-las agindo de forma preventiva, remanejando seus processos no ambiente de trabalho. “Perceber” as situações é um processo bastante empregado objetivando, principalmente, discutir questões de aprendizagem em situações de trabalho. Porém, neste estudo, vamos desenvolver as ideias em um outro ambiente e apresentar nosso ponto de vista em relação aos conceitos disseminados por Dreyfus & Dreyfus, pontuando a discussão da experiência no que tange compreender as ações, as percepções e os significados da atividade para o indivíduo. Para tanto, a experiência vivida pela “ação corporal” será analisada a partir dos conceitos merleau-pontyanos por via dos aspectos histórico, espacial e temporal. Trata-se de uma tentativa de entrelaçamento de ideias, que contribuirá, inclusive, para a análise vinculada ao percurso investigativo da teoria do Curso da Ação de Jacques Theureau.

2.3 – O Curso da Ação

Considerando a expressão “ação situada” de Lucy Suchman⁴⁸ (1987) e as noções de reflexão na ação e de diálogo com a situação, proposta por Donald Alan Schön, podemos dizer que discussões similares compõem um modelo utilizado para explicar a ação humana. Logo, “para documentar uma tal relação do saber e da ação em circunstâncias específicas” (THEUREAU, 2015, p. 296), vamos adotar o objeto teórico de construção de dados empíricos denominado “curso da ação”.

Consoante com a obra *O curso da ação: Método elementar* de Jacques Theureau, engenheiro e pesquisador, o “curso da ação”

é a atividade de um (ou muitos) ator (es) engajado(s) em situação, que é significativa para esse (ou esses) último (s), quer dizer mostrável⁴⁹, narrável e comentável por ele (ou eles) a todo instante mediante condições favoráveis⁵⁰ (Theureau, 2014, p. 63, parênteses no original).

Para definir os atores engajados em situação, Theureau (2014, p. 65) apresenta três tipos de descrição: o curso da ação individual solitário (que diz sobre a ação de um ator isolado); o curso da ação individual social (que diz sobre a ação de um ator que age sobre e com outros atores) e o curso da ação coletiva (que diz sobre a articulação dos cursos da ação individuais). A questão fundamental, em todos os tipos mencionados, é que o sistema formado por um ator e seu ambiente é autônomo e operacionalmente fechado, ou seja, ele é a “capacidade fundamental de ser, afirmar sua existência e fazer emergir um mundo que é significativo e pertinente e jamais definido *a priori*” (THEUREAU, 2004, p. 31). Nesse prisma, o ator interage somente com aquilo que lhe “salta aos olhos”, seja algo de interesse, seja algo de origem perturbadora, o que constitui uma relação assimétrica entre o ator e o mundo inerente a cada experiência. Com base na da expressão “saltar aos olhos”, ainda podemos indicar os pormenores que auxiliam o autor a definir o curso da ação.

⁴⁸ SUCHMAN, L. *Plans and situated actions: The problem of human/machine communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

⁴⁹ Esse qualificativo “mostrável” foi utilizado para “insistir no fato de que contar e comentar a todo instante, isto é, em situação, implica o uso de indicações, designação de elementos do meio ambiente e imita gestos realizados ou a realizar e não somente ‘verbalização’” (THEUREAU, 2014, p. 64).

⁵⁰ A expressão “condições favoráveis”, é igualmente destacada pelo autor para “insistir sobre o fato de que as designações, relatos e comentários procurados para documentar o curso da ação não podiam ser obtidos senão em certas condições sociopolíticas, éticas, dialógicas e culturais, que podem ser reunidas em situações naturais sem intervenção de uma pessoa formada no estudo de ação, mas não o são sempre” (THEUREAU, 2014, p. 64).

Vamos mostrar, sucintamente, o que o autor define pelas características da organização intrínseca do curso da ação e suas restrições e efeitos extrínsecos. Os atributos intrínsecos dizem respeito à qualidade daquilo que é individual, assim como:

- *A ação (ou comunicação) manifesta* é uma unidade de comportamento significativo para o ator, quer dizer, mostrável, narrável e comentável por esse último a todo instante.
- *As interpretações* são unidades de discurso privado ou público (pensamento em voz alta) significativo para o ator.
- *Os sentimentos* são emoções significativas para o ator.

Com efeito, tais atributos são acompanhados e delimitados pelos efeitos extrínsecos definidos em três tipos:

- *O estado dinâmico do ator* compreende, ao mesmo tempo, características relativamente estáveis (antropometria, idade, sexo, sistema perceptivo) e características dinâmicas (variáveis, fisiológicas).
- *A situação dinâmica em que o ator se encontra* compreende as “tarefas prescritas” (resultados e modos operatórios oficialmente prescritos aos atores) tanto quanto ela restringe o curso da ação; ela é estruturada pela posição do ator e pode ser compartilhada entre atores.
- *A dinâmica cultural do ator* compreender o referencial de sua ação passada, relativo a uma parte de sua cultura no curso da ação, a unidade de curso da ação ou a família de cursos da ação. Esse referencial varia constantemente, assim como o fragmento da cultura que foi solicitada.

Mesmo em situações rotineiras, as circunstâncias particulares do estado, da situação e do referencial do ator “variam segundo os atores e, para um mesmo ator, variam no curso do tempo”. Logo, define-se que “o estudo do curso da ação aparece como aquele da organização intrínseca do curso da ação de um (ou muitos) ator (es) e de suas restrições e efeitos dinâmicos no seu estado, na sua situação e no seu referencial” (THEUREAU, 2014, p. 76).

Para reconstituir essa complexidade da experiência dos indivíduos agindo no mundo, a teoria do curso da ação elucida a organização dos dados em uma unidade significativa denominada signo tetrádico⁵¹, que apresenta as ações, comunicações e interpretações do indivíduo em situação. Então, o signo tetrádico é descrito em quatro componentes assim definidos:

- *Possíveis* (P) é o conjunto das coisas presentes no mundo real como um campo de possibilidades, em que a percepção se produz. É estar engajado em uma totalidade de possíveis;
- *Representâmen* (R) é a percepção dos elementos que, constantemente, solicitam o ator. Uma percepção produzida em situação, ou seja, enquanto age o sujeito também percebe no próprio momento, no presente, no aqui e agora;
- *Instância de Referencial* (I) caracteriza as representações⁵² do indivíduo, no momento da ação, em toda a sua trajetória de vida⁵³, para interpretar os aspectos percebidos do meio, isto é, ele traduz na cognição os elementos de generalidade decorrentes da experiência passada;
- *Ação* (U) é o conjunto das ações, comunicações e sentimentos produzidos nessa interação.

O estudo de cada signo na totalidade dinâmica da ação humana é a noção teórica central inspirada nas conclusões de Peirce. O curso da ação consiste em um encadeamento de signos tetrádicos e, no seu trabalho, Theureau, por meio de uma redefinição, considera “a cognição como um processo interpretativo, como pensamento-signo, não como pensamento simbólico” (THEUREAU, 2004, p. 162 *apud* ANTIPOFF, 2014, p. 74).

Paralelamente ao desenvolvimento dessa teoria, o conjunto dos métodos de coleta de dados também deve se desenvolver em função do curso da ação. Utilizando métodos de observação

⁵¹ Signo tetrádico é uma expressão criada por Jacques Theureau e retirada da semiótica do signo triádico do filósofo e cientista Charles Sanders Peirce.

⁵² Nessa ocasião, deve-se desconsiderar a “representação mental” do pensamento cognitivista. É preciso considerar a “representação” formada a partir de uma prática hábil e corporal, pois é na educação do corpo e da dimensão sensorial e gestual que se fundamenta a ação. A exemplo de Merleau-Ponty quanto ao nascimento do sentido, citado por Ribeiro (2014, p. 560), que menciona: “A luz de uma vela muda de aparência para a criança quando, depois de tê-la queimado, deixa de atrair a mão da criança e torna-se literalmente repulsiva. A visão já é habitada por um sentido que lhe dá uma função no espetáculo do mundo e em nossa existência”.

⁵³ Deve-se considerar a trajetória da vida que é formada por meio de experiências anteriores engajadas no mundo.

e de entrevista em autoconfrontação⁵⁴, esse curso objetiva descrever os elementos que constituem o engajamento dos entrevistados durante a visitação: as possibilidades, as percepções, as representações e as ações (THEUREAU, 2014). Fundamentados na pesquisa de campo, vamos descrever, com mais detalhes, no capítulo 4, como se dá o engajamento do visitante, dado que o que se sente é o resultado da composição entre elementos da experiência e elementos da situação (incluindo o corpo) aqui e agora. Quanto ao objetivo do “curso da ação”, Theureau (2014) considera:

Esse quadro teórico não é uma filosofia de ação a mais. Ele é concebido para analisar dados, efetuar a adequação descritiva forte com esses dados (...). É útil defini-lo com precisão em um momento em que pesquisas filosóficas sobre a ação prosperam em interação com a inteligência artificial. Essas pesquisas filosóficas podem contribuir, de maneira importante, para a elaboração de quadros teóricos e modelos empíricos em psicologia e antropologia cognitiva, mas se distinguem delas pelo seu modo de relação com o empírico (THEUREAU, 2014, p. 176, grifos da autora).

Nessa passagem do seu trabalho, o autor reforça a ideia de que o “curso da ação” é destinado à análise de toda prática na qual se verifica uma significação individual e social. De fato – ainda que estabelecido em pesquisas nas áreas de agricultura, da indústria e do serviço – o “curso da ação” diz respeito a qualquer que seja a prática. Em vista disso, esse quadro teórico é uma tentativa de tornar a fenomenologia incorporada aplicável às ciências sociais, em geral, e, em particular, à pesquisa qualitativa.

Ao compararmos o conceito do termo “possíveis” dos autores Theureau e Merleau-Ponty, constatamos pertinente a semelhança na relação entre o corpo ativo do indivíduo e o mundo. Como visto, na perspectiva fenomenológica incorporada, a liberdade do indivíduo consiste em “nascer do mundo” e “nascer no mundo”. Ou seja, nós somos solicitados “ao mesmo tempo” em que “somos abertos a uma infinidade de possíveis” (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945], p. 608). Por sua vez, no campo das artes, tal ideia é reforçada por Umberto Eco, em seu trabalho *Obra Aberta* (ECO, U.; LEITE, 1976), quando menciona que a estrutura das obras é composta por signos e os mais diversos sentidos interpretativos (WANNER, 2010, p. 163). A respeito dessa obra, Pousser comenta que a poética da obra “aberta” tende a promover no intérprete “atos de liberdade” consciente, quando posicionado “no centro ativo de uma rede

⁵⁴ A autoconfrontação “é o método de recolocar o sujeito em situação pelos traços materiais da sua atividade”. O sujeito fornece os dados verbais e gestuais que são a expressão da sua consciência pré-reflexiva geralmente obtidos fazendo-o reviver sua atividade de maneira diferente, em particular graças aos mesmos traços do ambiente. Essa é a contribuição de se fazer a entrevista em autoconfrontação de primeiro nível, pois o ator “deve mostrar e contar o que fez, sentiu, percebeu e pensou no momento da sua ação” (ANTIPOFF, 2014, p. 74).

de relações inesgotáveis, entre as quais instaura sua própria forma” (WANNER, 2010, p. 163). Embora Eco se diferencie de Merleau-Ponty e Theureau, ao dizer que esses atos de liberdade são “conscientes”, ainda há outro ponto de encontro entre os autores. A passagem em que, como diz Pousser, Eco fala sobre a obra de arte “[exigir] uma resposta livre e inventiva” do intérprete (WANNER, 2010, p. 163), condiz com as ideias dos autores supracitados.

A proposta deste trabalho é tomar o objeto teórico “curso da ação” para descrever e explicar os fenômenos que se desenvolvem no decorrer da experiência. Para isso, vamos especificar as diversas características do curso da experiência do estudo por se tratar da hipótese de que a pessoa em análise interage apenas com aquilo que altera a sua organização interna nesse ambiente.

Como explicado por Theureau (2006, p. 39), o ator interage, em cada momento, com um ambiente cuja significação emerge dele próprio, com base na sua constituição fisiológica, sua personalidade, sua competência, sua história e sua própria interação com esse ambiente que é o chamado de “mundo próprio” por Merleau-Ponty. Por sua vez, as interações, elas próprias, constituem seu “corpo próprio”, um sistema formado sem fronteiras espaciais ou temporais, cujos limites e conteúdo variam constantemente.

Diante de tamanha complexidade, para Lachaux (2003 *apud* THEUREAU, 2006, p. 42) grande parte da atividade cognitiva permanece incontrolável e, portanto, desconhecida. Com isso, a produção de significação da ação para os atores será investigada com o suporte do signo hexádico. A ação humana será analisada em sua dimensão dinâmica e situada e agora dividida em seis componentes distintos e inseparáveis entre si, que são manifestação de signos. O ator irá comentar suas ações e, por sua vez, o pesquisador irá identificar os traços que distinguem o fluxo da ação em unidades discretas significativas na perspectiva do próprio ator. Apoiados na análise de Schmitt (2016, p. 58), identificando tais componentes, será possível descrever e compreender os microcosmos individuais de cada ator, em sequência, levando-nos a identificar o que é significativo para os entrevistados. Então, o signo hexádico é descrito em seis componentes com o apoio de seis perguntas:

- *Representâmen (R)*: O que é levado em conta pelo visitante em um determinado momento?
- *Engajamento em situação (E)*: Como o visitante se conecta com os *representâmens* em um determinado momento?
- *Potencialidade atual (A)*: Quais são as expectativas do visitante em um determinado momento?
- *Referencial (S)*: Que conhecimento é chamado pelo visitante em um dado momento?
- *Interpretante (I)*: Que conhecimento o visitante constrói, válido ou inválido?
- *Unidade de experiência (U)*: Qual a sequência mínima dá sentido ao visitante?

O curso da ação como um método desenvolvido (signo hexádico) avança em relação ao método elementar (signo tetrádico), quando considera o curso da vida relativa à prática. São períodos de atividade descontínua, que abrangem períodos temporais mais amplos (THEUREAU, 2006, p. 48). Dessa maneira, as descrições da chamada “organização do curso da ação” agora são chamadas de “curso da experiência”, pois há uma hipótese de construção constante da atividade como aprendizagem e desenvolvimento que constituem a essência do que se entende pelo termo “cognição” (THEUREAU, 2006, p. 278). Essa hipótese é contrária àquela que o cognitivismo (VERA; SIMON, 1993) exprime sobre “cognição”, tida como um sistema lógico de representações mentais.

O que se espera, neste trabalho, é não só conseguir apresentar as diferentes articulações envolvidas nos cursos da experiência com sua interface, mas também investigar interessadamente o curso da vida relacionado à prática e o curso da informação. Assim, essa metodologia visa desenvolver uma linguagem de descrição da atividade humana com o intuito de se aproximar dos elementos essenciais envolvidos no curso da experiência.

CAPÍTULO 3 – PERCURSO METODOLÓGICO

Para se ter acesso ao objeto deste trabalho, é indispensável nos apropriarmos de uma orientação metodológica fundamentada em estudos da realidade empírica baseados em fatos que dão sentido à experiência vivida. Guiados pela abordagem qualitativa comumente utilizada na análise laboral, seus resultados fazem pressupor a ideia de um sujeito que sente, age e reage às mudanças do contexto, criando representações que se modificam na medida em que o mundo se transforma pela sua ação (ASSUNÇÃO; LIMA, 2003, p. 81).

Esse percurso metodológico, acompanhado do percurso investigativo da pesquisadora, contém várias indicações dos procedimentos utilizados e define escolhas metodológicas de acordo com a complexidade da situação real.

Neste capítulo, vamos explorar as peculiaridades desse processo. Isso inclui:

- identificar os atores nele presentes;
- apresentar a dinâmica do contexto vivido pela pesquisadora;
- realizar uma análise da atividade desses atores, buscando o significado das suas experiências em situações diversas;
- identificar como são conduzidas as ações no que diz respeito às regras impostas;
- apontar os eventos de interesse para a investigação mais refinada da experiência;
- refletir quanto aos desafios dos atores.

3.1 – A trajetória da pesquisadora: “Olho, mas não vejo”⁵⁵

Para mim, uma pesquisadora aprendiz, trata-se de um grande desafio executar a metodologia à qual me propus. É também, uma tarefa difícil atender aos meus anseios, no sentido de contribuir com a academia, com o Instituto Inhotim e, sobretudo, com a comunidade dos visitantes e apreciadores de espaços culturais para novas perspectivas. Em nota do diário de

⁵⁵ Referência à fala de um trabalhador, novato, contratado para visitar o canteiro de obras de uma planta industrial, a fim de acompanhar as atividades. Nessa ocasião, o objetivo era que os operários adquirissem maior conhecimento sobre o que acontecia nessa planta. Entretanto, com tantos equipamentos, tubulações e cabos sendo montados, esse objetivo não foi alcançado. Ao ser questionado sobre essa experiência que ocorreu sem o acompanhamento de uma pessoa experiente, o novato queixou-se: “O problema é que você olha, mas não vê”. O que ele não conseguiu enxergar naquele local foi a relevância das tarefas: saber para onde ir, o que fazer e o que observar (RIBEIRO, 2014, p. 567).

campo⁵⁶, a primeira sensação que me assaltou foi de apreensão, sensação decorrente pelo meu desejo de aprendizado e do alcance de resultados expressivos. Desde o primeiro mês de trabalho, dentro das possibilidades financeiras e de tempo, me dediquei ao conhecimento atrelado a algumas das áreas das artes visuais – desenho, pintura, gravura, escultura, fotografia, vídeo, produção cinematográfica, arquitetura. Para mim, o empenho em explorar detalhadamente o campo, para além dos conhecimentos científicos, é visto como uma forma de validar o processo investigativo. Dessa maneira, com afincos investiguei as formas de se aplicar a metodologia e, também, as características gerais e o vocabulário no contexto artístico. Em função disso, tal decisão me auxiliou nas escolhas, na busca de conceitos, na confirmação de técnicas e hipóteses e na seleção e organização adequada dos dados. Tudo isso possibilitou o meu engajamento com a metodologia e constante busca pela literatura nas artes e por atividades que me conferissem maior sensibilidade, uma maneira de imergir nesse universo como suporte à construção da pesquisa.

No primeiro momento, a base da imersão de autoestudo foram as leituras teóricas não apenas para ampliar as informações no campo das artes, bem como para fundamentar a análise futura dos resultados. Paralelamente, no decorrer de dezoito meses de pesquisa, acrescentei algumas atividades culturais e artísticas à minha rotina, além de aumentar a frequência naquelas as quais eu já participava⁵⁷. Ademais, a qualquer momento, durante a pesquisa, eu poderia aderir a outras atividades. Entretanto, preciso esclarecer que não tinha por objetivo me tornar uma *expert* em artes, a iniciativa de realizar essas atividades foi ativada somente com a finalidade de me adequar ao cerne da metodologia utilizada. Minha intenção foi a de adquirir experiência, pois veremos que ela prevê a necessidade de o pesquisador desenvolver certa virtude para aplicar a GT.

De acordo com Tarozzi, o arcabouço de procedimentos da GT só pode ser aplicado com sucesso por quem possui a “virtude da sensibilidade teórica” (TAROZZI, 2011, p. 167-171). Para ele, a GT “se propaga” entre seus “adeptos”, nas palavras de Greckhamer e Koro-

⁵⁶O diário de campo é uma documentação criada no cotidiano referente às práticas de pesquisa de campo anotadas pela pesquisadora. Essa atividade de registro será detalhada mais à frente na dissertação.

⁵⁷As principais atividades de que participei foram: visitação a alguns museus e galerias de arte na minha cidade, na cidade de São Paulo e na Colômbia; visitação na 33ª Bienal de São Paulo (2018); participação em aulas de história da arte e de arte contemporânea na Maison-Escola de Artes (2018); conversas e convívio com profissionais da área para aprofundamento na minha iniciação.

Ljungberg⁵⁸ (2005), “por vezes são vistos um pouco como uma seita”. Preceito que “tende a apresentar esse método como se fosse um pouco exotérico, como a capacidade de fazer sair arte de um instrumento musical”. Quer dizer, o autor explica que, por intermédio da “sensibilidade teórica, aquela virtude quase exótica”, a GT se “torna” um método para os iniciados. Portanto, a sensibilidade teórica é composta por habilidades às quais o pesquisador deve estar apto a recorrer. Assim, Tarozzi (2011, p. 168-174) mostra os principais elementos que integram a “panorâmica das virtudes” necessários ao(s) pesquisador (es):

- *Saber habitar o caos*: É saber conviver com a complexidade, a desordem, a confusão e a incerteza, de modo que eliminá-las não seja o objetivo, mas sim, “habitá-las”. De acordo com o pesquisador Glaser⁵⁹ (1998, p. 50), habitar é “tolerar a regressão e a confusão, sentir-se estúpido, e inexperiente [...]. Isso pode matar a motivação, porque somos totalmente incapazes de compreender o que está acontecendo ao nosso redor”.
- *Saber suspender o juízo*: É assumir uma “atitude de escuta” em relação aos atores e aos dados, mas, essencialmente, é entrar em um processo heurístico de conhecimento autêntico, assim como ocorre na fenomenologia.
- *Intencionalidade*: É apropriar-se do conceito fenomenológico de que intenção é a capacidade do conhecimento de dar sentido ao mundo, a GT o utiliza como “instrumento epistêmico que consente perceber a dimensão do significado, das vivências e da intencionalidade”.
- *Cuidado com a dimensão relacional*: É esforçar-se na descentralização para o pesquisador se aproximar da experiência do ator, o que leva a uma constante sensibilidade às palavras e às ações dos atores. Tal capacidade precisa ser ampla, pois vai da negociação de acesso ao campo até a restituição dos resultados da pesquisa.
- *Capacidade de conceituação*: É saber abstrair, sintetizar, gerar significados. É um pensar filosófico que requer a aplicação do pensamento abstrato à pesquisa empírica.
- *Cultivar a intuição*: É colocar a intuição para construir teoria. Entretanto, quando o pesquisador se vê absorvido nos processos de codificação, é preciso parar e refletir, mover a mente para algo diferente. Tais pausas periódicas criam o espaço para a

⁵⁸ GRECKHAMER, T; KORO-LJUNGBERG, M. *The erosion of a method: Examples from Grounded Theory*. International Journal of Qualitative Studies in Education, vol. 18, n. 6, p. 729-750, 2005.

⁵⁹ GLASER, B. *Doing Grounded Theory: issues and discussion*. Mill Valley, CA: Sociology Press, 1998.

emersão da intuição. Então criam-se as condições de fundo para a intuição emergir do pensamento de abdução⁶⁰.

A propósito, ainda há uma consideração importante a ser feita. A GT “prevê uma tarefa laboriosa de construção de teoria que requer, por um lado, o enraizamento nos dados (...) e, por outro lado, a construção sistemática e sintética, inserindo conscientemente elementos interpretativos de uma teoria integrada (TAROZZI, 2011, p. 174, grifos da autora).

3.2 – Os procedimentos da pesquisa

A seguir, apresentamos a estrutura da pesquisa em dois projetos bem-definidos por suas características e acordados entre a pesquisadora, o orientador e a instituição. Enfatizamos que os prazos se alteraram, e algumas atividades se modificaram durante esses projetos devido a imprevistos no decorrer do estudo.

3.2.1 – Projeto I: Ambientação, planejamento, observação e mapeamento

As informações básicas para iniciar a ambientação dependem das regras de uso do espaço, incluindo procedimentos de entrada e saída do local, tanto por parte dos funcionários quanto por parte dos visitantes. Em reuniões com a instituição, já haviam sido esclarecidas as condições prescritas da pesquisa, mas a experiência vivida nos apresenta a situação com muito mais riqueza. A primeira atividade prevista para a pesquisadora foi planejar as visitas a campo de acordo com o número de obras de arte, durante um determinado período, com o propósito de se ambientar com as rotinas do Inhotim. Tal planejamento incluía garimpar todos os espaços de visitação às obras de arte, exceto as galerias temporárias, no total de 42 áreas. Ambientar-se significava estar atenta ao que acontece na relação entre o visitante/espaço, o visitante/empresa e a empresa/espaço. Para esse fim, a pesquisadora planejou distribuir o

⁶⁰ Na interpretação de Peirce (2005), com base em Arquimedes, a abdução pode ser entendida como um “raciocínio” que “parte de uma premissa certa”. Para que o pensamento de abdução seja acionado, Pierce explicita que é indispensável o pesquisador atender a algumas condições para que esse pensamento “produza seus frutos e se transforme em uma previsão, hipótese ou conjetura”. A primeira delas é aderir a um evento fortuito. A seguir, “precisa-se de um elevado espírito de observação, exercitar o olhar penetrar nos fenômenos”. De acordo com a terceira, é necessário criar um pano de fundo conceitual em que a intuição adquira sentido. Por fim, faz-se necessária a inteligência que, através do raciocínio de abdução, “é capaz de perceber o sinal e transformá-lo em uma hipótese teórica e verificar sua sustentabilidade nos dados” (TAROZZI, 2011, p. 173).

número de espaços a observar: uma obra externa⁶¹ e uma galeria⁶² por semana, durante três dias a cada semana, o que resultou no período total de 60 dias em campo (TABELA 1).

Tabela 1 – Planejamento prescrito de distribuição de obras e galerias observadas no Projeto I

Semana	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	Total	
Nº de obras ext./sem.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	4	23 obras externas
Nº de galerias/sem.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	19 galerias
Nº de dias / sem.	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	60 dias

Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

No entanto, esse período se fez muito longo para o prazo do estudo. Então, foi gerado o segundo planejamento que distribui igualmente o número de obras e galerias pela quantidade de semanas disponíveis e, assim, iniciamos a pesquisa. Mais uma vez, o que fora planejado de forma quantitativa foi ineficaz já na primeira semana de pesquisa empírica. Os fatores como condições climáticas, horário de almoço, horários de pico de visitantes e a distância para o deslocamento entre os locais interferiram, consideravelmente, no objetivo proposto. Assim, após uma reflexão prévia sobre os motivos pelos quais poderíamos ajustar esse planejamento, a distribuição real de obras e galerias a serem observadas (TABELA 2) foi elaborada pela pesquisadora semanalmente.

Tabela 2 – Resultado real do acompanhamento da pesquisadora no campo no Projeto I

Semana	1	2	3	4	5	6	7	8*	9	10	11	12	13	14	Total
Nº de obras ext./ sem.	3	1	2	3	2	0	1	0	0	1	2	3	2	3	23 obras externas
Nº de galerias/sem.	0	2	1	0	1	3	2	0	3	2	1	1	1	0	17** galerias
Nº de dias /semana	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	2	40 dias

Legenda: * semana destinada ao mapeamento e à análise das primeiras observações.

** redução de duas galerias devido às manutenções programadas para o período.

Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

⁶¹ As obras de arte que permanecem na parte externa às galerias estão localizadas sobre o gramado, a areia, o piso ou, no caso da NGI, no terraço de uma galeria. Todas elas são exibidas ao ar livre e sujeitas às ações dos fenômenos meteorológicos (temperatura, pressão atmosférica, ventos, precipitações).

⁶² As galerias de arte são locais fechados, constituídos de apenas uma sala ou divididas em até nove espaços distintos, sendo eles dispostos em diferentes níveis ou em até quatro pavimentos.

Isso foi feito de acordo com o acúmulo de informações sobre os fatores que influenciavam no fluxo de visitantes a serem observados, Quadro 10, tendo em vista outras razões relacionadas ao acesso e à movimentação da pesquisadora nos espaços.

O resultado entre o planejamento prescrito e o planejamento real foi uma redução do período de visitas a campo, que passou de 20 para 14 semanas, o que significa enxugar a disponibilidade da pesquisadora em 20 dias.

3.2.1.1 – A cada erro um aprendizado: Equívocos do Projeto I

Após a ambientação e o planejamento, a observação das ações dos visitantes, em todo o Instituto, foi necessária para a coleta de dados que iriam auxiliar na identificação de apenas uma área de investigação. No entanto, nesse momento a pesquisadora comete um deslize muito comum na pesquisa qualitativa: o de observar os visitantes atribuindo-lhes razões para suas atitudes sem que haja o consentimento da própria pessoa que age. Seria como observar uma colônia de formigas ao longo do dia e formular análises sobre as suas ações. O mesmo equívoco ocorre na pesquisa de Costa (2014, p. 167) que diz: “[Nós] fotografamos o movimento das pessoas nos museus, procuramos observar os comportamentos repetitivos em relação à percepção ambiental”. Procedimento pelo qual a presente pesquisadora foi muito criticada, pois “a atividade não pode ser reduzida ao que se consegue observar” (ASSUNÇÃO; LIMA, F., 2003). Em tempo, ela se adaptou à metodologia de base para uma análise da atividade do visitante totalmente enraizada nas suas falas e justificada por elas.

Nesse caso, tomada pela ideia de fazer tudo corretamente já de início, a pesquisadora se propôs a realizar um teste com a finalidade de assegurar uma preparação mais eficaz. Ele consistia em um treinamento em técnicas observacionais. O olhar da pesquisadora estaria voltado para situações reais dos visitantes no dia a dia: transgressão ou não das regras do Inhotim; alteração ou não das suas rotas; saída rápida ou permanência longa na obra definidas por suas preferências e percepções do local. Na ocasião, algumas pessoas foram convidadas para visitar o Inhotim, uma forma de a pesquisadora recrutar visitantes para a observação e a entrevista. Como explica Poupart (2012, p. 229), os entrevistadores apostam em “recursos” determinantes para garantir a cooperação dos entrevistados, tal como fazer intervir a rede social se apoiando em laços de reciprocidade. Condição esta que proporciona vantagens como a colaboração e liberdade de expressão verbal e não-verbal entre pessoas conhecidas. Usar

dessa dinâmica de grupo, marcada pela informalidade, teve um caráter de aprendizagem resultante da noção da diversidade de atitudes. Desse modo, os dados coletados não foram utilizados devido às diversas falhas metodológicas percebidas *a posteriori*.

Nos registros, além do elevado volume de dados, percebe-se, a cada dia, a evolução na profundidade e na forma de organizá-los. Nos primeiros dias, os olhares da pesquisadora tentavam, de forma frustrada, focar todos os lugares, os visitantes, os funcionários, a natureza, a obra, os caminhos. Tudo parecia ser interessante. A princípio, muitas ações, eventualidades e situações pareceram ser relevantes, porém, na análise aprofundada da experiência é que se revelam os movimentos que fazem algum sentido para o visitante. Apenas essas ações carregadas de significados representam o núcleo duro da pesquisa, ou seja, são os dados de alto nível para a análise.

Visando sistematizar os apontamentos em campo, foram elaboradas sete versões de mapeamento, e, como exemplo, apresento duas dessas versões no Anexos B e no Anexo C. Em cada uma delas, os dados foram estruturados alternando-se sua posição, o cabeçalho e os registros, o que originou muitas dúvidas e a elaboração de algumas hipóteses para o problema da pesquisa. As hipóteses são proposições admitidas somente no seu início com base no comportamento dos visitantes e de algumas verbalizações, que foram possíveis de serem coletadas devido à proximidade física da pesquisadora e dos observados.

3.2.1.2 – Conclusões do Projeto I

No Projeto I, aplicando as técnicas de observação para cobrir os 42 espaços do Inhotim, a pesquisa de campo foi realizada durante 40 dias, distribuídos em quatro meses, às quartas, quintas e sábados, com duração de seis horas por dia. Foram registrados os fatos da realidade sem limitações relativas aos dados que seriam úteis para a pesquisa. Essa técnica permitiu não só o conhecimento e a exploração das possibilidades de uso⁶³ dos visitantes, como também o controle e organização do Inhotim em relação aos seus espaços e às suas programações.

⁶³ Considera-se o uso como um conjunto de operações dos usuários. “Práticas ou ‘maneiras de fazer’ cotidianas” (CERTEAU, 1998, p. 37, ênfase original).

Para a análise da atividade, todos esses levantamentos só possuem relevância quando a observação é validada pelos visitantes via entrevistas em autoconfrontação. Portanto, em reunião junto às áreas afins do Instituto Inhotim, apresentamos os resultados desse Projeto, os equívocos mencionados e um novo plano para iniciar o Projeto II. Por último, ainda em reunião, escolhemos a área de investigação que seria o foco da pesquisa empírica.

