

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

MARCELA SOMENSARI CAMPANA

INHOTIM E O CONTEMPORÂNEO PERMANENTE

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SÃO PAULO

2018

MARCELA SOMENSARI CAMPANA

INHOTIM E O CONTEMPORÂNEO PERMANENTE

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Ciências Sociais, área de concentração Ciência Política, sobre a orientação do Prof. Dr. Rafael de Paula Aguiar Araújo.

SÃO PAULO

2018

MARCELA SOMENSARI CAMPANA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Ciências Sociais, área de concentração Ciência Política, sobre a orientação do Prof. Dr. Rafael de Paula Aguiar Araújo.

BANCA EXAMINADORA

Aprovado em: de 2018

Para João.

Este trabalho foi desenvolvido por meio de bolsa de apoio à pesquisa fornecida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

AGRADECIMENTOS

O trabalho que apresento aqui hoje foi desenvolvido ao longo de alguns anos e só pôde ser concluído pelo apoio e ajuda direta de pessoas queridas e de um suporte material.

Sendo assim, deixo aqui registrada a importância de acesso a uma estrutura que permita o desenvolvimento intelectual e a produção científica, essa livre e aberta ao pensamento crítico. Tive a sorte de estar ligada a uma instituição que historicamente tem essas características, a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Assim, agradeço imensamente a todos os funcionários da PUC, especialmente aos do departamento da pós-graduação em ciências sociais, Katia e Rafael. Agradeço a oportunidade de ter tido contato com professores que com generosidade de dispõem a compartilhar seus saberes, agradeço a todos que pude ver aulas e ter contado direto, especialmente à Professora Carmen Junqueira.

A gratidão se estende ao Professor Miguel Wady Chaia, pelas aulas e pelas contribuições oferecidas no exame de qualificação. E ao Professor Paulo Niccoli Ramirez, também pelas contribuições no exame de qualificação.

Agradeço ao meu orientador, Rafael Araújo, não apenas pelas trocas comuns da orientação, mas também pela parceria, leveza e amizade, às quais ajudaram para que o trabalho não fosse mais pesado do que deveria ser. Por reflexo, agradeço aos colegas “rafaelzistas”, Flavia Ayres e Matheus Toledo, pelas conversas e descontração quanto ao tema tenso dos prazos.

Registro a gratidão por ter recebido uma bolsa integral do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), órgão de grande importância para o desenvolvimento do pensamento e da ciência no Brasil.

Também agradeço aos funcionários da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo do Município de Brumadinho (MG), bem como aos funcionários do Arquivo Público Municipal. Ao Instituto Inhotim, que me proporcionou acesso às suas dependências, e aos funcionários que me auxiliaram, em especial Janaína Janeiro que me mostrou todos os materiais produzidos pelo Setor Educativo.

Nem só na universidade se vive durante a pesquisa de mestrado, sendo assim, tomo este espaço para agradecer às pessoas amadas que completaram minha vida nesse tempo. Meus pais, Mauro e Marisa, que me proporcionaram oportunidades formais de estudo, mas também souberam estimular a curiosidade como forma de construir um pensamento autônomo. Minhas irmãs, Paola e Bruna, a segunda em especial por tolerar meus *post-its*.

Agradeço ao Renato, também por estar presente na primeira viagem que fizemos ao Inhotim. Minhas avós, Dilma e Dedé, pelo carinho e dedicação.

Agradeço aos amigos queridos, Paulo Roberto, que com saudades digo, sempre me proporcionou as melhores conversas. Ao Luiz Adriano Moretti, pela ajuda constante e generosa, principalmente no desenvolvimento do projeto. À Laz Camargo, pelas risadas. E Renato Mendes e Jamile Rai, que fazem arte, contam histórias e no tempo que resta conseguiram me ajudar com a revisão.

Por fim, agradeço ao João Gomes, companheiro dos dias comuns, pelos livros, aulas, conversas, palavras e todo o amor.

Duas riquezas: Minas
e o vocábulo.

Ir de uma a outra, recolhendo
o fubá, o ferro, o substantivo, o som.

Numa, descansar de outra. Palavras
assumem código mineral.
Minérios musicalizam-se em vogais.

Pastor sentir-se: reses encantadas.
(Carlos Drummond de Andrade, "Patrimônio")

"[...] Ele vira fotografias e reproduções de quadros como aqueles em revistas, aos quais olhara completamente sem curiosidade, por ser um olhar completamente sem crença, como um caipira examinaria o desenho de um dinossauro. Agora, porém, o caipira estava diante do próprio monstro e Wilbourne ficou parado diante dos quadros em total absorção. Não era o que eles representavam, a técnica e o colorido; não significavam coisa alguma para ele. Ficou pasmo, sem calor nem inveja, com as circunstâncias que poderiam dar a um homem o óbvio tempo livre e os meios de passar os dias pintando coisas como estas, e as noites tocando piano e dando de beber a pessoas a quem ignorava e (pelo menos no seu caso) cujos nomes nem se preocupava em saber."

(William Faulkner, "Palmeiras Selvagens")

RESUMO

O presente trabalho se desenvolve dentro do campo das ciências sociais, ainda que em reflexão sobre uma instituição de arte, o Instituto Inhotim. Buscando traçar aspectos de uma história do Instituto, traçamos uma reflexão sobre o espaço onde se localiza por meio de uma regressão histórica proporcionada pelos elementos remanescentes de seu passado, contidos no presente de sua exibição. A metodologia que permitiu essa prática reflexiva foi o materialismo histórico revisado por Walter Benjamin, ao qual as imagens permitem que se rompam o contínuo da história para que rememoremos o passado que não está contado nos discursos oficiais. Com isso, pudemos entender o Inhotim não só pelas características detalhadas por si mesmo em seus catálogos, livros e entrevistas, mas ir além, nos aspectos de sua consolidação, construindo uma história paradoxal que o entende como grande acontecimento da arte contemporânea no mundo, e também trazendo à luz aspectos contraditórios de seu projeto, para uma compreensão “em constelação” dos acontecimentos, para que cada um redesenhe sua história.

Aqui construímos uma história possível sobre o Inhotim, colocando-o como uma heterotopia de nossa sociedade, que reflete desejos e ideais da mesma, enquanto o espaço se reconfigura dentro de pretextos de controle de acesso, perfeição estética e prazer. Paralelamente, buscamos refletir como esse espaço constrói um tempo, aproximando-o mais uma vez da teoria benjaminiana da história, para entender na atualidade um declínio da possibilidade de experimentar algo, por conta de um rompimento simbólico das construções históricas das coisas, que não compreende suas origens e a transmissão destas. O Inhotim se define como uma experiência. À luz do pensamento de Benjamin, revisitamos este conceito, contestando a possibilidade de, de fato, experimentar o espaço.

Palavras-chave: Memória; Tempo; Espaço; Arte; Inhotim.

ABSTRACT

The present work is developed within the field of social sciences, although in reflection on an institution of art, the Instituto Inhotim. Tracing aspects in order to construct a history of the Institute, we draw a reflection on the space where it is located through a historical regression provided by the remnant elements of its past, contained in the present of its exhibition. The methodology that allowed this reflexive practice was the historical materialism reviewed by Walter Benjamin, to which the images allow breaking the continuum of history so that we can remember the past that is not counted in the official discourses. Therefore, we were able to understand Inhotim not only by the characteristics detailed by itself in its catalogues, books and interviews, but going beyond, in the aspects of its consolidation, building a paradoxical history that understands it as a worldwide transformation of contemporary art, as well as bringing to light contradictory aspects of its project, promoting the formation of a "constellation" for the understanding of the events, so that each one redraws its history.

Here we construct a possible story about Inhotim, placing it as a heterotopy of our society, which reflects desires and ideals of it, while space is reconfigured within pretexts of access control, aesthetic perfection and pleasure. Simultaneously, we seek to reflect how this space builds a time, promoting an approximation to Benjamin's theory of history, to understand at our present the decline in the possibility of experiencing something because of a symbolic disruption of the historical constructions of things, in which we can't understand the origin and therefore transmit values. Inhotim defines itself as an experience. In the light of Benjamin's thoughts we revisit this concept, contesting the possibility of, indeed, experiencing the space.

Key-words: Memory; Time; Space; Art; Inhotim.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Painel "Abre a Porta" (2006), de John Ahearn e Rigoberto Torres (foto nossa - 10/02/2018).....	59
Imagem 2: Jornal Tribuna do Paraopeba, nº. 39, fevereiro de 2009 – Primeira publicação da série “A Estética do Fim”.....	69
Imagem 3: “De Lama Lâmina” (2009), de Matthew Barney (foto nossa – 18/04/2015).....	70
Imagem 4: “Viewing Machine” (2001), de Olafur Eliasson, visão interna (foto nossa - 10/02/2018).....	73
Imagem 5: “Viewing Machine” (2001), de Olafur Eliasson, visão ampla da obra em contexto (foto nossa - 04/03/2018). Ao fundo, a Serra desmatada pela exploração de minério de ferro.	74
Imagem 6: Bernardo Paz monta a instalação da obra "Narcissus Garden Inhotim" (2009), de Yayoi Kusama (foto divulgação).....	85
Imagem 7: Parte da instalação "Sleeping City" (2011), de Dominik Lang (foto nossa - 09/02/2018).....	86
Imagem 8: Na parede da instalação "Sleeping City" (2011), de Dominik Lang, uma foto do artista com seu pai (foto nossa - 09/02/2018).....	87
Imagem 9: Jornal Tribuna, nº 48, junho de 2009 – Coluna Retratos na Parede.....	88
Imagem 10: "Continente/Nuvem" (2008), de Rivane Neuenschwander. Visão externa e visão interna (foto nossa 09/02/2018).....	92
Imagem 11: Igrejinha em três momentos de sua representação. Na obra de Ahearn e Torres, na foto de sua presença atual (nossa, tirada em 11/02/2018) e na foto publicada no jornal de fevereiro de 2009.....	94
Imagem 12: Jornal Circuito, nº 125, janeiro de 2005 - Anúncio pago do então Centro de Arte Contemporânea Inhotim.....	113
Imagem 13: Jornal Circuito, nº 143, maio de 2006 – Anúncio pago do então Centro de Arte Contemporânea Inhotim.....	114
Imagem 14: Jornal Circuito, nº 146, agosto/setembro de 2006 – Matéria sobre Instituto Cultural Inhotim.....	115
Imagem 15: Jornal Circuito, nº 122, outubro de 2006 - Matérias de acontecimentos "no Inhotim", a comunidade e o museu.....	116
Imagem 16: "Desert Park" (2010), Dominique Gonzalez-Foerster (foto nossa - 10/02/2018).	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A HISTÓRIA DO INHOTIM EM CONTINUIDADE	26
1.1 Inhotim em desenvolvimento.....	30
1.1.1 Bases.....	30
1.1.2 O terreno fértil de Brumadinho	34
1.1.3 Alicerces do projeto	36
1.1.4 Impactos Econômicos e Regionais.....	44
1.2 Inhotim como conceito	49
2 A HISTÓRIA A CONTRAPELO: O OUTRO INHOTIM	52
2.1 Rememorar.....	58
2.1.1 Abre a porta.....	59
2.1.2 A estética do fim	66
2.1.3 A máquina de ver	70
2.1.4 O acontecimento que não cessa de acontecer.....	75
2.1.5 O espelho de narciso	81
2.1.6 A perda da experiência e os retratos na parede	85
2.2 Capelinha e casinha contemporâneas	90
3 O TEMPO DE AGORA: ESPAÇO-TEMPO DA HETEROTOPIA.....	96
3.1 O Contemporâneo Permanente	99
3.2 Economia do poder local e economia de mercado	104
3.3 Do lado de dentro, do lado de fora.....	112
3.4 Inhotim como heterotopia da perfeição estética	118
3.5 Prólogo.....	120
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128
5.1 Referências Inhotim em meios digitais.....	135

5.1.1 Referências das obras de arte (por ordem de citação).....	135
5.2 Revistas e Jornais.....	136
5.3 Indicadores Socioeconômicos.....	137
ANEXO A – Brumadinho na mídia	138
ANEXO B – Primeiras notícias sobre o museu.....	139
ANEXO C – Notícia do projeto.....	140
ANEXO D – Inhotim ganha museu	141
ANEXO E – Coexistência entre museu e comunidade.....	142
ANEXO F – Série de matérias “A estética do fim”	144
ANEXO G – Parte da série “Retratos na parede”	147
ANEXO H – Notícias sobre John Ahearn e Rigoberto Torres.....	148
ANEXO I – Notícia da venda da Capela de Santo Antônio.....	153
ANEXO J – Notícia sobre a construção da Capela de Santo Antônio.....	154

INTRODUÇÃO

Apesar de ter sido inaugurado em 2004, só fui ouvir falar do Inhotim em meados de 2013, quase uma década depois. Algumas matérias de jornais contavam de um novo museu, completamente diferente de todos os outros, que exibia a arte contemporânea em meio a um parque, uma experiência única, transformadora. Por estar prestes a terminar minha graduação em *marketing*, via aquelas notícias com o ceticismo de quem conhece os passos dos manuais para se criar um produto e vendê-lo de forma eficiente. No caso desse tipo de produto, de um nível de exclusividade e unicidade grandes, seria necessário buscar efetivamente relacioná-lo a uma narrativa espetacular, reforçando suas características diferenciadoras.

Pouco tempo depois ouvi o mesmo discurso, mas pelas palavras de um museólogo mexicano residente no Brasil. Ele não tinha motivos para estar mentindo ou forçando o mesmo discurso publicitário que tomavam as matérias dos jornais. Descrevia o Inhotim como quem descreve um sonho, algo fora do comum, ao mesmo tempo em que misturava naquela experiência as de sua infância, quando ia diariamente ao Museu Nacional de Antropologia do México.

Em 2015, finalmente me empenhei na jornada de mais de 500 quilômetros até Brumadinho, Minas Gerais. O motivo era o passeio, mas também o trabalho de conclusão no curso de arquitetura de minha irmã, Bruna, sobre parques urbanos. Para sua orientadora, o Inhotim era visita obrigatória para quem pretendesse conhecer paisagismo e construções de concreto coerentes com a natureza. Fomos. Lá ficamos por quatro dias, três completamente dedicados ao parque e um dedicado aos trajetos de ida e volta. Orgulhosamente percorremos os três circuitos e vimos quase tudo, considerando que havia obras interditas.

Naquela visita, meu ceticismo com o discurso publicitário foi colocado em prova. A magnificência do espaço o confronta já ao primeiro olhar, e os passos vêm acompanhados de palavras de espanto. O Inhotim é um acontecimento único, de fato. E, de fato, quem está acostumado a ir a museus e passar duas horas em uma sala, com o olhar pulando de obra em obra, em uma fruição quase robótica, se vê completamente surpreso com o que pode ser feito da arte e da paisagem que a contorna. Não me lembro de vez alguma em que havia passado

um dia completo dentro de um espaço expositivo de arte, nem mesmo nas gigantes Bienais de São Paulo ou nos museus-palácios como o Belvedere¹, quem dirá três dias seguidos.

Entretanto, o encantamento inicial, que destruíra completamente meu ceticismo de quem conhece o discurso que embasa o marketing, foi lentamente desmontado pelo ceticismo da perfeição. Talvez seja o senso comum “bom demais para ser verdade” que faça com que duvidemos do que funciona bem demais aos olhos. Talvez tenham sido as leituras da época, muito focadas nos temas da sociologia urbana contemporânea. Talvez tenha sido o fato de que havia me hospedado durante quatro dias na cidade de Brumadinho, que fornece uma quebra visual real ao sonho Inhotim. Sendo o acontecimento que é o Inhotim, considerando todas as sensações dos quatro dias, não poderia ter saído de lá sem muitas perguntas.

Com parte das leituras de então, e as prévias sobre arte, indústria cultural, sociologia urbana, publicidade e marketing cultural, elaborei um projeto que tinha como objetivo central entender como o Inhotim impactou a vida comum dos moradores de Brumadinho, crente de que esse contraste estético guardava uma interessante história.

O objetivo se manteve até o fim do trabalho, mas o Inhotim ganhou uma importância muito mais central do que a cidade, como o grande acontecimento que é. O objetivo se transforma levemente ao entendermos o Inhotim, justamente, como este acontecimento, e buscarmos a sua história a partir das pessoas que o experienciam. Michel de Certeau (apud GAGNEBIN, 2018, p. 12) diz que:

Um acontecimento não é aquilo que podemos ver ou dele saber, mas aquilo que ele vem a ser (e, principalmente, para nós). Essa opção somente se compreende no arriscar, e não pela observação.

Esse apontamento é pertinente porque o trabalho não se estabelece em pretensões históricas e filosóficas, mas na busca de uma forma de compreensão das sensações diversas que tive ao lidar com o espaço, sua ideia e, principalmente, suas significações, ao buscar entender o que amigos queriam dizer quando sempre, impreterivelmente, respondiam “achei muito bonito” quando perguntava de suas visitas ao Inhotim ao longo desses três anos que realizei a pesquisa. Buscando entender, também, a *feiura*² que incomoda em Brumadinho, que, como descobrimos com a pesquisa, não é uma cidade pobre, possui um Índice de

¹ Österreichische Galerie Belvedere (Galeria Belvedere da Áustria) é um museu situado no Palácio Belvedere, em Viena, Áustria.

² Tal apontamento chegou a ser feito por repórteres e publicado, como foi o caso de Lucas Mendes, que em 2008 publicou uma reportagem na revista O Globo, chamando Brumadinho de “cidade de terceiríssimo mundo”. Em abril de 2008, o Jornal Tribuna (nº 29), repercute a matéria, com a indignação dos moradores (ver Anexo I) e com texto de Bernardo Paz, defendendo a cidade.

Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) tido como Alto³ e um Produto Interno Bruto (PIB) *per capita* de R\$18.150,00⁴. Levando em conta este trajeto, fica claro que Brumadinho é uma cidade de contrastes.

Já no primeiro capítulo, contamos como a cidade é reflexo de uma migração de pessoas em busca de casas em loteamentos (vulgo *condomínios fechados*). Com isso, começamos a entender o Inhotim como reflexo de outros acontecimentos sócio-históricos e de mudanças nas dinâmicas políticas, econômicas e sociais.

Ainda que entendendo o Instituto Inhotim como fruto de seu tempo, estávamos lidando com algo diferente, tendo em vista que se trata de um espaço único, muito diferente, e que transformava para sempre nossa ideia de instituição de arte.

O problema fincou-se na seguinte indagação: Como foi a consolidação do Instituto Inhotim e como esta impactou os moradores de Brumadinho? Sendo ampliada para algo que correspondesse a uma perspectiva maior dos impactos, levando em consideração que tratamos de um acontecimento mundial, uma transformação profunda das instituições de arte no mundo, representando mudanças amplas em paradigmas sociais. Com isso, o presente trabalho procura responder ao problema: *Como foi a consolidação do Instituto Inhotim e quais foram seus impactos nas relações sociopolíticas do espaço?* Considerando que, com isso, levaríamos em conta apenas o espaço que é o Inhotim, mas poderíamos entendê-lo como algo mais amplo simbolicamente, que afeta diversas dinâmicas sociopolíticas para além do pequeno subdistrito do Município de Brumadinho.

Os objetivos do trabalho colocavam questões práticas em jogo, por estarem ligados não apenas a questões materiais da vida comum, mas à arte e representações simbólicas, aos afetos despertados por esse objeto lúdico. Também a configuração do Inhotim, a própria concepção de um espaço completamente outro de exposição de arte, convergente com um jardim botânico, o que forma um parque, um lugar para passear e não apenas estar em fruição com a obra, requereria um trabalho especial em termos de embasamento metodológico, que passou a ser um dos objetivos do trabalho.

³ IDHM de 0,747, para o ano de referência de 2010, segundo o Atlas de Desenvolvimento Humano no Brasil.

⁴ Faria (2017, p. 168-170) apresenta dados aprofundados dos aspectos socioeconômicos de Brumadinho. Segundo seus levantamentos, a renda per capita de Brumadinho é 45% superior à média per capita do estado de Minas Gerais, 5% superior à média da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Segundo o mesmo levantamento (FARIA, 2017, p. 170), o PIB do município é de R\$580 milhões.

Apesar de Walter Benjamin já estar inicialmente entre as referências teóricas da pesquisa, por conta de suas reflexões sobre a arte em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2017), foi com sua proposta para a prática do olhar em forma de compreensão do mundo, apresentada principalmente em “Passagens” (BENJAMIN, 2009) e “Eduard Fuchs, colecionador e historiador” (BENJAMIN, 2016b), que pudemos vislumbrar uma convergência entre o entendimento do espaço, a prática do caminhar e a observação crítica dos elementos físicos, combinados com o objetivo de entendimento das formas sociais e políticas que são estruturantes destes elementos.

Nessas obras citadas anteriormente, bem como na sua última obra, postumamente publicada, as “Teses sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 2016a), Benjamin aprofunda melhor a questão da discussão metodológica como um revisionista do materialismo histórico marxista. Propõe, assim, como papel do historiador, abandonar o materialismo histórico que ele chama de “vulgar”, em prol do “verdadeiro materialismo histórico”, aquele que não analisa apenas o processo de criação, mas como o acontecimento chega até nós e é interpretado no *agora* (GAGNEBIN, 2014a, p. 197-216).