3.2.2 – Projeto II: A escolha da área de investigação, entrevistas e memorando

Os desafios do pesquisador são inúmeros e de diversas naturezas. A preparação e a realização das entrevistas, o contato pessoal, o manuseio de equipamentos, os imprevistos de percurso e as restrições próprias da pesquisadora – suas ideias e certezas – são algumas das dificuldades aqui solucionados.

3.2.2.1 – A escolha da obra de arte/espço para a investigação

Entre as 42 áreas observadas no Projeto I, a exposição selecionada para este estudo, no Projeto II, foi definida entre a pesquisadora e a equipe do Inhotim com base em alguns critérios:

- 1) Excluir as obras e galerias, as quais já haviam sido estudadas em pesquisas anteriores;
- 2) Focar na obra com alto potencial de o sujeito interagir com suas características físicas;
- 3) Concentrar as atenções em uma única obra de arte no espaço pesquisado;
- 4) Escolher uma obra ao ar livre devido à interface com o projeto botânico no entorno;
- 5) Selecionar a obra com histórico representativo de visitação;
- 6) Utilizar a pauta das discussões do Inhotim, que pretende acumular conhecimentos sobre a artista, cujas obras estarão expostas numa nova galeria.

Tendo em vista esses critérios, a obra de arte selecionada foi a *Narcissus Garden* Inhotim (2009), da artista Yayoi Kusama, que satisfaz todas as características desejadas.

3.2.2.2 – Os recursos de gravação de vídeo e áudio para uso nas entrevistas

Segundo (FLICK, 2009, p. 269), “devemos fornecer o máximo de informações possível quanto ao sentido e ao objetivo da forma de gravação escolhida. Isso amplia a probabilidade de que o pesquisado de fato possa “captar” o comportamento cotidiano nas situações naturais”.

Com o objetivo de tentar colher a perspectiva, as ações e as expressões verbais do sujeito, é previsto fazer o registro de imagem e de som durante toda a trajetória de todos os visitantes da NGI, selecionados para participar da pesquisa. A verificação, que será feita após a visita, consiste em situá-los no momento de cada ação realizada. Com essa finalidade, enquanto o visitante percorre o local livremente, sem a presença da pesquisadora, toda a imagem captada pelo ângulo da lente e todo o som próximo ao visitante serão registrados através de duas câmeras, em tempo real. Uma das câmeras está fixada em um suporte de dois metros e localizada na parte externa à obra (FIGURA 3).

Figura 3 – Equipamentos e sua utilização na produção do vídeo e do áudio das visitas

Câmera fixa	Celular
	
<p>Localizada na parte externa à obra</p>	<p>Durante a visitação: o percurso do visitante é acompanhado pela pesquisadora</p>
Câmera móvel	iPad
	
<p>Localizada na viseira do visitante</p>	<p>Após a visitação: na entrevista em autoconfrontação, a pesquisadora e o visitante assistem à filmagem do percurso realizado</p>

Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

A filmagem é acompanhada pela pesquisadora, via celular, em tempo real ao percurso. A finalidade do uso dessa câmera fixa é possibilitar à pesquisadora acompanhar o curso daquelas ações que mais a interessam e que lhe possibilitam preparar-se para as entrevistas antecipando a elaboração de alguma pergunta. Contudo, existem razões mais importantes para a escolha de uma câmera fixa:

- 1) possibilitar que a pesquisadora permaneça fora do campo de visão do visitante, para que ele se sinta à vontade;
- 2) possibilitar que a pesquisadora, vendo por qual acesso o visitante está saindo da obra, se dirija ao encontro dele para evitar esperas indesejadas.

A segunda câmera, utilizada pelo visitante, é móvel, e está acoplada à viseira registrando a imagem em um cartão de memória. Esse registro contém todas as imagens que acompanham o movimento da cabeça do visitante e, além disso, grava o som do local durante todo o percurso. Diferentemente das imagens da câmera fixa, as imagens da câmera móvel serão visualizadas pela pesquisadora e pelo visitante apenas ao final de cada visita, durante a entrevista em autoconfrontação. Considerando que ela seria realizada em um lugar aberto e com elevada luminosidade, foi escolhido um equipamento de alta resolução de qualidade da imagem e do som e, certamente, à prova d'água.

Após a visita, quando a pesquisadora se reencontra com o respondente, é preciso certa habilidade no manuseio do material para iniciar a entrevista. Para Poupart (2012, p. 231), o máximo de descrição e eficácia nesse ritual reduz o efeito possivelmente negativo dos instrumentos de registro. Com isso, enquanto ela aguarda transferir o arquivo do vídeo para o iPad, inicia-se uma rápida entrevista introdutória. Na verdade, usa desse tempo como uma oportunidade de se familiarizar com o visitante. Aproxima-se dele com perguntas introdutórias para desenvolver rapidamente um relacionamento confiável e enriquecedor. Em busca desse objetivo, algumas perguntas (APÊNDICE A) podem oferecer maiores chances de encontrarmos dados relacionados às respostas da entrevista em autoconfrontação. Assim, pode ocorrer a transformação das respostas do diálogo em validações na pesquisa. Em casos raros, finalizando o diálogo, a pesquisadora é convidada pelos visitantes a acompanhá-los em outras galerias. Ela aceita e, nessa ocasião, há uma troca de ideias que permitem explorar e confirmar dados da entrevista.

Para Bourdieu (1999), realizar uma boa pesquisa significa escolher as pessoas investigadas e, na medida do possível, conhecidas pelo pesquisador ou apresentadas a ele por alguém de sua confiança. Entretanto, na pesquisa em Inhotim, as pessoas conhecidas foram selecionadas apenas para teste das técnicas e do treinamento da pesquisadora. Ainda assim, a nossa pesquisa obteve bons resultados. É de se notar que a natureza desta pesquisa está enraizada na premissa da espontaneidade das respostas dos atores, portanto, a solução aqui encontrada foi selecionar as pessoas partindo da simpatia e da empatia entre a pesquisadora e os visitantes.

Apresentando um breve esclarecimento, não menos importante, a respeito dos vieses da pesquisa qualitativa, temos por objetivo expor o modo como se tentou resolvê-los. Esquemáticamente, vamos relatar dois tipos deles. Mais adiante, no capítulo de análise, eles serão exemplificados com fundamento nos estudos de casos.

O primeiro se refere aos vieses ligados ao dispositivo de investigação que podem provocar algumas distorções na maneira de inquirir o entrevistado, no uso inadequado de dispositivos técnicos (anotação, vídeo e gravador), ou ainda, nas circunstâncias de tempo e do lugar onde se realizou a investigação. São “elementos de encenação” na prática seus cujos efeitos não são fáceis de avaliar na prática, apesar de amplamente conhecidos. O segundo viés está associado à relação entrevistador-entrevistado, uma situação em que os modos de investigação atribuídos ao entrevistador podem determinar o sucesso ou o fracasso da entrevista. Pode parecer que os desvios exigem uma conduta básica – no sentido de que qualquer um saberia fazer uma investigação – ou que seja tomado como banal – no sentido de ter rasa profundidade de importância. Mas, no início dos anos 1940, Katz⁶⁴ (1941 *apud* POUPART, 2012, p. 236) “havia mostrado que as respostas dos entrevistados podiam variar consideravelmente, segundo as características do entrevistador”.

3.2.2.3 – Preparação para a entrevista e abordagem do visitante

Todos os dias, a pesquisadora chegava ao Centro Educativo Burtle Marx às nove horas da manhã. No espaço da biblioteca, iniciava a preparação dos equipamentos e materiais necessários para a sua tarefa. Depois de conferir o funcionamento dos equipamentos, a carga

⁶⁴ KATZ, D. *The effect of social status or membership character of the interviewer upon his findings.* Psychological Bulletin, vol. 38, p. 540, 1941.

da bateria, o espaço disponível no cartão de memória, checava a lista de itens os quais precisava levar consigo: diário de campo, caneta, gravador, cabos, tripé, câmeras, celular, caneta e a identificação. Em seguida, ela se dirigia para o local de montagem dos equipamentos na parte externa da obra. Às 9:30h, posicionando-se em uma das entradas de acesso à obra – escadaria ou rampa –, escolhia e abordava os visitantes convidando-os para a pesquisa antes mesmo de eles entrarem na NGI.

Nesse processo da escolha, ela observa a movimentação das pessoas acompanhando-as com o olhar e atenta à direção em que caminhavam para que tivesse certeza de que elas se aproximavam da NGI. Dado que o visitante decide passar pelo caminho que o leva a esse local, a atenção da pesquisadora é redobrada e, assim, ela percebe a sua intenção de realizar a visita. Por várias vezes, os turistas que caminham próximo ao anfiteatro e olham para cima (onde se localiza a NGI), fazem algum comentário, voltam a olhar em direção ao terraço do edifício na tentativa de saber o que existe dentro da obra. Então, decidem entrar na NGI.

Em alguns casos, o visitante, que se aproxima pelo acesso da rampa, avista a placa da Ficha Técnica, faz a leitura e depois entra na obra. Ou ainda, decide não ler o que nela está escrito, mas busca pelo nome da obra e localizá-la no mapa. Momentos depois, a pesquisadora se aproxima no intuito de fazer a abordagem.

Com o passar das primeiras abordagens, a pergunta-convite evoluiu tornando-se mais eficaz ao provocar o interesse do visitante. A primeira abordagem de um visitante teve a duração de seis minutos, prazo muito extenso devido à inexperiência da pesquisadora nessa prática. Após abordar vários deles, no terceiro dia, ela já conseguia o seu aceite em poucos segundos (de 15 e 25). A redução do prazo da abordagem era importante para que ela não prejudicasse a pesquisa antes mesmo da visitação. A estratégia adotada foi alterar as falas no momento do convite para a participação na pesquisa. Em suma, a frase de impacto foi:

“Bom dia, tudo bem? Aqui temos uma obra da artista japonesa Yayoi Kusama, que se chama *Narcissus Garden* Inhotim [pausa]. Eu faço um estudo e gostaria de conhecer essa obra através dos seus olhos. Você aceita?⁶⁵ [sorriso]” (Pesquisadora).

⁶⁵ A escolha do uso entre as variantes “Você aceita?”, “Você topa?” e “Você teria interesse em participar?” está diretamente ligada à pessoa que é entrevistada. A pesquisadora escolhe a variante ao identificar se o entrevistado se expressava de modo despojado ou de modo solene.

Tendo sido aceito o convite, a pesquisadora completava a explicação:

“Esta ação é uma pesquisa. Eu peço a sua autorização para gravar a sua visita com esta câmera que registra vídeo e áudio. Você coloca esta viseira com a câmera na cabeça e realiza a visitação no seu tempo. Enquanto isso, eu aguardo aqui fora e conversamos depois sobre a sua experiência” (Pesquisadora).

Nesse momento, o visitante fica um pouco apreensivo sobre o que poderia acontecer. Mas, vendo que ela usava uma identificação⁶⁶, o que confere segurança e credibilidade ao pedido de participação ele se dispõe a cooperar. Em seguida, o participante coloca a viseira, a gravação é acionada na câmera, ele faz o último ajuste da viseira em sua cabeça e, por fim, se dirige para à atividade de visitação. Por sua vez, a pesquisadora se retira do local.

O preenchimento e a assinatura do Termo de consentimento livre e esclarecido (ANEXO 1) fornecido pela COEPI, são exigidos num documento que informa e esclarece os objetivos da pesquisa ao visitante para que esteja ciente de que suas informações pessoais serão mantidas em sigilo para uso exclusivo deste estudo. Eles eram inteirados da pesquisa no início da visita à NGI, no entanto, o Termo era assinado apenas ao final da entrevista. Essa conduta foi definida dado o fato de que a “entrevista não dirigida” possibilita uma melhor exposição da experiência do entrevistado. Além disso, esse tipo de entrevista possibilitou, de maneira mais ou menos direta, indagar sobre alguns pontos específicos de sua trajetória social “de modo a melhor compreender e situar o seu discurso” (POUPART, 2012, p. 226), para confirmar hipóteses levantadas durante a entrevista. Nesse contexto, os autores Merton & Kendall (1946), recomendam coletar este gênero de informação no fim da entrevista, de modo a não transformá-la numa dinâmica de perguntas e respostas, para não suscitar uma atitude passiva no entrevistado.

3.2.2.4 – A aproximação entre a pesquisadora e o visitante

Vimos que a escolha do visitante a ser entrevistado e a maneira de realizar a abordagem constituem mais uma barreira em relação aos limites entre pesquisador e pesquisado, para que

⁶⁶ A identificação consiste em uma placa de aço inox (7cm x 3cm) afixada na blusa com as informações: “UFMG/Danielle Brey-Gil Faria/Pesquisadora”.

eles possam se entender. Para tanto, Bourdieu (1999) aconselha que o primeiro fale a mesma língua do pesquisado e perceba suas características para enviar sinais de aproximação e gerar certa segurança no sentido de que ele colabore com a pesquisa. Falando a língua do pesquisado, cria-se uma relação de sintonia e retribui-se a atenção mantendo-se interessado nas respostas do visitante. A aplicação dessa técnica ocorreu em três momentos: no convite para participação na pesquisa, no reencontro da pesquisadora com o visitante ao sair da obra e no início da entrevista em autoconfrontação.

A pesquisa foi realizada com apenas um visitante por vez e, caso houvesse recusa, a pesquisadora seguia para uma próxima abordagem até obter o aceite. Quando os visitantes chegavam em grupo, ela se posicionava frente a esse grupo e fazia a abordagem, o que facilitava a manifestação de uma das pessoas em participar da pesquisa. Já nos casos em que o visitante chegava desacompanhado, a abordagem era feita diretamente. Foi importante a pesquisadora demonstrar que ele tinha total liberdade de aceitar, ou não, participar da pesquisa. A escolha do grupo ou visitante não estava restrita a dados demográficos (idade, gênero, *status* econômico, nacionalidade, origem étnica). Dessa maneira, não excluimos qualquer voluntário que se prontificasse em participar.

Após a visita, ela o espera imediatamente na saída da NGI, assim a tensão do visitante diminui, pois ele não precisa procurá-la e nem aguardá-la. Sorrindo, a pesquisadora cumprimenta o visitante, diz o seu nome e informa que ele já pode retirar a viseira. Em seguida, ela diz: “Nós podemos fazer a entrevista sentados nessas cadeiras ou na arquibancada, o que você prefere?”. De acordo com a ação do visitante, completa: “Logo ali à frente, temos bebedouro e sanitários, fique à vontade, eu lhe aguardo”.

Para iniciar a entrevista em autoconfrontação, a relação de confiança já tinha sido estabelecida. Agora era necessário que a pesquisadora demonstrasse seu conhecimento técnico e sua capacidade de intervir. Em referência a isso, Minayo (1994) comenta que, para o grupo observado, importam mais a personalidade e o comportamento do observador do que a base lógica dos seus estudos, pois as pessoas querem ter certeza de que não serão prejudicadas e que seus segredos não serão traídos. Foram raras as vezes em que os visitantes se envolveram com a temática da pesquisa, poucos se preocuparam em saber a respeito dos fundamentos nos quais se baseavam este trabalho.

3.2.2.5 – Entrevista em autoconfrontação

As entrevistas em autoconfrontação, para esta pesquisa, são empregadas para acessar a forma como os visitantes agem e de que maneira percebem e utilizam os meios disponíveis na NGI durante as situações reais que ali vivem. De acordo com Theureau (2014), a autoconfrontação deve ser iniciada solicitando ao ator que comente e descreva suas atividades em um determinado instante, utilizando dados objetivos com base em ações. Nesse processo, o primeiro nível da autoconfrontação coloca o entrevistado o mais próximo possível da sua situação natural, e, no segundo nível, apoiado pelo primeiro, o pesquisador levanta as razões que levaram o sujeito àquele comportamento (THEUREAU, 2014).

Adequando-se à técnica sugerida, à medida que assistem à filmagem que acabara de ser registrada – dada a possibilidade de o visitante ou a pesquisadora⁶⁷ pausarem o vídeo –, ela solicita que ele comente ou descreva as suas atividades. E depois, ainda com base nas imagens e nos áudios, são investigados os motivos pelos quais o visitante age de determinada maneira.

Consoante com a explicação de Rosenthal (2014), é possível compreender e explorar outros detalhes dessa metodologia de entrevista.

Partindo, inicialmente, da percepção de que as vivências narradas se referem a lembranças que se apresentam no processo narrativo, essas lembranças não se referem a um estoque de memórias que contenha lembranças firmemente armazenadas ou fixadas. Pelo contrário: o presente da narração [...] define o olhar retrospectivo sobre o passado e gera um passado recordado específico em cada caso (Rosenthal, 2014, p. 229, grifo da autora)

Para minimizar qualquer modificação no processo de reprodução da situação recordada, as entrevistas foram feitas imediatamente após a vivência na NGI. Em complemento à nossa metodologia, vamos considerar o fenômeno mencionado por Rosenthal (1995) nas análises de textos autobiográficos, que dizem respeito à diferença existente entre a sequência da vivência e a sequência da recordação – e, por conseguinte, também da narração de situações recordadas. Sobre essa pesquisa biográfica, utilizada na sociologia alemã, temos uma vantagem em

⁶⁷ A pesquisadora utiliza o recurso de parar o vídeo somente no caso em que o visitante começa a explicar uma situação. A fato de o visitante não parar o vídeo consiste em dois problemas para o fluxo da pesquisa. Enquanto o visitante fala e o vídeo continua, ele pode perder alguma ação realizada no vídeo ou, por conta de alguma ação que vê no vídeo, ele para subitamente com sua explicação.

relação às divergências na sequência das ações. O ganho está no acompanhamento do vídeo pelo visitante, o qual terá controle entre o assistir e o parar para dizer algo sobre ela.

Nessa situação, as sequências das ações, ou a maior parte delas, serão lembradas, porém, ainda assim, os sentimentos, percepções e pensamentos que, obviamente, não são registrados pela câmera, podem sofrer alterações durante o relato em autoconfrontação. Uma vez que o passado é apresentado pela perspectiva do presente, como o passado recordado foi vivido em instantes anteriores à narrativa, acredita-se que a perspectiva presente é muito próxima da vivida, por isso, pouco alterada. De um lado, se fosse o caso de propor ao visitante realizar a entrevista no horário do almoço, no horário da saída do Inhotim ou no dia seguinte, essa lacuna entre o vivido e o narrado seria ainda maior; por outro lado, a pesquisadora se depara com o risco de não preparar adequadamente as perguntas.

Na entrevista em autoconfrontação, deve-se ter cuidado para que o entrevistado possa se expressar sem constrangimentos ao expor algum fato de sua vida e as razões pelas quais agiu de certa forma. Se essa confiança mútua for mantida durante a maior parte da conversa, crescem as chances de que sejam obtidos discursos significativos. Após o primeiro impacto, quando o visitante descobre que é preciso utilizar uma câmera para ele ser entrevistado, ocorre o segundo momento de surpresa, quando se inicia o vídeo para que ambos assintam juntamente. O fato de o visitante assistir ao vídeo que ele mesmo gravou, com os movimentos que ele mesmo realizou, com as palavras que ele mesmo disse e, ainda, com seu jeito próprio de se manifestar representa o segundo desafio para a pesquisadora na autoconfrontação.

O entrevistado aprecia a imagem e necessita de algum tempo para se adaptar àquela novidade e, por vezes, faz algum comentário. É necessário criar esse momento para ele reconhecer essa imagem que de início lhe parece surpreendente. A exemplo do manual de metodologia do sociólogo John Lofland (1971), o emprego do vídeo é cada vez mais comum para dar conta da forma como as interações não verbais são capazes de influir na produção do discurso. A circunstância que causa surpresa no caso desta pesquisa é que o vídeo foi filmado em primeira pessoa, ou seja, não se vê o corpo do ator em ação, mas sim o resultado de suas ações corporais e de seus movimentos de cabeça. É possível perceber, inclusive, a velocidade com que a pessoa se movimenta. Passadas algumas imagens para que o visitante habituas-se, a pesquisadora retoma a entrevista.

Partindo-se de outro enfoque, além das explicações, perguntas e respostas que ocorrem em autoconfrontação, esse método apresenta outra vantagem para a pesquisa. Bourdieu (1999) afirma que os pesquisados mais carentes geralmente aproveitam essa situação para se fazerem ouvir, para levarem aos outros sua experiência, ou ainda, para se explicarem, isto é, construírem seu próprio ponto de vista livremente, sobre o assunto que desejam comentar. Por vezes, esses discursos são intensos e dolorosos e dão-lhes um certo alívio. Isso é retratado na fala que se segue:

Obrigada por eu ter essa experiência. Às vezes, a gente vê tanta coisa e fica tudo aqui dentro [coloca a mão no peito] e não fala. Às vezes, a pessoa que está do lado também não está muito a fim de ouvir, né? Às vezes, [a pessoa] está com fome. Aí o pessoal [diz]: ‘Vamos comer!’ E [então]eu estou assim: ‘Peraí, gente! Eu também estou com fome, mas é tanta coisa que a gente vê, que dá vontade de você parar`. É essa onda do turismo, é muito louca. Às vezes, você não tem tempo de olhar a coisa com calma. [Eu gostaria de dizer:] ‘Peraí, vamos ver o que que é isso aqui’. E você sai, às vezes, impactado de uma coisa. E você quer sentir e falar, né? (visitante R32)

Quando a pesquisadora finaliza a entrevista oferecendo uma cortesia à visitante R32, ela agradece: “Poxa! Nem precisava, você já me deu muito mimo!”. É o alívio gerado pela oportunidade que os visitantes têm de falar e, ao mesmo tempo, de refletir sobre questões que surgem durante o percurso da obra e que talvez os tenham angustiado até aquele momento. As palavras, cujos significados não eram totalmente compreendidos, foram retomadas em algum momento durante a entrevista. As demais notas de observação foram úteis posteriormente para elaborar os memorandos.

3.2.2.6 – Elaboração de memorandos

Os memorandos são anotações realizadas pelo pesquisador em todas as etapas do campo. Tarozzi (2011) define a sua especificidade como

espaços de análise, nos quais se presta conta das articulações-chave da pesquisa, das passagens críticas, das perguntas que se fazem aos dados e às categorias e das razões em virtude das quais são dadas apropriadas respostas às mesmas (Tarozzi, 2011, p. 76, ênfase original, grifos da autora).

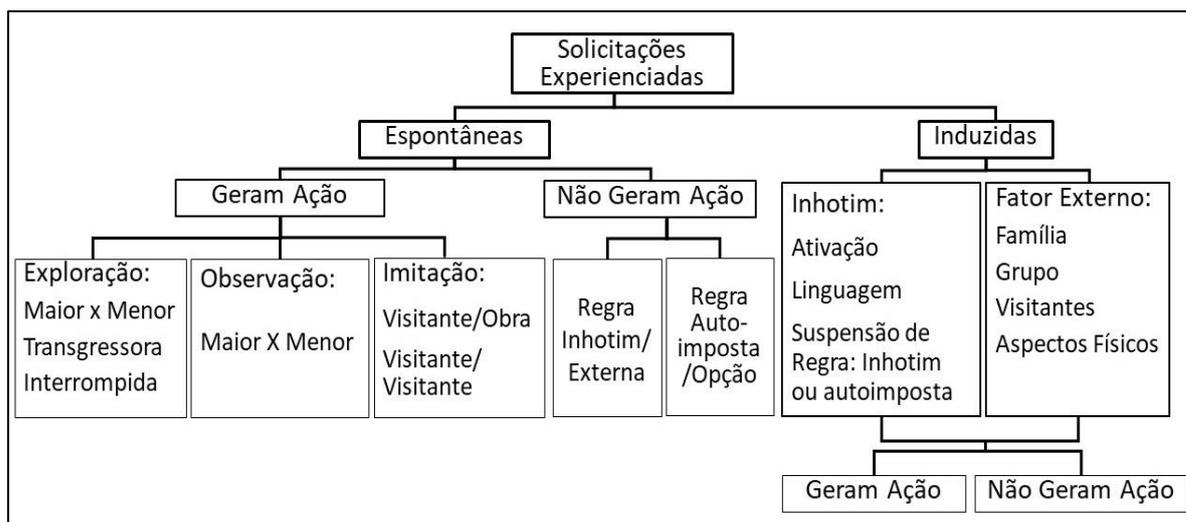
Os memorandos acompanham os dois projetos (Projeto I e Projeto II) no decorrer da pesquisa, pois apresentam as reflexões que conduzem às escolhas que guiam as observações e as entrevistas, identificam as primeiras codificações, dão conta do processo de categorização, traçam os percursos analíticos das mesmas e descrevem suas propriedades (CHARMAZ, 2006). A cada dia de visita a campo, o caderno de anotações sempre esteve junto à pesquisadora. As notas eram tomadas a cada momento em que se fazia uma reflexão a respeito do Inhotim, do visitante, de adaptações na metodologia ou de questionamentos a serem pesquisados. Alguns esquemas e diagramas também foram elaborados no caderno de memorandos durante a visita a campo, ou durante a transcrição de alguma entrevista, ou no traslado voltando para casa, ou ainda, no calor da construção de relatórios e da elaboração de textos. Vemos que o uso do memorando não é um método rigoroso e engessado, o pesquisador pode elaborá-lo à sua maneira. Essa lógica de anotar os dados, enquanto se realiza a pesquisa, é consoante com outros métodos como, por exemplo, a entrevista em autoconfrontação.

O fato de escrever o memorando fora do campo não impede que ele seja fidedigno à realidade pensada pelo pesquisador, pois, se este pensa em escrever algo fora da situação de pesquisa, é porque se relaciona com a pesquisa o tempo todo. É bom lembrar que ele também se envolve com fatos e questões, pois a todo tempo ele cruza dados, analisa e elabora ideias para o avanço do estudo.

3.2.2.7 – Análise, categorização e codificação dos dados

A análise dos dados acontece simultaneamente à sua coleta em todas as fases. Para cada visitante, quando analisados esses dados compõem um conjunto: gravações de vídeo e áudio durante a visita, gravação em áudio de entrevistas após cada visita e transcrição de todas as gravações e áudios. Ao final do Projeto I, as observações possibilitaram construir o diagrama da Figura 4, representando o mapeamento das experiências no Inhotim usando de três categorias previamente definidas, perfil dos diferentes públicos, multissensorialidades e tipos de condução e engajamento dos visitantes.

Figura 4 – Diagrama das solicitações experienciadas no Projeto I



Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

Para tanto, as solicitações observadas pela pesquisadora foram classificadas em solicitações espontâneas e solicitações induzidas, as quais levaram a novas classificações estruturadas em solicitações que geram ação ou que não geram ação. No entanto, para os casos de solicitações espontâneas, interpretou-se que as reações do sujeito tiveram motivações diversas com base em elementos contidos na galeria/obra. Ao contrário, nos casos de solicitações induzidas, interpretou-se que as ações do sujeito tiveram influências externas – que dizem respeito às regras e normas ou a princípios. Ou seja: suas ações, ou a falta delas, ocorrem devido a fatores externos e não a elementos da galeria/obra.

Esse processo de organização foi essencial para conhecer os temas a serem tratados na fase posterior e para sistematizar as múltiplas formas de experienciar o local. Entretanto, atendendo a uma das premissas da pesquisa – que é a de extrair os reais significados das experiências –, percebe-se que os dados do diagrama da Figura 4 estão enviesados. A configuração está demasiadamente estruturada porque os dados foram organizados de maneira determinística por meio de deduções e conceitos pré-concebidos. Partindo do reconhecimento de inadequação à metodologia, o diagrama foi desprezado. Consequentemente, reformulou-se um novo esquema durante o Projeto II. Tal esquema consiste em verificar os elementos mais relevantes para os visitantes para que eles sejam, posteriormente, agrupados em categorias provenientes do interesse, da ação e da percepção dos visitantes no espaço da NGI. Vamos discutir e analisar esse esquema no capítulo de estudo dos casos (QUADRO 13, p. 135).

A codificação aberta, que representa o primeiro nível do processo analítico, é proveniente de um conjunto de técnicas e procedimentos. Trata-se de uma operação gerativa das transcrições das entrevistas com os visitantes. É um trabalho moroso e que requer muita atenção, pois à “transcrição segue a codificação, palavra por palavra, linha por linha (incidente), acontecimento por acontecimento” (GLASER, 1978 *apud* TAROZZI, 2011, p. 70) Com base nesse bloco de dados, preveem-se duas atividades: a primeira é o agrupamento das partes da transcrição consideradas significativas para os visitantes a partir de suas percepções; a segunda é a codificação conforme as verbalizações que caracterizam aquilo que é mais relevante para o visitante. Tarozzi (2011) declara:

A designação de um nome a uma categoria interpretativa exige permanecer fiéis à intencionalidade de quem fala e de não impor denominações que sejam ademais univocamente interpretativas, por exemplo, derivadas da literatura sobre o tema. Por isto, [o processo de codificação aberta] foi privilegiado, na primeira fase, a assim chamada codificação “*in vivo*”, isto é, aquela que utiliza as mesmas palavras de quem fala para denominar a categoria (TAROZZI, 2011, p. 71, grifos da autora).

Logo, os nomes das categorias apresentados no Quadro 13 representam segmentos das falas retiradas da entrevista. Apesar de os sujeitos repetirem alguns temas, o quadro traz os assuntos que se destacaram para eles. Tais temas foram inseridos no Quadro 13, a fim de identificar para o leitor as unidades mínimas de significados, igualmente chamados de “etiqueta nominal” por Tarozzi (2011, p. 70). Considerando a prioridade de manter a fidelidade ao texto, os nomes das categorias eram ainda muito amplos, longos. A classificação desses nomes em categorias mais representativas só foi possível no instante em que a ampliação da amostragem termina, e isso acontece quando as ideias sobre o tema foram consideradas *saturadas*, segundo Morse⁶⁸(1995 *apud* TAROZZI, 2011, p. 72) . Agora temos uma amostragem denominada teórica, aquela que “consiste na identificação de sujeitos seguindo as indicações que provêm do processo de análise” (TAROZZI, 2011, p. 72).

O resultado são sucessivas coletas de dados mais enfatizados, perguntas mais direcionadas e maior sensibilidade do pesquisador centrado nos temas relevantes. Sucessivamente, identificam-se as codificações focalizadas à medida que a recorrência dos elementos, das ações e dos significados emerge com maior frequência.

⁶⁸ MORSE, J. *The significance of saturation*. Qualitative health research, vol. 5, n. 2, p. 147-149, 1995.

Com o apoio dos memorandos, em um nível mais abstrato, inicia-se a codificação teórica entendida como um processo analítico de conceituação de dados. A pesquisadora delinea e qualifica as relações existentes entre as categorias focalizadas. Ela se distancia do plano descritivo e procede por abstrações conceituais onde a teoria se forma. Uma fase complexa pode ser dividida em quatro passagens fundamentais: pontuar as categorias, interligar as categorias, identificar a categoria central e integrar e delimitar a teoria (TAROZZI, 2011, p. 78). Para tanto, a organização dos componentes de cada passagem será demonstrada juntamente com os resultados dos estudos de caso.

Assim, a complexidade da prática mostrará o que se passa na realidade da visita para que seja compreendida. Cada vivência no campo e cada dado coletado configuram um material a ser utilizado pela pesquisadora para produzir reflexões significativas e instrumentos de reflexão analítica: memorandos, transcrições e diário de campo.

3.3 – Vivências, reflexões e erros na pesquisa

Nas vivências da pesquisadora durante os Projeto I e II, a qualidade da coleta e a organização das informações se desenvolveram adequadamente para retratar as principais características dos estudos de caso para análise. Apesar de iniciar tal organização com uma abordagem estratégica de cunho antropológico, essa forma auxiliou na descrição das situações em nove dimensões mencionadas por Spradley (1980):

Quadro 4 – As nove dimensões para a descrição de situações sociais

Dimensões	Descrição
1. Espaço	O local, ou os locais físicos.
2. Ator	As pessoas envolvidas.
3. Atividade	Um conjunto de atos relacionados realizados pelas pessoas.
4. Objeto	As coisas físicas que estão presentes.
5. Ato	Ações individuais que realizadas pelas pessoas.
6. Evento	Um conjunto de atividades relacionadas executadas pelas pessoas.
7. Tempo	O sequenciamento que acontece ao longo do tempo.
8. Objetivo	As coisas que as pessoas tentam alcançar.
9. Sentimento	As emoções sentidas e manifestadas.

Fonte: Spradley (1980, p. 195), adaptado pela autora.