No seu materialismo histórico, que ao longo do trabalho chamaremos de materialismo histórico benjaminiano, Benjamin inclui uma ideia de *outra história*, por considerar que a história oficial, em continuidade, serve apenas para identificarmos os vencedores dos processos do progresso, deixando os vencidos nos seus escombros, escondidos. Todavia propõe, com seu materialismo histórico, que os vencidos estão passíveis de serem identificados pelo olhar crítico. Essa outra história não é a negação da história oficial, tampouco uma história em paralelo, mas uma possibilidade de construção de uma narrativa.

Nesse ponto de questionamento da história em fluxo, inclui no seu pensamento uma inspiração de Nietzsche, que propõe a ação de “praticar a história em proveito da vida” (NIETZSCHE, 2017, p. 44). Agir contra o tempo e construir um novo tempo por vir, em uma ideia de “extemporaneidade”, ou seja, “considerações, reflexões ou meditações que trazem a marca da inconformidade e intempestividade para a época presente”. A escrita no presente deve ser um incentivo à ação, para tal o historiador deve ter a força da criação. O passado serve para a construção do futuro, e não para aguardá-lo (NIETZSCHE, 2017, p. 44-45), mas para isso deve ser resgatado.

Todo esse conjunto específico de questões iniciado por Nietzsche vai ter em Benjamin, na crítica à Teoria do Conhecimento, um aprofundamento indicando a

racionalidade como a trilha que desemboca na barbárie e o progresso como uma das forças que move a história, construindo conseqüentemente a barbárie. O pensamento é perfeitamente ilustrado em sua reflexão sobre o desenho em nanquim de Paul Klee, “*Angelus Novus*” (1920), a nona de suas teses sobre o conceito de história (BENJAMIN, 2016a, p. 14):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Importante ressaltar que esse processo é ativo, é uma ideia de construção de uma realização, não apenas a espera pelo devir, pelo tempo vazio do progresso. A ação deve ser desempenhada pelo historiador materialista histórico não vulgar, tomado de consciência desse processo bárbaro da história, que sucumbe às ruínas os vencidos e carrega os vencedores.⁵ Em certos pontos de sua obra, Benjamin é assertivo quanto ao papel a ser desempenhado pelo pesquisador. Na sétima de suas teses sobre o conceito de história, por exemplo, temos o célebre trecho onde fala do materialista histórico que se afasta da transmissão da tradição com a missão de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2016a, p. 12-13). Nessa tese ele descreve a tradição historiográfica como algo que tem como objetivo um processo frio, não empático, que prioriza precisamente o vencedor. O materialista histórico, por sua vez, ao testemunhar o mesmo “cortejo triunfal que levam os senhores” deve prestar a atenção aos “despojos” que “também são levados no cortejo”, aos quais chama de “patrimônio cultural”: ali estão as respostas não dadas para as questões, já que “não há documento de cultura que não seja também um documento de barbárie” (BENJAMIN, 2016a, p. 12-13).

Benjamin entende a cultura no materialismo histórico como acumulação de bens “herdáveis” – o que considera um ato próprio da burguesia triunfante –, em detrimento da transmissão da tradição, como valores e sabedoria, coisas próprias da modernidade acelerada e das cidades que colocam os indivíduos em isolamento. Ele vê, portanto, que esta tradição também insere a cultura como algo que não pode mais ser transmitido simbolicamente, mas sim por meio de bens e objetos, produzidos pelo homem dentro da lógica de exploração

⁵ Um exemplo na pesquisa historiográfica: E. De DECCA, 1930. *O Silêncio dos Vencidos*. Prefácio de Marilena Chauí, São Paulo, Brasiliense, 1988 [1981].

(GAGNEBIN, 2014a, p. 211). Nesse ponto, aproxima-se de seus colegas, principalmente Adorno e Horkheimer (1985), quando considera o processo de produção de bens culturais dentro da lógica da reificação dos produtos da atividade humana pelo viés do materialismo histórico e do historicismo. Diz que “o conceito de cultura para o materialismo histórico é um conceito problemático” que “tem um traço fetichista” onde a cultura é reificada (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2014a, p. 212), ou seja, a esquerda também contabilizaria bens culturais como instrumentos de luta, igualmente fetichizados. Sendo assim, tanto a herança quanto a tradição sofrem do mesmo mal da contabilização física de objetos que deveriam ser simbólicos e políticos.

Nas “Passagens” (BENJAMIN, 2009), encontram-se alguns fragmentos que vão além da discussão do método materialista histórico verdadeiro e que dão pistas para o procedimento metodológico empregado por Benjamin: neste livro, o objetivo é desvendar a história do século XIX, marcada na Paris do início do século XX. Por conta dessa atividade do olhar, se insere nesse ponto uma possibilidade metodológica de analisar, para além de acontecimentos descritos em palavras, os acontecimentos descritos em imagens, como canalizadora do potencial da ação de leitura da história oculta do passado. Ele vai acrescentar a noção de que a história não se decompõe em histórias, mas em imagens⁶, e é no olhar para elas que se pode realizar a quebra do *continuum* da história, formando uma constelação, que se dá em consequência da quebra da linearidade histórica e a formação do fluxo, do salto do presente para o passado de forma não mais contínua, mas dialética, tornando visível infinitas possibilidades de se contar os acontecimentos. É a imagem, pois, que produz essa possibilidade do resgate do passado, essa possibilidade revolucionária. Esse novo olhar sobre o ocorrido, pela imagem, significa também, e de forma não excludente, entendê-lo de maneira política, com categorias políticas:

[...] O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem como a qual e através da qual é compreendido. Esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstâncias do passado são a prova da verdade da ação presente. Ou seja; ela acende o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido (cuja figura autêntica é a moda). Abordar desta maneira o ocorrido significa estudá-lo não como fez até agora, de maneira histórica, mas de maneira política, com categorias políticas (BENJAMIN, 2009, [K 2, 3]).

⁶ "Sobre a doutrina elementar do materialismo histórico. 1) Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza como sua salvação. 2) A história se decompõe em imagens, não em histórias. 3) Onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada. 4) A apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso. 5) O materialismo histórico baseia seu procedimento na experiência, no bom senso, na presença de espírito e na dialética" (BENJAMIN, 2009, [N 11,4]).

Assim, Benjamin credita o papel da análise, da práxis revolucionária, ao autor do olhar, ao historiador. Ele milita por uma sincronia entre o onírico que sonha e reproduz e a ação prática no agora. A arte é, assim, importante objeto para observar a realidade, escavá-la e, conseqüentemente, transformá-la. Entretanto, nos seus trabalhos ele não faz uma análise da obra de arte, mas sim da ideia de representação de traços de composição da sociedade em pequenas coisas, banais, cotidianas, bem como nas grandes obras de arte.

Benjamin introduz o conceito de transmissão (*überlieferung*), para superar esta forma de contabilização e transferência de bens culturais vazios em sentido. Este novo conceito leva em conta o confronto entre o tempo presente e o passado e a transmissão de acontecimentos no momento de sua recepção (GAGNEBIN, 2014a, p. 212). Assim, delimitando a ideia de transmissão de uma obra, Gagnebin (2014a, p. 214) explica que esse conceito compõe um novo método de análise:

Uma análise histórico-materialista que não pode se contentar com a análise do processo de produção da obra, mas deve igualmente considerar como tal obra ou tal acontecimento foi interpretado e retomado e chegou até nós por meio dessa interpretação, e não de maneira imediata e direta.

Este é o centro da metodologia materialista histórica benjaminiana da imagem: a de não se preocupar com o processo de produção da obra ou com o acontecimento que se retrata, mas como tal obra é interpretada no *agora*⁷ e como chegou até o momento da interpretação no *agora*, notando, assim, as relações estabelecidas desde sua criação e consolidação, e o que representa.

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer. (BENJAMIN, 2009, N [9a, 7]).

Com isso abre-se um parêntese para comentar o trabalho aqui apresentado: fica justificada uma forma de olhar para as obras de arte não com base em suas intenções ou nos fundamentos criativos de seus executores (sejam artistas ou ajudantes), construindo uma análise própria de si; mas sim na sua recepção momentânea, entendendo os processos que possibilitaram sua existência no espaço-tempo da análise das relações estabelecidas no agora

⁷ O agora, ou tempo de agora, é um conceito benjaminiano que será trabalhado no decorrer do texto.

e no passado, que indicam as contradições implícitas a qualquer objeto que perpassa o tempo. Levamos em consideração que as obras de arte do passado não se encerram em si mesmas, mas continuam a agir e viver na sua recepção e transmissão. Cabe ao presente, ao historiador de hoje, ficar atento àquilo que jaz nos acontecimentos e nas obras do passado como promessas ou protestos (GAGNEBIN, 2014a, p. 215). O historiador materialista benjaminiano, assim, “desconstrói a imagem engessada da tradição e procura nas interferências do tempo (passado e presente) o sopro de uma outra história possível”, um “sinal ou balbúcio de outro porvir” (GAGNEBIN, 2014a, p. 215).

Este pensamento estruturou o método do trabalho, os procedimentos metodológicos dele, o trabalho de campo, os nortes do olhar da pesquisa sobre as obras de arte e sobre o Inhotim em si, a base teórica e também a forma discursiva da dissertação.

Estruturamos, assim, a dinâmica do trabalho em três momentos, de acordo com os tempos propostos pela dialética benjaminiana: *o presente, o ocorrido e o tempo de agora*, como um sistema dialético de tese, antítese e síntese. Cada qual tinha um objetivo específico e buscou mostrar elementos diferentes que compõem a história da formação do Inhotim e as relações estabelecidas a partir dela. Também usou de técnicas diferentes para levantamento de dados e construção do argumento.

No primeiro capítulo, trabalhamos com o entendimento central sobre a implementação do Instituto Inhotim, isto é, os elementos que possibilitaram que isso acontecesse, tal como o momento político e econômico brasileiro que fez com que Bernardo Paz, mecenas criador do Inhotim, vivesse um período de expansão de seus negócios na mineração, revertendo parte de seus rendimentos em investimentos, como obras de arte, e na construção do museu em sua fazenda; um fluxo migratório de pessoas de classe média-alta de Belo Horizonte para cidades de sua região metropolitana, em busca de casas em espaços verdes; também o súbito interesse que o Brasil despertou no mercado de arte nos anos 2000. Nesse momento, buscamos contar um pouco mais sobre a história oficial do Inhotim, levando em consideração fontes bibliográficas de trabalhos realizados sobre ele, notícias de jornais e de revistas, as publicações oficiais do Instituto ao longo dos anos e entrevistas com funcionários. Essas publicações buscam descrever o Inhotim, construindo-o como um conceito, algo operado em um diálogo estabelecido entre diretores, curadores, artistas e escritores convidados, fazendo com que se acrescentasse ao museu-jardim uma nova característica única: de ser definido a partir de categorias também únicas.