O objetivo de apoiar a análise nesse recurso (QUADRO 6) faz parte de uma visualização global dos casos para testar a hipótese de que a comparação entre os casos nos traz algum resultado. Como comentado por Tannenbaum (1980, p. 260), seguir esse formato só aumenta o vocabulário de trabalhos relacionados, mas não amplia a compreensão da razão pela qual as pessoas fazem o que fazem. Ele não fornece as razões que trazem sentido para elas. Portanto, o resultado mais significativo para a pesquisa foi proveniente de um enquadramento teórico que permite a compreensão, para além da descrição.

Nos dois projetos foram mencionados momentos em que os resultados não foram satisfatórios e, com isso, fez-se necessário alterar as estratégias para prosseguir com a pesquisa. É ilusório considerar que os primeiros resultados sejam definitivos para a conclusão do estudo, pois se trata sempre de um trabalho interpretativo que exige muitas reflexões.

Uma vez que a pesquisadora teria contato com o visitante apenas uma vez, todo esse procedimento foi realizado com grande esforço. Descartaram-se algumas entrevistas por erros na sua condução – através de perguntas indutivas influenciando claramente na resposta do entrevistado –; outras por erros nos registros de filmagem – típico caso de bateria fraca e falta ajuste no posicionamento das câmeras – ou por interferência de outros visitantes – aqueles acompanhados pelos familiares ou amigos que permaneceram junto ao entrevistado e responderam às perguntas em paralelo – e, finalmente, pela perda do contato com os entrevistados – insucesso na tentativa de agendar uma conversa via telefone com os visitantes que residem em outras cidades. Nesse diálogo, ressalta-se um dos problemas das interferências da pesquisa na experiência do entrevistado. Quando a pesquisadora pergunta: “Você chegou a ir pertinho [das esferas]?” E17 responde: “Com medo da sua câmera cair... não. Fiquei com medo de interagir de perto com a obra e ter que pescar uma câmera... (risos)”

Após a transcrição das entrevistas, foi necessário retomar algumas falas para esclarecer acontecimentos e, assim, relançar as perguntas da primeira entrevista ou reelaborá-las para obter os resultados desejáveis. Muitas ideias se tornaram mais claras, identificaram-se unidades mínimas de significados para os visitantes, retomaram-se novas reflexões sobre os fatos e, por fim, percebe-se a necessidade de refazer o contato com os entrevistados via telefone ou *Skype*⁶⁹, enviando-lhes os vídeos antes desse contato. Apesar de estes modelos de

⁶⁹ É um *software* que permite a comunicação pela internet através de conexões de voz e vídeo.

entrevista não serem os ideais em relação a metodologia, na realidade, eles tomaram uma nova forma. A impossibilidade do retorno do contato pessoal é uma característica peculiar de uma pesquisa realizada em museus com visitantes naturalmente dispostos a dela participar. De acordo com Flick (2009, p. 27), a pesquisa qualitativa é um “processo contínuo de construção de versões da realidade”. Ou seja, cada entrevista, seja em dias distintos, seja com entrevistadores distintos, “não corresponde necessariamente à versão que estas pessoas teriam formulado no momento em que o evento relatado ocorreu”. Flick (2009, p. 27) conclui não somente que o “pesquisador, ao interpretar e apresentar a entrevista como parte de suas descobertas, produz uma nova versão do todo”, mas também que, os “diversos leitores [...] interpretam a versão do pesquisador de diferentes maneiras”, o que significa o surgimento de novas versões do evento.

3.4 – A aplicação dos métodos

Esta dissertação utilizou a pesquisa qualitativa na modalidade de estudo de casos. Uma abordagem metodológica, que visa explorar, descrever e compreender um fato ou acontecimento complexo com relação a diversos fatores. Estes fatores precisam ser investigados, porém não possuem um rígido controle. Para a aplicação dessa abordagem, é imprescindível fazer “conversar” os dados coletados no campo de pesquisa com a teoria, a qual se pretende validar ou construir. Essa “conversa” se dá pela tradução dos dados através de uma metodologia que define as formas de se aplicar os métodos para a elaboração de um texto coeso e conciso capaz de definir, explicar e demonstrar seus conceitos.

Nas secções a seguir, vamos expor a metodologia e os métodos de pesquisa qualitativa eleitos para a coleta e a análise dos dados. Assim, fomos amparados pela indicação metodológica da “*Grounded Theory*” e pelo modo de aplicar “O Curso da Ação” e a Fenomenologia da Percepção. Posteriormente, vamos discutir os resultados encontrados. Vale dizer que, apesar de a explicação da metodologia ser anterior à narração dos casos, na situação real, veremos que a observação e a análise dos dados se iniciam antes mesmo da escolha de alguns dos métodos utilizados. Isso ocorre porque é no campo que encontramos as situações que definem as questões do “como fazer”, do “que acontece”, do “quando ocorre”, de “quais objetivos”, do “com quem” e do “por que” de determinado fenômeno. Há uma busca incessante pela conexão dos elementos e dos fatores que norteiam a dinâmica da visita em diversos níveis.

3.4.1 – A estruturação pelo enraizamento dos dados

Nos primeiros dias de contato com o Inhotim, a pesquisadora teve muitas dúvidas. Por onde começar? O que devo observar? Como devo investigar? De que maneira seriam registrados e organizados os dados? Quais elementos se fazem relevantes para a investigação? Estas são algumas das perguntas com que se defrontam aqueles que decidem iniciar uma pesquisa emergente do campo. A princípio, a pesquisa documental pode nos fornecer alguns traços daquilo que vamos encontrar na realidade. Portanto, utilizamos documentos escritos como fontes complementares presentes no acervo da biblioteca e no *site* do Instituto Inhotim (textos, manifestos, mapas, catálogos das exposições, pesquisas, etc.), além daqueles fornecidos por sua equipe.

Sentindo-se sem rumo com os primeiros fios soltos da dúvida, em meio a um emaranhado de anotações e reflexões, aí então se inicia o “caminho das pedras”. Com o auxílio da orientação dos professores, sem que a orientanda percebesse, a metodologia a ser utilizada já estava em prática. Imediatamente ao início da pesquisa, a *Grounded Theory*, que será nomeada neste texto pela sigla GT, sugere ir a campo para recolher e analisar dados que são fundamentais para construir uma teoria a partir desses dados.

Vale ressaltar que o núcleo duro da pesquisa é a experiência vivenciada pelos visitantes e pautada nas características da GT por meio de observação etnográfica – que se focaliza imediatamente na observação dos fenômenos – recorrendo a entrevistas e dados documentais e textuais (TAROZZI, 2011). A GT é “um modo de pensar (ou de construir) a realidade social” (COHEN; MANION, 1980) e “é apropriada para as diversas áreas do conhecimento, como as da educação, sociologia, da antropologia, da história e de outras” (PAVIANI, 2011). Neste estudo, trata-se de um desenvolvimento científico da área de engenharia que explora o campo das artes, fazendo uso de alguns conceitos fundamentais da GT como dado, evento, fenômeno, objeto e complexidade.

As primeiras formulações da GT foram apresentadas em “*The Discovery of Grounded Theory*” por Barley Glaser e Anselm Strauss, em 1967. Com o passar dos anos, a multiplicidade de interpretações e a variedade dos seus métodos e procedimentos foram inevitáveis. A flexibilidade dos métodos e dos instrumentos na pesquisa qualitativa é fundamental no sentido de descrever e interpretar realidades complexas (TAROZZI, 2011). Embora seja um caminho árduo que levanta tentativas e gera erros nesse caminhar, é apenas no campo que, por meio do

cruzamento de dados e reflexão analítica no decorrer de todas as etapas da pesquisa, surgem novas alternativas e muito aprendizado. “O que define uma situação não são apenas os fatos e as circunstâncias do mundo físico, mas também valores e finalidades atribuídos pelos homens” (LIMA, 2005, p. 59).

São evidenciadas quatro características da GT que se distinguem daquelas de outros métodos: a aderência aos dados, a relevância para a área de investigação, a funcionalidade conceitual e a habilidade de modificar-se no tempo. Elas auxiliam na construção de uma teoria criativa e rigorosa por meio dos dados. Destacamos, ainda, a importância de incorporar a experiência, as decisões e as interpretações do pesquisador em todas as fases do processo de investigação, para compreender até que ponto seus interesses e pressupostos vêm a influenciar seus resultados (CHARMAZ, 2009).

3.4.1.1 A *grounded theory* na visitação

Adotar a metodologia da GT é, fundamentalmente, “reforçar a idéia de que a teoria é construída a partir de comportamentos⁷⁰, palavras, e ações daqueles que estão sendo pesquisados” (GOULDING, 2002, *apud* SANTOS; PINTO, 2007), por isso a denominação *grounded*. Frente a uma discussão de tantas especificidades filosóficas e metodológicas, vamos mostrar a fenomenologia e a *grounded theory* na mesma reflexão.

No Quadro 5, apontamos suas semelhanças e diferenças a fim de esclarecer os pontos de maior contribuição de cada uma delas para a metodologia deste trabalho.

⁷⁰ O “comportamento”, do ponto de vista fenomenológico, como uma experiência que faz parte de nossa vida, um movimento com intuito de alcançar um propósito. No primeiro livro de Merleau-Ponty, *A estrutura do comportamento*, o autor diz: “[Visto] de dentro, meu comportamento aparece dirigido por e dotado de uma intenção e significado”. Trata-se de uma objeção do autor à “psicologia popular (...) ultrapassada e pitoresca que não se encaixa num modo moderno e científico de pensar” e que faz uso de conceitos sem ser “compreendidos por dentro” (MATTHEWS, 2010, p. 81).

Quadro 5 – Semelhanças e diferenças entre a fenomenologia e a *grounded theory*

Semelhanças	<ul style="list-style-type: none"> - Importância de se voltar à “realidade” dos sujeitos pesquisados e de aproximar-se dela; - Relação entre as pessoas e o mundo; - Descoberta do papel da linguagem, dos símbolos e da vida vivida no cotidiano; - Observação e entendimento do comportamento das pessoas a partir do seu ponto de vista, aprendendo sobre a interpretação que elas fazem de si no contexto de uma dada interação; - Argumentação não por uma verdade, mas, sim, por uma “versão plausível”; - Permissão de dar voz efetiva ao pesquisador para se acercar do complexo mundo da prática; - Possibilidade de construir teorias locais “úteis”. 		
Diferenças	Enfoque metodológico	Fenomenologia	<i>Grounded theory</i>
	Fonte principal de dados	- A legitimidade de seus dados conta com a “narrativa” de quem vivenciou o fenômeno.	- <u>Fontes variadas de dados</u> , primários ou secundários.
	Tipo de amostragem	- Seleção de amostragem intencional e premeditada.	- Emersão da amostragem de <u>dados ao longo do processo</u> de pesquisa; - Escolha de dados na medida que o pesquisador precisa deles.
Análise dos dados	- Busca pelas <u>unidades de sentido</u> (essências) capazes de descrever os aspectos centrais e de compor a <u>descrição geral de toda a experiência</u> .	- Preocupação com o <u>desenvolvimento e a criação de teoria</u> ; - Análise que vai além da descrição, partindo do nível concreto <u>até chegar ao nível mais analítico-conceitual</u> .	

Fonte: SANTOS; PINTO, 2007, p. 13-14. (Houve alteração do texto para quadro, para fins didáticos).

Após essa discussão relacionada à profundidade teórica da pesquisa anterior, queremos nos valer a conclusão de Santos e Pinto (2007) de que associar essas correntes teóricas parece “ser uma alternativa não só possível, mas desejável”. Sob a perspectiva da diferenciação entre esses pressupostos, desdobrando-se a questão da amostragem, optamos pela emersão da amostragem de dados ao longo do processo de pesquisa. A seleção de amostragem intencional da fenomenologia não seria apropriada ao nosso propósito, pois ela seleciona “casos que manifestam o fenômeno com maior intensidade” – os indivíduos relatam a experiência de forma mais rica, pertinente e diversa (NASCIMENTO *et al.*, 2017, p. 5). Nas palavras de autores da análise ergonômica⁷¹, faremos uma “investigação em profundidade com pequenos grupos” que ressaltam a “significatividade do fenômeno estudado” em vez da representatividade estatística (LIMA, M.; ARAÚJO; LIMA, F., 1998, p. 14; SOARES, 2005 *apud* MENDONÇA, 2010, p. 51). Mas isso não significa fazer uma seleção premeditada dos

⁷¹ Consulta a duas referências bibliográficas: LIMA, M. E. A.; ARAÚJO, J. N. G.de; LIMA, F. P. A. *Introdução geral*. In: _____. L.E.R. Lesões por esforços repetitivos: dimensões ergonômicas e psicossociais. Belo Horizonte: Saúde, 1998. p. 11-29; e SOARES, R. G. *Da dor ao riso: a relação de serviço entre saber fazer e saber atender*. 2005. 144f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Escola de Engenharia de Produção, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

atores. Basta compreender os dados até que as ideias sobre o tema sejam “consideradas saturadas” (MORSE, 1995 *apud* TAROZZI, 2011, p. 72).

Sob outra perspectiva, as semelhanças desses pressupostos ajudam a compor uma pesquisa mais próxima do mundo vivido pelos visitantes do Instituto Inhotim. À vista disso, desenvolvemos esta pesquisa assumindo as principais características da GT, junto à noção de “percepção situada” – fenômeno incorporado no mundo – de Merleau-Ponty. Esse arranjo foi a solução encontrada para exibir os elementos da experiência do visitante, estendendo-se a toda a dinâmica, ação e cognição presentes na situação, de maneira organizada que facilite a compreensão do leitor.

É sabido que o estudo no campo fenomenológico é comumente apoiado em estruturas essenciais da existência humana, como na relação com o outro e na sexualidade, as quais não foram aplicadas neste estudo. Todavia, alguns aspectos e desdobramentos da fenomenologia existencial serão citados na análise no que se refere a uma associação de elementos, que alteram a percepção do visitante. A fenomenologia⁷² da percepção de Merleau-Ponty é compreendida em dois níveis principais de análise: “[...] a descrição dos fundamentos gerais segundo os quais toda a percepção humana ocorre; e a descrição dos aspectos situados da percepção que são vividos como experiência dos indivíduos” (RIBEIRO, 2014, p. 559). Estamos nos referindo ao fato de que aquilo que é percebido na prática pelo ator é resultado de três aspectos principais: “(a) a experiência incorporada dos indivíduos; (b) as características físicas da cena perceptiva⁷³; (c) o contexto” (RIBEIRO, 2014, p. 561). Quer dizer, estamos considerando apenas o segundo nível da fenomenologia de Merleau-Ponty.

Esses aspectos correspondem a três forças concorrentes, mas não excludentes, que interferem entre si levando a resultados distintos. Quando uma delas está em evidência na percepção do indivíduo, as demais estão apenas invisíveis, mas não são inexistentes. Para prosseguir com a explicação, vamos abandonar os casos da planta industrial, citados por Ribeiro (2014), sendo substituídos por exemplos da presente pesquisa empírica. Uma vez que este estudo foi

⁷² O que interesse à fenomenologia não é o mundo que existe, mas, sim, o modo como o mundo se realiza para cada pessoa.

⁷³ As “características físicas” da cena perceptiva não se referem às “qualidades” ou “propriedades” dessas características, mas ao fato de que elas são perceptivelmente disponíveis (isto é, presentes e perceptíveis), e à maneira como estão organizadas na cena (RIBEIRO, 2014, p. 561, nota de rodapé, ênfase original).

realizado no Instituto Inhotim com foco na experiência dos visitantes na NGI, os aspectos discutidos no capítulo que se segue vêm desse espaço artístico e natural.

3.4.2 – O “curso da experiência” dos visitantes

Neste estudo, serão enfatizados os casos que atendem a duas das três descrições definidas por Theureau (2014, p. 65): o curso da ação individual solitário (o de um ator isolado) e o curso da ação individual-social (o de um ator que age sobre e com outros). A terceira descrição, que diz respeito ao curso da ação coletiva – a articulação dos cursos da ação individuais –, não foi analisada devido à coleta de dados estar definida no estudo do individual. Os visitantes foram selecionados aleatoriamente pela pesquisadora e de acordo com o interesse deles em participar. Os indivíduos abordados estavam em grupo ou desacompanhados. Por que a pesquisadora escolhe um visitante acompanhado por um grupo de pessoas sendo que a entrevista é individual? A resposta está no curso da ação individual social, pois, no leque de atributos que influenciam a experiência do visitante, incluem-se a presença/ausência de outras pessoas. Nos estudos de casos, veremos com mais detalhes a diferença da ação individual solitária e social. Além disso, por conta dessa influência, a pesquisadora se mantém fora do campo de visão do entrevistado enquanto ele circula na obra. Outro “influenciador” citado pelos entrevistados é o monitor⁷⁴, em razão de que a sua forma de trabalho e a sua permanência no local também alteram a ação do visitante.

Reconstruir o curso da experiência dos visitantes significa reconstruir a dinâmica significativa de suas ações. Portanto, utilizaremos o curso da experiência para descrever os processos do quadro semiológico que prioriza a prática, o saber incorporado em situação. O signo hexádico – um quadro teórico descrito em seis componentes que recompõem os elementos relevantes identificados no curso da visitação – será apresentado dentro do contexto de visitação em um museu de arte contemporânea.

⁷⁴ Monitor é aquele que exerce a função, estabelecida pelo Instituto Inhotim, de controlar o local e a obra em exposição. Ele deve não só permanecer na obra durante todo o período de visitação (salvo nos horários de revezamento), como também saudar e receber os visitantes informando: “Não é permitido tocar nas esferas”. Para esclarecimentos sobre a obra, o monitor pode responder de acordo com a ficha técnica afixada próximo à obra ou indicá-la ao visitante para leitura.

3.4.3 – A percepção e o significado para os visitantes

Como mencionado anteriormente, o que nos interessa é investigar um sujeito necessariamente “incorporado” em certa situação histórica no tempo e no espaço. O ato de perceber é um comportamento, porquanto manifesta a atitude de um indivíduo de se orientar em direção ao mundo pela motricidade de seu corpo. Por conseguinte, as coisas se definem por seu “comportamento”, e não por propriedades estáticas (CAMINHA, 2019, p. 59). Ao mesmo tempo, “o comportamento não revela, de modo imediato, a atividade que o organiza e que dá sentido a um certo encadeamento de atos observados” (LIMA, 2005, p. 17).

A fenomenologia se conforma a essa dinâmica do mundo, a qual se mostra carregada de mistério e imprevisibilidade. Tomando do vocabulário comumente utilizado no meio artístico, a metodologia foi aplicada de maneira mais “orgânica”, pois ela extrapola, em alguns pontos, as marcas rígidas de certas metodologias declinadas no campo filosófico. Vale ressaltar que, de acordo com Lima (2005, p. 9), o “que define uma situação não são apenas os fatos e as circunstâncias do mundo físico, mas também valores e finalidades atribuídos pelos homens”.

Dessa maneira, impulsionados pela relação simplificada dos pressupostos teóricos que estruturaram a GT (QUADRO 5) e com base em um artigo categorizado como ensaio teórico (SANTOS; PINTO, 2007), vamos reforçar o debate acerca de questões epistemológicas e metodológicas, que ainda merecem reflexões relevantes. Tal artigo tem como objetivo discutir “a proposição de um arcabouço epistemológico-metodológico” a partir da conjunção de correntes que nos interessam: a “fenomenológica” e a “metodologia da *grounded theory*” (SANTOS; PINTO, 2007). Segundo os pontos relevantes dessa discussão do autor, vamos articulá-los com esta pesquisa.

CAPÍTULO 4 – ESTUDO DE CASOS

A pesquisa e a análise dos casos se apoiam em outros estudos e teorias formulados por especialistas na análise da atividade. Isso porque a análise é o resultado de convicções e delimitações provenientes da dificuldade de expressar, em palavras, tudo aquilo que não é possível de ver ou dizer. Com o objetivo de facilitar a apresentação dos diálogos entre pesquisadora/visitante, neste capítulo o texto será entremeado por diálogos, descrições e análise. Entende-se essa forma de apresentação como uma tentativa de aproximar, ao máximo, as experiências do visitante com o conhecimento do leitor.

Nas situações aqui investigadas, a interação visitante/obra é descrita no decurso das ações e é analisada fazendo-se o uso de filmagens e entrevistas em autoconfrontação. Em uma estrutura organizada em categorias, na seção 4.1, o título de cada subseção é extraído da fala do visitante ali apresentado. Assim, o título representa, em suma, a singularidade da referida visita para aquele ator.

A cada dia, em campo, houve uma transformação natural nos modos de se apresentar a pesquisa aos visitantes. Primeiro, pelo desempenho da pesquisadora, que se aprimora com o tempo; segundo, pela própria característica humana da diversidade existente entre as pessoas entrevistadas. Embora essa última seja uma diversidade óbvia, mostraremos de que maneira se apresenta como problema e como solução para este estudo (seção 4.2).

4.1 – Interações em análise

“O que surge como figura e fundo varia de acordo com a experiência dos sujeitos individuais” (RIBEIRO, 2014).

Todas as entrevistas foram gravadas, porém foram selecionadas aquelas em que as interações⁷⁵ visitantes/elementos apresentavam mais detalhes para a análise. Nesse processo, investigam-se as ações, as percepções e as representações do curso da ação para o visitante

⁷⁵ Interação é a “ação que se exerce mutuamente entre duas ou mais coisas, ou duas ou mais pessoas; ação recíproca” (FERREIRA, 2010, p. 1.171). No âmbito desta pesquisa, a interação é o resultado da percepção do visitante através de suas ações, em situação, dentro da NGI, seja ela provocada pela experiência e significados individuais do visitante, pelos aspectos físicos da cena perceptiva, seja pelo contexto da percepção (RIBEIRO, 2014).

através da sua experiência engendrada pelas expressões emotivas, memórias, explicações e comentários durante todo o trajeto percorrido na NGI.

Na descrição de cada interação, apresenta-se um conjunto de elementos em dois momentos: I) a descrição sucinta da visitação por meio do registro das imagens do vídeo – sem inferir o propósito das ações do visitante; II) a transcrição de recortes da entrevista em autoconfrontação como parte essencial da investigação. Tais momentos são retratados em uma única narrativa, juntamente com a análise.

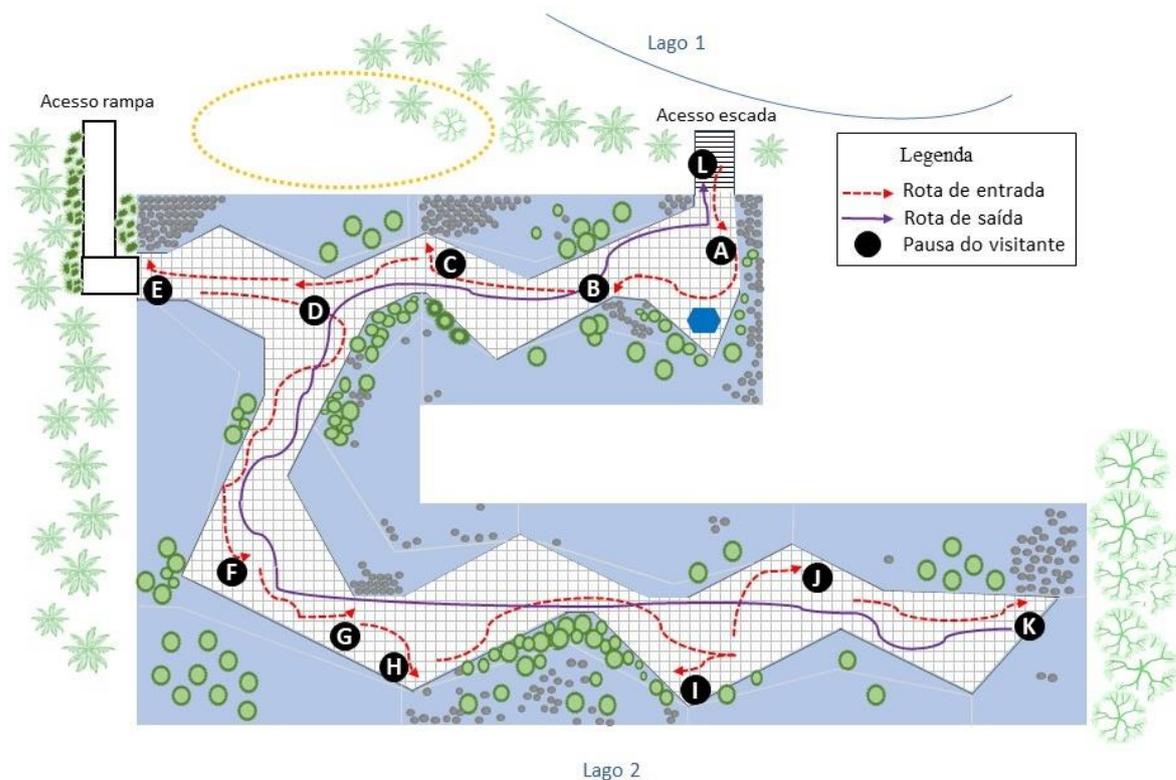
O objetivo dessa descrição é relatar as experiências de maneira fidedigna em relação aos dados empíricos coletados em situação, mesmo sabendo-se que o real jamais será possível de se reproduzir na íntegra. Logo, para cada caso, a análise das interações combina o curso da experiência com o efeito mútuo de três aspectos perceptivos da situação: elementos físicos da cena percebidos pelo corpo, experiência incorporada significativa e o contexto da percepção. Tais aspectos configuram a multiplicidade da prática de visitação.

4.1.1 – Interação da visitante E17: “O reflexo, do reflexo, do reflexo”

E17 mora na Bahia e visita o Inhotim pela segunda vez. Nessa ocasião, ela veio sozinha e é a única visitante da obra *Narcissus Garden* Inhotim (2009). São 11:00 horas de um dia ensolarado, muito quente para uma obra exposta a céu aberto, apesar de sentirmos a brisa na pele. Seu passeio pela obra dura oito minutos e trinta segundos.

Na Figura 5, a rota da visitante está representada pelo tracejado vermelho – que corresponde ao percurso de entrada e exploração da obra – e pela linha contínua na cor roxa – que corresponde ao percurso de saída. Os pontos pretos, indicados com as letras em ordem alfabética, de A a L, denotam a sequência dos locais nos quais a visitante interrompe o seu caminhar para uma pausa. Nessa circunstância, todos os seus movimentos são analisados. De forma concisa, suas ações se concentram na observação de algum elemento do espaço da obra ou do entorno ou na busca pela composição de suas fotografias feitas com o próprio celular, que serão discutidas durante a entrevista.

Figura 5 – Trajeto percorrido pela visitante E17



Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

E17 inicia o percurso da visitação pelo acesso da escadaria de onde ela avista a monitora e a cumprimenta. A seguir, apresentamos os locais de maior relevância, em que ela observa, caminha e realiza outras ações nos pontos de parada. Destacamos esta visitante porque os elementos físicos da cena são os aspectos perceptivos que lhe parecem mais importantes. Como no decorrer das entrevistas de outros visitantes foram identificadas ações e explicações que se repetem em relação a esse mesmo aspecto, em um primeiro nível de análise, identificamos o que é comum entre eles.

4.1.1.1 – Os elementos e as características físicas da cena perceptiva

De cada lado do piso, existem dois espelhos-d'água contendo esferas, que flutuam sobre a água, e algumas plantas aquáticas. Durante toda a caminhada, E17 constantemente movimentava a cabeça para os lados e para baixo e, em vários pontos, mantém a cabeça imóvel em frente de algum aglomerado de esferas. Flutuando sobre a água, elas podem estar encostadas umas às outras aleatoriamente; ou enfileiradas nas bordas do reservatório de água; ou dispersas entre as plantas. Na sua primeira parada no ponto A (FIGURA 5) E17 ressalta um elemento físico percebido na NGI e revela sua forma de interação com a situação:

“De cara, eu vou dizendo... você vai ver que eu vou estar olhando muito as esferas porque eu gosto muito de reflexos” (E17; grifos da autora)

Embora o elemento físico, onde ocorre a reflexão da imagem seja a esfera metálica, é o efeito reflexivo que atrai a visitante:

“Eu gosto muito de reflexos, (...) seja do espelho-d’água, das esferas... Reflexo é uma coisa que me atrai. E essa multiplicação [de reflexos], no caso dessa obra” (E17; grifos da autora)

E17 comenta que a sua atração por reflexos é um fato comum no seu cotidiano. Sem conseguir colocar em palavras o motivo dessa atração, ela recorre a exemplos para demonstrar o seu interesse. Abre a bolsa e mostra seus óculos de sol em que as lentes são espelhadas (ANEXO 2), em seguida, ela apresenta, no celular, suas fotos em outras viagens onde registrou os momentos em que usava seus óculos afirmando: “Tá vendo? Eu não saio sem os meus óculos espelhados, porque eu adoro reflexo.”

O reflexo da própria imagem impulsiona a ação dos visitantes fazendo com que se aproximem ou se afastem do objeto que reflete. No caso do reflexo gerado pelas esferas, o mais comum é que o visitante se aproxime. Pelo vídeo, no ponto B (FIGURA 5, p. 106), podemos ver a E17 se agachando para chegar mais perto das esferas e, na sequência, se fotografar. Além do mais, por possuir superfície arredondada, a “esfera metálica” reflete a imagem como se fosse um espelho convexo, ou seja, “a imagem [do objeto refletido] é menor do que [aquela] do objeto [real]” (MÁXIMO; ALVARENGA, 1993, p. 726). Em outras palavras, o visitante vê o seu reflexo menor do que o seu tamanho real e, com isso, vê muitos outros elementos à sua volta, devido ao efeito característico de uma lente grande angular⁷⁶. Esse fato é confirmado pela visitante quando ela se vê passando pelo ponto D (FIGURA 5, p. 106) no vídeo e compara o efeito das esferas com o efeito de uma lente grande angular olho de peixe⁷⁷:

⁷⁶ A lente grande angular capta um ângulo de campo de visão maior que o de uma lente comum. Para que isso aconteça, essa lente grande provoca uma deformação na imagem tornando-a mais abaulada e esférica nas extremidades.

⁷⁷ Uma lente grande angular comum capta um ângulo de campo de visão de 64° a 84°, ao passo que a lente grande angular olho de peixe capta um ângulo de campo de visão de 100° a 180°. Entretanto, observamos que, na

“Tem uma multiplicação de reflexos. Ela [esfera] pega uma grande angular. Esse formato esférico, se olhar de perto, ele dá uma deformação.” (E17; grifos da autora)

Nesse momento da entrevista, E17 mostra uma de suas fotos e explica:

“Bolas na foto! Ó, tá vendo? Elas refletem, inclusive, as esferas ali junto. Olha como ela deforma, tá vendo?” (E17; grifos da autora)

Figura 6 – A deformação da imagem das esferas no reflexo em outras esferas



Fonte: Fotografia da visitante E17, 2018.

No caso do reflexo gerado pela água, uma vez que ela ocupa um reservatório de superfície plana, a imagem que o visitante vê tem o mesmo tamanho do objeto, e a distância do objeto em relação ao espelho é simétrica (MÁXIMO; ALVARENGA, 1993, p. 716). Isto é, em qualquer posição em que o visitante observar o reflexo na água, ele verá uma imagem do mesmo tamanho e distância do objeto. As nuvens brancas que passam no céu azul, no momento da visita, por exemplo, possuem a imagem do mesmo tamanho e da mesma distância na água – conferindo uma perspectiva de profundidade. Nessa ocasião, a visitante não explica os efeitos da física quanto às imagens, mas verificamos, nos pontos D, F e G (FIGURA 6, p. 108), que ela se interessa pelo reflexo de vários elementos através do espelho-d’água:

realidade, apesar de a visitante fazer tal comparação, a projeção de imagem, que acontece a partir de uma lente, é diferente da projeção de imagem a partir da reflexão em uma esfera.

“Aí eu tava tentando tirar a foto mais de longe. O reflexo das bolinhas [na água]. A água que reflete a bolinha, que reflete um monte de... que reflete a paisagem. (...) O céu, as nuvens... é o reflexo [do céu e das nuvens] na água” (E17; grifos da autora)

Figura 7 – O reflexo das esferas, da paisagem, do céu e das nuvens na água



Legenda: A – perspectiva da visitante no ponto D;

B – perspectiva da visitante no ponto F.

Fonte: Fotografias da visitante E17, 2018.