No segundo capítulo retornamos ao ocorrido em antítese, por meio das imagens dialéticas apresentadas por Inhotim, os vestígios materiais de uma história outra, que não é aquela que conhecemos de pronto. Tomamos ciência do “outro Inhotim”, ou seja, o espaço que precedia o Instituto, que se chamava Inhotim desde o fim do século XIX, como um bairro rural de um subdistrito de Brumadinho. A história a contrapelo nos leva a conhecer pessoas que viviam naquele espaço, que conviveram com o museu durante poucos anos, enquanto aos poucos ele se expandiu para o que um dia foi uma comunidade ativa. Buscamos contar sobre a implementação do Inhotim e as consequências desta a partir de um novo prisma: o de quem perdeu. Nesse momento usamos como método o materialismo histórico proposto por Benjamin, recolhendo os vestígios materiais de dentro do parque, as obras de arte e as narrações como fontes principais. Realizamos entrevistas com antigos moradores da comunidade do Inhotim e moradores da cidade de Brumadinho em geral, consultamos fontes documentais no arquivo municipal da cidade. Um levantamento de jornais locais durante o período de implantação do museu (2003-2013) nos ajudou a notar como as pessoas receberam seu novo vizinho. Nesse processo, uma personagem surge, o *Narrador* benjaminiano, no esforço de um ex-morador, jornalista e professor que, por meio da poesia e da montagem, faz com que a história da comunidade do Inhotim não seja esquecida.

Por fim, sintetizamos os argumentos levantados no *tempo de agora*, quando retornamos ao presente, mas levando em consideração a rememoração feita. O Inhotim é entendido pelo conceito que lhe é imputado, o de *contemporâneo*. O processo de entendimento da construção do Inhotim e suas histórias fazem com que entendamos que essa conceitualização do espaço, acaba por construir uma temporalidade única, que busca apagar as camadas de temporalidades que são intrínsecas ao espaço. O *contemporâneo permanente* se apresenta no Inhotim como forma de transformar tudo que não está de acordo com esse tempo construído em algo plenamente condizente com ele. O Inhotim é reconhecido como uma heterotopia do nosso tempo, sendo assim, representa as ideias utópicas de nossa sociedade, enquanto nos ajuda a perceber os paradigmas que nos constituem. Para estruturar esse argumento, usamos parte da pesquisa documental e fontes bibliográficas.

Apresentados os intuitos do trabalho, delimitemos algumas questões para que se obtenha uma compreensão completa do mesmo.

Primeiramente, quanto à arte. Por estarmos trabalhando uma instituição ligada ao tema da arte, não poderíamos afastar a reflexão aqui proposta como algo que orbita a *ideia de*

arte. O trabalho aqui apresentado se limita a tratar do problema da relação entre a arte e suas formas de representação simbólicas das relações criadas a partir dela. Partindo do campo das ciências sociais, a arte se torna objeto possível quando é considerada “uma resultante de forças estabelecidas socialmente, o que nos permite identificar tensões e deslocamentos sociais implícitos em sua materialidade”, sendo assim, tratamos de um rico objeto “capaz de atravessar o tempo e oferecer ao pesquisador significativos vestígios, que sintetizam questões sociais e individuais” (ARAÚJO, 2014, p. 21). Não pretendemos analisar, criticar ou entender o objeto artístico por si mesmo, os processos de seus criadores, materiais, escolas ou relevância. Por meio da teoria benjaminiana da imagem e do método materialista histórico, a arte serve como parte da composição da imagem a ser analisada, junto com os discursos a ela atrelados, o local onde está exposta e o formato que apresenta. Como dito anteriormente, focaremos na sua recepção momentânea, entendendo os processos que possibilitaram sua existência no espaço-tempo da análise e as relações estabelecidas no agora e no passado, que indicam as contradições implícitas a qualquer objeto que perpassa o tempo. As artes são possibilidades, objetos que carregam em si diversas facetas, que nos ajudam a romper a história em continuidade.

Entendemos o Inhotim como um todo, e as obras de dentro dele como algo tão notável quanto suas árvores, placas e livros. Os pequenos vestígios do cotidiano do outro tempo nos servem como guias e, no caso, permitiu que entendêssemos precisamente que o projeto se propõe como capturador das temporalidades outras, achatando-as ao seu tempo definidor. As obras citadas são trabalhadas, assim, por essa perspectiva, de forma alguma analisadas e criticadas por si.⁸

Não buscamos contar “a verdadeira história” do Inhotim, pelo contrário. Por meio das reflexões propostas pelo autor que guia nosso argumento, a história deve explodir seus acontecimentos em constelação, sendo possíveis diversos traçados ligando os pontos. No nosso trabalho traçamos alguns deles, levando em consideração os elementos aos quais tivemos acesso. Outros poderão fazer o mesmo, acrescentando outros elementos. Avaliamos que, tendo em vista que o Inhotim já conta com uma quantidade considerável de trabalhos sobre si, o que podíamos acrescentar seria essa nova perspectiva, a partir de uma nova base metodológica, que leva em conta esse aspecto da barbárie que todo monumento de cultura carrega, e sabendo pontuar que essa “barbárie” é parte constitutiva de qualquer acontecimento

⁸ Quanto às obras, estas incluirão fotos com seus devidos créditos, além de apresentarem suas referências do site do Instituto Inhotim, com links disponíveis no subtópico “Referências das obras de arte”.

histórico relevante. Desse modo, o Inhotim se apresenta como um espaço transformador da arte, que oferece diversas oportunidades de sensações, que constrói e edifica subjetividades por meio das sensações que propõe. Apresentamos o Inhotim como algo paradoxal, que carrega em si uma ambivalência, não pretendendo julgá-la, mas tão somente apresentá-la.

O convite à leitura deste trabalho é um convite a um passeio pelo espaço-tempo do Inhotim, deixando de lado apenas os elementos tocados pelo olhar e pela sensibilidade artística quando em passeio físico por lá, mas levando em consideração os elementos eclipsados pela beleza do espaço e as vidas que constituem a história que contaremos a partir de agora.

1 A HISTÓRIA DO INHOTIM EM CONTINUIDADE

O presente trabalho se apresenta em três etapas, que em fluxo dialético darão conta do objetivo de discutir os impactos e as relações gerados a partir da construção do Instituto Inhotim, no Município de Brumadinho, Minas Gerais. Para esta primeira etapa, buscaremos desvelar o processo sócio-histórico que permite a geração da instituição, apresentando, assim, sua história oficial. Primeiramente, serão apresentadas as bases do projeto, o contexto que permitiu seu nascimento e o que era o espaço físico que hoje ocupa. Em seguida, buscaremos demonstrar suas estruturas, os valores e conceitos que o sustentam, contando a história do projeto e de seu desenvolvimento. Por fim, serão apresentados alguns pontos de impacto gerados pela imposição do projeto à região, provocando mudanças nas dinâmicas econômicas e sociais, principalmente na cidade.

O argumento se constitui ao longo de uma pesquisa bibliográfica que consolida diversos trabalhos realizados sobre o mesmo objeto em áreas e perspectivas distintas, somada a uma pesquisa documental realizada no arquivo municipal de Brumadinho, que se ateve aos jornais semanais, principalmente o Jornal Tribuna do Paraopeba e Jornal Circuito, publicados no período de idealização e implementação do projeto do Inhotim (ou seja, entre 2003 e 2013, quando consideramos o projeto consolidado). Buscamos ainda outras publicações com menor periodicidade ou alcance. Também realizamos entrevistas com três principais grupos de indivíduos: (1) funcionários do Inhotim, sendo estes ligados ao desenvolvimento dos projetos educativos e ao setor de gestão ambiental interno; (2) moradores de Brumadinho em geral, para que se percebam as posições relativas à influência do Instituto em suas vidas; (3) por fim, conversamos com ex-moradores da comunidade do Inhotim, ou seja, pessoas que viviam no espaço onde hoje é o Instituto.

Antes de aprofundar a discussão, é importante apresentar brevemente o objeto que será analisado a partir de agora: trata-se do Instituto Inhotim, uma instituição que não se define como os antigos parâmetros ligados à arte, sobretudo às artes visuais – como museu, galeria ou mostra – e se estrutura em novos conceitos e formas, sendo algo entre um museu e um jardim botânico em consonância. Por ter um formato novo, estamos aqui tratando de um acontecimento único do mundo da arte e da botânica em geral.

O Instituto apresenta-se oficialmente da seguinte forma:

O Instituto Inhotim começou a ser idealizado pelo empresário mineiro Bernardo de Mello Paz a partir de meados da década de 1980. A propriedade privada se transformou com o tempo, tornando-se um lugar singular, com um dos mais relevantes acervos de arte contemporânea do mundo e uma coleção botânica que reúne espécies raras e de todos os continentes. Os acervos são mobilizados para o desenvolvimento de atividades educativas e sociais para públicos de faixas etárias distintas. O Inhotim, uma Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), tem construído ainda diversas áreas de interlocução com a comunidade de seu entorno. Com atuação multidisciplinar, o Inhotim se consolida, a cada dia, como um agente propulsor do desenvolvimento humano sustentável.⁹

A autodescrição prática não consegue colocar em palavras a magnitude do projeto e de seu resultado. O Inhotim é hoje um dos maiores museus a céu aberto do mundo, reinventando de forma definitiva a arte contemporânea ao colocá-la em diálogo com outras formas de composição estética, como a arquitetura interna e externa e o paisagismo. O passeio que é proposto também acrescenta à fruição artística uma forma de lazer leve, como de quem caminha por um parque em um domingo. O tempo ali despendido é um tempo único, e por isso é comum que se passem dias visitando o espaço, dedicando um dia todo para aproveitar cada elemento possível. Também os estudiosos e interessados pela botânica se impressionam com a nova forma de preservar e tornar acessíveis espécies de plantas, tornando-as por meio de composição e montagem, obras de arte.

O Instituto ainda tem uma importância quando observada sua estrutura administrativa, com diretorias e setores completamente ligados às questões de aproximação entre a arte e as pessoas. Este é o caso do Setor Educativo e da antiga Diretoria de Inclusão e Cidadania, ambos responsáveis por um importante trabalho que chamam de *descentralização de arte*, ou seja, uma busca pela construção de uma outra ideia de arte, mais abrangente em termos de público. Ao mesmo tempo, demonstram uma iniciativa de renovação das funções do campo artístico, tornando-se objetos de educação e formação de pensamento crítico tanto para crianças quanto para adultos. Sobre os setores e seus trabalhos, veremos mais adiante.