4.1.1.2 – A relevância dos elementos na experiência incorporada

O local visitado por todos os entrevistados é o mesmo, porém a cena que é percebida sofre mudanças de acordo com a experiência do indivíduo. Cada um dos visitantes que já conviveram em ambientes artísticos possui um nível de habilidade incorporada, carregada de significado com base em experiências que foram relevantes para eles. Em contrapartida, os corpos dos visitantes que chegam a uma exposição pela primeira vez – ou que ainda não conheceram esse local por meio de leitura, televisão ou notícia – estão polarizados de forma diferente daquela que já o conheciam. Por conseguinte, se dois indivíduos com graus distintos de experiência de vida, de experiência artística ou cultural, olham para a mesma obra – NGI – a percepção da cena será distinta.

Quanto mais os indivíduos estiverem “abertos ao mundo”, maior será o número de atividades e situações que eles poderão manipular (RIBEIRO, 2014, p. 572). Referindo-se aos diferentes perfis do público, o curador Allan afirma:

“O fato de que podemos trazer engajamento e prazer tanto a um público geral cuja prioridade pode não ser a arte, ou sua base de conhecimento pode não ser a arte, quanto para especialistas na área... esse sempre foi nosso objetivo, e é uma fonte de muito orgulho que tenhamos sido bem-sucedidos em ambos”⁷⁸ (SCHWARTZMAN, 2018).

De acordo com (RIBEIRO, 2014, p. 572), “quando [os indivíduos] lidam com atividades e situações *únicas* que eles já experimentaram, os indivíduos mais qualificados são mais ‘fechados’, isto é, eles percebem menos opções no mundo do campo fenomenológico”. Ou seja, “fechado” porque as experiências anteriores da E17 contribuíram para que ela focasse a sua atenção em um menor número de opções na NGI. Quando viu os reflexos produzidos na NGI, lembrou-se de uma outra obra visitada em Inhotim⁷⁹ que, similarmente, refletia a

⁷⁸ Entrevista presencial realizada em Inhotim no dia 18 de maio de 2018.

⁷⁹ Neste caso, a visitante se recorda de sua experiência, daquele mesmo dia, no Inhotim, porém, em outro espaço expositivo. Ela se refere à obra *Viewing Machine* (2001-2008) do artista Olafur Eliasson, feita de aço inoxidável e metal. De acordo com a descrição da obra, no *site* do Inhotim, ela é baseada “nos princípios de funcionamento do caleidoscópio, gerando um efeito obtido pelo reflexo da luz em seis espelhos que formam um tubo hexagonal. (...) Por meio da sobreposição de reflexos, uma miríade de formas é revelada”. As fotos dessa obra se encontram no ANEXO 3.

imagem do seu corpo e do ambiente. Em contrapartida, ela busca, no seu passado, outras referências:

- Há nove anos, com base na última visita que fez ao Inhotim, durante uma brincadeira com um amigo, a visitante queria incluir a sua mão na fotografia do reflexo, sem que a imagem da câmera aparecesse. Relembrando esse fato, embora estivesse sozinha, ela tentou, em alguns momentos, reproduzir a mesma brincadeira.

Figura 8 – Fotografias do reflexo da visitante sem que a imagem da câmera apareça



Legenda: A) No ponto J, o reflexo de E17 na esfera levantando um braço e uma perna;
B) No ponto k, o reflexo de E17 na esfera e sua própria mão.

Fonte: Fotografia da visitante E17, 2018.

- Com base nas experiências de vida, durante a visita, E17 se preocupa com a composição das fotos porque já fez um curso de fotografia. Inclusive, antes de disponibilizar suas fotos, ela disse que só as enviaria após serem “tratadas”.

Para E17, a composição fotográfica é relevante porque ela pode fotografar o mesmo local mudando a posição da câmera e do seu corpo para alterar os elementos que deseja incluir na imagem. Para identificar as características físicas que contribuem para a percepção da situação, vamos considerar os elementos que E17 inclui em suas fotos e suas explicações.

As características físicas perceptíveis são tudo aquilo que está presente na cena do ponto de vista da visitante. As esferas metálicas, os reflexos e os elementos da natureza estão no alcance da percepção para E17. Caso esses elementos não sejam perceptíveis para outros visitantes, é possível que haja uma “sincronização” ou uma reorganização da cena. Pode-se fazer a “sincronização” orientando o visitante a observar, de maneira focalizada, as esferas e os

reflexos, ou explicando o nome da obra que remete ao mito de Narciso que se encanta pela própria imagem projetada na superfície da água, ou ainda, informando o contexto de criação da obra pela artista.

4.1.1.3 – O contexto da percepção de E17 e a análise

Na sessão 4.3.1.1, a característica física foi o foco da análise; já na sessão 4.3.1.2, explicamos a influência da experiência incorporada do indivíduo sobre a percepção. Agora, são as inúmeras circunstâncias vividas na NGI que geram contraste entre diferentes situações. Vamos ver que a percepção não está vinculada somente às experiências passadas de visitas a outros museus, ou à informação adquirida pela leitura de fichas técnicas, ou à identificação dos materiais e técnicas utilizadas, ou ainda, à vida e trajetória dos artistas.

Theureau (2014) diria que, além da dinâmica cultural, o estado⁸⁰ dinâmico do ator e a situação⁸¹ dinâmica variam não somente entre os atores, mas, também, variam para o mesmo ator no curso do tempo. A esse respeito, no Quadro 6, seguem as prescrições estabelecidas pelo Inhotim para os monitores exercerem a sua função. Em seguida, no Quadro 7, relacionamos quatro fatores que influenciam a experiência de maneira circunstancial.

Quadro 6 – Prescrições estabelecidas pelo Inhotim para a função de monitoria na NGI

Situação	Prescrição
Quanto às instruções repassadas pelos monitores aos visitantes:	As esferas de inox não podem ser tocadas e/ou retiradas do lago.
Quanto ao fluxo de grupos escolares:	Limite máximo de 25 alunos, por vez, no local da obra.
Quanto à informação que deve ser passada ao mediador do grupo durante uma visita:	Permanência do mediador junto ao grupo no local da obra.
Quanto ao fluxo de visitantes livres ⁸² :	Sem restrições.

Fonte: Inhotim, 2018.

Nota: Dados trabalhados pela autora.

⁸⁰ O estado é uma característica estritamente individual. Refere-se à antropometria, idade, sexo, características fisiológicas e cognitivas (THEUREAU, 2014, p. 73, 75).

⁸¹ A situação “compreende as ‘tarefas prescritas’ (resultados e modos operatórios)” (THEUREAU, 2014, p. 73).

⁸² Os visitantes livres são todos aqueles que não participam de grupos de escolares ou de grupos de mediação.

A presença dos monitores é uma característica circunstancial porque, uma vez que o visitante percebe a presença deles de maneira significativa na cena, as variedades vinculadas a eles também impactam na maneira de o visitante agir. F13 explica: “Eu perguntei de imediato [ao monitor] o que significava a obra, até para eu entender qual era o sentido daquilo, aí ele explicou”. Na eventualidade, a experiência é modificada devido a diversos motivos: monitor tímido, monitor bem-informado sobre a obra, monitor novato, monitor experiente, monitor ausente, monitor que intervém diretamente na visita devido às transgressões às regras, humor e preocupações do monitor, etc.

No Quadro 7, quatro fatores se destacam fundamentados em dados empíricos da pesquisa:

- I. *O dia da semana escolhido para a visita:* implica a mudança natural do perfil do público de Inhotim, o que influencia as ações dos visitantes na presença de outros visitantes.
- II. *O horário do dia que visita a NGI:* implica mudanças biológicas do ser humano e mudanças meteorológicas uma vez que a obra foi instalada a céu aberto.
- III. *O acesso de entrada na obra:* implica a presença/ausência da comunicação escrita/falada ao escolher o caminho da rampa ou da escada.
- IV. *O tipo de grupo:* implica o modo de agir uma vez que o visitante esteja acompanhado de familiares, amigos, colegas, turistas ou, ainda, opte por visitar sozinho a NGI.

Quadro 7 – Os quatro fatores que traçam as experiências dos visitantes na NGI

Fator I_ O dia da semana*

Especificações	Características predominantes	Características da experiência
Terça-feira Quinta-feira Sexta-feira	Menor volume de visitantes na NGI ao mesmo tempo; grande parte dos visitantes nascidos em outras regiões do Brasil ou outros países.	Maior liberdade para explorar todo o espaço da obra.
Quarta-feira	Dia de entrada gratuita: maior número de visitantes, presença expressiva de grupos estudantis, agrupamento de pessoas.	Dificuldade de explorar o espaço; por esse motivo, alguns visitantes desistem ou sofrem certa pressão (indireta) dos demais para permanecer menos tempo no local. Aumentam o número de conversas e outros ruídos, o que também prejudica ouvir o tilintar das esferas.
Sábado Domingo	Predominância do público da região de Minas Gerais, que visita o Inhotim apenas um dia no final de semana, ou adquire o passaporte para outras visitas.	Percebem-se dois tipos antagônicos: - A pressa para visitar outro espaço no mesmo dia; - A tranquilidade para visitar, pois adquiriram o passaporte ou já estiveram no local.

*Não inserimos a segunda-feira porque, nesse dia, o Inhotim está fechado ao público para manutenção.

Fator II_ Horários representativos durante o dia

Especificações	Características predominantes	Características da experiência
Entre 9:30 – 10:30	Chegada dos visitantes ao Inhotim. Obra ainda vazia.	Os primeiros a chegar sentem uma temperatura mais branda e veem poucas pessoas na obra. Ou ainda: na ausência de visitantes, eles não percebem que neste local existe uma obra.
Entre 12:00 – 13:30	Concentração dos visitantes nos espaços de alimentação. Obra vazia.	Veem-se poucos visitantes na obra, e alguns deles estão apressados para se dirigirem aos locais de alimentação.
60 minutos antes de o Inhotim fechar	Maior agitação dos visitantes no Inhotim.	As pessoas querem aproveitar os últimos minutos para ir até o local programado, ou simplesmente conhecer o máximo de obras.

Fator III_ O acesso da obra disponível ao visitante

Especificações	Características predominantes	Características da experiência
Via escadaria	Entrada dos visitantes quando saem do restaurante, ou estão finalizando a rota cor de rosa do mapa. Ou ainda, de forma aleatória, quando avistam outras pessoas caminhando nesse espaço.	O visitante evita tocar nas esferas após as orientações do monitor. Ao subir a escada, ele tem uma vista lateral de todo o espaço da obra de onde é possível enxergar várias esferas na água.
Via rampa	Uso da rampa quando os visitantes acabam de entrar no Inhotim ou seguem por este caminho via orientação da rota cor de rosa do mapa. Ou ainda, de forma aleatória, quando já passaram pelo acesso da escada, avistam outras pessoas na obra e decidem entrar pela rampa.	O visitante, de imediato, se aproxima da água. Ele tem uma vista completa da obra enquanto sobe a rampa e, também, avista a parte externa desse espaço repleta de elementos da natureza. Apenas por este acesso encontra a ficha técnica, mas não recebe orientações do monitor.

Fator IV_ O grupo de pessoas selecionadas para a entrevista

Especificações	Características predominantes	Características da experiência
Adultos desacompanhados	Trânsito livre pela obra. Presença apenas do monitor da NGI.	Os visitantes exploram a obra de acordo com sua própria vontade, movimentando-se sem serem tolhidos por outros visitantes.
Famílias com ou sem crianças	As pessoas do grupo familiar orientam-se e conversam.	Os visitantes estão mais atentos às ações dos próprios familiares.
Casais ou grupos de adultos	Conversa constante entre casais ou grupos de adultos.	Os visitantes se sentem mais independentes ao caminhar pela obra, mas, ainda assim, eles são influenciados pelos companheiros quando desejam fazer comentários.
Grupos de adolescentes	Movimentação intensa dos grupos que fazem muitas fotos e muitos comentários.	Os visitantes exploram todo o espaço e imitam os colegas na forma de agir.
Amigos do Inhotim	Visitação já efetuada várias vezes.	Os visitantes caminham tranquilamente, às vezes não o fazem por todo o percurso. Comentam sobre as visitas anteriores comparando-as.
Grupos mediados	Reunião de visitantes que acompanham a fala e o ritmo do mediador.	As ações do grupo são decorrentes das ações do mediador. Ele informa sobre a obra e orienta quanto à conduta neste local.

Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

Acabamos de fazer uma distinção entre tempo, espaço e pessoas para analisar o fenômeno em estudo. A proposta, desenvolvida por Denzin⁸³ (1989b *apud* FLICK, 2009, p. 361), é combinar diferentes conjuntos de informações denominada *triangulação dos dados*. De maneira intencional e sistemática, a triangulação é aplicada como fundamentação, no sentido de aprofundar e complementar a produção de conhecimento, explica Flick (2009, p. 362).

No decorrer dos próximos estudos de casos, vamos aprofundar nos fatores que dizem respeito ao perfil do visitante e à presença de outras pessoas na obra, na medida em que essas são retratadas pelos visitantes. Como os fatores de influência na percepção são inúmeros, pois diariamente ocorrem novas situações, torna-se inviável abarcar e esgotar todas as possibilidades de maneira determinística⁸⁴. As assimilações feitas pelos visitantes, enquanto percorrem a NGL, surgem de muitas discriminações perceptivas, o que significa que os mesmos objetos de uma obra de arte podem, ou não, provocar diferentes percepções nas pessoas, inclusive. Por fim, a partir do estudo do caso da E17, concluímos que é possível identificar os três aspectos da situação que geram a percepção significativa para ela.

A construção de significado para a visitante E17 é investigada tendo em vista a sequência do curso da experiência, que nos permite analisar a ação humana em uma dimensão dinâmica e situada. Logo, a análise é possível com o uso de recortes na fala da visitante, para reconstruir a dinâmica significativa das ações, identificar os conhecimentos construídos e os aspectos perceptivos:

⁸³ DEZIN, N. K. *The research act*. 3 ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice: Hall, 1989b.

⁸⁴ As pesquisas que realizam a coleta de dados por meio de entrevistas estruturadas são uma forma de tratar os dados de maneira determinística, pois, nesse caso, o respondente possui apenas algumas poucas alternativas para definir a sua resposta. Ainda que o questionário apresente a alternativa comumente denominada de “outros”, são poucos os casos em que a pessoa possui a opção de tentar se explicar de maneira descritiva. Caso isso ocorra, tal descrição reflexiva também seria considerada determinística.

Quadro 8 – Os componentes do signo hexádico no fluxo de ações da visitante E17

Componentes do signo	Identificação dos componentes na fala da visitante
Representâmen (R)	“Multiplicação de reflexos” “Ângulos para fotografar” “Meu Deus, quanta bolinha!” “A bolinha faz uma espécie de olho de peixe” “O formato esférico de uma deformação [da imagem]”
Engajamento em situação (E)	“Eu gosto muito de reflexos, seja do espelho d’água, das esferas, da paisagem” “É muito boa essa obra!” “Reflexo é uma coisa que me atrai” “Querendo fotografar as bolinhas com o meu reflexo” “O formato desse reflexo é interessante, é circular” “Me despedindo da obra”
Atualidade potencial ou Estrutura de antecipação (A)	“Intenção de mudar a composição da foto” “Eu queria incluir a mão [na foto], é a ideia de estar tocando a sua própria imagem” Expectativa de conseguir ver o reflexo mais nítido nas esferas, mas “elas estão bem-arranhadas”
Referencial (S)	“Olha, há 10 anos, elas [as esferas] estavam mais lisinhas” “Da outra vez, eu fiz umas brincadeiras, quando eu tava com meu amigo, um tirava a foto do outro”
Unidade do curso da experiência (U)	Impressão positiva da obra Ver o reflexo Fazer fotos
Interpretante (I)	Reforça o conhecimento de sua preferência por reflexos quando diz: “De cara, eu vou dizendo, eu vou estar olhando muito as esferas” Reforça o conhecimento de sua preferência por fotografar o mesmo local em diferentes ângulos com qualidade.

Fonte: SCHMITT, 2016, p. 58-67; THEUREAU, 2006, p. 277-333.

Nota: Dados trabalhados pela autora.

Em outras palavras, a partir do acoplamento estrutural entre obra/visitante é possível listar uma sequência da maneira de se fazer a composição do fenômeno:

1. Identificar os sinais significativos (reflexos, esferas, espelho d’água)
2. Identificar a dinâmica significativa (procurar ângulos, fotografar, fazer pose)
3. Identificar o conhecimento construído (reforçar suas preferências)
4. Identificar os estados emocionais ligados às ações (a atração pelos reflexos e pela quantidade de esferas que gera uma aproximação das esferas)
5. Descrever e entender os microcosmos individuais (algo significativo em situação)

Retomando a trajetória da E17, nota-se que, em vários momentos da entrevista, ela comenta o quanto se interessa pelo efeito reflexivo de objetos espelhados. Pode-se dizer que, como já se disse, havia algo a mais no efeito desses reflexos. Nessa interação, em específico, certamente E17 consegue estender o hábito (fotografar o reflexo da imagem) do seu corpo vivido à experiência na NGI. Isso significa que ela já possui esse hábito de fotografar em outros ambientes⁸⁵. Nas palavras de Abath (2017), este é o caso de “uma adequação de nosso corpo a certos objetos – um esquema corporal configurado para seu uso –, dado um uso habitual, tal que poderíamos ser solicitados a manipulá-los ainda que não sejam relevantes para nossos projetos imediatos”.

O ato de fotografar também é pautado pela preocupação da visitante em fazer boas fotos e variar os ângulos e a perspectiva da imagem. Nesse sentido, o interpretante (I), que é utilizado para significar a ação e a percepção da visitante, está relacionado à qualidade da fotografia:

- a) As fotos cedidas para a pesquisa passaram por critérios de qualidade da visitante. Ela enviou apenas aquelas que “ficaram boas” – que correspondiam às suas expectativas – e, em seguida, as fotos passaram por um “tratamento” de cor no *photoshop*;
- b) O fato de algumas das esferas estarem mais “arranhadas” fez com que a visitante repetisse a pose da fotografia – escolhendo outra esfera que estivesse mais “lisinha” – ou, simplesmente, descartasse a fotografia;
- c) E17 demonstra insatisfação durante a visita, quando não consegue conferir as imagens no celular logo após fazer a fotografia, pois o reflexo do sol na tela do celular impede a visibilidade;
- d) No ponto I (FIGURA 5, p. 106), primeiramente, E17 se agacha e registra uma foto das esferas com o celular na horizontal; depois, ela se levanta e registra, em outra foto, as mesmas esferas com o celular na vertical. Na entrevista em autoconfrontação, explica que teve a intenção de mudar a composição das fotos e mostra que a diferença entre elas é a presença/ausência do céu;
- e) Por último, revela-se que E17 já concluiu um curso de fotografia de grande interesse.

⁸⁵ A exemplo de hábitos, um pianista pode estar acostumado a tocar um piano que possui em sua casa, mas, se for necessário que ele toque outro piano, seu corpo consegue “transferir” o hábito e se adaptar a tocar em outro piano. É de se perceber que, a ação de tocar piano é usual para ele, então basta seu corpo se adaptar à forma de tocar outro piano.

O reflexo das esferas e a qualidade da fotografia estavam diretamente vinculados à história vivida da E17, por sua experiência incorporada significativa. Entretanto, é preciso enfatizar que esse significado não é a mesmo para outros visitantes que demonstram semelhanças nesse agir. A experiência das visitantes T28 e G6 que, apesar de também terem concluído um curso de fotografia e de terem registrado várias fotos durante a visita, se distingue da experiência de E17. Elas fotografaram utilizando equipamentos distintos⁸⁶ do da E17. Além disso, elas não se interessaram em conferir as fotografias durante a visita e nem mesmo se importaram com as condições de desgaste do material das esferas. Para T28 e G6, a fotografia registra o momento de visita ao Inhotim, ou ainda, a “composição” que se forma entre natureza/arte, e não só os reflexos das esferas. Ademais, não se pode afirmar que as ações semelhantes compactuem de uma mesma conclusão sem antes buscar validar as motivações de quem age.

Então, não importa classificar e quantificar as ações dos visitantes, pois a informação expressiva que identifica o real motivo da percepção é o significado para o visitante, aquele que emerge da sua resposta espontânea. Segundo Schwartzman⁸⁷ (2018),

a comunicação direta [interação visitante/obra] é mais importante que um tipo de linhagem precisa intelectual ou de história da arte. Trata-se muito mais da experiência e da relação individual e pessoal com a obra de arte, ou com a paisagem, ou com ambas (curador-chefe do Inhotim, Allan Schwartzman, grifos da autora).

Quando entrou na NGI, E17 não sabia que não podia tocar nas esferas. Logo, a falta de informação possibilitou que ela agisse como o momento lhe “solicitava”. Ora, se a percepção do visitante pela obra pode ser avaliada através de suas ações que foram “demandadas” pelo mundo, então torna-se evidente a eficácia do método no uso do curso da experiência. O emprego inadequado das metodologias com base em inferências anteriores à validação dos entrevistados é que distorce os resultados comumente avaliados somente de forma quantitativa. Desse modo, é aproximando-se do uso real desses espaços que a visita pode ser compreendida. No que se refere ao elemento esfera, as considerações dos visitantes foram estimuladas não só pela presença desse objeto esférico prateado dentro do jardim, como também pelo som produzido pelas esferas, pelo tipo de material que elas são produzidas, o

⁸⁶ Ao passo que E17 utiliza o celular, a visitante T28 e a G6 utilizam, respectivamente, uma câmera digital e uma câmera manual.

⁸⁷ Entrevista presencial realizada em Inhotim no dia 18 de maio de 2018.

número de esferas na obra, o arranjo e o movimento delas sobre a água, o peso do objeto. São fatores que serão discutidos em outros casos no momento oportuno.

4.1.2 – Interação do visitante B4: “Eu vejo as bolas como pessoas”

Durante a entrevista em autoconfrontação, B4 explicou a sua experiência na NGI quase sem olhar o vídeo que foi gravado por ele. Apesar do interesse pela qualidade desse vídeo, ele não conseguiu manter nele o seu olhar. Por esse motivo, primeiro vamos enfatizar a descrição das ações do visitante, para depois relatar as suas percepções e os significados que conferiu a elas.

Em entrevista, enquanto aguardamos a transferência do arquivo da filmagem, faço as perguntas iniciais rotineiras. B4 conta que tem o costume de visitar muitos museus e enfatiza o seu interesse por arte de rua e o justifica, no seu relato, fazendo alusão ao Inhotim:

Eu gosto muito de você não estar fechado em um museu. O que mais me encanta em Inhotim. Você tem as galerias, mas o que me encanta é isso, you está no meio da natureza.... você estar passeando num ‘parque’ e poder ver arte também. O que me faz mais querer vir é isso. Essa liberdade de você poder fazer o roteiro que você quiser, de você poder curtir no tempo que você quiser... [se quiser] ficar sentado numa cadeira duas horas você fica. É um mix de duas coisas que eu gosto muito: ‘parque’ e arte (visitante B4; grifos da autora).

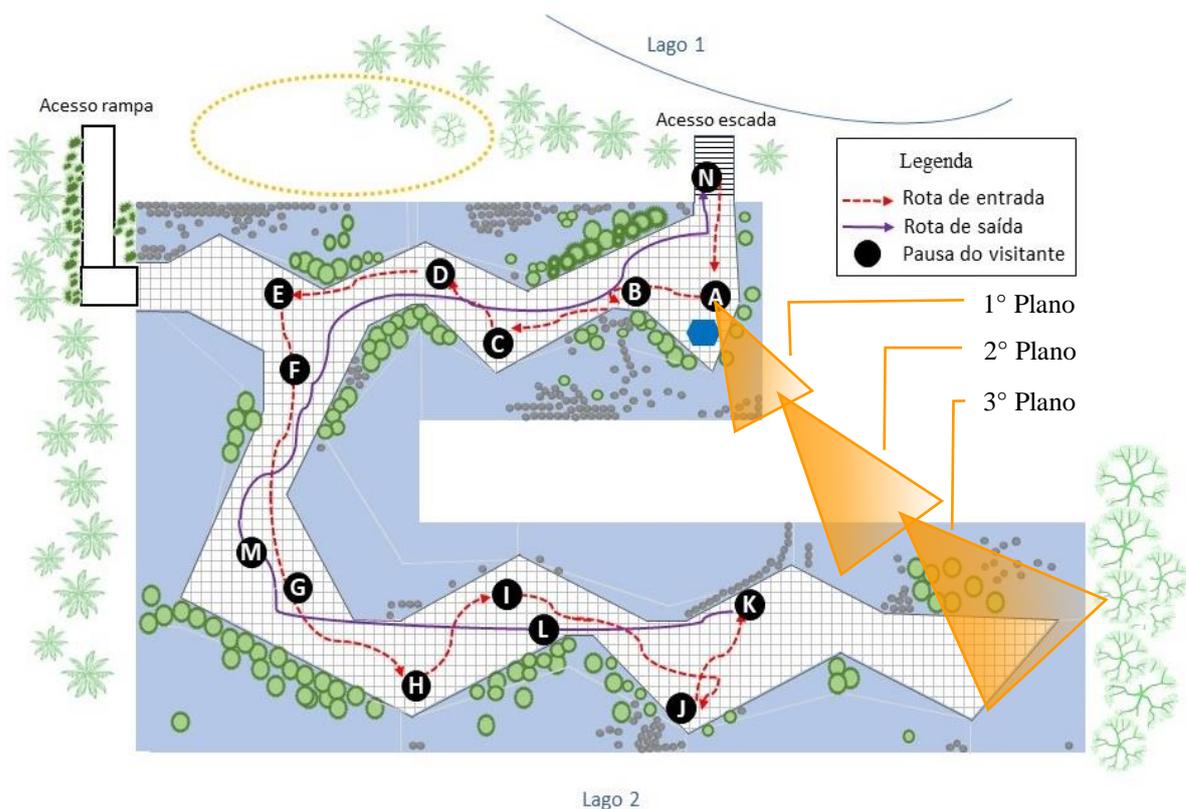
B4 se recorda de que já visitou o Inhotim três vezes aproveitando as viagens a Belo Horizonte. “O propósito das viagens eram outros”, disse ele. Há três anos atrás ele veio acompanhado de sua esposa. Desta vez, ele veio de São Paulo “especialmente pra Inhotim” para visitá-lo por dois dias, acompanhado de seus pais e de sua tia.

No dia da entrevista, o visitante B4 se aproxima da obra acompanhado de seus familiares. São 12:00 horas de 19 de abril de 2018, e o grupo realiza o passeio na NGI com duração de oito minutos. Nessa ocasião, o dia está ensolarado e a intensidade do vento é sentida na pele, percebida também pelo balanço das plantas e pela dinâmica e colisão das esferas que flutuam na água. Na descrição desse momento, veremos que o visitante sente no corpo o significado de suas ações, pois há uma sincronização de B4 com o mundo, a NGI. Seu corpo estava polarizado para agir de tal forma com base na sua maneira de se expressar no mundo. A

percepção da obra, de acordo com B4, não se limita à visão dos objetos no mundo – como as esferas, a água e os reflexos –, mas se vincula à sua “interpretação” daquilo que ele, na sua experiência, vivencia dentro da obra.

B4 inicia a sua visita pelo acesso da escada. Ao chegar ao topo, ele e o monitor se cumprimentam. B4 caminha até o ponto A (FIGURA 9), permanece neste local por alguns instantes e movimentava a cabeça de um lado para o outro. No primeiro plano da cena à sua frente, o vídeo mostra um espelho d’água com 15 esferas metálicas flutuando. Em segundo plano – ao fundo –, aparece a outra parte pavimentada da obra, algumas plantas e outro espelho d’água com várias esferas, algumas juntas e outras dispersas. No terceiro plano – mais ao fundo –, ele mostra uma extensa vegetação de árvores e palmeiras.

Figura 9 – Trajeto percorrido pelo visitante B4



Legenda: os triângulos representam o 1º, 2º e 3º planos do campo de visão do visitante no ponto A.

Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

4.1.2.1 – Os elementos e as características físicas da cena perceptiva

Na entrevista em autoconfrontação, B4 e a pesquisadora começam a assistir ao vídeo. Neste subitem (3.3.2.1), descrevem-se suas ações e os elementos por ele mencionados.

Enquanto olha a sua localização no mapa e, ao mesmo tempo, caminha na NGI, B4 vira a cabeça rapidamente para a esquerda, no ponto B (FIGURA 9). No vídeo, aparece o espelho d'água, muitas plantas e as esferas se movimentando lentamente. Nesse momento, B4 afirma: “O gostoso é o som”. Ele explica que é agradável ouvir o som produzido pela colisão entre as esferas que flutuam livremente na água sob a força do vento. “É que eu adoro esses barulhos”. Ao mesmo tempo, B4 revela que faz uma “interpretação dessa obra”, “a minha leitura dela”:

Eu vejo as bolas como pessoas. Elas estão fechadas dentro de um espaço do lago. Cada conjunto de bolas está num pedacinho. Eu enxergo que isso é meio o que a gente vive, né? A gente vive numa bolha, né? Principalmente quando a gente vive numa classe social, you vive numa bolha menor ainda. E aí, you tem as bolas dentro desse ciclo, e dentro dela as pessoas se batem, se chocam. E, às vezes, cada um vai prum lado (visitante B4; grifos da autora).

Ele explica que os “barulhos” o solicita como “atritos” que acontecem entre as pessoas em sociedade, pois dentro de cada “ciclo”, ou “classe social”, as “pessoas se batem, se chocam”.

Seus parentes, andando devagar, comentam sobre a vontade que têm de “juntar” ou de “espalhar” as esferas. A maneira como as esferas estão organizadas no reservatório de água “aparece” no campo fenomenológico como algo que, para uns, deveria ser unido ainda mais, trazendo uma sensação de equilíbrio e conforto. Para outros, as esferas deveriam ser “espalhadas”, pois preferem vê-las se movendo aleatoriamente, mais fluidas. Tais características foram destacadas por outros respondentes, o que, segundo eles, o desejo de mover e reorganizar as esferas estava alinhado com seus traços pessoais de serem mais tímidos ou descontraindo. No ponto C, B4 fecha o mapa e interrompe seus parentes orientando: “Vamos ficar em silêncio... [sussurra] escutando os barulhos”. A questão de reorganizar as esferas não desperta interesse em B4, portanto, ele não discutiu o assunto, tão somente solicitou silêncio para prosseguir a visita à sua maneira.

Em seguida, no vídeo, ele gira o corpo em direção oposta e permanece no ponto D. Agora, é filmado o espelho d'água com aproximadamente 100 esferas aglomeradas, sendo que uma parte delas está alinhada ao longo da mureta, e a outra flutua se afastando devagar sob a ação do vento. Ademais, entre as plantas ou nas quinas do reservatório, também há aquelas esferas que se encontram isoladas das outras. Veremos que a descrição desse posicionamento e da quantidade de esferas, durante toda a visita, será a situação mais relevante para B4.

Ainda no ponto D, vemos que ele, aproximando-se das esferas que se movimentam, caminha olhando para elas e permanece no local por alguns instantes. Em seguida, esse visitante se vira para a esquerda possibilitando-nos ver mais esferas e, vagarosamente, chega até o ponto E, onde há mais 110 esferas alinhadas às muretas e outras 40 espalhadas movidas pelo vento. Já no ponto F, B4 se encontra com sua mãe e diz: “É surreal como é tudo grandioso, né? Tipo, isso tudo é uma obra, né?”.

B4 se refere ao tamanho do espaço reservado somente para essa obra, à quantidade de esferas, ao espaço ocupado pelo reservatório e ao volume de vegetação que ocupa tanto a parte interna quanto a parte externa da NGI. Nessa circunstância, B4 desloca-se um pouco e se vira em direção ao outro espelho d'água, que é maior, e estão algumas esferas aglomeradas em locais distintos. Ao fundo da obra, vemos a vegetação e ele exclama: “Olha isso!”. A visão do “mix” de arte e natureza é muito significativo para ele, pois percebe essa relação pelo fato de se ver habitando⁸⁸ esse espaço.

Então, ele anda calmamente em direção ao ponto H e vê, entre os pontos H e I, cinco esferas margeando o piso, sendo que três delas se movem e duas permanecem paradas. É nesse instante que, pelo som da câmera, podemos ouvir o som do vento que sopra mais forte do que antes. Mesmo sendo um elemento natural, ele faz parte da interpretação de muitos dos visitantes entrevistados, pois, em uma obra a céu aberto, o vento é o agente predominante no movimento das esferas na água.