A estrutura física também não deixa de impressionar. São 23 galerias que podem abrigar obras fixas de um só artista, uma só obra, diversas obras de vários artistas, exposições permanentes ou temporárias, enfim, uma infinidade de possibilidades expositivas, como poucos lugares permitem. As galerias são prédios e construções também pensadas dentro de

⁹ Informação disponível no site oficial do Instituto. Como forma de reduzir o número de notas, sempre que mencionado o site oficial e suas páginas, seus links estarão listados nas referências, no subtópico “Referências Inhotim em meios digitais.”

um conceito curatorial, muitas vezes construídas em diálogo com o artista que lá irá expor, como foi o caso da Galeria Adriana Varejão e Doris Salcedo, esta última exibindo uma obra que faz parte e de certa forma é o prédio que a abriga. A ideia de espaço expositivo único e inovador é central no desenvolvimento do projeto do Inhotim, como o então curador Allan Schwartzman define:

Inhotim está sendo construído como um espaço único onde a arte pode ser vivenciada como em nenhum outro lugar. Estamos colecionando e encomendando as obras de arte mais ambiciosas de nosso tempo e estamos situando-as num panorama extraordinário de jardins, fazendas, florestas e montanhas. A maior parte das experiências contemporâneas de arte é uma parada especializada de uma hora numa caixa branca urbana, mas uma visita ao Inhotim se desenrola através de uma experiência muito mais integrada, mais lenta e mais elevada, à medida que se anda pela paisagem. Os visitantes do Inhotim verão obras de arte que não podem ser vistas em nenhum outro lugar, e as vivenciarão de maneira comunitária e pessoal, diferente do mundo moderno que as produz, mas que, espera-se, é iluminado por elas (INSTITUTO INHOTIM, 2009, p. 34-36).

A realização desse projeto foi possível pela visão de Bernardo Paz e seu contato com diversos artistas brasileiros. Dessa relação nasce uma utopia criativa, que pôde ser implementada pelos recursos financeiros do empresário, também notando uma possibilidade de negócio.

Por meio de uma linha do tempo disponibilizada no site do Instituto, indica-se que o projeto começa a ser implementado em 2002, ainda a partir de uma coleção particular de Paz. Nas pesquisas feitas em jornais, o projeto é citado apenas em setembro de 2003, quando o Jornal Tribuna do Paraopeba dá a notícia de que os moradores do bairro rural de Inhotim foram surpreendidos com a construção de uma nova estrada, que ligaria as vias principais da cidade à fazenda de Bernardo Paz, localizada então no mesmo bairro, e são informados de que o empresário estaria planejando “construir um projeto ambiental e cultural” em sua propriedade. A mesma notícia já informa sobre compras de terrenos vizinhos à fazenda. Paz conta da sua realização no primeiro catálogo do Instituto, o então Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI):

Em 2004, eu completo a primeira etapa de um sonho e de uma busca que teve início há 20 anos. Em 1984, fui morar em um sítio em Inhotim, distrito de Brumadinho, próximo ao centro urbano de Belo Horizonte [...]. Em meados dos anos 90, comecei a colecionar arte contemporânea e a colocar algumas esculturas neste jardim [do sítio]. Rapidamente me envolvi com os artistas e suas obras e passei a vislumbrar a possibilidade de criar condições específicas para a exibição de obras-de-arte (INSTITUTO INHOTIM, 2004).

O que era uma coleção particular se torna uma ideia de ressignificação da arte, a partir de um processo de colaboração entre os agentes do processo artístico. Paz demonstra neste texto que o Inhotim nasce de uma vontade própria em participar da (re)criação da obra que possuía, por meio de debates entre outros tipos de profissionais que acrescentariam à peça novos elementos. Esta contribuição se daria por meio de uma influência externa, como na alocação espacial desta, ou até mesmo no processo primário de criação, ao gerar primeiro o espaço expositivo e depois solicitar uma obra específica para corresponder àquela expectativa.

[...] Queria poder participar e, de alguma forma, contribuir no processo de criação dos artistas, principalmente instigando-os com um contexto singular para as suas obras. A arte é, para mim, como a natureza – espiritual, e, como tal, deve ter um poder transformador sobre as pessoas.

A partir das conversas com os meus amigos do meio cultural, o que era uma ideia individual se transformou num projeto coletivo – o Centro de Arte Contemporânea Inhotim, uma nova instituição brasileira dedicada a colecionar e exibir arte de maneira sistemática. Com uma singular fusão entre arte e natureza, o Caci é um espaço para a criação, fruição e formação cultural (INSTITUTO INHOTIM, 2004).

Em 2006 o Instituto Inhotim seria aberto ao público geral e o projeto passaria de um sonho privado de seu mecenas para um dos principais museus de arte contemporânea do mundo, mudando drasticamente o mercado de arte no Brasil e as dinâmicas sociais da região que o abraça.

Estamos tratando de uma instituição privada, que apresenta obras de arte e reúne espécies botânicas em um espaço expositivo, aberto ao público. Há quem se refira ao Instituto Inhotim como “museu e jardim botânico”, uma definição literal dos dois eixos que estruturam sua proposta expositiva e que aqui trataremos como Instituto, considerando-o algo como um parque temático, como propõe Sá (2014, p. 50-51) em reflexão sobre o “Espaço Inhotim”¹⁰. Sobre a organização, o texto oficial reforça que desde 2008 o Instituto é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), sendo assim, sem fins lucrativos, apesar de constatar que nasceu de um projeto pessoal de Bernardo Paz, empresário e mecenas, a quem a coleção pertence.

¹⁰ Sá (2014, p. 48-51) discorre sobre a definição do Instituto Inhotim, em um híbrido entre museu e jardim botânico, o que torna pertinente considerá-lo um parque, já que se consolida em um espaço verde, amplo, de passeio ao ar livre – algo muito estranho à ideia de museu – e temático por carregar no passeio uma proposta de interação com a arte, em composição com a própria natureza. Assim, também usando uma fala de Bernardo Paz sobre tentar construir uma “Disney pós-contemporânea cultural”, Sá define o espaço como um parque temático, que une um museu de arte contemporânea e um jardim botânico.

Como um acontecimento, o Inhotim não pode ser descolado de um processo sócio-histórico que permite sua idealização e implementação, para além apenas da força do indivíduo que o consolida. A partir de agora, buscaremos estabelecer os cenários e contextos que influem no fluxo da formação conceitual e física do Inhotim.

1.1 Inhotim em desenvolvimento

1.1.1 Bases

Muitos são os fatores que contribuíram para a consolidação do Instituto Inhotim e seu sucesso em termos de relevância no mundo da arte e da botânica. O Brasil ser um país onde o campo da arte vem se desenvolvendo, apresentando principalmente no século XX uma consolidação de instituições artísticas, escolas importantes e artistas mundialmente valorizados, faz com que mesmo as novas formas expositivas estejam no radar da lógica do campo de produção artística. A consolidação da Bienal de São Paulo (a partir de 1951) também é importante para entendermos que estamos tratando de um país que tradicionalmente produz, discute e divulga a arte e seus artistas nacionais.

Os principais museus de arte do Brasil se consolidaram nas duas maiores capitais, Rio de Janeiro e São Paulo, tendo como característica principal a criação a partir de coleções particulares, como é o caso do MASP (com apoio de Francisco de Assis Chateaubriand e Bandeira de Mello), e dos MAM de São Paulo e do Rio (com apoio de doações do MoMA e da família estadunidense Rockefeller).¹¹ Esse aspecto é replicado na lógica de fundação do Inhotim, a partir da coleção de arte contemporânea de Bernardo Paz, mas transformado quando idealizado para ser instalado em uma fazenda, localizada em um bairro rural de um subdistrito de uma cidade da zona metropolitana de uma capital fora do eixo Rio-São Paulo, Belo Horizonte, que não é propriamente longe desse eixo, (o que permite um acesso facilitado), mas que não tinha destaque próprio no mundo da arte até então.

Apesar do perfil brasileiro do mecenas de arte ter essa característica da construção de instituições a partir da propriedade privada, esse fenômeno é comum de uma fase histórica e econômica mundial, que quebrou certos paradigmas do capitalismo de Estado e acabou por influenciar o perfil das instituições artísticas consolidadas e das que seriam criadas a partir de

¹¹ Para mais sobre a consolidação do Brasil no circuito de arte moderna e contemporânea, principalmente no decorrer do século XX, ver trabalhos de Aracy Amaral (1987, 2006a, 2006b).

então. Não buscaremos entender como isso afeta a fruição da arte, mas sim como a arte institucionalizada tem suas dinâmicas transformadas a partir de novas formas econômicas e do papel do Estado.

Na década de 1970, o paradigma do capitalismo de Estado é rompido a partir da crise do petróleo, que atinge as principais potências econômicas, e dos levantes populares que, apesar de terem um caráter radical de esquerda, acabam por reforçar a ideia de falha nas estruturas de poder, o que acarreta, de forma resumida, o estabelecimento de uma nova forma ideológica neoliberal como novo paradigma político-econômico. Esse novo paradigma transforma as relações sociopolíticas, sobre as quais buscaremos simplificar a análise focando em dois eixos de relações transformadas que cabem à nossa discussão: as mudanças no ordenamento urbano e na ideia de cidade e aquelas observadas no campo da cultura, especificamente os espaços expositivos.

Partimos da ideia de que o próprio fenômeno da urbanização seja constitutivo e constituído a partir das mudanças das relações particulares do modo de produção capitalista, como resultado dele e indicativo das transformações das relações estabelecidas a partir dele, também impactando a forma e o conteúdo da reprodução cultural, como sugere Lefebvre (2008). Essa mudança nas dinâmicas da produção do espaço faz com que este opere sobre a reprodução das relações sociais de produção, tornando o próprio espaço um objeto de consumo, “por meio da incorporação e formatação do cotidiano dos sujeitos (consumo programado que captura e coloniza o tempo do ócio)” (FARIA, 2016, p. 16). Esse espaço é instrumentalizado, quantificado e fragmentado pelo e para o poder, conseqüentemente gerando uma resposta de homogeneização e segregação (LEFEBREVE, 1974 apud FARIA, 2016, p. 17).

No momento pós-crise de 1970, tendo em vista mudanças nos paradigmas e nas dinâmicas sociopolíticas, a configuração do espaço é afetada de forma a criar projetos de renovação urbana, aos quais se soma o protagonismo dos equipamentos culturais e turísticos (FARIA, 2016, p. 19).

Alguns autores vão, a partir disso, analisar como isso impacta nas questões culturais, especialmente quanto à consolidação de novos espaços de exposição. Um trabalho relevante nesse sentido é de Chin Tao Wu (2006), que descreve o momento onde a arte passa a ser fortemente patrocinada pela iniciativa privada e os museus se transformam em espaços permeados pela lógica comercial e pelo estímulo ao consumo, entende-se que neste contexto a arte é secundária e o acesso é restrito a um tipo de público esperado (o público-alvo das

empresas patrocinadoras). É esta tendência, iniciada na década de 1980 pelo Beaubourg de Paris¹² (ARANTES, 1993; FABBRINI, 2008) que rege a maioria dos museus contemporâneos e pode ser observada no Instituto Inhotim, isto é, espaços onde a arte reificada se consolida e sua apreciação perde espaço para espaços que refletem as lógicas de mercado, dando cada vez menos importância para a arte (WU, 2006).

Em “Museu Valéry Proust”, de 1953, Adorno (2001) compara a visão dos lugares de cultura (museus) no ponto de vista de dois autores; partindo para a rediscussão de certos aspectos de acordo com as transformações históricas destes edifícios. Adorno usa os questionamentos de ambos para estruturar a noção de fruição (como interação sujeito-obra de arte) nos museus, mas vai além, correlacionando estes espaços como exemplos máximos da “neutralização da cultura” e da nova relação estabelecida entre a arte moderna e o público (ARANTES, 1993). Para o autor (ADORNO, 2011 apud ARANTES, 1993), os museus indicam parte do sintoma do exponencial esvaziamento da obra de arte e encerramento de seus impulsos emancipatórios. A crítica, então no início do século XX, em geral se baseava no espaço, como mistura de obras, que incentivava uma apreciação superficial e rasa. Os museus, na época, seriam lugares da elite em busca de instrução, encantamento, cumprimento de dever e satisfação de conveniências (VALÈRY, 1993 apud FABBRINI, 2008).

A partir do momento de transição entre os anos de 1970 e 1980, estes espaços são transformados e a fruição da apreciação das obras, conseqüentemente, muda de aspecto; o grande marco dessa nova fase seria o popularmente conhecido como Museu de Beaubourg (ARANTES, 1993; FABBRINI, 2008). Cada vez mais eles passam a ser espaços abertos ao grande público e não mais apenas a uma elite instruída. Essa mudança se dá por uma nova relação entre cultura e economia indicada anteriormente: a arte e o artístico se aproximam dos motivos econômicos, da diversão de massa, do mundo dos espetáculos, das feiras e *shopping centers* (FABBRINI, 2008). Todo o processo é um reflexo das transformações das políticas públicas de cultura francesa, mesclando a tradição artística e as novas políticas de animação cultural inauguradas ali e anteriormente criadas pelos Estados Unidos (ARANTES, 1993).

Os museus são elementos essenciais dessa “reanimação da vida pública” proposta pelo governo estadunidense e francês, fundida com a necessidade de disseminação de uma imagem “mais persuasiva [...] de uma identidade cultural e política da nação” (ARANTES, 1993). Para disseminação da nova proposta de centro cultural, a publicidade é levada a sério

¹² Oficialmente, Centre Georges Pompidou.

para atração do público, e seu reflexo são as filas formadas em exposições pontuais, indicando uma aproximação do grande público aos museus (ARANTES, 1993; FABBRINI, 2008). Wu (2006) confere a essa “popularização” dos museus, ainda, um fenômeno motivado pelas novas políticas de patrocínio, geradas pelo investimento corporativo. As instituições refletem estratégias criadas por empresas para divulgação de marcas e produtos para públicos-alvo específicos.

Os novos museus são pontos de busca por diversão, reflexo de uma necessidade funcional da sociedade de consumo. Para tal, outros elementos foram acrescentados aos museus, como forma de consolidação destes locais no imaginário do público: a arquitetura, a decoração, as exposições cenográficas e a sociabilidade estilizada dos visitantes (ARANTES, 1993; FABBRINI, 2008). O ambiente supera os objetos do seu interior, e este último elemento, da socialização, ultrapassa o domínio da arte, e entra no campo da representação das relações sociais no contexto de uma sociedade do espetáculo, focada no consumo como forma de expressão da personalidade. A interação via redes sociais também entra na discussão, sendo parte do processo de interação com a obra e da ação de expressão social pelo consumo.

Esses aspectos são ressaltados também por Foster (2017, p. 13-19), quando discorre sobre um processo pós-industrial de valorização da cultura e entretenimento, que faz nascer do fenômeno da economia da experiência a importância dada à arquitetura, criando os chamados “complexos arte-arquitetura”, como um conceito prático, observável no modelo físico dos novos espaços expositivos, mas também como um conceito reflexivo, que explica uma subordinação capitalista do cultural ao econômico. O autor traça uma confluência nesse tipo de estrutura com um momento político indicado por ele como “um populismo falacioso que em 1970 pode ser visto na política de [Ronald] Regan e a identificação neoconservadora da liberdade política com os mercados livres”. Alguns movimentos neovanguardistas vão exprimir bem essas tendências, como os museus minimalistas e outros aspectos de novos museus que vão se instalando em antigas fábricas e espaços que intercalam a dureza do concreto com a fragilidade do vidro.

Basbaum (2012) resume esse processo como o museu se transformando com a arte, respondendo às mudanças do chamado capitalismo tecnológico do final do século XX e suas demandas de globalização e espetacularização, ligado à tendência da arte da “virtualidade imagética e conceitual e espetacularização”:

Em uma economia que se distancia cada vez mais das estruturas Estatais e tem como protagonistas as grandes corporações (sobretudo financeiras), passa a ser fundamental que a voracidade e velocidade de tal capital imaterial seja trazida ao mundo concreto das coisas através de superfície material, sensível e persuasiva que seja corporificada de modo acessível e flexível e combinada com a produção de sentido: nesta equação, o campo da arte se presta com perfeição às manobras necessárias de realocação desse capital, detentor que é de um conjunto de conceitos e ferramentas desenvolvidos pela arte moderna e contemporânea em suas pesquisas e investigações do sensível como produção de sentido – método de investigação que ainda mal dominamos, mas que se estabelece na atualidade como uma das mais agudas formas de problematização do real (BASBAUM, 2012).

Já o trabalho de Cifuentes (2010) reforça ainda mais a importância do espaço para a arte contemporânea, como uma “dimensão social produzida simbólica e culturalmente pelo aprendizado e experiência”. Para o autor essa tendência de releitura de espaço faz parte e dialoga com temas recorrentes de movimentos artísticos contemporâneos, que recuperariam “noções de espaço e lugar como territórios de cruzamentos de todas as relações”. Tal fenômeno pode ser observado no que se entende como *land art*, o situacionismo, a própria concepção das instalações, obras *site-specific*, ou seja, práticas que confirmam a ideia de um *topos locus*¹³ de arte, construindo a arte como evento, um convite à inserção em um sistema de relações que conforma o espaço (CIFUENTES, 2010, p. 202-206).

Todas as tendências indicadas pelos autores citados anteriormente são facilmente observáveis no Instituto Inhotim, que as replica, acrescentando outras questões, como veremos mais à frente. Entretanto, o Inhotim representa também um processo singular e regional de transformação urbana das cidades brasileiras, no caso, a de Belo Horizonte e sua região metropolitana, tendo características pontuais observáveis no Município de Brumadinho, por exemplo.

1.1.2 O terreno fértil de Brumadinho

As mudanças no ordenamento urbano de Brumadinho foram profundamente observadas por diversos trabalhos como o de Gaspar (2005), Euclides (2012), Laura Faria (2016) e Diomira Faria (2017). Todos apontam para um movimento comum de reordenação do espaço do município que tem no Inhotim uma consequência simbólica, ainda que este seja também um novo fator que gera uma outra transformação. O fenômeno inicial, indicado como

¹³ Trata-se do conceito central do autor, ao qual define como “o sentido de lugar, eixo recorrente de construção discursiva em práticas estéticas contemporâneas” (CIFUENTES, 2010, p. 201).

uma “nova modalidade de expansão metropolitana,” teve início na década de 1990, em diversos polos urbanos do Brasil. Isto pode ser observado no trajeto entre Belo Horizonte em sentido a Brumadinho, trata-se da criação de loteamentos de acesso controlado, conhecidos como condomínios fechados.

Em Belo Horizonte é notado um fluxo habitacional para as periferias, inicialmente pela classe operária e populares, mudando de perfil na década de 1990, quando as classes média-altas iniciam um processo de busca por regiões afastadas do centro urbano, como refúgios de fim de semana ou residência principal. Este fluxo é justificado como reflexo de uma “cultura de moradia antiurbana calcada em um ideal de segurança e suposta integração com a natureza” (GASPAR, 2005, p. 14).

Já em Brumadinho, essa tendência tem características específicas, primeiramente porque é uma cidade de território vasto, onde boa parte das terras pertenciam às mineradoras.¹⁴ Uma parcela da população, entretanto, habitava zonas rurais, praticando agricultura familiar como fonte de renda e subsistência. Com o aumento da demanda por terras para a construção desses condomínios, ocorreu uma valorização fundiária, acarretando pressões para que os camponeses vendessem suas terras e se mudassem, sem outras opções, para as zonas urbanas. Estes, agora sem a renda da agricultura, acabam por se tornar prestadores de serviços nas casas que passaram a ocupar as suas antigas terras. Assim, a nova dinâmica causa um aumento populacional considerável, além de um impacto ambiental notável, principalmente gerado por novas ocupações.

As mineradoras tiveram papel essencial nessa consolidação dos espaços, fazendo mediações e participando dos empreendimentos construídos. Os novos empreendimentos carregam consigo uma ideia de contato com a natureza, vida mais calma, qualidade de vida e controle do ambiente, tanto em relação à própria natureza, quanto em relação ao indesejável outro.

Bernardo Paz compra a fazenda no bairro rural de Inhotim na década de 1980, quando seus negócios de mineração estão em expansão, na mesma negociação adquire também empresas na região, às quais a fazenda pertencia como um bem dos antigos donos. A fazenda tem uma história particular: os primeiros registros em cartório da propriedade são de

¹⁴ Responsáveis por 98% da renda da cidade e 85% dos empregos na década de 1980, segundo Gaspar (2005, p. 18).

1865, em nome de Joaquim Rodrigues Ribeiro,¹⁵ a mina da mesma região é comprada pela empresa britânica Bracuhy Falls Company, sendo chamada de Mina Nhotim. Daí em diante as propriedades da região passam de mãos em mãos e em 1944 a fazenda estava registrada como propriedade da empresa Stahlunion Ltda., relacionada à extração mineral de Itabira. Em 1950, a fazenda é comprada pela família Pacífico Homem, com a mina sendo intitulada Mina Inhotim, já na grafia atual. Por fim, em 1984, a fazenda e a mina passam a ter registro em cartório em nome da empresa BMP Participações, uma *holding* pertencente a Bernardo Paz¹⁶ (FARIA, 2016, p. 27-35).

Essa relação da dinâmica urbana com a mineração não só aponta a figura de Paz como um exemplo desta, mas também o Instituto Inhotim idealizado por ele. Não estamos tratando apenas de um fruto da descentralização urbana da região de Belo Horizonte rumo às cidades de sua zona metropolitana, mas também da replicação dos discursos que embasam essa migração, consolidados como argumentos de *marketing* do Instituto: a fuga para o campo, o contato com a natureza controlada, o passeio ao ar livre, a vida mais leve, o ambiente controlado e a valorização do espaço privado frente ao público.