Entre os pontos I e J (FIGURA 9), enxergamos, na filmagem, uma única esfera e ouvimos B4 comentar com a sua mãe: “Olha, aqui [a esfera] travou? Ah não! Tem um negócio [mureta]”.

⁸⁸ Habitar no sentido merleau-pontyano de estar “no mundo” e não no sentido de “morar” como conhecemos.

Esta mureta serve como uma divisória ao longo de todo o reservatório de água. Por vezes, as divisórias também são mencionadas quando se percebe que elas impedem a passagem das esferas, para B4: “é só uma divisão para as bolas não passarem”.

Seguindo com a mãe o curso da visita em direção ao ponto J, B4 aponta com o dedo as esferas e exclama: “Olha aqui!”. Juntos, eles se aproximam ainda mais desse ponto. Ali há um espelho d’água coberto pelo aglomerado de esferas entremeadas às plantas aquáticas. Após um curto espaço de tempo, dirigem-se ao lado oposto do piso. Enquanto B4 e a mãe se deslocam para o ponto K, podemos ver, novamente, várias esferas flutuando. À vista disso, a mãe de B4 diz: “Bom que elas [esferas] podem mexer.” Ele responde: “É... Então, isso que é legal!”. Na entrevista, ele explica que o “legal” era o “vento levar” as esferas, pois, ao ver o vídeo ele diz, novamente: “O vento tava trazendo elas”. Na “leitura” do visitante, existe uma “questão do vento”:

Você [as pessoas, no geral] é muito ligado ao vento, ao que a sociedade dita, e o vento vai levando de um lado pro outro e, a cada hora, você muda de opinião. A maioria vai prum lugar junto (visitante B4; grifos da autora).

Mais uma vez, o vento que ocasiona o movimento das esferas toma uma representatividade para o visitante, que também inclui o elemento “vento” na sua interpretação daquilo que faz parte do seu campo fenomenal.

Ainda no ponto K, B4 se agacha bem próximo às esferas e, com o celular em mãos, faz uma foto da imagem dele e da mãe refletida na esfera. Ele diz: “Uma foto conceitual, mãe...”. A “foto conceitual” seria uma referência dele à “questão narcisista” da obra, pois sabia que o nome da obra é *Narcissus Garden*. Ele sabia traduzir o nome em língua inglesa para a língua portuguesa, Jardim do Narciso, e, também, conhecia o mito do Narciso, que se encanta pela própria imagem projetada. Em suas palavras:

Narcissus Garden... Ah! Agora eu entendi a ideia. É o Narcissus Garden, pra você sempre olhar o seu reflexo narcisista.

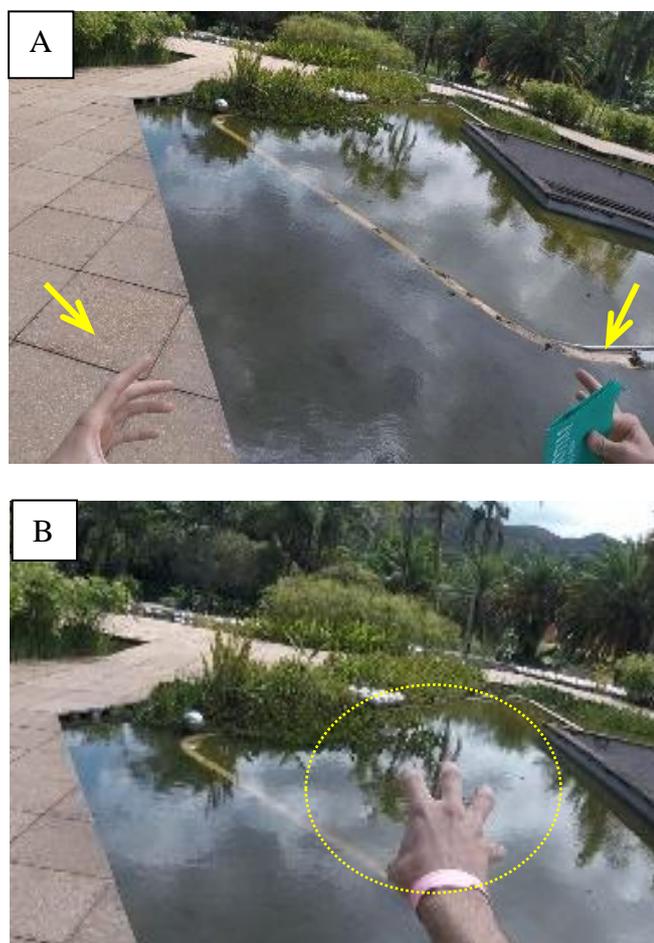
Quando eu li o nome, que eu lembrei da história. É que o tema dela é narcisismo, né? Pelo que eu vi do nome. Aqui, eu e minha mãe, a gente tava tentando tirar uma foto no reflexo narcisista da bolinha.

Ainda no ponto K, B4 visualiza a fotografia e diz á sua mãe: “Tá bonita, mas não saiu a gente no reflexo”, ela responde: “Hum, tinha que ser uma bola bem brilhosa”. As “tentativas” de vários visitantes em fazer as fotos do reflexo se explicam pelo embaçamento da imagem. Por um lado, as superfícies das esferas estão arranhadas em consequência do choque físico entre elas e as margens do reservatório. Por outro, há um fator natural para a esfera ficar fosca, que é a produção de lodo devido ao contato dela com a água.

No ponto M, B4 gesticula (FIGURA 10) para indicar o motivo da sua “leitura da obra” através dos elementos que ele vê na obra.

Então, além da questão do espelho de você se ver [no reflexo],
eu vejo aqui a questão de você estar sempre fechado num ciclo... [FIGURA 10A]
Que você vive dentro do seu ciclo, tá vendo ali? [FIGURA 10A]
Ali tem um ciclo [FIGURA 10B], ali tem um ciclo [FIGURA 10C] (visitante B4)

Figura 10 – Imagens do vídeo, no ponto M, dos gestos de B4 explicando a obra





Fonte: Imagens do vídeo na visita de B4, 2018.

Na Figura 10A, o visitante posiciona suas mãos formando um círculo quando diz “fechado num ciclo”, o que representa que cada “ciclo” é um espaço do reservatório de água. Na Figura 10B e na Figura 10C, ele posiciona sua mão em diferentes partes do reservatório indicando vários “ciclos” que contêm esferas. Neste momento, fica claro para a pesquisadora que essas características físicas da obra solicitam o visitante a perceber algo que faz sentido para ele, pois repete a mesma explicação em três momentos: durante a visita, no decorrer da entrevista e ainda se recorda que fez a “mesma leitura” quando visitou o Inhotim com sua esposa. Além do uso da linguagem, o fato de B4 gesticular durante a entrevista e a visita ajudou a revelar seus interesses pela obra. A todo momento, ele aponta as partes separadas do reservatório, a quantidade e o movimento das esferas enquanto expressa o significado de cada um desses objetos. Rumo à escadaria, declara: “Muito bonito aqui! É uma das obras que eu mais gosto”.

Figura 11 – Imagem do vídeo quando B4 diz que o local é “muito bonito”



Fonte: Imagem do vídeo na visita de B4, 2018.

4.1.2.2 – A relevância dos elementos da NGI na experiência incorporada

A visita de B4 e sua família à NGI foi significativa para ele quando vincula à sua vida a presença de elementos físicos e naturais como representantes de situações. Essa vinculação, decorrente da percepção, que é a sincronização com o mundo, torna os corpos pré-pessoais dos visitantes em corpos históricos. Nessa ocasião, revelam-se, também, os elementos cognitivos que se referem ao pensamento e à memória dos indivíduos.

As experiências vividas pelas pessoas, ao longo dos anos, podem ser resgatadas nas lembranças: “Eu lembrei da leitura que eu fiz lá atrás”. Isso ocorre em razão de determinado elemento levar a reviver algum acontecimento em outra situação.

Na entrevista em autoconfrontação, B4 assiste atento ao vídeo. Passados cinco minutos, ele revela: “Acho que pra mim é, talvez, a minha [obra] predileta daqui! Ela foi a que mais me marcou”. Entre todas as obras do Inhotim, B4 elege a NGI como sua favorita, o que só é possível devido à sua capacidade de resgatar, pela memória, as experiências vividas neste dia ou em visitas passadas. De acordo com a metodologia, a pesquisadora toma nota daquilo que ficou marcado para o visitante e isso é resgata como motivo para a investigação. Com base nas falas de B4, destacam-se os dados de campo que auxiliam na busca pelo refinamento do significado:

Eu sempre fui um cara contra as opiniões de maioria. Não contra, mas enfim, sou um cara mais questionador... Então, eu me identifico um pouco, eu acho. Sei que eu vivo na minha bolha, mas, na minha bolha, eu sempre sou mais do contra (visitante B4, grifos da autora).

O visitante faz uma relação entre a sua experiência na obra com a sua experiência de vida. Ao se reconhecer nos objetos da NGI, ele reflete sobre aquilo que vive na sua vida real, no cotidiano.

Pesquisadora: [A leitura que fez no passado para a leitura de hoje] (...) foi a mesma?

B4: Foi, foi. Hoje até um pouquinho mais clara.

Pesquisadora: Ah, é?

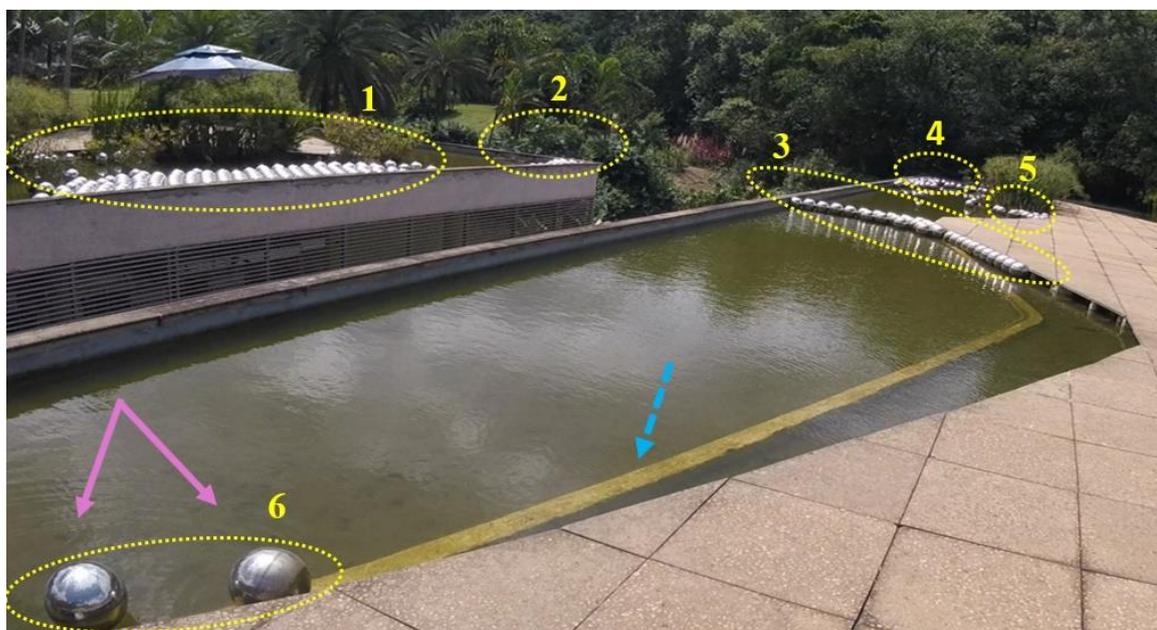
B4: É. Esse momento do país de direita/esquerda... Eu sou um cara que vive num ambiente muito de direita e eu sou um cara de esquerda. Então, dentro da minha bolha social, eu e a minha esposa, a gente é meio ‘do contra’ a maioria.

Pesquisadora: [Vocês,] são essas bolinhas que estão afastadas?

B4: É, eu me vejo um pouco nessas bolinhas. A gente... todo mundo tem filho... e a gente optou por não ter filhos. A gente tem cachorros. Todos os meus amigos têm apartamento, a gente mora em casa de rua. É, tudo muito diferente da maioria.

Como visto, B4 se refere não só à classe social, mas também à opção política das pessoas para determinar o “tamanho” da bolha em que vivem. Para ele, também pelas suas opções e as de sua esposa, o casal representa a minoria, que são as esferas isoladas. Ele sente que faz parte dessa obra como se pertencesse a ela. Sua narrativa no “aqui e agora” não distingue os objetos de arte das pessoas que estão ali para observá-los, para ele a obra é a própria realidade vivida no presente. Na Figura 12, destacam-se os elementos da obra vinculados às significações pessoais de B4. Pode-se ver, na fotografia, que a água do reservatório está trêmula, isso é resultado do movimento das esferas sobre a água.

Figura 12 – Representação dos elementos da obra para o visitante B4



Legenda:

-  Esferas: Representam as pessoas;
- 1 a 6** Conjuntos de esferas: representam a sociedade, a classe social, o ciclo e a bolha social.
-  Esfera isolada: Representa a pessoa quieta, diferente e “do contra”. É uma bolha menor.
-  Mureta: É o anteparo que bloqueia a esfera, ele delimita o espaço de cada bolha social.

Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Assistindo ao vídeo, B4 se volta para sua mãe, no ponto M (FIGURA 9, p. 121) e reforça:

Dentro do seu ciclo, você é remado pelo vento. Tipo assim, no fundo, no fundo, you deixa o vento te levar, mas dentro da sua bolha. Dentro dos limites que você cria ou que a sociedade cria para você... Entendeu? (visitante B4, grifos da autora).

Nesse momento, B4 indica que o “limite” da vida na obra é representado pela delimitação formada pelas bordas e pelas muretas que dividem o reservatório.

Figura 13 – Gesto de B4 que sinaliza as divisórias da obra como “limites”



Fonte: Imagem do vídeo na visita de B4, 2018.

4.1.2.3 – O contexto da percepção de B4 e a análise

Pode parecer ao leitor que este trabalho se refira, repetitivamente, às 1500 esferas que são o elemento principal da obra NGI. No entanto, busca-se fugir desse caráter repetitivo no sentido de chamar a atenção para a diversidade de posição e do movimento das esferas, que realmente atraem os visitantes. B4 percebe e valoriza essa posição e esse movimento das esferas na obra, quando os contrasta com características do contexto social em que vive. Existe, nas falas, um aspecto histórico que resgata, por várias vezes, os fatos da sua vida pessoal. Então, a sequência do seu curso da experiência começa quando ele reconhece os “barulhos” que as esferas fazem ao serem levadas pelo vento e se chocam entre si, até completar os seis componentes do signo hexádico na sua visitação como visto na Figura 10.

Quadro 9 – Os componentes do signo hexádico no fluxo de ações do visitante B4

Componentes do signo	Identificação dos componentes na fala do visitante
Representâmen (R)	<p>“Vamos escutar os barulhos”</p> <p>“Você vive dentro do seu ciclo”</p> <p>“Eu vejo as bolas como pessoas”</p> <p>“Tem bolas que ficam num canto, quietas”</p> <p>O vento é o que a “sociedade dita”.</p> <p>“Eu vejo as bolas como pessoas. Elas se batem, se chocam, entram em atrito.”</p> <p>“Vai levando de um lado para o outro, e cada hora você muda de opinião. A maioria vai prum lugar junto”</p>
Engajamento em situação (E)	<p>“É uma das obras que eu mais gosto daqui”</p> <p>“Eu me vejo um pouco nessas bolinhas”</p> <p>“Ela foi a que mais me marcou”</p>
Atualidade potencial ou Estrutura de antecipação (A)	<p>Expectativa de se lembrar da “leitura” que fez da obra quando a visitou no passado.</p> <p>Expectativa de ver as bolas se mexerem.</p> <p>Expectativa de ouvir os “barulhos”.</p> <p>Expectativa de ver bolas isoladas, “contra a maioria”.</p>
Referencial (S)	<p>“Classe social”</p> <p>“País de direita/esquerda”</p> <p>“Sou um cara que vive num ambiente muito de direita e eu sou um cara de esquerda, então, dentro da minha bolha social, a gente é meio do contra a maioria.”</p>
Unidade do curso da experiência (U)	<p>Impressão positiva da obra.</p> <p>“Minha interpretação da obra”</p>
Interpretante (I)	<p>Reforça a sua preferência por “fazer leitura das obras”.</p> <p>Reforça o conhecimento sobre o “momento do país”.</p>

Fonte: SCHMITT, 2016, p. 58-67; THEUREAU, 2006, p. 277-333.

Nota: Dados trabalhados pela autora.

De acordo com a descrição do curso da experiência, B4 acredita que, hoje, a sua percepção da obra está mais evidente porque o conflito entre os partidos políticos no país é maior do que aquele quando da sua visitou à NGI pela primeira vez. Note-se que os modelos de ação de E17 e B4 diferem no que diz respeito à percepção de cada um, ao significado que atribuem ao mesmo objeto observado. Apesar de os objetos físicos serem os mesmos – aglomerados de esferas –, as ideias de cada ator se articulam de acordo com a sua experiência que se altera pela referência que possuem de outras situações. B4 também comenta sobre a questão relacionada ao narcisismo, que envolve o seu reflexo na esfera.

Tais considerações nos fazem lembrar que lidamos com as ações complexas do indivíduo, sendo necessário fazer um recorte da visitação, o qual se constitui em analisar as “unidades significativas para o ator” (THEUREAU, p. 221). Ao mesmo tempo, pode se tratar de uma

generalização, pois essas unidades significativas expressam a vivências de vários outros visitantes, jamais exatamente iguais, mas parecidas, em relação a alguns aspectos no contexto da percepção. Nos dias que se seguiram à pesquisa de campo, em novas entrevistas, outros exemplos de uma sequência de eventos se destacam pelo impacto na maneira como a obra é percebida:

Quadro 10 – Outras situações referenciadas pelos visitantes após visitarem a NGI

Visitante	Situação referenciada após a visita	Percepção
L10	L10 se recorda de que, quando esteve no Canadá, visitou a Butchart Garden.	“É muito próximo disso daqui [NGI], mas [lá] é um jardim de rosas.”
C21	Na ocasião em que assistiu ao filme <i>Loving Vincent</i> , C21 se recorda do <i>stop motion</i> dos quadros produzidos pelo artista Vincent Van Gogh.	“Olha o reflexo das nuvens. Parece um quadro a céu aberto. A sensação que tive [na NGI] foi mais ou menos essa [do filme]: estar dentro da pintura fazendo parte do cenário.”
F27	F27 se recorda que visitou o <i>Palais Royal Fountain</i> há mais de 15 anos em Paris.	“Tem uma praça que tem umas bolas prateadas também, mas em volta não tem verde [vegetação].”

Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

As representações de espaço e de tempo são resultantes das sensações de B4 durante sua visita. A cena percebida por B4, na NGI, foi capaz de trazer à sua memória um momento anterior da sua vida, fazendo com que ele se emocionasse durante a visita, provocando mudanças performativas no decorrer da visita.

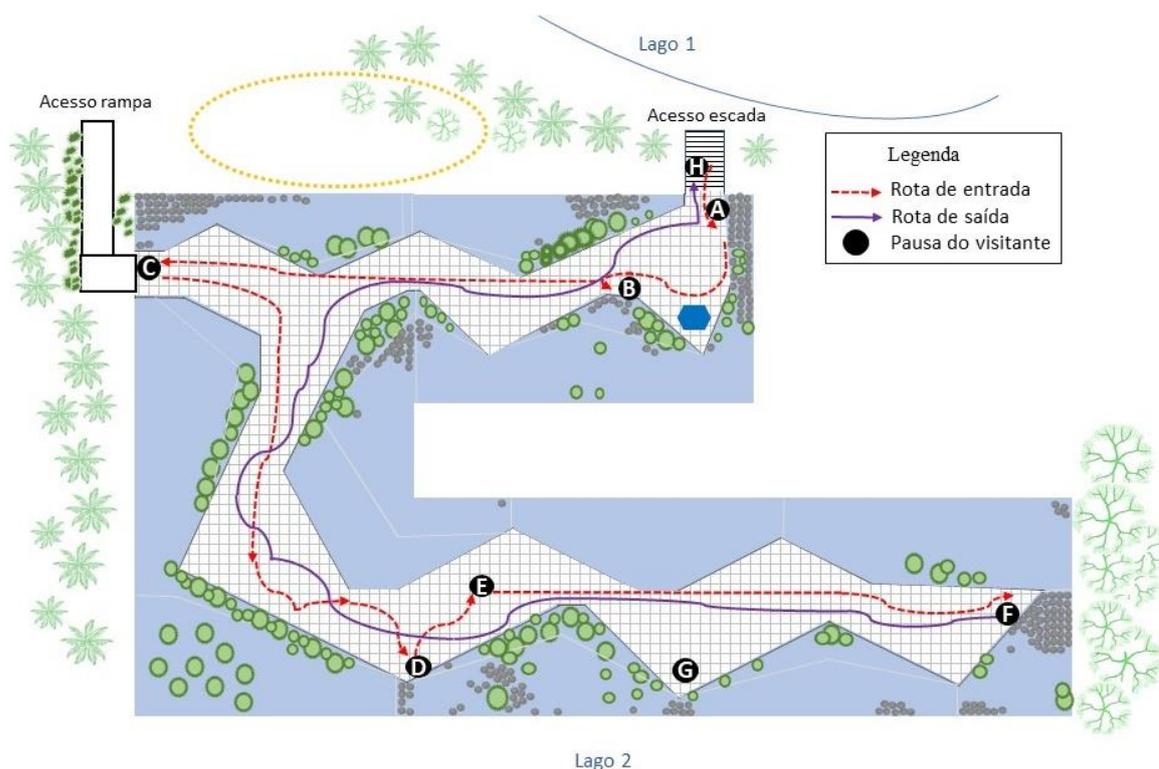
Na concepção de Merleau Ponty, os fenômenos são dados de imediato e permitem esclarecer conceitos passando de uma percepção do singular – esferas – à contemplação da essência universal, que foi representada pelo conjunto das esferas que formam as classes sociais. Concluímos que o campo fenomenológico de B4 na NGI foi moldado por suas experiências com a política. Ele se sente “do contra” porque opta por seguir um conceito geral de enquadramento de ideologias de “esquerda”, dado que a sua “classe social”, que inclui familiares e amigos, escolhe a ideologia política de “direita”. Essa discussão é recorrente no debate político contemporâneo, que divide pensamentos e possibilita a polarização em torno dos direitos dos indivíduos e do papel do governo. Entre outras coisas, B4 exemplificou sua escolha como “muito diferente da maioria” quando compara a sua vida com a vida de outras pessoas. Para ele, “todo mundo tem filho” ao passo que “a gente tem cachorros”. Relata que “todos os amigos têm apartamento” ao passo que “a gente mora em casa de rua”.

4.1.3 – Interação da visitante F27: “Mexi em uma e todas começaram a se mover”

*Obras de arte visual são incorporadas em imagens que os olhos percebem
e em coisas que potencialmente podem ser tocadas*
(MERLEAU-PONTY, 1964b)

F27 e sua amiga visitam a NGI pela primeira vez. São 15 horas de uma tarde de maio 2019, e o sol já está mais baixo no horizonte. Os seus raios, apesar da sombra, ainda iluminam grande parte das esferas metálicas. Inicia-se a rota pela escada, e uma monitora direciona o olhar ao visitante, mas não se manifesta. Subindo a escadaria, F27 vira a cabeça para a direita, onde havia plantas e esferas “metálicas”, de cor “prata”, dentro do reservatório de água. Ao virar a cabeça para a esquerda, vê-se no vídeo um aglomerado de cerca de 150 esferas.

Figura 14 – Trajeto percorrido pela visitante F27



Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Pela entrevista, percebe-se que a visitante cria um contraste entre sua experiência na NGI e outras situações vividas. Ela enxerga a cor das esferas que lhe parecem ter um tom futurístico; recorda-se da praça parisiense que conheceu há mais de quinze anos. Refere-se ao fato de apenas fotografar espaços de exposição a céu aberto e não aqueles das galerias de arte. Nas próximas seções, será esclarecido o porquê ela é solicitada a interagir fisicamente com a obra

para gerar movimento nas esferas. Tendo em vista o impacto que são causados em F27 pela percepção dos elementos da NGI, será discutida a sequência dos acontecimentos da experiência entrelaçados a situações vividas por ela em diferentes lugares.

4.1.3.1 – Os elementos e as características físicas da cena perceptiva

No ponto A (FIGURA 14, p. 132), F27 direciona a câmera rumo às esferas flutuantes, faz um giro lento de 180 graus com todo o corpo, segue o caminho e diz à sua amiga: “Bonito, né? Gostei!”. Durante a entrevista, ela revela aquilo que lhe chama a atenção na obra:

F27: Eu gostei, assim... primeiro, é ver os reflexos nas bolas de metal. E esse negócio dessas bolas de metal dá um teor futurista, que não tem a ver com a natureza. Então, fica inserido dentro da natureza, fica um verde e essa bola de metal. Ela meio que se adapta ao Inhotim. Eu achei interessante.

P: Você acha que a bola se adapta?

F27: É, eu acho. Acho que é porque, por exemplo, se fosse uma bola preta, que não tivesse reflexo, ia ficar esquisito, mas como ela tem um reflexo do verde... [ela se adapta].

O efeito reflexivo das esferas provoca um sentimento de estranhamento na visitante. Entretanto, apesar de a cor prateada não fazer parte do verde da natureza, ela considera que o espelhamento da cor verde é uma “continuidade”. Para ela, é um meio de “inserir” este objeto estranho – esfera metálica – naquele local abundante de plantas e árvores.

F27 anda mais um pouco e, no ponto B (FIGURA 14), vira para a esquerda. Algumas esferas se movem lentamente, enquanto outras se chocam umas com as outras produzindo um tilintar. Ela segue tranquilamente, e com o celular na mão, vira para a direita e mira no espelho-d’água: 154 esferas flutuantes, organizadas em várias fileiras no limite com as paredes que as cercam, lhe sugerem uma foto no ponto C. Não existe vegetação dentro desse espelho d’água. Ela está presente apenas na parte externa à obra onde se vê o anfiteatro e o lago. Nesse instante (FIGURA 15), F27 prepara o celular e faz uma foto que mostra o espelho d’água da NGI, o lago e as árvores.

F: Quando [a] obra [é] pintura, não tiro foto. Mas quando é ao ar livre, eu acho legal.

P: Normalmente você só faz foto ao ar livre?

F27: Eu acho estranho ficar tirando foto quando é uma exposição de pintura. Tem gente lá que tira foto de todos os quadros, eu acho meio surreal isso. Mas, quando é uma obra ao ar livre, que integra, eu acho que faz sentido, porque é um espaço.

Figura 15 – Imagem, no ponto C, que representa “a continuidade da bola com o verde”



Fonte: Imagem do vídeo na visita de F27, 2018.

No ponto D, F27 estava próxima a alguns elementos da obra: o espelho d'água, as esferas e as plantas. No espaço externo à obra, pode-se ver um lago verde ladeado por árvores e palmeiras (FIGURA 16).

Figura 16 – Imagem, no ponto D, que representa a integração da bola com o lago



Fonte: Imagem do vídeo na visita de F27, 2018.

Aqui, ela pega o celular e faz duas fotos. Na entrevista, comenta novamente a respeito da bola refletindo o verde da natureza. No entanto, agora ela considera que a integração é maior do que a anterior, pois, nesse caso, consegue-se ver não só o lago, como também as esferas.

Ao assistir ao vídeo, se recorda de que, visitando a cidade de Paris, ela viu que, em uma praça, havia “umas bolas de prata”. F27 explica:

Elas eram prateadas. Estão numa praça. Em volta, é tudo antigo [a construção], só que não tem verde, tem um palácio. Eu fui a Paris faz mais de 15 anos. Mas me veio isso na cabeça. Eu não sei por que me veio essa imagem. Me lembrou muito.

O palácio a que ela se refere é o *Palais Royal*, em cujo pátio há três esculturas do artista Pol Bury (FIGURA 17).

Figura 17 – Uma das esculturas *Palais Royal Fountain*⁸⁹, referência citada por F27



Fonte: HUNZA, 2018.

⁸⁹ *Palais Royal Fountain* é uma escultura do artista Pol Bury. “Pintor e escultor belga nascido em Haine-Saint-Pierre (1922). Depois, abandonou a pintura e se interessou pela arte cinética. Primeiro, executou esculturas com elementos móveis, animados por meio de motores elétricos, de movimentos cuja lentidão incita o espectador a fazer uma reflexão a respeito do espaço e do tempo. Utilizando forças magnéticas, ele criou obras monumentais” (REY, 2002, p.1560, tradução de Marlene Zica). Desde 1985, a escultura *Palais Royal Fountain* está em Paris no pátio de Orleans, na entrada do jardim do Palácio Real. A escultura é montada no centro de um reservatório de água quadrado e consiste em uma fonte com dez esferas de aço inoxidável polido que se movem lentamente (HUNZA, 2018).

Ao chegar ao ponto F, no espelho-d'água vê-se uma divisória que impede a passagem das esferas. O lado esquerdo do reservatório estava vazio e, do outro lado, havia cerca de 160 esferas muito próximas umas das outras (FIGURA 18). F27 explica:

As bolas se acumularam aqui por causa do vento que levou. Eu pensei [durante a visita]: ‘Deve ser uma coisa que foi acumulada.’ Então, pode ser que a obra, ela deve ser dinâmica. Então, cada dia que você vem, ela depende do vento, depende se alguém mexeu. Ela não é parada. Por isso, não é uma obra estática.

Figura 18 – Imagem, no ponto F, representando as esferas que se juntam pelo vento



Fonte: Imagem do vídeo na visita de F27, 2018.

Depois de chegar à conclusão de que a obra não deve ser estática, a visitante, no mesmo local, se aproxima da beira do pavimento, ergue o seu pé esquerdo e empurra com força uma esfera que bate contra as outras (FIGURA 19). A esse respeito, em autoconfrontação, ela comenta:

Aqui eu mexi na bola, eu nem sei se podia. Mas eu achei interessante que eu mexi em uma, e todas começaram a mexer. É... aí eu achei engraçado, porque todas mexiam.

F27 explica que gostaria de saber se as esferas mudariam de lugar se fossem empurradas. Após essa constatação, ela revela que achou “legal poder interagir”.

Figura 19 – Imagem da visitante F27 tocando na esfera com o pé



Fonte: Imagem do vídeo na visita de F27, 2018.

Quando reiniciado o vídeo, percebe-se que F27 havia tocado nas esferas novamente. Em seguida, ela retoma a sua explicação. Quando estava na obra, antes de chutar a esfera, pensou: “Bom, se o vento mexe e tal... Eu ia enfiar [o pé] e jogar a bola lá. Eu só dei um toquinho”. Nessa situação, investiga-se a “solicitação” para essa atitude, e ela responde que “só queria ver se ela mudava”, isto é, a esfera arredondada boiando na água instiga a movimento. Após o “toque”, constata que a esfera foi para “mais longe” das outras esferas, pois, além de girar, elas se deslocavam. Na ocasião, a visitante ficou parada, por ali ela permaneceu alguns instantes olhando para esse efeito produzido por ela que a faz registrar uma nova fotografia.

Figura 20 – Imagem do deslocamento das esferas após F27 tocá-las pela segunda vez



Fonte: Imagem do vídeo na visita de F27, 2018.

4.1.3.2 – A relevância dos elementos na experiência incorporada

Apresentando os resultados relacionados aos entrevistados que tocam nas esferas, evidencia-se (Quadro 11), também, o contexto e as motivações que os levaram a empurrar, segurar, chutar ou rolar esses elementos da obra de arte. Quanto aos entrevistados que confessaram ter tido “vontade de tocar nelas”, mas que não a concretizaram, a investigação mostra que não realizar esse desejo resultou do cumprimento das regras. A “sincronização” entre a ação tomada e as regras, decorreu de um desses fatores:

- Outros museus visitados anteriormente também não permitiam o toque;
- As mesmas regras que foram exigidas em outros espaços e galerias do Inhotim, haviam sido ditas recentemente, antes da chegada do visitante na NGI;
- As regras foram estabelecidas para a visita na NGI e informadas pelo monitor.

O cumprimento das regras de comportamento foi internalizado pelo visitante através da família, da sociedade e do Estado, o que exige do indivíduo a obediência que faz com que ele não toque em nada que não lhe pertence. Incluídos nesse grupo, de quem adere às regras de comportamento pré-estabelecidas, há quem passe a se permitir tocar na obra quando recebem o consentimento do museu. Ao contrário disso, os demais permanecem convictos de que não se deve tocar para não danificar a obra.