1.1.3 Alicerces do projeto

Todos estes aspectos citados anteriormente – novas dinâmicas urbanas no novo modelo econômico-político, novas relações com o espaço público-privado, a reestruturação da ideia de espaço no capitalismo neoliberal, a criação de espaços expositivos *de experiência* permeados por tendências aplicadas em estruturas arquitetônicas, a migração da cidade para o *campo* pela classe média-alta urbana e, por fim, o discurso ambientalista – são constitutivos

¹⁵ Em entrevista, o jornalista e professor Valdir de Castro Oliveira ressaltou que possivelmente o nome do bairro rural do Inhotim provém de um neologismo popular, ao qual se abreviaria a referência “Senhor Quim”, simplificado para “Nhô Quim” e, conseqüentemente para “Nhotim”, nome dado à mina da região em 1910. Essa tese pode ser corroborada com o registro de um viajante do século XIX, James W. Wells (1995), que escreve entre 1873 e 1875, falando de um local a qual chama de “Neotim”, onde pernoitaria em viagem. O diálogo descrito entre ele e “um negrinho a pé” que não sabe dar a informação que necessita, mas constantemente responde “N’hor, sim” às suas indagações, uma forma de neologismo popular de abreviação, comumente encontrada nos dialetos e sotaques mineiros (ver CANDIDO, 2010), que se imagina ser outra origem etimológica de Inhotim.

¹⁶ Como forma de não fugir ao tema, mas não deixar de pontuar, notamos que BMP passa a constar como sócia majoritária da Minas do Paraopeba, da Mgs, da Itaminas Siderurgia Ltda. e da Siderurgia Piratininga, e, posteriormente, da empresa Horizontes, responsável pela administração de parte dos serviços do Inhotim (principalmente os restaurantes e a loja). Outra *holding* que participa da administração da Horizontes, como sócia majoritária, é a Vine Hill Financial Corp LTD, uma *offshore* aberta em 2005 e domiciliada nas Ilhas Virgens Britânicas, no Caribe, que em 2017 foi indiciada por lavagem de dinheiro, o que rendeu a Bernardo Paz e sua irmã, Virgínia Paz, uma condenação na justiça brasileira.

do nascimento do Inhotim, justificando sua criação simbólica e a escolha de seu espaço, que não foi tão espontânea quanto parece, mas um reflexo do momento sócio-histórico.

A figura e a vida de Bernardo Paz são interessantes como forma de observação da consolidação do projeto, não só por dedicar sua propriedade privada e sua coleção pessoal à criação de um espaço aberto de visitação, mas também por ter ele mesmo financiado durante anos o projeto com seus próprios rendimentos. Esses rendimentos também estão relacionados a um momento econômico específico do Brasil, quando na década de 2000 o preço das *commodities* atinge picos, especialmente o minério de ferro, material central das atividades econômicas das empresas de Paz. Estima-se que entre 2003 e 2008 o preço do minério de ferro aumentou em 369% (FARIA, 2017, p. 186).

Entretanto, Paz já era tido como um empresário importante antes dessa grande valorização de um de seus negócios. Um indicativo é que ainda nas décadas de 1970 e 1980 já era um colecionador de arte moderna, com peças relevantes em acervo. Em entrevistas¹⁷ ele conta que foi seu amigo, o artista brasileiro Tunga, que o convenceu a trocar sua coleção de arte moderna por uma de arte contemporânea. No primeiro catálogo do então Centro de Arte Contemporânea do Inhotim, de 2004, Paz conta que em meados dos anos 1990 inicia sua coleção de arte contemporânea, idealizando um espaço expositivo como forma de colaborar com a criação de novas obras em “um espaço coletivo”, demonstrando uma paixão pela arte e a vontade de contribuir diretamente no ato criativo de seus amigos artistas (INSTITUTO INHOTIM, 2004).

Essa transição de uma coleção moderna para contemporânea, dando ênfase ao trabalho de artistas brasileiros, coaduna-se com um momento importante para a consolidação da arte contemporânea nacional, onde o Brasil recebeu, em dois momentos históricos importantes, certo protagonismo no campo.

O primeiro momento foi na comemoração de 500 anos *de Brasil*, quando nota-se um esforço institucional para pautar o país no exterior na busca pela ressignificação de sua imagem, projetando um país moderno e exótico. Para tal, foram realizadas mostras de arte brasileira em instituições museológicas de grande importância, acompanhadas pela Mostra Brasil 500 anos. Fialho nos conta da mudança nas dinâmicas dos mercados de arte, antes altamente focados no mundo ocidental desenvolvido, onde se encontram o monopólio do mercado e as instâncias de legitimação de arte, mas que, a partir dos anos de 1970,

¹⁷ Dentre tantas, citamos a concedida à Revista Trip (2013).

diversificam seus temas como forma de resposta a uma dinâmica crescente de inovação e diferenciação, que pede novidades constantes (FIALHO, 2005, p. 609). A autora ressalta algumas exposições de arte brasileira no centro do mundo da arte, duas delas ligadas à Fundação Brasil 500 anos, uma realizada no Guggenheim de Nova Iorque, de 10 de outubro de 2001 a 29 de maio de 2002, chamada “Brazil Body and Soul”; a outra realizada na Galeria Nacional Jeu de Paume, em Paris, inaugurada em 8 de outubro de 2001, focada em dois grandes artistas nacionais de certa relevância internacional, Tunga e Mira Schendel (FIALHO, 2005, p. 697). Nessa ocasião, foi exposta a obra “True Rouge” (1997) de Tunga, que já pertencia ao colecionador Bernardo Paz e viria a ser a primeira obra a ser exibida no Inhotim nos anos seguintes, dada a visibilidade que ganhou e as boas críticas que recebeu na França. Esse tipo de exposição consolidou uma estética brasileira, mas também foi ponto de partida para uma forma expositiva que, exibida como tendência nas instituições museológicas tradicionais francesa e estadunidense, foi replicada na construção do novo Inhotim, o museu de arte contemporânea na terra do barroco.

Outro fator que ajuda a constituir o Brasil no mercado internacional de arte foi quando, na crise econômica de 2008, os mercados de arte estadunidense e europeu esfriam e investidores passam a buscar mercados emergentes para consolidar investimentos em arte, gerando, conseqüentemente, um aquecimento das galerias e casas de leilão brasileiras e uma maior visibilidade para os artistas brasileiros por elas tutelados.¹⁸

O Inhotim nasce então de uma coleção particular, inicialmente exibida apenas para amigos de Bernardo Paz em sua fazenda. A partir da tutela criativa de Tunga, que propõe a criação de um novo tipo de espaço expositivo, tendo em vista a bela fazenda. Aos poucos, também o espaço foi sendo transformado pelos planos paisagísticos de Luiz Carlos Orsini, e posteriormente Pedro Nehring,¹⁹ criando assim um novo jardim botânico.

A coleção existia e não se sabe ao certo o ponto em que se inicia sua exibição. A história do Inhotim, contada através do tempo na mídia e publicações, diz que o projeto tem início em 2002, quando a fazenda começa a se consolidar como ponto de armazenamento e exposição da coleção pessoal de Paz. O projeto começa a se expandir a partir do centro da propriedade privada em 2002. Em 2003 a expansão da ideia ganha proporções extramuros,

¹⁸ Mais sobre o assunto, ver Ferraz (2015), Quemim (2014) e Fialho (2014).

¹⁹ Importante ressaltar que a princípio, em entrevistas, Paz declarava que o paisagismo da fazenda veio de ideias de Roberto Burle Marx, famoso urbanista e paisagista brasileiro. Entretanto, tendo em vista recente determinação judicial de crédito pelo trabalho, consideramos os principais profissionais ligados ao projeto os dois citados em texto, ignorando pontualmente o discurso publicitário que indicava Burle Marx (que faleceu em 1994) como idealizador do projeto. Mais sobre a decisão judicial ver matéria de Medeiros (2012), para o Estadão.

quando Paz resolve mudar a via principal de acesso à sua fazenda, que antes passava pelo meio da comunidade do Inhotim e que, doravante, passa rente ao Rio Paraopeba. A mudança foi feita dentro dos limites de sua propriedade, apesar de ter afetado os moradores, que reagiam com estranhamentos ao fluxo de caminhões. As diversas narrativas do acontecimento se encontram sempre no reforço do estranhamento com as carretas cheias de palmeiras gigantescas, árvores adultas que hoje somam milhares de indivíduos espalhados pelo parque.

Ao longo dos últimos 16 anos (de 2002 até o presente, 2018) o Inhotim passou de uma pequena fazenda para finalmente chegar à forma que tem hoje, compreendendo 1.106,7 hectares, com 140 destes sendo para visitação e o resto sendo área de preservação ambiental (FARIA, 2016, p. 44). O acervo hoje conta com 500 obras de arte (FRANCO, 2016), espalhadas por 23 galerias.

As galerias são parte da composição do parque que cria, através dessa imbricação, um complexo arte-arquitetura, para usar o conceito de Foster (2017). As instalações são imaginadas por escritórios de arquitetura, de forma orgânica ao projeto central. Algumas delas são galerias de exposições temporárias (Mata, Lago, Galpão e Praça) e foram das primeiras a serem construídas. Outras foram pensadas para abraçar obras e artistas específicos, formando sinergicamente um ambiente de experiência artística, como acontece com a de Adriana Varejão, Cildo Meireles e Miguel Rio Branco. Por fim, o espaço reaproveitou construções originais das fazendas que existiam antes da implementação do parque, adaptando-as para que fossem transformadas em galerias, como é o caso dos espaços dedicados às obras de Carlos Garaicoa, Carroll Dunham e Rivane Neuenschwander.

A convergência entre arte e arquitetura já é tema recorrente da estruturação de espaços expositivos, fazendo referência a casos notórios como exemplo, o MASP, de Lina Bo Bardi, o MAC, de Oscar Niemeyer e o Bilbao, de Frank Gehry. O ponto de transformação dessa relação que o Inhotim representa é que, ao serem os museus criados, criou-se um espaço avulso para exibição interna ou externa de obras. No Inhotim, o processo é sinérgico, a arquitetura é parte da obra a ser exibida e é a obra também, por vezes sendo formulada em parceria entre arquiteto e artista, como foi o caso de Adriana Varejão e Rodrigo Lopez.²⁰

²⁰ O projeto arquitetônico implementado no Inhotim é extensamente analisado na Revista Monolito (LARA; SERAPIÃO; WISNIK, 2015).