Dos 32 entrevistados, quatro tocaram nas esferas (QUADRO 11). Eles estão na faixa etária entre 28 e 54 anos – que representa 26 anos de contraste de vivência e, então, mostra que a decisão por tocar ou não tocar as esferas independe da idade, mas das experiências vividas e do conhecimento encarnado a partir delas. Tais visitantes residem em diferentes estados do Brasil – evidenciando serem pertencentes a distintas culturas e costumes e, portanto, as atitudes tomadas durante a visita também são influenciadas pelo modo de agir do seu grupo social. Esses quatro visitantes percorrem a NGI pela primeira vez – destacando-se a falta de conhecimento desse espaço que aguça a curiosidade e a experimentação ao explorar a obra. Além do mais, validou-se com os entrevistados a falta de informação sobre a obra ou sobre o artista. Tal informação poderia traçar alguma tendência a respeito do comportamento, mas também não é tido como uma garantia, pois o conhecimento da regra não determina o seu cumprimento.

No Quadro 11, revela-se outros três visitantes e suas verbalizações originais quanto às motivações que os levaram a tocar na esfera. Com base em perguntas, nesse quadro as falas são organizadas na sequência original das respostas e, apesar de algumas delas terem sido ditas espontaneamente, a investigação prosseguia até o visitante reafirmar suas respostas.

Quadro 11 – Solicitações do mundo para o toque nas esferas

Visitantes	Solicitações do mundo	Ações realizadas ao contexto percebido
L10 (sozinha na obra)	<p>“Eu <u>vi o meu reflexo na bola ali, e eu fui andando junto com a bola.</u>”</p> <p>“É muito interessante, porque ela [obra] <u>instiga o movimento. Dá vontade de mexer e ver as bolas todas se movimentando.</u>”</p> <p>“É, instiga. Você chuta e isso <u>vai reverberando nas outras bolas e vai movimentar essa exposição.</u>”</p>	<p>“Toof! <u>Chutei a bola.</u>”</p> <p>“Eu <u>acompanhei a bola e fui olhando [o reflexo], foi muito legal! Deu vontade de sair chutando as bolas.</u>”</p> <p>“Dá impressão de que <u>cada vez que a gente interagisse, você vai recriar a obra de alguma forma. Então, dá uma vontade muito grande de recriar.</u>”</p>
T28 (acompanhada do marido; havia outros visitantes na obra)	<p>“<u>Ele [marido] começou a mexer.</u>”</p> <p>“Eu ia <u>só observar, contemplar. Pra mim, especificamente, eu não senti vontade de mexer. Mas depois que ele começou a mexer, eu vi [que] a gente podia rearranjar essas bolinhas.</u>”</p> <p>“<u>Mexer nesse arranjo, [ter] poder sobre aquilo, aquela criação</u>”</p>	<p>“<u>Achei interessante, porque a gente vê [em] outros artistas contemporâneos isso de você poder interagir. Você poder pegar, mexer. A pessoa também se torna um pouco autor,</u>”</p> <p>“<u>Autor da obra, porque você mexe ali na configuração, eu acho que era uma intenção dela [artista] dessas bolinhas serem móveis. Você poder mexer com elas, alterar essa configuração.</u>”</p>
R32 (acompanhado da família; havia outros visitantes na obra)	<p>“Eu <u>vi um cara segurando a bola. Eu achei que ficou bonito de ver.</u>”</p> <p>“Eu queria pegar, <u>brincar, porque é um objeto: bola. E é bonita. [Depois] eu peguei um pouquinho, segurei, mas não muito [foi só para sentir].</u>”</p> <p>“Ela <u>não é pesada, mas achei que fosse mais leve. Eu achei que fosse uma bola de gás, de encher.</u>”</p>	<p>“Eu fui <u>observar as formas [formação], porque eu não tinha percebido. Que o vento leva a bolinha, uma série de bolinhas juntando às outras, bem legal</u>”</p> <p>“<u>Depois que eu toquei, é que eu parei para observar mais a bola, esse movimento da bolinha indo e vindo.</u>”</p> <p>“A gente fica <u>mais atento. Depois que toca, imagina do que é feito. Você fica mais próximo, dá mais atenção.</u>”</p> <p>“Foi na hora que eu <u>perguntei de que era feita [a bola] que botei a mão.</u>”</p> <p>“Eu <u>senti o pesinho e pensei: ‘Uai, deixa eu ver aqui como é o movimento dela’.</u>”</p>

Fonte: Elaborado pela autora, 2018, grifos da autora.

As esferas na NGI se tornam o elemento da percepção dos visitantes, instigando-os a uma sequência de ações motivadas por três características relacionadas a elas: o material das esferas – aço inoxidável polido; a composição das esferas dentro do espaço – juntas ou separadas; o movimento das esferas flutuando sobre a água – levadas pela força do vento. Resumidamente, temos que as ações são provenientes da sensibilidade dos indivíduos, que conectam suas ideias à contiguidade espacial e temporal, ou às semelhanças ou à causalidade.

Tendo em vista que as falas do Quadro 11 são repetidas por outras pessoas quando visitam a NGI, elas são consideradas mais comuns nessa interpretação dos elementos. Quanto ao material das esferas de aço, o metal traz a coloração prateada. Essa cor metálica, para a visitante R32, conecta-se à sua experiência passada com objetos de outro tipo de metal que remetem à ideia de que essas esferas são “pesadas”, pois a visitante não consegue diferenciar o tipo de metal entre os objetos que teve contato.

O fato de o aço ter sido polido faz com que a superfície da esfera seja lisa, ocasionando a propriedade reflexível capaz de reproduzir uma imagem. O olhar da visitante L10 que vê o seu reflexo na esfera foi atraído para esse elemento, ou seja, o efeito da reflexão causou o sentimento de prazer em se olhar através do objeto.

Uma vez que a esfera possui o formato arredondado, para R32 ela é associada à ideia de poder “brincar” com o objeto, pois cria uma relação de semelhança entre esse objeto da obra de arte e uma “bola”. Em outras entrevistas, constata-se que, normalmente, a “bola” é associada à ideia de jogos esportivos ou de brincadeiras infantis, sendo a “bola de futebol” o exemplo mais citado. Por esse motivo, a esfera redonda, que traz uma lembrança do futebol, faz o indivíduo sentir vontade de “sair chutando as bolas”.

As 500 esferas estão distribuídas no espelho d’água e formam diferentes composições levando os visitantes a se aproximarem ou a afastarem delas; a se agacharem ou a inclinarem o corpo para vê-las e a fazer poses e fotografias. No momento em que eles percebem as diferentes formações das esferas aglomeradas, isoladas, enfileiradas ou espalhadas, assim como T28, eles entendem que podem “rearranjar essas bolinhas” no tempo e espaço. Nesse caso, T28 mostra interesse pela obra ao ver semelhança entre a NGI e outras obras de artistas contemporâneos que possibilitam ao visitante “interagir com a obra”. Por conseguinte, para T28 a possibilidade de interação com a obra em que ela “mexe ali naquela configuração” gera

a representação de se ver como “autor da obra”. Ela sente um “poder” sobre aquela “criação” ao reorganizar as esferas. A mesma sensação é apontada por L10 quando diz que o movimento, nessa exposição, “dá [a] impressão de que cada vez que a gente interagisse, você vai recriar a obra de alguma forma. Então, dá uma vontade muito grande de recriar.”

De certo modo, a reorganização das esferas pela ação dos visitantes só foi possível devido ao movimento das esferas ocas que flutuam sobre a água. De outro modo, essa mudança já é naturalmente produzida pela força do vento que sopra lentamente de forma imprevisível. Durante esta pesquisa, não se teve a oportunidade de realizar entrevistas em dias de chuva, todavia, em outros momentos, percebe-se que o toque da gota de água nas esferas e a agitação da água do reservatório também provocam deslocamentos.

No Quadro 11, os três visitantes comentam as diferentes formações a partir de causas e efeitos distintos entre si. Pouco depois de entrar na NGI, L10 avista uma esfera se movendo e se aproxima. Em seguida, vê seu reflexo e continua acompanhando a esfera caminhando ao lado dela. Por fim, ela “chuta” a “bola”. Na sua experiência, T28 percebe o movimento natural da esfera no decorrer da visita, mas só se interessa em tocá-la e forçar novos movimentos após ver que seu marido “mexe” nelas. Então, ela percebe que pode reorganizar as “bolinhas”. Em situação semelhante, R32 também viu um “cara segurando a bola”, mas diferentemente da T28, ela não havia reparado na formação das esferas e nem mesmo no seu movimento. Suas percepções e atitudes são desencadeadas de forma diferente.

O fato de ver a esfera nas mãos do outro visitante despertou o interesse de R32. Então, primeiro, ela busca saber do mediador da sua visita qual o material daquele objeto e, com base nessa informação, sente-se “mais próxima” do objeto por saber algo. Em seguida, revela que sua atenção se dirigia à esfera, o que provoca a sua ação para o toque. Ao segurar “um pouquinho”, percebe que aquele elemento não era tão leve quanto imaginava, o que descarta a sua hipótese de que a bola era tão leve quanto aquelas preenchidas por gás, como se fosse um balão. Desse modo, é o peso da esfera que instiga a curiosidade de R32 em observar o movimento.

4.1.3.3 – O contexto da percepção e a análise

O curso da experiência significativa se inicia pelo reflexo nas bolas de metal no caso de F27:

Quadro 12 – Os componentes do signo hexádico no fluxo de ações da visitante F27

Componentes do signo	Identificação dos componentes na fala da visitante
Representâmen (R)	“Reflexo nas bolas de metal” “A bola de metal dá um teor futurista. Fica inserida dentro da natureza, fica um verde e as bolas de metal. Ela se adapta ao Inhotim.” “Essa continuidade da bola com o verde” “Uma obra ao ar livre que integra”
Engajamento em situação (E)	“Eu gostei. Eu achei interessante.” “Eu me sinto num espaço futurista” “Quando é assim ao ar livre, eu acho legal tirar fotos.” “Eu acho que faz sentido tirar fotos, porque é um espaço.” “Achei engraçado porque todas [as bolas] mexiam.” “E acho legal poder interagir, apesar que não vi se podia.”
Atualidade potencial ou Estrutura de antecipação (A)	Expectativa: “Querer ver se ela [bola] mudava [posição]”. Expectativa: “Eu acho que as bolas se acumularam por causa do vento que levou, eu pensei, deve ser uma coisa que foi acumulada”. Expectativa: “A obra, ela deve ser dinâmica. Então, cada dia que você vem, ela depende do vento, depende se alguém mexeu. Ela não é parada. Não é uma obra estática”.
Referencial (S)	“Em Paris, tem umas bolas de prata também.” Em “uma exposição de pinturas, tem gente que tira foto de todos os quadros”. “Se fosse uma bola preta, e não tivesse reflexo, ia ficar esquisito.”
Unidade do curso da experiência (U)	Impressão imediata de um lugar futurista, pois a esfera “não tem relação” com a natureza, a esfera está ao redor. Futurista também porque a esfera é de metal.
Interpretante (I)	Reforça a sua preferência pela “integração” dos elementos presentes nesse espaço, inclusive, a dela com a obra: “Uma integração maior entre esfera e natureza, pois agora existe um lago, a paisagem”.

Fonte: SCHMITT, 2016, p. 58-67; THEUREAU, 2006, p. 277-333; do autor, 2018.

Nota: Dados trabalhados pelo autor.

A composição dos elementos físicos na NGI se torna relevante para F27 pelo fato de mesclar a obra de arte com a parte externa, a natureza. Essa situação é tão relevante para ela que lhe parece “surreal” o fato de outros visitantes fazerem fotos de todos os quadros em galerias fechadas, onde são expostas pinturas. De acordo com F27, só faz sentido fotografar um espaço

como a NGI, porque é uma obra construída ao ar livre, logo, ocorre uma integração entre obra e natureza, que pode ser vista de uma forma mais ampla, com mais elementos.

Ao mesmo tempo, as esferas mencionadas fazem com que ela se lembre de uma situação que viveu no passado e cria um contraste entre essas duas experiências. A visita que fez à praça em Paris é uma lembrança de mais de 15 anos que veio à tona durante o trajeto na NGI. Durante a entrevista, F27 rapidamente se prontificou em pegar o celular e realizar uma pesquisa na internet valendo-se dos dados de que se lembrava para encontrar o nome do local: *Palais Royal*. O fato de a visitante remeter os objetos da obra a algum componente ou a alguma situação que viveu no passado é uma forma de aumentar o seu tempo de visualização dessa obra, pois ela relata que se “lembrou muito da viagem”. A recordação de outro espaço torna a NGI mais instrutiva ao visitante, uma vez que lhe é possível comparar as características e as informações que percebe entre esses dois locais, aumentando o seu interesse pela exposição.

Prosseguindo com a visita, na última parada de F27 na obra, outros fatores se tornam relevantes. O objeto arredondado, o seu posicionamento e a possibilidade de movimento das esferas sobre a água são os motivos que estão “no mundo” que “solicitam” à visitante interagir com o mundo, com o objeto que a solicita. Retomando o fato de que os parentes do visitante B4 gostariam de “afastar” ou “aproximar” as esferas, no caso da F27, vamos esclarecer esse antagonismo no que se refere ao conteúdo da significação para o ator. Para Gibson⁹⁰ (1979, p. 102 *apud* THEUREAU, 2014, p. 264), quando um “objeto que se aproxima oferece um contacto sem colisão ou um contacto com colisão”, isso é *affordance*⁹¹. Em suas palavras, “uma *affordance* aponta para os dois lados, em direção ao ambiente e em direção ao observador”. Isso significa que a NGI “oferece” ao visitante a oportunidade de ação, as esferas se apresentam à F27 como polos de ação. De acordo com Merleau-Ponty, os polos de ação oferecidos pelos componentes desse espaço “definem por seus valores combinados uma certa situação, e uma situação aberta, que exige um certo modo de resolução, um certo trabalho”. Para Abath⁹² (2017), Merleau-Ponty “parece sugerir que os objetos se apresentam ao sujeito

⁹⁰ GIBSON, J.J. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1979.

⁹¹ De acordo com a tradução em português, “to afford” significa “proporcionar”, ou “ofertar” (ABATH, 2017).

⁹² Abath descreve o exemplo de um escalador profissional que se sente como que puxado pela rocha para alcançar um ponto mais alto e, assim, sem qualquer processo reflexivo, alivia uma tensão corpórea. Nesse contexto, baseado nas discussões de Merleau-Ponty, o autor declara que tal exemplo parece correto apenas para atletas proficientes, uma vez que os iniciantes precisam considerar reflexivamente regras para agir. Enfatizamos que, para os casos discutidos neste trabalho quanto à visitação na NGI, os iniciantes não serão descartados da análise.

como oferecendo certas oportunidades de ação, o que, por sua vez, pode ser lido em termos de o sujeito ser atraído, solicitado, a agir de certa forma diante do mundo”. Declara-se ainda que, segundo Merleau-Ponty e Dreyfus & Kelly (2007), as ações são decorrentes das solicitações sem que haja um processo reflexivo por parte de quem age, isto é, o indivíduo não decide agir, ele apenas alivia uma tensão corpórea realizando a ação.⁹³

4.2 – A diversidade como problemática e resposta para a pesquisa

Foi oferecido ao visitante a possibilidade de ele registrar a própria visita fazendo uso de uma câmera acoplada a uma viseira.⁹⁴ Essa técnica apresenta um desconforto inevitável, mas o visitante é surpreendido não só pela novidade do método, mas também pela qualidade das imagens. Imediatamente após essa experiência, ele e a pesquisadora assistem ao vídeo, e ela conduz a entrevista como se fosse uma conversa, sendo que não havia perguntas direcionadas ou sequenciadas. Elas fluíam de modo natural, natural e espontâneo também era o fluxo das respostas. Segundo Becker & Geer⁹⁵ (1957, 1958 *apud* POUPART, 2012), as “conversas colhidas ao vivo”, no contexto da observação *in situ*, ou ainda, para Palmer⁹⁶ (1928 *apud* POUPART, 2012), as “conversas naturais”, tal como ocorrem no dia a dia, “são por muitos consideradas superiores” (POUPART, 2012, p. 239). São assim julgadas porque se aproximam da realidade vivida pelo entrevistado. É diferente, por exemplo, pedir que ele preencha um questionário, ou responda a uma enquete na internet ou por telefone. Como visto, a entrevista em autoconfrontação funciona bem para que o entrevistador consiga captar os pormenores da subjetividade, afastando-se daquele discurso que é socialmente construído.

Diferentemente de uma atividade de desempenho, o ato de visitar um museu de arte contemporânea não exige resultados objetivos. Desse modo, não há distinção entre visitantes que possuem, ou não, o hábito de ir ao museu.⁹³ Resgatando outros autores que discutem o mesmo assunto, apesar de compactuar com várias ideias de Merleau-Ponty, Alva Nöe (2004)(NÖE, 2004)(NÖE, 2004)(NÖE, 2004) apresenta a “ação” como sendo a própria “percepção”. Veja que, para Merleau-Ponty a percepção do indivíduo é o resultado do engajamento do seu corpo no mundo que, por sua vez, será “solicitado” pelo mundo a partir de uma tensão que será aliviada pela ação. Isso posto, a diferença entre tais autores está em Nöe considerar a ação como sendo a própria percepção e não um resultado dela.

⁹⁴ Inspirados na experiência da Análise Ergonômica do Trabalho (AET), apesar deste estudo não contemplar a análise de trabalhadores procuramos, de acordo com os autores Assunção; Lima (2003), “identificar tudo o que muda e faz” o visitante tomar “micro decisões” a fim de desempenhar o seu papel. Eles presenciam situações “tão numerosas e dependentes das circunstâncias”, que “as esquecem tão logo o que as motivou desapareça”.

⁹⁵ BECKER, H. S. & GEER, B. *Participant observation and interviewing: A comparison*. Human Organization, p. 28-33, 1957.

⁹⁶ PALMER, V. M. *Field studies in sociology: a student's manual*. Chicago: University of Chicago Press, 1928.

De acordo com Matthews (2010 p. 27), para “entender as raízes da ciência, precisamos começar descrevendo o mundo da forma como o experimentamos, a partir de dentro”. A fenomenologia, como Merleau-Ponty a vê, combina uma forma de subjetivismo com uma forma de objetivismo. Ela é subjetivista na medida em que se reconhece que o modo como "as coisas aparecem" significa que elas aparecem para um sujeito "em particular". A descrição desse modo – dos fenômenos – deve, necessariamente, ser uma descrição da experiência subjetiva. Mas, Matthews explica que, como a experiência consiste em o sujeito estar envolvido com o mundo – ser-no-mundo –, “uma descrição da experiência subjetiva não é uma descrição de algo puramente ‘interior’, mas de nosso envolvimento com um mundo que existe independentemente da nossa experiência”. O mundo, no aspecto merleauPontiano, é o lugar em que vivemos nossas vidas, em que atuamos e não apenas pensamos. Nele temos sentimentos e esperanças, assim como no mundo que tentamos conhecer.

Através da seleção de alguns casos marcantes do campo, eles serão apresentados em grupos de categorias, cujos nomes emergiram da própria experiência. Deve-se, todavia, entender tais casos como parte de um contexto mais amplo, que envolve uma infinita possibilidade de combinações de fatores. Eles deixarão claro que, se o museu ressaltar um tipo de percepção da experiência em relação a outro, essa escolha pode levar a consequências reais nas interações dos visitantes com a obra. De outro ponto de vista, a qualidade da visita varia de acordo com a prática social de cada visitante – preferência por percorrer todo o espaço, percorrer apenas uma parte, aproximar-se dos objetos, buscar informações, discutir ideias com outros visitantes, refletir as próprias ideias – enraizando-se em múltiplos significados individuais.

Uma parte do histórico de “experiências semelhantes” aparece para o visitante como uma figura-fundo, o que leva cada indivíduo a relatar a sua vivência em outras situações. Porém, não se trata de fazer narrativas por comparação ou por simples busca na memória de momentos semelhantes. As sensações relatadas fazem parte de uma experiência corporificada e, mesmo que nunca tenha visto uma obra de arte, o visitante sente essa nova experiência em contraste com o seu corpo vivido. No Quadro 13, algumas experiências foram indicadas por codificações abertas. Diante disso, a diversidade encontrada foi considerada problemática devido ao campo que se mostra muito amplo para a análise. O quadro reúne categorias provenientes da situação, da ação, da percepção e da representação dos visitantes na NGI.

Quadro 13 – Elementos relevantes da codificação aberta

Visitantes	Codificação aberta relevante	Temas/Etiqueta nominal
S1	“Paz e tranquilidade.”	Sensação de calma.
A2	“Traduz a vida, os nossos pensamentos.”	Associação esfera/vida pessoal.
G3	“Ver a formação das bolas.”	Disposição das esferas na água.
B4	“A bolha social.”	Associação dos aglomerados das esferas com a nossa vida social.
A9	“Eu queria encostar, mexer nelas, só que daí o moço não deixava. Então eu não mexi.”	Transgressão das regras: o vídeo mostra que a visitante tocou na esfera com o pé.
L10	“Repara, toof! Chutei a bola.”	Exploração dos sentidos por meio do tato.
C11	“Eu gosto é da paisagem. Esse ambiente é o mais simples de todos.”	Valorização dos elementos da natureza.
P12	“Eu fui me achar na água e na bolinha.”	Reflexo do corpo.
N13	“Eu gostei daquele batidinho, um sonzinho legal.”	Exploração dos sentidos por meio da audição.
U16	“Todo o lugar que a gente vai tem vida.”	Presença de outros seres vivos.
E17	“Aqui eu tô levantando o pé. Aqui já estou com a mão também.”	Gestos manifestados.
J18	“Olhar para o universo.”	Reflexo da parte externa da obra (céu, sol, vegetação) nas esferas.
C21	“Sensação mais ou menos igual no filme <i>Loving Vincent</i> : você está dentro da pintura e fazendo parte do cenário.”	Associação da experiência vivida ao assistir ao filme e a situação vivida na obra.
M24	“Você fica assim olhando... até onde vai... Como te abduzisse pra aquilo ali.”	Interesse despertado tendo em vista uma recordação de infância.
G26	“À medida que eu vier outras vezes, eu vou ver outras obras de arte.”	Composição da obra: dinâmica das esferas e variação natural (vegetação e meteorologia).
F27	“Em Paris, tem umas bolas de prata também.”	Comparação da esfera metálica em contextos distintos.
T28	“Impacto visual.”	Sensação de surpresa.
R32	“Sem querer entender, mais sentir. A gente passa para a obra o que está vivendo.”	Interação entre o que se sente e o que se vê.

Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

Com sucessivas coletas de dados e análises mais aprofundadas, baseadas em falas significativas, emergem temas com maior frequência ou maior intensidade, o que resulta numa codificação focalizada que delimita a teoria. Para Tarozzi (2011), “inumeráveis solicitações que provêm do campo começam a deixar espaço a uma coerente teoria interpretativa”. Por fim, apoiados na codificação aberta são estabelecidas novas conexões que se desenvolvem em subcategorias de uma codificação teórica (QUADRO 14).

Quadro 14 – Codificações sucessivas: aberta, focalizada e teórica no Projeto II da pesquisa

Temas da Codificação Aberta	Codificação Focalizada	Codificação Teórica
Calma, surpresa, alegria, tristeza, indiferença, desgosto; tato, visão, audição, olfato.	Sensações e sentidos: algumas reações corporais como resposta ao mundo físico da obra no aqui e agora.	Engajamento emotivo entre visitante/obra
Esfera , vista como pessoa, pensamento, espelho, olho de peixe, abóbada celeste, bola de Natal, esfera de meditação. Água , vista como espelho, outra dimensão, meio de vida e elemento de tranquilidade. Piso , visto como labirinto dado o seu formato. Conjunto de plantas , visto como jardim aquático e como bloqueio para a esfera. Vegetação externa , vista como bloqueio do som e vista como floresta. Ambiente , visto como refúgio.	Estático: associação de elementos/objetos percebidos na obra com as experiências vividas.	Engajamento de significação (elementos da obra que geram significados para os visitantes)
Aglomerado de esferas , visto como grupo social ou tipos de pensamento. Colisão de esferas , vista como confusão mental; percebida como barulhos, estouro de pipoca, sininho de vento, som oriental. Movimento da esfera , visto como movimento de pessoas, efeito natural da força do vento e da força da água. Estética da esfera , vista como brilhante, ofuscada e colorida.	Dinâmico: composição física dos elementos da obra causados pelos efeitos dinâmicos da natureza.	
Sol que brilha; vegetação muito verde; paisagem linda; céu azul; muitos peixes; lago grande.	Valorização dos elementos da natureza.	
Transgressão das “regras de etiqueta” ⁹⁷ : é sabido que não se pode tocar em objetos alheios sem autorização, mas as esferas são tocadas, empurradas ou chutadas pelos visitantes.	Transgressão das regras intrínsecas ao visitante.	Engajamento físico do visitante com a obra por meio da ação
Transgressão das regras do museu de conservação da obra: cospe na água, arranca as plantas, manuseia com força as esferas.	Transgressão das regras extrínsecas ao visitante.	
Ação de posar para as fotos: do próprio corpo mostrando alguma parte do espaço da obra, do reflexo de partes do corpo nas esferas ou na água. Ação de tocar nas esferas.	Aproximação do corpo do visitante com os elementos da obra.	

Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

⁹⁷ As “regras de etiqueta” são extrínsecas à pessoa, pois são definidas por um contexto ou sociedade. Porém, ao aderir a essas regras, elas se tornam intrínsecas à pessoa, pois ela as incorpora como a forma adequada de agir.

O visitante se mostrou interessado em discutir/consultar informações com a própria pesquisadora. Os visitantes R32, U16 e F19, ao final das entrevistas, estavam bastante interessados em prosseguir a conversar sobre outros assuntos e, inclusive, convidavam a pesquisadora para prosseguir na visita do Inhotim. Nesse sentido, surgem novas perguntas durante a análise dos casos: Qual a função do “Ponto de Informação” disponível em alguns dos museus “cubo branco”? Qual a diferença na relação do visitante com a informação fornecida por funcionários e com a informação disponível na biblioteca? Em que sentido a iniciativa de “visitar através dos olhos” do visitante provoca nele interesse na pesquisa? Entre outros questionamentos, também foram mencionados por eles o interesse em discutir assuntos relacionados à conservação da natureza, ao papel da sustentabilidade e à “chuva” de informações disponíveis na era digital. A esse respeito, o cerne da discussão estava presente nas explicações durante as entrevistas: “me lembra um jardim zen”, “visitar a esmo” – ou seja, sem regras ou padrões rígidos. Na verdade, há um desejo para que a visita seja feita de uma forma diferente.

Tendo em vista o objetivo do pesquisador em compreender o ponto de vista do visitante, lembramos a tentativa de Flaubert⁹⁸ em compreender o ponto de vista do artista. Segundo ele, existem condições muito específicas para se “garantir algumas possibilidades de participar da intenção subjetiva do artista” (BOURDIEU, 1996, p. 107, grifo da autora). Ele defende que

só se pode adotar o ponto de vista do artista, e compreendê-lo com a condição de reaprender a situação do autor no espaço das posições constitutivas do campo literário que, com base na homologia estrutural entre os dois espaços, está no princípio das ‘escolhas’ que esse autor opera em um espaço de tomadas de posição artísticas definidas pelas diferenças (em matéria de conteúdo e de forma) que as unem e as separam (FLAUBERT *apud* BOURDIEU, 1996, p. 107-108).

O que nos interessa é a possibilidade de “participar da intenção” do visitante ao realizar a análise do curso de suas experiências, no sentido de se investigar as suas “escolhas”. Isso seria possível através da busca do pesquisador pela unidade significativa de cada ação, de cada olhar e de cada palavra revelados na cena perceptiva em que o mundo “chama” e o ator percebe. Bourdieu (1996) reforça essa ideia quando afirma:

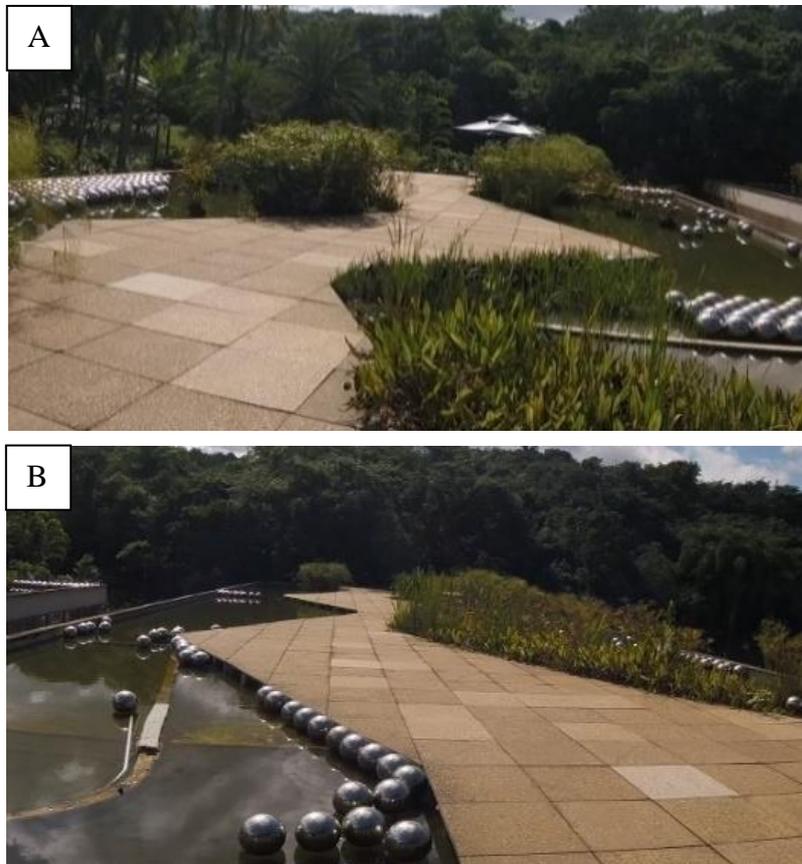
⁹⁸ Gustave Flaubert (1821-1880) foi um escritor que marcou a literatura francesa por suas análises psicológicas, seu senso de realidade e pelo comportamento social. *A Educação Sentimental* (1869) foi a principal obra do autor que influenciou algumas das formulações na sociologia de Bourdieu.

Na falta de dispor das respostas ‘sinceras e ingênuas’ a um questionário metódico sobre o conjunto dos pontos de referência, (...) com relação aos quais se definiu o projeto criador, não se pode senão se apoiar em declarações espontâneas, e, portanto, frequentemente parciais e imprecisas, ou em indícios indiretos, para tentar reconstituir a um só tempo a parte consciente e a parte inconsciente do que orientou as escolhas do escritor (BOURDIEU, 1996, p. 108, grifos da autora)

Ainda que as “variantes da análise kantiana, como as de Strawsson, segundo o qual a obra de arte tem por função não ter função” (BOURDIEU, 1996, p. 319), prosseguimos com o estudo desses casos numa articulação que priorizou a abordagem ascendente, ou seja, em que os fatores determinantes da percepção do visitante se desenvolvem partindo do estudo empírico da visitação – fluida e espontânea – para o sistema, e não o contrário. Tendo em vista compreender como o sujeito e sua prática se entrelaçam em situação, tal ligação foi representada pelo signo hexádico no curso da experiência.

Imagine um reservatório de 40 cm de profundidade com o formato de suas bordas sinuoso como se ele fosse uma sequência de S’s (FIGURA 21).

Figura 21 – Vistas do reservatório de água com suas bordas sinuosas



Legenda: A – lado anterior da obra;
B – lado posterior da obra.

Fonte: Elaborada pela autora.

No primeiro contato dos visitantes com essa cena, algumas falas foram inevitáveis: “Que lindas bolas!”; “Que tranquilidade!”; “O que é isso?”; “O que tem de demais?”. Decorrente dessas frases, percebe-se uma diferença entre os componentes que podem ser classificados como algo determinado – o que salta aos olhos, uma figura dominante nesta cena – ou indeterminado – aquilo que não aparece em primeiro plano, o chamado “pano de fundo”. Para os críticos da arte contemporânea, os elementos dessa arte não são necessariamente relevantes para a percepção, pois aquilo que deve ser percebido é aquilo que o visitante entende, o que a obra é, e não o que o artista quis dizer com a sua criação.⁹⁹ A experiência de cada indivíduo vai depender da sua vivência histórica. Na pesquisa, quando os entrevistados apontavam os primeiros elementos que se destacavam para eles e as razões dessas escolhas, foi notável a amplitude da percepção. De forma resumida, seguem algumas delas:

Quadro 15 – Elementos que se destacam em primeiro plano para os visitantes

Visitante	Elementos	Solicitações	O que vem da experiência do visitante
E17	“Os reflexos”	“As bolinhas são lindas, elas refletem.”	A visitante é interessada em objetos que possuem a propriedade de refletir. Ela mostra seus óculos espelhados que utiliza em todas as suas viagens.
G20	“O desenho do piso”	“Ah! Porque o movimento das bolas está condicionado pelo desenho. O desenho vai conformando o caminho que a pessoa vai fazendo.”	O visitante é arquiteto e gosta das suas fotos que “mostram o grafismo”, ou seja, as linhas que esse “desenho” faz, “como se fosse um quadro”. Além disso, ele destaca a relação entre a natureza no entorno e o seu reflexo no espelho d’água. E reforça: “O mais legal neste edifício é que ele está baixo, pousando no lago”. Ele consegue “ver um panorama” em que o edifício “some” na natureza, ao contrário dos outros edifícios que são “caixas” na mata. “O protagonismo aqui não está na arquitetura em si, está no ambiente.”
U16	“Os peixes”	“O peixe é vida, o que destaca para mim é a vida.”	A visitante é psicóloga e, para ela, sua profissão diz muito daquilo com que se preocupa: “Eu sempre procuro vida onde vou”. Destaca com veemência o fato de existirem peixes: “Aqui existe vida!”
J18	“É delicado”	“É um olhar para o universo. São esferas que mostram nelas, enquanto um espelho, o céu, a Terra, o cosmos, esse parque, a abóbada celeste.”	O visitante trabalha em uma galeria e se sente satisfeito por ver a interação objeto/paisagem. “Tentei me procurar nas esferas”. A forma esférica a que ele se refere também “reflete o entorno”. “Apesar de elas estarem presentes, são objetos que não se fazem presentes, porque, na verdade, elas estão refletindo o externo”. O reflexo do exterior passa a ideia de “pertencimento ao espaço em que ele está inserido”. A obra tem algo que o “incita”: “uma atmosfera além do que o espaço por si só proporciona”.

Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

⁹⁹ Explicação realizada pelo professor e curador Wagner Nardy, na escola de arte *Maison da Arte*, durante a aula de *Arte contemporânea: compreensão e estudos críticos*, em setembro de 2018.

Essa diversidade de percepções é causada pela variedade dos conhecimentos anteriores e pela prática de visitação de cada espectador e está vinculada a todos as suas características individuais e ao contexto externo. Para este estudo, esse contexto   dividido em dois domínios observáveis: a obra de arte e a natureza, de acordo com os dados das entrevistas. No primeiro domínio, os elementos da obra de arte são vinculados não apenas   organiza o da empresa – regras, curadoria, espaço, paisagismo –, como também aos elementos que são produto da cria o artística – esferas metálicas em aço inox. No segundo, os elementos da natureza considerados pelos visitantes, como aspectos naturais de influência, são: vegeta o – toda aquela possível de se enxergar durante a visita o; clima – sol, chuva, neblina, calor, vento, frio; lagos e animais – pássaros e peixes.

Nas palavras dos visitantes entrevistados, até os “inc modos” devem ser vistos como elementos que interferem na percep o, pois   “estranho” vivenciar bolas metálicas prateadas flutuando entremeadas no jardim suspenso. “Nenhum jardim tem isso!”, disse o visitante. A esfera   um elemento que apresenta grande importância para os indivíduos nessa obra, o que significa que a presença de esferas metálicas no jardim aciona uma sensibilidade nos indivíduos.

No início de sua experiência, um outro visitante afirma que “o metal [da esfera]   pesado”, pois, a partir de suas vivências anteriores com outros metais, ele deduz que a esfera de material metálico também deveria ser pesada e afundar na água, ao invés de flutuar. Por conseguinte, a sincroniza o¹⁰⁰ do visitante com o objeto ali presente leva-o a observar que a esfera simplesmente se “move” na água pela força do vento que sopra vagarosamente. Ou seja, alguns visitantes percebem que, mesmo uma esfera feita de aço inox, pode flutuar e se mover sobre a  gua. A pr -sincroniza o do visitante com a esfera metálica, que para ele seria pesada, era insuficiente para que ele percebesse todas as situa es no momento de chegada na NGI. O aspecto físico anteriormente vivenciado por ele despertou indetermina es, pois seu conceito anterior não era válido para o contexto atual dificultando, assim, a sincroniza o do seu corpo com essa obra. Após algum tempo no local, aquelas antecipa es incorporadas de que o metal   pesado foi ressignificado ao perceber que as esferas eram leves.

¹⁰⁰ A defini o do termo “sincroniza o” consta em 2.1.1.2 desta disserta o.

O que fica claro nesta pesquisa é que esse campo fenomenal não é fixo em relação ao conteúdo artístico ou limitado pelas regras da organização. Indivíduos distintos podem ter percepções diferentes diante uma mesma cena. Para uma criança brasileira, que visita uma obra de arte que contém bolas, esse objeto remete ao futebol e, por isso, ela deseja chutá-las, mesmo que o material metálico dessas bolas não seja o mesmo material das bolas de futebol. Essa criança já possui um corpo histórico que teve vivência com a bola de futebol e por isso é solicitado a brincar com elas.

No que diz respeito a uma experiência incorporada e vivida pelos indivíduos, Merleau-Ponty afirma que ocorreu uma sincronização, que “é o nascimento do sentido”. A percepção do que significa uma bola de futebol só é possível quando uma criança explora uma bola de futebol pela primeira vez. A partir desse momento, ela passa a ter significado. Após a sincronização, o resultado dessa percepção – chutar a esfera metálica como se fosse uma bola de futebol – é resultado de uma experiência anterior. De outro modo, os mesmos indivíduos podem sentir coisas diferentes dentro da mesma obra. Afinal, entre uma e outra visita do mesmo indivíduo a essa mesma obra, o seu campo fenomenológico aparecerá de formas distintas. Tudo muda de acordo com os saberes adquiridos entre o período de retorno ao local e com as circunstâncias vividas em cada visita – o clima, a presença/ausência de outros visitantes ou do monitor e o humor de cada pessoa. Podem ocorrer alterações externas¹⁰¹ ao corpo do visitante ou internas ao corpo dele – como mudanças no temperamento e tipos de pensamentos.

¹⁰¹ Aspectos físicos da obra, como o desgaste das esferas, ou aspectos físicos naturais, como as plantas, chuva, sol, vento, etc.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISES

“Escolhemos nosso mundo e o mundo nos escolhe”
(MERLEAU-PONTY, 2011 [1945], p. 609)

Esta pesquisa busca investigar a trajetória dos visitantes do Instituto Inhotim na *Narcissus Garden* (2009). A análise de suas ações, que se inicia no momento em que o visitante é convidado a participar, passa pela escolha do acesso de entrada e por todo o caminho percorrido, finalizando com uma entrevista em autoconfrontação.

A cada dia, a cada visita, a cada instante existe uma maneira de se explorar o espaço. A pergunta que nos impulsiona a prosseguir com os estudos sobre os modos do visitante agir no museu é: Como aprimorar a experiência dos visitantes? A situação e o mundo lhes oferecem inúmeras possibilidades, por sua vez, eles percebem aquilo que os impacta, resgatam significados da experiência e criam contrastes entre o vivido e o “agora”, resignificando o instante. A diferença das experiências, depende de cada indivíduo. Começaremos analisando os casos selecionados, mas a explicação estará apoiada nas demais entrevistas realizadas.

5.1 – Resultados

“Não só os timoneiros que dirigem os navios”
“Construímos o mundo e, ao mesmo tempo, somos construídos por ele”
(MATURANA; VARELA, 2011, p. 11)

Inspirados nos conceitos e exemplos que apresentamos da Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty sobre o corpo histórico, as habilidades do indivíduo já estão nele incorporadas, de maneira que não há um ato de escolha consciente, mas simplesmente uma ação que ocorre por meio do corpo (Dreyfus, 1998). Sobretudo, temos de enfatizar que tal consideração foi aplicada a casos de análises de atividades desenvolvidas por pessoas experientes em determinada tarefa. O exemplo citado por Dreyfus foi o de um jogador de xadrez que chega ao nível de *expert*. Diferentemente desse caso, neste trabalho, apresentamos diversos exemplos de visitantes que possuem pouca experiência na atividade de visitar museus de arte contemporânea e, mesmo assim, podemos dizer que as solicitações dos seus corpos, que acontecem no campo fenomenal, não aconteceram de maneira consciente. Desse modo, através do uso do curso da experiência, conseguimos analisar as ações em seis componentes do signo e concluimos que esse modelo de análise adere às premissas da fenomenologia da

percepção. Identificamos que o engajamento do corpo com o ambiente da obra de arte *Narcissus Garden* altera algumas das estruturas essenciais do corpo:

- *Corpo temporal*: ocorre quando o corpo é “puxado” para o passado, está “presente” nas decisões e imagina-se uma situação futura.
- *Corpo espacial*: existe uma relação de acoplamento estrutural entre o corpo e o espaço. É “habitar” o ambiente que presencia, no sentido de percebê-lo.
- *Corpo intencional*: existe o interesse e a expectativa desse corpo em agir de alguma maneira nesse local.
- *Corpo histórico*: há uma sincronização entre a existência generalizada e a existência individual que permeia a ação inconsciente e pré-reflexiva.

Em sua totalidade, a fenomenologia da percepção “compreende como a realidade se constrói em termos das experiências concretas dos indivíduos imbricados em um determinado contexto/situação/fenômeno” (CARVALHO e VERGARA, 2002 *apud* SANTOS; PINTO, 2007). Cabe ao pesquisador descrever as experiências vividas na perspectiva de quem age e explora seus significados e explicações individuais.

No que diz respeito a este trabalho, o acoplamento estrutural ambiente/corpo da visitante E17 com a NGI nos revela seu interesse em reviver essa obra à maneira do que ela tinha feito anteriormente. Era sua expectativa interagir, ao mesmo tempo, o seu corpo “real” com a sua imagem no reflexo da esfera e com suas decisões de atender ao desejo de fotografar os reflexos e os objetos em diversos ângulos. No caso da visita de B4, o curso de sua experiência e o significado que ela tem para ele, revela outra forma de vincular seu corpo próprio com a cena percebida. No início do seu percurso, ele sente os aspectos físicos através da visão e audição e, assim, se verifica alterações no seu movimento e na sua fala. Aproxima-se e se afasta das bordas do piso avançando o seu caminhar à medida que percebe novos “arranjos” das esferas no lago. Os conjuntos ou o isolamento das esferas na água lhe “oferecem” a possibilidade de interpretá-las à sua maneira e estão conforme a necessidade de explicar a obra aos demais visitantes. Nota-se que B4 se considera pertencente a esse local quando acopla os aspectos físicos da obra e a movimentação das esferas à sua existência em sociedade e às suas experiências pessoais. Em relação ao terceiro caso – o da F27, com base em uma sequência de ações e significados distintos dos demais visitantes notamos que o cenário, composto pela

obra e a natureza da parte externa, desperta uma emoção de encantamento que muda o agir da visitante porque ela está em um espaço a céu aberto. Segundo F27, se ela estivesse no cubo branco, certamente não iria fotografar. Pode-se acrescentar que as características físicas das esferas lhe despertam a atenção relacionada a uma experiência que vivenciou há mais de 15 anos, mas ela não conseguiu expressar as razões que tal lembrança lhe trouxe. Por fim, o fato de tocar as esferas atendeu a sua expectativa de vê-las se locomoverem na superfície da água. Entre outras experiências observadas, relatadas e validadas durante esta pesquisa, atesta-se que as quatro estruturas fundamentais do corpo, anteriormente mencionadas, estendem-se no engajamento do visitante com a NGI.

Para Merleau-Ponty o “mundo fenomenológico não é a explicitação de um ser prévio, mas a fundação do ser; a filosofia não é o reflexo de uma realidade prévia, mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade” (MERLEAU-PONTY, 2011 [1945], p. 19). No ambiente da obra NGI, existe uma relação inseparável entre os objetos da obra de arte instalada no Inhotim e o indivíduo. O visitante construiu sua experiência, “seu mundo”, tal como ele de fato o percebe, e ele se relaciona com os componentes dentro e fora da NGI, construindo seus próprios significados a partir do seu corpo que sente e vive a situação.

Diferentemente do cubo branco, em que as obras de arte estão expostas entre quatro paredes direcionando a atenção dos visitantes, na obra NGI eles estão inseridos em uma grande cena perceptual, que engloba, inclusive, as condições climáticas. Apesar de haver limite e controle do número de ocupantes nesse espaço, a presença das pessoas nas áreas ao redor da NGI pode aparecer em primeiro plano para alguns visitantes, ou também, se manter no pano de fundo do campo fenomenológico. O fato de adotarmos o curso da experiência decorre de uma abordagem sobre o domínio cognitivo¹⁰² do indivíduo, que se transforma e se enriquece. Tal transformação e tal enriquecimento resultam da interação entre o visitante e o meio ambiente, entre o visitante e os seus semelhantes e entre o visitante e o discurso privado que é associado a eles (THEUREAU, 2014, p. 65).

¹⁰² A atividade humana pode ser entendida como cognitiva no sentido de o conhecimento ou o saber (individual) estarem sempre implicados na ação produtora de saber (ANTIPOFF, 2014, p. 73). Nas palavras de Theureau (2014), “propomos considerar a cognição como um processo interpretativo, como pensamento-signo, não como tratamento simbólico”.

Dreyfus defende a expertise como fonte de engajamento no trabalho, em que, quanto mais experiente for o trabalhador executando a mesma tarefa e vivendo diferentes situações, mais habilitado ele estará para a solução de problemas cada vez mais complexos. No estudo da visita a acervos de arte e botânica, é plausível dizer que, quanto maior a experiência de uma pessoa no ambiente artístico, maior será o seu engajamento com as obras de arte do museu. Por um lado, a abordagem que discute a aquisição de habilidades é totalmente pertinente para a ação de visitar, porém, de outro lado, o que pesquisas anteriores nos mostra é que a maior parte dos visitantes de um museu são pessoas que estão conhecendo o local pela primeira vez e, sabe-se que eles não possuem o hábito de visitar museus.

Em determinada pesquisa quantitativa realizada no Instituto Inhotim há alguns anos, a coleta de dados foi realizada através da aplicação de questionários estruturados totalizando 382 visitantes com idade acima de 16 anos. Da apuração dos dados feita em sete anos, verificou-se que mais de 73% da população da amostra corresponde aos visitantes que vão ao Inhotim pela primeira vez e 14,2% comparecem pela segunda vez. De toda a parcela das pessoas que retornam, apenas 7,7% delas justificam o motivo do retorno por razões relacionadas ao interesse em arte. Os demais estavam interessados em estar em contato com a natureza (25,2%); acompanhar outras pessoas (20,4%); visitar pela excursão da escola ou trabalho (13,6%); conseguir visitar as obras ainda não vistas (12,6%).

Então, com vistas à questão da expertise, surge a pergunta: Como os visitantes se engajam numa visita partindo do pressuposto que eles possuem poucas experiências vinculadas às artes? A motivação para esta pergunta surgiu a partir da constatação de dois dados: um quantitativo e um qualitativo. O dado quantitativo foi obtido na busca por informações anteriores que nos mostrassem alguma pista. Verificou-se que o maior número de pessoas que visitam o Inhotim se concentra no público de faixa etária acima de 45 anos. O que isso quer dizer? Nada, *a priori*. A essência da análise desta pesquisa está no real significado da visita para os indivíduos, portanto, a faixa etária, por enquanto, não poderia ser o eixo que guiaria a investigação. Antes que dados quantitativos fossem considerados, a pesquisa avançou na busca e no desenvolvimento de dados qualitativos trabalhados minuciosamente.

Mediante os desafios da pesquisa qualitativa, traçamos abaixo os vieses nas entrevistas e sua repercussão favorável e desfavorável:

Quadro 16 – Os três vieses da pesquisa qualitativa

Tipos de viés	Como ocorre	Repercussão favorável a esta pesquisa	Repercussão desfavorável a esta pesquisa
Dispositivos de investigação	<ul style="list-style-type: none"> - Maneira de indagar. - Técnicas de registro (câmera, anotação, gravador, iPad). - Circunstâncias de tempo e lugar. 	<ul style="list-style-type: none"> - Apreciação pelo uso de tecnologia (qualidade dos equipamentos e da imagem). - Ambiente agradável. <hr/> <p>Verbalizações:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Essa câmera é muito boa!” - “Nossa, essa imagem tá muito boa!” 	<ul style="list-style-type: none"> - Preocupação voltada para a câmera móvel durante a visita. - Incômodo pelo gravador. - Horário e duração. - Local de lazer. <hr/> <p>Verbalizações:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Estou com pressa!” - “Vai indo que eu já vou.” - “Fiquei preocupada em ter que resgatar a câmera na água.” - Vai demorar? - “Que pergunta difícil!” - Está gravando?
Relação pesquisadora-entrevistado	<ul style="list-style-type: none"> - Forma de intervenção verbal: “hum-hum”, interesse manifestado. - Forma de intervenção não verbal: meneios de cabeça, postura corporal, sorriso. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estabelecimento de empatia. - Vontade do entrevistado em contribuir com a pesquisa. <hr/> <p>Verbalizações:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Você é muito simpática.” - “Gostei de conversar.” - “Vamos com a gente?” 	-
Contexto de pesquisa	<ul style="list-style-type: none"> - Inserir o entrevistado em um contexto que lhe permite dizer o que pensa. - Usar procedimentos para revelar se o entrevistado mente. 	<ul style="list-style-type: none"> - Percepção que o entrevistado tem do grupo representado pela pesquisadora. <hr/> <p>Verbalizações:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Vou te ajudar porque já trabalhei com pesquisa e sei que é muito chato.” - “Obrigada pela oportunidade de conversar com você.” 	<ul style="list-style-type: none"> - A percepção do entrevistado quanto ao enfoque da pesquisa afeta o que ele diz e como ele age. <hr/> <p>Verbalizações:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Normalmente eu não agiria assim, eu fiz isso por causa da sua pesquisa.” - “Eu não toquei na bola.” (no vídeo revela que tocou.)

Fonte: POUPART, 2012, p. 235; autora, 2018.

Nota: Dados trabalhados pela autora.

Nessa perspectiva, foi preciso (re)situar o visitante na própria experiência para tentar extrair um pouco mais sobre o que ocorreu. Para o conhecimento do leitor, no Anexo 4, mostramos alguns dos exemplos das diversas versões de como a obra *Narcissus Garden* já foi apresentada em outros museus e espaços culturais. Percebemos que, em cada ambiente onde ocorreu a exposição, as esferas metálicas espelhadas foram arranjadas de diferentes maneiras: mais próximas ou mais distantes do visitante; a céu aberto ou em local fechado; estavam apoiadas no piso, na grama ou flutuando sobre a água; poderiam, ou não, se movimentar sob a força do vento ou da chuva. Tudo isso nos mostra que, a realidade vivida pelo visitante a cada tipo de exposição, lhe apresenta inúmeras possibilidades de se engajar com a obra. Portanto, seria

necessário investigar, de perto, cada uma das experiências para compreendermos os fatores que remetem maior significado a cada pessoa.

5.2 – Conclusão

As inúmeras formas de engajamento na visita, proporcionadas pela percepção situada de experiências anteriores, entrelaçadas às possibilidades do contexto percebido e, por vezes, ao conhecimento de normas, proporcionaram diferentes maneiras de visitar a NGI, o que confirmou as propostas do curso da experiência e da fenomenologia para descrever e compreender a experiência de visita. O significado dos objetivos e prioridades do engajamento corporal do visitante nos mostraram que a constante mudança dessa prática não pode ser contida em interpretações comumente vinculadas aos ambientes de exposição artística no modo de realizar a visita. Com isso, confirma-se que as normas inerentes aos museus da arte do cubo branco não são suficientes para tornar a ação “eficaz” no engajamento do visitante com a obra e o espaço, contradizendo, assim, as premissas sobre a eficácia da visita ao museu de arte contemporânea onde que prevalece a experiência do visitante.

Cada visitante desenvolve a sua forma de agir na obra de acordo com o que ele percebe dela, independentemente das regras do museu ou do espaço que está visitando. É de se observar que tudo que “aparece” naquela obra ultrapassa daquilo que ela mostra. O interessante é que cada visitante percebe e age indo além do prescrito, em situações de sol intenso, por exemplo, o calor e o reflexo de luz intensos se apresentam de diferentes maneiras. Por ser um motivo para explorar toda a obra “nesse dia lindo” ou otimizar a saída porque estava muito quente. Essa é uma característica marcante, uma vez que a pesquisa de campo foi realizada na estação do verão com temperaturas que variavam de 25 a 35 graus, com a intensidade da luz, do vento e outras particularidades climáticas dessa época. O visitante age de acordo com a situação. Quando havia muitas pessoas na obra, por exemplo, elas buscavam os locais mais vazios para fazer fotos ou observavam as esferas sem que fosse preciso se desviarem de outra pessoa a sua frente. De todo modo, tais ações não ocorreram de forma determinística, os visitantes podem enxergar muitas coisas, mas eles “veem” poucas delas, agindo de acordo com o contexto percebido. Dada a complexidade da visita, é complicado para o visitante se expressar. Alguns verbalizam dessa maneira: “Aqui só tem bolinhas na água”, U16; “Tem que ver o quê aqui? A organização das bolinhas?”, S22; “Eu vejo uma abóbada celeste”, J18; “Eu fui abduzida pela obra”, M24.

CAPÍTULO 6 – CONCLUSÃO: (RE)DESCOBRIR A RELEVÂNCIA

“É interessante você olhar o seu olhar”
(visitante E17)

A *priori*, com foco na arte moderna e na arte contemporânea, fizemos uma breve reflexão sobre a transformação na organização das exposições dos museus, e sobre a repercussão disso na experiência do indivíduo. Entre os museus a céu aberto existentes, destaca-se o Inhotim, localizado na região sudeste do Brasil, que se compõe de 24 galerias e 24 obras expostas a céu aberto. O clima tropical, as temperaturas elevadas e as quatro estações determinam os efeitos provocados pelas obras podendo alterar o agir dos visitantes. Inclusive, para aqueles que visitam as várias galerias com suas obras expostas “entre quatro paredes” é inevitável transitar pelo jardim botânico. É muito comum avistar o paisagismo de dentro das galerias, pois elas se “comunicam” com a parte externa pelas paredes envidraçadas, vitrinas e janelas. Todas essas características e seus desdobramentos que influenciaram a percepção, o agir e a definição de significados para os visitantes foram considerados nesta pesquisa. Constatamos diversos motivos inerentes a eles e ao espaço que despertam a atenção e mantêm o interesse. A relevância das visitas encontra-se na diversidade das experiências.

No caso dos visitantes que já conheciam a NGI, segundo seus relatos eles “perceberam” praticamente as mesmas coisas de antes. Na fala de B4, por exemplo, o que ele havia interpretado antes agora está “um pouco mais claro, só que, basicamente, [é] a mesma ideia”. Isso é possível pela capacidade de o ser humano interpretar e transferir o conhecimento adquirido em outro contexto. A experiência jamais será a mesma, porém o fato de retornar ao local reforça a ideia que tiveram antes.

Para os casos de primeira visita, que são a grande maioria, vale a pena ressaltar o ponto de vista daqueles que disseram: “Não vi nada” na NGI. Para eles, o seu corpo histórico não se conectou àquela situação. Por exemplo, o visitante S22 caminha rapidamente pela obra com a esposa e questiona-se sobre o quê deveria “ver” na obra. Para ele, de uma forma muito objetiva, a obra “queria dizer” que as “esferas enfileiradas pela força do vento” junto às bordas do reservatório de água “formavam desenhos geométricos”. Ele considera que não “viu nada”, mas a percepção das formas geométricas já é a construção de significado.

O objetivo da investigação não era saber se os entrevistados eram “experientes em visitar obras de arte”, mas conhecer a relação que possuem com as obras de arte independentemente de qualquer definição mundialmente reconhecida ou padronizada. O visitante percebe o que é importante para ele de acordo com os contrastes que relata, as experiências que ampliam o seu esquema corporal.

6.1 – Recomendações práticas para ampliar a experiência dos visitantes

Um dos objetivos desta pesquisa é descrever outras formas de visitação, contribuindo para ampliar as alternativas do visitante em experienciar os acervos e criar possibilidades de o Instituto Inhotim investigar o agir dos visitantes nas demais áreas não contempladas por esta pesquisa. A abertura original para o mundo pela percepção se faz pelo nosso corpo, que dá às situações de fato um valor existencial. O Inhotim pode elaborar situações para que isto ocorra, pois o sistema de comunicação com o mundo não é “um feixe de correlações objetivas”, mas, fundamentalmente, “um conjunto de correspondências vividas” (MERLEAU-PONTY, 1992a, p. 236, CAMINHA, 2019).

Em relação à padronização ou às normas de visitação, quais os limites para interferir, o mínimo possível, na real experiência dos visitantes? Ora, o que fazer quando o Inhotim se dá conta que o visitante compreende mal as instruções/obras de arte, ou não se sente à vontade? O Instituto deve modificar a sua abordagem/exposição, de modo a garantir que o visitante aja naturalmente, ou deve-se prender às instruções estabelecidas? Nessa eventualidade de intervenção, o Inhotim não correria o risco de introduzir um viés tendo em vista que a exposição resulta tanto das propostas curatoriais quanto das percepções dos visitantes?

(adaptado de POUPART, 2012, p. 241).

A partir dos quatro fatores circunstanciais que influenciam a experiência – I. o dia da semana, II. horários, III. o acesso da obra e IV. o grupo de pessoas selecionadas para a entrevista –, sugerimos fazer análises comparativas dos resultados e criar medidas para favorecer o retorno dos visitantes ao Inhotim.

No decorrer da pesquisa, percebemos que, de alguma forma, os visitantes têm o desejo de se “realizar” no Inhotim, ao invés de serem obrigados a seguir os padrões e as normas dos museus comuns denominados de “cubo branco”. Eles querem alcançar o que almejam: “pegar na obra”, “visitar todo o Inhotim em um dia”, “cumprir uma cor da rota em cada dia”, “visitar todas as obras que me indicaram”, “andar a esmo e descobrir as obras”, “visitar os jardins”, “sentar na grama”, etc. Para prosseguir o estudo que contemple todo o Inhotim, nossa sugestão seria pedir aos visitantes que respondessem à pergunta-chave: “O que você deseja realizar hoje?” Sendo necessário, durante os questionamentos, investigar o real significado das respostas dos visitantes, para então, realizar a análise e propor novas formas de visitação.

Relembramos que Umberto Eco (1976, p. 152-153) reconhece a importância da obra de Calder para a escultura moderna ao afirmar que o escultor dá um passo à frente. Eco explica: “Agora a própria forma se move sob nossos olhos e a obra torna-se ‘obra em movimento’. O campo das escolhas não é mais sugerido, é real, e a obra é um campo de possibilidades”. Nesse pensamento, o Inhotim está mais próximo do visitante no que se refere a arte contemporânea, do que o visitante estaria em relação à arte moderna, porém ainda há muitas regras impostas por meio de sinalizações ou das orientações dos monitores que delimitam as possibilidades de o visitante experimentar. Sugerimos, portanto, permitir ampliar o acesso dos visitantes nas obras no sentido de se aproximarem delas, pois não adianta dizer “contemporâneo” e ser “modernista”. Em resumo, assim como o visitante é incorporado à obra, o Inhotim deve estar incorporado à arte contemporânea.

Outra sugestão é estudar os novos projetos de galerias e espaços expositivos direcionados ao uso do visitante, pois quando prevalece a funcionalidade, a conservação da obra e a informação sobre as obras (educação), o uso é condicionado tendo em vista as ações de “marionetes” e não das formas como eles realmente são experienciados. Essa ideia considera conectar a engenharia, a arquitetura, a manutenção, as artes plásticas e os usuários e construir um espaço “viável” a todas as áreas. Para isso, propomos disponibilizar aos visitantes a possibilidade de interação com as obras, por exemplo: acesso a uma parte da obra para o toque da peça. No caso da NGI, poderia separar algumas unidades de esferas em um dos reservatórios para a interação livre ao toque. O que se percebe hoje são “convites cheios de regras”, pois em vários locais os visitantes são impedidos a agir da maneira que são solicitados.

Nas palavras de Merleau-Ponty, o mundo é experimentado como “inesgotável”. Matthews (2010) explica que, nele há um prolongamento para além de nosso campo de visão imediato, sempre oferecendo mais a ser experimentado.

Os museus que consideram as competências artísticas do visitante como pré-requisito para ampliar a sua experiência devem alterar essa concepção uma vez que ela não é suficiente para definir como criar uma exposição voltada para esse objetivo. Essa afirmação, que se faz a respeito desse procedimento, é comprovada considerando as respostas dos entrevistados, cujo baixo conhecimento artístico não impede que se envolvam com a obra e o espaço. A visita à exposição sem instruções de como fazê-la não é suficiente para o aprendizado artístico, mas isso não se torna um obstáculo para que o visitante iniciante aja com interesse e se sinta motivado pelas recompensas intrínsecas e extrínsecas da própria experiência. A diferença entre o visitante experiente e o iniciante é o domínio prático que cada um possui da situação, sendo que, independentemente do meio ou da duração da visita, eles podem chegar a representações intensas e impactantes. O experiente conhece os conceitos envolvidos na prática de percorrer uma mostra cultural, portanto suas representações conceituais são diferentes das representações dos iniciantes, o que gera ações distintas. Entretanto, o iniciante e o experiente podem perceber a obra com a mesma intensidade significativa para cada indivíduo, o que muda é o modo de agir.

Em qualquer visita a museus, o indivíduo leva suas características pessoais que têm a ver com seu estado físico e mental, porém o ambiente que ele visita traz benefícios em potencial para ampliar a sua capacidade de entender o mundo. Melton (1972, p. 395) sugeriu que “todo objeto de exibição compete [visualmente] com todos os outros objetos em um museu”. Está cada vez mais estabelecido que as características naturais e as edificações de determinados locais afetam o comportamento, as relações interpessoais e os estados mentais reais (TUAN, 1977; FREEMAN, 1984; KELLERT e WILSON, 1993; TALL, 1996). No Inhotim, o “sucesso” da ação depende do corpo – habilidades perceptivas e manuais – e da organização da atividade – o que fazer dentro da obra. O “saber” que é próprio ao ser humano é que torna a sua ação eficaz. O jeito de andar, de se inclinar, de se expressar, de fazer fotos e a sequência dos locais, onde ele realiza suas paradas na NGI, tudo isso constitui uma ação eficaz. Seu saber é incorporado e não representado. O saber incorporado do visitante molda as suas ações levando em conta o fato de que ele acredita que está correto no seu agir. Para ele, não importa se tocar nas esferas é proibido, mas importa, sim, a maneira como pensava usar aquele espaço. A

representação esperada pelos críticos da arte moderna, que supõem que o visitante deveria seguir algumas normas para compreender a obra exposta, não vai acontecer. Isso porque, compreender as “regras da arte” não garante a “eficácia prática” na visita, tanto para os experientes – que tomam como finalidade serem bons receptores de arte – quanto para os iniciantes – que querem aproveitar o tempo de lazer.

Além desse corpo que percebe, diferentemente, os elementos físicos arranjados propositalmente pelo artista e pela curadoria, esse mesmo corpo também engloba os elementos da natureza presentes nesse mesmo ambiente. Essa relação física entre a obra e a natureza é vista de maneira indissociável nos relatos dos entrevistados sobre a experiência na NGI. No caso desta pesquisa, o tipo de envolvimento com a natureza não é apenas visual, esse envolvimento é presencial, pois o visitante da NGI está não só muito próximo do jardim e do espelho d’água da obra, como também da paisagem do Inhotim. A vegetação, a água, o vento, o peixe, o sol, a chuva e os pássaros, todos esses elementos trazem, de alguma forma, sensações de prazer através do olfato, visão, audição e tato. Em estudos empíricos anteriores na área de saúde, por exemplo, foi comprovado que pacientes relatam regularmente mudanças positivas no humor quando visitam jardins (COOPER-MARCUS e BARNES, 1999). Esta pesquisa possibilitou aos visitantes conversarem e discutirem sobre a NGI e sobre o Inhotim com a pesquisadora. Nesse sentido, o Instituto pode gerar uma forma que consiga conectar as exposições ao mundo do visitante, pois, tendo como ponto de partida as ideias de Merleau-Ponty, toda a percepção – do visitante – é proveniente do seu acoplamento com o mundo, mas não como uma relação de causa e efeito. A percepção é construída por realizações perceptivo-motoras que emergem da competência individual em saber-fazer no cotidiano. Daí cria-se uma sequência e o encadeamento de micromundos que serão corporificados pelo indivíduo num processo de acontecimentos contínuos e significativos de suas ações.

6.2 – Os visitantes tais como outros visitantes

*“Expandir os conceitos de racionalidade da sociedade convencional,
levar as pessoas a olhar para o mundo de novo”
(MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 19)*

O que torna significativa uma experiência para o visitante é a oportunidade de sentir, de discutir e de realizar a visita da maneira como ele enxerga ser proveitosa na NGI. De certa forma, tais resultados podem ser facilitados pela instituição que organiza e disponibiliza as

exposições, pois, apesar ser sempre singular, a experiência depende do visitante, mas, também, daquilo que é oferecido a ele no mundo. A sua própria experiência em cada situação, composta por diferentes ações e percepções, modificadas também pela presença de outros visitantes ou por alterações no ambiente, determina a sua experiência. Para que essa vivência seja eficaz para o indivíduo, é importante que ele perceba aquele momento de forma incorporada e situada.

O que diferencia os visitantes não é a representação da conceptualização, pois há aqueles que conhecem arte e aqueles que não a conhecem, mas é o domínio da experiência incorporada de maneira mais eficaz para a situação, isto é, eficaz no sentido de ela trazer algum significado real para esse indivíduo. Eles não precisam dar o significado daquela obra para a artista e nem se referir ao processo criativo para agir. Precisam ter como agir, quando agir e por que agir para compreenderem que, em determinadas situações, é melhor olhar de longe, e em outras, de perto.

O Inhotim reconhece que não é necessário que os visitantes elaborem conceitos para compreender a obra de arte, mas acredita que é preciso fazê-los compreender como agir de maneira a ampliar o seu campo perceptivo. Tal compreensão não precisa ser posta como regras, é suficiente que o Instituto saiba lidar com as propostas dos visitantes.

Ao analisar a atividade dos visitantes, as instituições devem visar a descrição das ações e percepções associadas à expressão momentânea dos preceitos individuais. Somente a compreensão do entrelaçamento do visitante/mundo é que torna possível assimilar por que motivo, diante de uma determinada obra de arte, os visitantes admiram ou não se interessam por elas. A dificuldade é prover oportunidades aos visitantes a fim de que desenvolvam seus próprios esquemas para que percebam algum significado em determinadas situações. Entretanto, se a instituição adotar a premissa de que o “conhecimento está organizado em campos conceituais cujo domínio, por parte do sujeito, ocorre ao longo de um largo período de tempo, através de experiência, maturidade e aprendizagem, é necessário falar-se em campos conceituais” (VERGNAUD, 1982, p. 40). Contudo, as situações é que são responsáveis pelo sentido atribuído ao conceito (BARAIS; VERGNAUD, 1990, p. 78), mas esse sentido não está no sujeito, nem na situação e nem nos símbolos. O sentido está nos esquemas individuais, que relacionam o sujeito às situações e aos significados.

Compreender a experiência dos visitantes é a resposta para a pergunta de como ampliar a experiência. Assim, trabalhar na relação do visitante com o ambiente fará “emergir um mundo que é significativo e pertinente” (THEUREAU, 2014). Mesmo que esse mundo não seja pré-definido, o Inhotim pode encurtar esse caminho. Se o Instituto sugere e ensina como fazer a visita, é igualmente importante explicar a razão de agir de tal maneira. Uma vez que o interesse é maximizar a experiência do visitante, é preciso mostrar as opções para que isso aconteça.

Já existem regras no local indicando que as pessoas não devem danificar as obras. Do mesmo modo, pode-se sugerir a forma de experimentar a exposição, não como um guia para a ação, mas como uma alternativa para o que fazer, o que observar e o que sentir. Essa sugestão é a tradução das perguntas que lhes são mais comuns dos visitantes, as quais pouco se desenvolvem nos aspectos relacionados à percepção da situação. Isto posto, o Inhotim pode convidá-los a experimentar a experiência do outro visitante. Esperamos que essa abordagem possa auxiliar em novas buscas e gerar outros conhecimentos em relação à experiência dos visitantes.

6.3 – Delimitação e dificuldades do campo

A verdade sempre estará em pauta nos estudos sobre as reais razões que impulsionam o ser humano a agir de determinada maneira. Entretanto, independente dos desejos científicos de solucionar essa incógnita, as razões que nos levam a agir sempre estará em constante mutação, pois aquilo que nos move para a ação, as situações do mundo também mudam constantemente. Podendo ser usada para transmitir o significado das coisas, a linguagem está enraizada na experiência pessoal. Portanto, a linguagem também pode ser utilizada de maneira criativa para indicar novas experiências sem se ater em regras convencionais. Isso expressará uma nova maneira de olhar o mundo.

REFERÊNCIAS

ABATH, A. J. *A tensão aparente: Merleau-Ponty, psicologia cognitiva contemporânea e representações mentais*. In: CAMINHA I. O., ABATH A. J. (Org.) *Merleau-Ponty e a psicologia*. 1. ed. São Paulo: LiberArs, 2017. p. 115–132.

ALMEIDA, C. A. F. *A função educativa dos museus de Bertha Lutz: Uma peça (quase) esquecida do quebra-cabeças da museologia no Brasil*. *Acervo (Rio de Janeiro)*, v. 26, p. 123–132, 2013.

ALVES, R. *Última parada*, 2010. Inhotim é o mais novo jardim botânico nacional. Disponível em: <<https://ultimaparada.wordpress.com/2010/04/11/inhotim-e-o-mais-novo-jardim-botanico-nacional/>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

ANTIPOFF, R. B. F. *Competência prática, cognição e matemática na atividade de trabalhadores pouco escolarizados da construção civil*. 2014. 179 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

ASSUNÇÃO, A. A.; LIMA, F. P. A. *A contribuição da ergonomia para a identificação, redução e eliminação da nocividade do trabalho*. In: MENDES, R. *Patologia do trabalho*. 2. ed. São Paulo: Atheneu, 2003. p. 1767–1789.

BARAIS, A. W.; VERGNAUD, G. Students' conceptions in physics and mathematics: Biases and helps. In: CAVERNI, J. P., FABRE, J. M. and GONZALES, M. (Eds.). *Cognitive biases*. North Holland: Elsevier Science Publishers, 1990.

ANAIS DO MUSEU PAULISTA, 1995, São Paulo. BARBUY, H. *A conformação dos ecomuseus: Elementos para compreensão e análise*. São Paulo: dez. 1995. p. 31.

BAUM, W. *Compreender o Behaviorismo*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

BOURDIEU, P. *A miséria do mundo*. Tradução de Mateus S. Soares. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMINHA, O. I. *10 Lições sobre Merleau-Ponty*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

- CARMAN, T. *Merleau-Ponty*. Abingdo: Routledge, 2008.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Título original: *L'invention du quotidien*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARMAZ, K. *A construção da teoria fundamentada: Guia prático para análise qualitativa*. Porto Alegre: Art Med, 2009.
- COELHO, M. *Vista aérea superior da obra de arte Narcissus Garden Inhotim*. Belo Horizonte: Ed. do Autor. Fotografia, 2014.
- COHEN, L.; MANION, L. *Research methods in education*. Londres: Routledge, 1980.
- COOPER-MARCUS, C.; BARNES, M. *Healing Gardens: Therapeutic benefits and design recommendations*. New York: John Wiley and Sons, 1999.
- COSTA R. X. *Percepção ambiental em museus paisagens de arte contemporânea: A legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante*. 2014. 387 f. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.
- CSIKSZENTMIHALYI, C.; HERMANSON, K. Intrinsic motivation in museums: What makes visitors want to learn? [S.l.]: *Museum News* 74, 1995.
- DANTO, A. C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DASTON, L.; PARK, K. *Wonders and the order of nature*. New York: Zone Books, 1998. p. 1150–1750.
- DEFINIÇÃO DE MUSEU. Comitê Internacional de Museus - ICOM. Disponível em: <<https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>>. Acesso em: 26 jun. 2019.
- DREYFUS, H. L. *The current relevance of Merleau-Ponty's phenomenology of embodiment*. *The Electronic Journal of Analytic Philosophy*, v. 4, n. 4, p. 1–16, 1996.
- DREYFUS, H. L. *Intelligence without representation: Merleau-Ponty's critique of mental representation*. *Phenomenology and the cognitive science*, v. 1, p. 367–383, 2002.

- ECO, U. *Obra Aberta*. Traduzido por Sebastião U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FIGUEIREDO, M. K. *Percepção além da cognição: Experiências por detrás das telas de uma sala de controle*. 2015. 90 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- FILHO, D. L. *Formas de organização de exposição nos museus de arte*. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, p. 19, 2013.
- FLICK, U. *Introdução à pesquisa qualitativa*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FONTAINE-DE VISSCHER, L. *Phénomène ou structure? – Essai sur le langage chez Merleau-Ponty apud CAMINHA, O. I. 10 Lições sobre Merleau-Ponty*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. Bruxelas: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1974.
- FREEMAN, H. *Mental health and the environment*. London: Churchill Livingstone, 1984.
- FURTADO, O.; TEIXEIRA, M. L. T.; BOCK, A. M. B. *Psicologias: Uma introdução ao estudo da Psicologia*. São Paulo: Saraiva, 1999.
- GALLESE, V. *Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience*. Aisthesis, v. 1, n. 1, p. 41–50, 2017.
- GLASER, B. *Theoretical sensitivity apud TAROZZI, M. O que é a grounded theory: Metodologia de pesquisa e de teoria fundamentada nos dados*, 2011. Mill Valley, CA: Sociology Press, 1978.
- GOMIDE, A. *Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil: Um estudo*. 2014. 224 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- GONÇALVES, M. L. C. M. R.; AMORIM, A. C. *Gabinetes de curiosidades: Paradoxos das maravilhas*. v. 22, n. 40, p. 10, 2012.
- GOSLING, M. S. *et al. Experiência turística em museus: Percepções de gestores e visitantes*. Tourism & Management Studies, v. 12, 2016.
- GOULDING, C. *Grounded theory: A practical guide for management, business and market researchers apud SANTOS, L.; PINTO, M. Fenomenologia, interacionismo simbólico e grounded theory: Um possível arcabouço epistemológico-metodológico interpretacionista para a pesquisa em fenomenologia, interacionismo simbólico e grounded theory*. London: Sage

Publications, 2002.

GULLAR, F. *Manifesto Neoconcreto*. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1959. Disponível em: <<http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/cultura-geral-80603/47-textos-escolhidos/2214-manifesto-neoconcreto-1959>>.

HOFFMANN, R. *Ashmolean museu, o mais antigo museu do mundo*. Disponível em: <<https://viajar.io/paises/inglaterra/oxford/ashmolean-museu/>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

HUNZA. *Palais Royal Fountain*. Disponível em: <<http://www.hunza.pro/2014/09/fontaines-bassins-jet-d-eau-1er-arrondissement-paris.html>>. Acesso em: 10 out. 2018.

HUSSERL, E. *Recherches phénoménologiques pour la constitution – Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Trans. Eliane Escoubas. Livro II. Paris: PUF, 1982.

HYNES, R. *Ashmolean Museum by Rick Mather Architects*. Dezeen, 2009. Disponível em: <<https://www.dezeen.com/2009/11/26/ashmolean-museum-by-rick-mather-architects/>>.

JULIÃO, L. *Apontamentos sobre história do museu*. In: Caderno de Diretrizes Museológicas. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus. , 2001

KELLERT, S. R.; WILSON, E. O. *The biophilia hypothesis*. Washington DC: Island Press, 1993.

KELLY, S. D. *Seeing things in Merleau-Ponty*. Princeton University, p. 1–28, 2003.

LAKATOS, E. M. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LIMA, F. P. A. *Norma e atividade humana: Modelos dinâmicos de prescrição e historicidade das situações de trabalho*. Trabalho e abordagem pluridisciplinar: estudos Brasil, França e Argentina, p. 51–68, 2005.

LOFLAND, J. *Intensive Interviewing*. Analysing Social Settings - A guide to qualitative observation and analysis. New York: Wadsworth, 1971. p. 75–92.

LUTZ, B. M. J. *A função educativa dos museus*. MIRANDA, G. et. al. (Orgs.) Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2008.

MATTHEWS, E. *Compreender Merleau-Ponty*. Tradução de Marcus Penchel. Título original: Merleau-Ponty: A guide for the perplexed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. *A árvore do conhecimento: As bases biológicas da compreensão humana*. Tradução de Humberto Marioti e Lia Diskin. 9. ed. São Paulo: Palas Athena, 2011.

MÁXIMO, A.; ALVARENGA, B. *Curso de física 2*. 3. ed. São Paulo: Harbra, 1993.

MELTON, A. W. *Visitor behavior in museums: Some early research in environmental design*. Human Factors, v. 14, n. 5, p. 393–403, 1972.

MENDONÇA, F. M. *Do planejamento à ação: Teoria e realidade da atividade gerencial nos serviços de Atenção Primária à Saúde - o caso de Ribeirão das Neves*. 2010. 120 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

MENESES, U.; BEZERRA, T. *Do teatro da memória ao laboratório da história: A exposição museológica e o conhecimento histórico* *apud* FILHO D. L. Formas de organização de exposição nos museus de arte. Brasília: Revista Museologia & Interdisciplinaridade, 2013. Anais do Museu Paulista, v. 2, p. 9–43, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. *Sense and Non-Sense*. Trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia A. Dreyfus. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964a.

MERLEAU-PONTY, M. *The visible and the invisible*. In: W. McNeill & K. S. Feldman (Eds.) *Continental philosophy: An anthology*, 1998. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1964b. .

MERLEAU-PONTY, M. *The world of perception*. Trans. Oliver Davis. London and New York: Routledge, 2004.

MERTON, R. K.; KENDALL, P. L. *The focused interview*. American Journal of Sociology, v. 51, p. 541–557, 1946.

MINAYO, M. C. de S. (Org.) *Pesquisa social: Teoria, método e criatividade*. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

NASCIMENTO, Y. A. *et al.* *A fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty nas investigações sobre o uso de medicamentos: Construção de uma cascata metodológica.* Revista da escola de enfermagem USP, v. 51, 2017.

NÓBREGA, T. P. *Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty.* Estudos de psicologia, v. 13, n. 2, p. 141–149, 2008.

NÖE, A. *Action in perception.* Cambridge: Bradford Books, 2004.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSTROWER; F. *Acasos e criação artística.* Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAVIANI, J. *Apresentação.* In: O que é a Grounded Theory? Metodologia de pesquisa e de teoria fundamentada nos dados. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 07–09.

POMMIER, E. *Vienne 1780 - Paris 1793, ou, Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... apud FILHO D.L.* Formas de organização de exposição nos museus de arte. Brasília: Revista Museologia & Interdisciplinaridade, 2013. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/770>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

POUPART, J. *A entrevista de tipo qualitativo: Considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas.* Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. In: A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 215–253.

QUEIROZ, M. S. *Museologia.* Nas trilhas do Patrimônio Cultural. Brasília: UnB, FCI, 2015.

REDMAN, S. J. *Museums and their visitors: Historic relationship.* In: Encyclopedia of Library and Information Sciences. Berkeley: CRC Press, 2009.

REY, A. *Palais-Royal.* In: Le petit Robert des noms propres: Alfabétique et analogique, illustré en couleurs. 2. ed. Paris: Le Robert, 2002.

RIBEIRO, R. M. *Tacit knowledge management.* Phenomenology and the cognitive science, v. 12, p. 337–366, 2013.

RIBEIRO, R. M. *The role of experience in perception.* Human Studies 37(4), p. 559–581, 2014.

ROMDENH-ROMLUC, K. *Routledge philosophy guidebook to Merleau-Ponty and Phenomenology of Perception*. Abingdon and New York: Routledge, 2011.

ROSENTHAL, G. *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte: Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt am Mai: Campus, 1995.

ROSENTHAL, G. *História de vida vivenciada e história de vida narrada*. A interrelação entre experiência, recordar e narrar. *Civitas*, p. 227–249, 2014.

SANDAHL, J. *Standing committee for Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP)*. International Council of Museums-ICOM, p. 15, 2018.

SANTOS, L. L. S.; PINTO, M. R. *Fenomenologia, interacionismo simbólico e grounded theory: Um possível arcabouço epistemológico-metodológico interpretacionista para a pesquisa em administração?* XXXI Encontro da ANPAD, p. 16, set. 2007. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/~anpad/sobre.php>>.

SCHAER, R. *Une petite histoire des musées. L'invention des musée*. Collection Découvertes Gallimard, 2007.

SCHMITT, D. *Describing and understanding the experience of visitors*. In: *Visiting the visitors: An enquiry into the visitors business in museums*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016. p. 55–69.

SCHWARTZMAN, A. *Entrevista concedida à autora*. maio 2018.

SERAPIÃO, F.; LARA, F.; WISNIK, G. *Inhotim: Arquitetura, arte e paisagem*. 1. ed. São Paulo: Editora Monolito, 2015.

SILVA, E. B. *O conceito de existência em Ser e Tempo*. 2010. 125 f. Universidade Federal de Goiás, 2010.

SITE SPECIFIC. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

SKINNER, B. F. *Sobre o behaviorismo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SPRADLEY, J. P. *Participant observation*. Holt, Rinehart and Winston, p. 195, out. 1980.

STAATS, A. W. Behaviorismo social: uma ciência do homem com liberdade e dignidade. Arquivos brasileiros de psicologia, v. 32, n. 4, p. 97–116, 1980.

SUANO, M. O que é museu. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TALL, D. Dwelling, making peace with space and place. Rooted in the Land: essays on community and place. Haven and London: Yale University Press, 1996. .

TANNENBAUM, N. Revisão de livro: Participant observation de James P. Spradley. The George Washington University Institute for Ethnographic Research, v. 53, p. 260–261, 1980. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3318111>> .

TAROZZI, M. O que é a grounded theory: Metodologia de pesquisa e de teoria fundamentada nos dados. RJ: Vozes, 2011.

THEUREAU, J. A hipótese da cognição (ou ação) situada e a tradição da análise do trabalho da ergonomia de língua francesa. In: LIMA, F. P. A.; RABELO, L. B. C.; CASTRO, M. L. G. L. Conectando Saberes: dispositivos sociais de prevenção de acidentes e doenças no trabalho. Belo Horizonte: Fabrefactum, 2015. p. 285–313.

THEUREAU, J. Le cours d'action: Méthode développée. Toulouse, FR: Octares Editions, 2006.

THEUREAU, J. O curso da ação: Método elementar. Ensaio de antropologia enativa e concepção ergonômica. Segunda ed. Belo Horizonte: Fabrefactum, 2014.

TUAN, Y.-F. Sense and place. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

VERA, A.; SIMON, H. Situated Action: A symbolic interpretation. Cognitive Science. Pennsylvania: Carnegie Mellon University, 1993.

VERGNAUD, G. A classification of cognitive tasks and operations of thought involved in addition and subtraction problems. In: CARPENTER, T., MOSER, J.; ROMBERG, T. (1982). Addition and subtraction: A cognitive perspective. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1982.

VERGNAUD, G. *Epistemology and psychology of mathematics education*. In: Nesher, P. & Kilpatrick, J. (Eds.) Mathematics and cognition: A research synthesis by international group for the psychology of mathematics education. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

VISITAS MEDIADAS. Instituto Inhotim. Disponível em:

<<http://www.inhotim.org.br/visite/visitas-orientadas/>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

WANNER, M. C. A. *Paisagens sígnicas*: Uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010.

WOOD, E.; WOLF, B. Between the lines of engagement in museums: Indiana University and The Children's Museum of Indianapolis. *Journal of Museum Education*, 2008.

APÊNDICE A – Roteiro de Entrevistas Semiestruturadas**PERGUNTAS INTRODUTÓRIAS AOS VISITANTES – PROJETO II**

- 1) Eu poderia gravar a nossa entrevista?
- 2) Quando você visitou um museu pela última vez? Você tem o costume de visitar museus?
- 3) Como ficou sabendo do Inhotim? Alguém lhe indicou?
- 4) É a primeira vez que você visita o Inhotim? Se não, quantas vezes já visitou e com quem estava acompanhado (a)?
- 5) Qual a relação de sua visita anterior ao Inhotim com a sua visita de hoje?
- 6) Qual o motivo de voltar ao Inhotim?
- 7) Você veio de qual cidade?
- 8) Por quanto tempo pretende permanecer no Inhotim?
- 9) Você já conhecia esta obra ou a artista? Se sim, onde viu essa obra e o que conhece sobre a artista?
- 10) Como foi a seu trajeto aqui dentro para chegar a esta obra? Alguém lhe indicou essa obra? Você seguiu o mapa ou encontrou este local de forma aleatória?

APÊNDICE B – Mapeamento Projeto I: Quinta versão

Obras de arte na parte externa (A) e Galerias (G)												
Categoria	A4	A12	A17	G11	G18	G9	A16	A18	G14	G8	A8	G7
Interação	circular	caminhar, escalar	chutar, empurrar, cuspir		tocar o fogo circunda		imitar as posições		dançar, sentar, deitar		tocar a água, entrar no iglu	
Material	toque-toque na estrutura		toque-toque, pergunta			É gesso?	pergunta de que é feito			pergunta	se a água é mina	carnes, azulejo, azulejões
Reflexo	fico gordo, fico magro, fico forte, “Batoré”		“bola” de aço						espelho			
Identificação de Objetos			esfera		monumentos	Ferramentas, gesso		coleções, moeda	local, espelhos		estroboscópio, iglu	carne, pássaros, sauna, mar, planta carnívora
Desafio				medo						tonteira, “vista embaralhada”	claustrofobia, tonteira, visão	carne viva
Escuro				olho arregalado	macumba	porque é escuro?			“dar o efeito”			O que tem aí?
Estranho				face		diz que não tem nada			“eles dançam sozinhos”	incômodo visual		sangue de verdade
Natureza	grama, lago	grama, lago	jardim				grama	palmeiras	entrada com jardim			paisagem ao entorno
Sentidos	A4	A12	A17	G11	G18	G9	A16	A18	G14	G8	A8	G7
Visão	espelhado	cores	reflexos	filmes	vela e vídeo	exposição	escultura	objetos	vídeo	arte na estrutura	exposição	arquitetura
Tato	estrutura	pisar	toque na “bola”	cadeiras	mão no vídeo		tipo de material	aponta para a vitrine, palmeiras	estrutura	metal na parede	água, luz, brita	bancos
Audição		pedras	“bola” ao vento	música em looping	máquina			vídeo	áudio		água	pássaros
Olfato		natureza	jardim	parede	fumaça	gesso		jardim				

Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

APÊNDICE C – Mapeamento Projeto I: Sexta versão

Obras	Padrões de comportamento	O que se propõe de novo	Engajamento
A 4	Comenta efeitos no reflexo (gordo ,magro, Batoré, forte). Acha que não é obra. Narciso. Identificação pessoal: ponto de ônibus. Material. Explora. Faz poses. Risadas. Toc-toc no vidro. Interagir com o outro. Visão, Tato.	Raiva (palavrões), toc-toc no metal (produz som, identifica material).	Participação total (em todas as partes da obra)
A 16	Imita as poses das esculturas. Circunda, sorri. Participo de fora. Tenta criar pose diferente. Identificação pessoal: fazer cambalhota. Subir na base e tocar. Material. Surpresa. Visão, tato.	Incômodo, nu, coisa feia. Crítica. Pisa na lama. Não percebe se pode pisar na grama.	Participação independente (recebe um chamado de identificação, mas se não existisse poderia reagir, em menor intensidade, mas reagiria)
G 8	Dúvida sobre o material que compõe a obra. Tocar o metal. Caminha, observa, olha de perfil. Expressões de incômodo visual (ilusão de ótica). Visão, tato.	Tapas os olhos pela lateral. Deita no chão.	Participação parcial (não toca mas esta dentro a obra)
A 12	Atração pelas cores e pelo buraco da obra. Caminha e toca. “Estar na natureza”. Vontade de tocar nas paredes e grades, participa parcialmente. Chutam as pedras. Visão, tato, olfato (chuva), audição.	Chuta forte a pedra e bate na parede. Não percebe se pode pisar na grama.	Participação parcial
G 18	Busca pelo reconhecimento (identifica cemitério ou cidade) e depois os pontos turísticos mais conhecidos. Escuro-luz. Velas. Percebe a filmagem em tempo real e que pode aparecer no telão. Visão, audição, olfato.	Soprar a vela. Barulho do aparelho eletrônico.	Participação parcial
G 20	Desafio ao caminhar, medo do escuro. Fantástico, surpresa. Admiração. Perceber fios mais nítidos ao caminhar. Figuras geométricas. Material. Tenta sair pelo beco sem saída. Aproxima do acompanhante. Visão, tato(andar).	Cantar mantra.	Participação parcial (não toca mas esta dentro a obra)

Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

APÊNDICE D – Acesso aos vídeos de visitação comentados

Como acessar: utilize a **URL** ou o **QRCode** abaixo.

Senha de acesso: danielleinhotim

Highlights da visitante E17

<https://vimeo.com/353349840>



Highlights do visitante B4

<https://vimeo.com/353350021>



Highlights da visitante F27

<https://vimeo.com/353349666>



ANEXO 1 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



Comissão de Ética em Pesquisa do Instituto
Inhotim (COEPI)

APÊNDICE A - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Projeto: Mapeamento de Experiências Multissensoriais e Engajamento: Um Estudo de Caso em Inhotim.

O Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar do projeto de pesquisa intitulado Mapeamento de Experiências Multissensoriais e Engajamento: Um Estudo de Caso em Inhotim, de responsabilidade da mestranda Danielle Brey-Gil Faria, coordenado pelo Professor Rodrigo Ribeiro do Departamento de Engenharia de Produção e pelo Professor André Abath do Departamento de Filosofia.

O projeto tem por objetivo mapear as experiências vivenciadas por um ou mais públicos de Inhotim com foco na interrelação multissensorial e engajamento dos mesmos.

O local, a data e o horário da entrevista serão agendados de acordo com a sua disponibilidade. Os depoimentos terão duração máxima de (3 horas) e depois de gravadas serão transcritas.

Os objetivos deste projeto são meramente de pesquisa e, sob hipótese alguma, o projeto utilizará os depoimentos para outros fins.

Os benefícios da pesquisa são: potencial ampliação das experiências dos visitantes em Inhotim e contribuição acadêmica para desenvolver metodologias de mapeamento.

Você poderá desistir e retirar o seu consentimento a qualquer momento sem nenhum prejuízo pessoal, bem como solicitar todas as informações que desejar à pessoa que o entrevistar, ou por telefone com os pesquisadores envolvidos. Se tiver alguma consideração ou dúvida sobre esta pesquisa, em qualquer de suas etapas, poderá entrar em contato com o profissional responsável pelo projeto, no e-mail: breydani@hotmail.com.br ou pelo telefone (31) _9.9895-1357_. Poderá entrar em contato também com a Coordenação de Engenharia de Produção, que acompanha o projeto, no e-mail: rodrigoribeiro@ufmg.br, ou também no Departamento de Filosofia, que acompanha o projeto, no e-mail: andreabath@gmail.com, ou ainda na Comissão de Ética em Pesquisa do Instituto Inhotim (COEPI), que aprovou o projeto, através do e-mail comissaodeetica@inhotim.org.br.

Nome (voluntário): _____ Idade: _____ RG: _____

Responsável legal (quando for o caso): _____ RG: _____

Eu, _____, Idade: _____, RG: _____ declaro ter sido informado e concordo em participar, como voluntário, do projeto de pesquisa acima descrito. Declaro ainda, conceder total direito de uso de minha imagem e voz nas gravações das entrevistas.

Brumadinho, ____ de _____ de _____.

Assinatura do entrevistado

ANEXO 2 – Fotografias registradas pela visitante E17

Legenda: A) Óculos espelhados da E17 utilizado em suas viagens;
B) Óculos espelhados da E17 utilizado na NGI.
Fonte: Fotografias da visitante E17, 2018.

ANEXO 3 – Obra de arte *Viewing Machine* (2001-2008), artista Olafur Eliasson



Legenda: A) Vista da parte interna da obra;

B) Vista da parte externa da obra instalada a céu aberto no Inhotim.

Fonte: Site do Inhotim, 2018.

ANEXO 4 – Instalações da obra *Narcissus Garden***33ª BIENAL DE VENEZA, ITÁLIA (1966)**Figura 22 – Yayoi Kusama na instalação da obra *Narcissus Garden* (1966)

Fonte: Cortesia David Zwirner, Nova Iorque; Ota Fine Arts, Tokyo/Singapura/Shanghai; Victoria Miro, Londres/Veneza, 1966, ©YAYOI KUSAMA.

JARDIM DA CHATSWORTH HOUSE, CHATSWORTH, INGLATERRA (2009)Figura 23 – *Narcissus Garden* (2009) no jardim da *Chatsworth House*Foto: Christopher Furlong.
Fonte: Getty Images.**MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DE TAIWAN, TAICHUNG (2015)**Figura 24 – *Narcissus Garden* (2015) no Museu Nacional de Belas Artes de TaiwanFoto: 準建築人手札網站
Fonte: *Forgemind* ArchiMedia/Flickr

THE GLASS HOUSE¹⁰³, NEW CANAAN, CONNECTICUT (2016)Figura 25 – *Narcissus Garden* (2016) na *Glass House*

Foto: Matthew Placek.

¹⁰³ A *Glass House* de Philip Johnson foi construída entre 1949 e 1995 pelo arquiteto Philip Johnson. Localizada na *National Trust for Historic Preservation*, uma organização sem fins lucrativos de capital privado que trabalha para salvar os lugares históricos da América. A paisagem compreende 14 estruturas, incluindo a Casa de Vidro (1949) vista na foto, e apresenta uma coleção permanente de pinturas e esculturas do séc. XX, além de exposições temporárias.

ROCKAWAY, FORT TILDEN, NOVA IORQUE, EUA (2018)

Figura 26 – *Narcissus Garden* (2018) na área de Recreação Nacional Gateway, Rockaway



Legenda: A – parte externa do galpão T9; B – parte interna no galpão T9

Foto: Pablo Enriquez.

Fonte: MoMA PS1.

Figura 27 – *Narcissus Garden*¹⁰⁴(2018) a céu aberto na área de Recreação Nacional Gateway, Rockaway

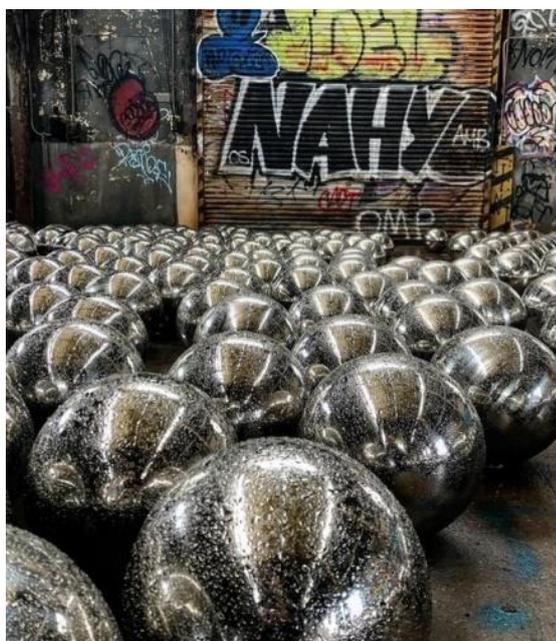


Foto: Klaus Biesenbach

¹⁰⁴ O diretor do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA), Klaus Biesenbach, descreve o local da instalação como sendo “interno e externo. O clima faz parte disso e, por que está nas *rockaways*, aumenta a conscientização sobre a área vulnerável e bonita das *rockaways* que enfrentam a mudança climática.”