Além das estruturas físicas, estátuas são espalhadas pelos jardins, usando o paisagismo como galeria. Também é o caso das diversas instalações, pensadas para fazer com que o visitante mergulhe com intensidade diferente no momento de cada visita, o que fica claro na instalação “Desert Park” (2010) de Dominique Gonzalez-Foerster e “Vegetation Room Inhotim” (2010-2012) de Cristina Iglesias.

A importância do fato de o Inhotim ser um parque – sendo uma área extensa, aberta, vegetada – deve ser mais uma vez reforçada. É a característica principal que diferencia o Inhotim de outros museus do mundo e é o que o transforma também em jardim botânico. O acervo botânico é tão importante quanto o artístico e atrai apaixonados e estudiosos do tema tanto quanto a arte. Este soma aproximadamente 4.200 espécies, mais de 4.710 acessos, sendo uma das principais coleções do mundo. Além disso, apresenta 330 espécies de orquídeas do Jardim Botânico e 420 acessos.²¹

Essa ideia de arte e natureza sincronizadas acaba fazendo com que o passeio do Inhotim esteja mais ligado ao lazer do que à fruição artística, como comprova a pesquisa de Faria e Monte-Mór (2016) e Faria (2017). Nela, por meio de um questionário semiestruturado, com respostas livres agrupadas em temas, respondido por 384 pessoas, entre dezembro de 2009 e janeiro de 2010, fica claro que o que mais chama a atenção dos visitantes e é mais frequentemente assimilado ao prazer do passeio é a natureza, considerando que 45% dos entrevistados disseram que “a natureza” foi o que mais gostaram (seguido pelas “galerias de arte” em 28% das respostas).

Essa questão extrapola a composição material estética do Inhotim e passa a ser parte conceitual do projeto. Em 2016, o Instituto publicou um catálogo onde define o parque como “um estado de espírito”, o que faz com que pensemos o projeto, além da apresentação simples e definições básicas como “museu” e “jardim botânico”, também uma construção conceitual sobre o espaço e o tempo que estabelecem a experiência que é o Inhotim (WERNECK, 2016).

Parte dessa construção conceitual e da ligação com a natureza faz com que invariavelmente seja necessária uma ligação com o tema da sustentabilidade, recorrente na discussão contemporânea. O Inhotim dedica parte de seus projetos internos ao tema, além de obras de arte e espaços de visita. Um bom exemplo é o Viveiro Educador, que proporciona atividades educativas ligadas à percepção da natureza com a experiência dos sentidos. Ali,

²¹ A Coleção Botânica está catalogada no site oficial do Instituto.

plantas são dispostas de forma que se toque, cheire, coma e olhe, percebendo a riqueza de suas particularidades. Também existe um Centro de Pesquisa e Educação Ambiental, no qual são realizadas pesquisas com a participação de biólogos, gestores ambientais e botânicos, entre outros profissionais.

Por meio de uma entrevista com os responsáveis do Setor Ambiental²², conseguimos entender como a sustentabilidade é aplicada na estrutura organizacional do Instituto e na adoção de práticas internas. Destacamos algumas iniciativas como (1) o ecofiltro biológico, que teve sua engenharia desenvolvida pelo Instituto, aquém da estrutura pública, e é responsável pela coleta e tratamento dos resíduos líquidos, canalizados para a estação de tratamento de esgoto local e então despejados no Rio Paraopeba; (2) já os sumidouros locais recebem também os resíduos líquidos das galerias mais periféricas, que captam e tratam os resíduos; (3) para a captação de água, o Instituto usa uma mina e dois poços artesianos internos, que abastecem a maioria dos pontos de água para uso humano, enquanto apenas dois postos específicos (não discriminados) tem água proveniente do sistema de fornecimento de água público²³. (4) Quanto ao lixo, a única iniciativa refere-se à separação e encaminhamento a uma cooperativa local (a Associação dos Catadores do Vale do Paraopeba, que tem parceria com a Prefeitura de Brumadinho), que separa e direciona para reciclagem. Para tal, os funcionários da limpeza e infraestrutura são treinados para limpeza e seleção dos recicláveis²⁴, bem como para a separação dos dejetos provenientes de construção e entulho. (5) O óleo também é separado e encaminhado para iniciativas públicas de reciclagem. Quanto à (6) energia limpa, reforçou-se o interesse em desenvolvimento de fontes, mas por enquanto o Instituto utiliza a estrutura estatal de fornecimento de energia. Por fim, parte do (7) lixo orgânico recebe um tratamento de compostagem em uma estrutura interna, com os devidos cuidados que evitam contaminação do solo.

Cabe também pontuar como uma importante iniciativa a criação de áreas de proteção por parte de Bernardo Paz e do Instituto. Hoje, o Inhotim localiza-se em uma Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN), ampliada em 2014. Segundo os entrevistados, a área tem 249 hectares de mata preservada, com a intenção de proteger a região da atividade mineradora dos entornos. O plano de manejo está sendo elaborado ainda pelo Instituto, com prazo indeterminado, segundo os responsáveis pelo setor. A Área de

²² Realizada em 11/04/2018 por telefone com Maria Teixeira, analista ambiental.

²³ Importante pontuar que não existe sistema de reuso da água segundo os entrevistados.

²⁴ Também importante frisar que não existe política de redução ou reuso de dejetos descartáveis. Porém reforçaram uma preocupação nesse sentido, com projetos sendo desenvolvidos internamente.

Proteção Ambiental (APA-PAZ), na qual o Inhotim está inserido, foi mencionada como sendo de uso sustentável, e foi determinada como municipal, logo, menos restritiva.

Sobre as áreas de preservação ambiental, apesar das informações cedidas pelo Inhotim serem importantes, podem ser complementadas por trabalhos acadêmicos que nos ajudam a entender melhor as iniciativas de preservação ambiental do Instituto. Faria (2016, p. 88) constata que a APA-PAZ foi criada ainda em 2003, por iniciativa de Bernardo Paz, enquanto a RPPN-Inhotim foi criada em 2010 (sendo expandida em 2014, como nos contaram os responsáveis pelo Setor Ambiental do Inhotim). Pereira, Mungai e Rodrigues (2005, p. 2) são críticos à criação da APA-PAZ, por entendê-la como uma iniciativa que visou “atender a um único interesse privado, baseado na acumulação fundiária”, por impedir a produção agrícola local, substituindo-a pela turística. De fato, a pesquisa constatou que a instituição da APA-PAZ foi determinante para mudanças nas características do bairro rural que existia antes da implantação do Inhotim, ressaltando que a população local não participou da iniciativa posta em prática por Bernardo Paz e a prefeitura. Essas mudanças, segundo os autores, atendem aos interesses voltados aos fins de organização socioeconômica, incorporando espaços à lógica de produção e consumo, como contrapartida à preservação tutelada pelo Instituto.

A estrutura gerencial demonstrada faz com que percebamos o tamanho e a magnitude do projeto do Inhotim, que de forma alguma funciona como um museu qualquer, instalado em um centro urbano. Foi necessária a construção de uma infraestrutura importante para seu pleno funcionamento em convivência com os entornos.

Seus aspectos educativos são mais um ponto que demonstra não se tratar de um exemplo corriqueiro de museu. Abordamos esta questão também por meio de entrevistas com a gerente do Setor Educativo, Yara Castanheira, uma analista da área, Janaína Janeiro, e algumas publicações relacionadas ao setor.

O Setor Educativo tem uma importância central no projeto do Inhotim, servindo de base de formação de funcionários de atendimento ao visitante, e oferecendo projetos internos e externos de contrapartida ou de iniciativa própria. Hoje, o setor integra a educação artística e ambiental, mas no início eram áreas separadas com monitores divididos. Isso mudou com a ideia de *transversalização* do Inhotim, que entende a natureza e a arte como

elementos indissociáveis, que consolidam um processo socioeducativo centralizado, assim, na mesma gerência.

O setor supracitado é responsável pela diversificação do público, considerando que o público espontâneo do Inhotim tem um perfil específico, e o público dos projetos educativos deva ser mais heterogêneo, focando especialmente na abertura do museu/parque para crianças, educadores e projetos sociais. A este também cabe a produção de diversos materiais impressos que ajudam na formação de educadores e produzem conteúdo extramuros, sobre assuntos de formação cidadã, como sustentabilidade, diversidade, igualdade, entre outros. Esse material pode ser acessado por qualquer educador através da Rede Educativa Inhotim²⁵, uma rede social desenvolvida internamente, que abastece os educadores internos e externos com material diverso e não apenas focado na questão da arte e do Instituto. A Rede demonstra o interesse da instituição em consolidar uma ideia de uma outra instituição museológica que, segundo Yara Castanheira, “pode ser entendida também em uma perspectiva mais ampla e mais crítica”, em fase com a constituição social do Brasil e o potencial de transformação que espaços como o Inhotim podem ter na “vida das pessoas”, mudando a percepção de museu como um acervo e o apreendendo como agente social de formação cidadã. Yara ressalta que Brumadinho e sua comunidade fazem parte das discussões sobre o projeto educativo, buscando desenvolver no Inhotim plataformas de conexão com a cidade por meio desses projetos de formação, lembrando também que parte dessa comunidade frequenta e/ou trabalha no Inhotim.

Quanto aos funcionários, Yara vê o setor também como estimulador de formação externa, incentivando a busca por complementações acadêmicas em parceria com a Diretoria de Relações Humanas, além dos projetos de formação interna que não são apenas direcionados aos jovens monitores e mediadores, mas também para os funcionários em geral²⁶.

Ao longo dos anos foram desenvolvidas diversas iniciativas dentro e fora do Inhotim, como a Escola de Cordas, a Orquestra do Inhotim, Laboratório Inhotim (o projeto educativo mais antigo), entre outros, que mantiveram ou não uma continuidade²⁷. O destaque

²⁵ A Rede Educativa Inhotim pode ser acessada por qualquer um pelo endereço eletrônico: <<http://redeeducativa.inhotim.org.br/imr/>>.

²⁶ O Projeto Encontro Mercado promove encontros com funcionários de todos os setores para discussão de obras dentro das galerias ou nos jardins.

²⁷ Muitas dessas iniciativas contam com a aprovação e apoio de leis de incentivo ou funcionam como contrapartida para as mesmas. Outras têm verba direcionada do Instituto ou de parcerias com instituições públicas e privadas. Também por essa dependência nem sempre são mantidas.

é o projeto “Descentralizando o Acesso”, voltado à formação de educadores de escolas do Estado de Minas Gerais e para a posterior visita das crianças mediadas pelos próprios profissionais.

A preocupação do Setor Educativo do Inhotim é reflexo de outra base consolidadora do Instituto, quando ainda em 2007, o segundo ano depois da abertura ao público, foi criada a Diretoria de Inclusão e Cidadania (DIC). Como o nome sugere, a Diretoria expressa o compromisso formal da instituição com o desenvolvimento social da população de Brumadinho, direcionando suas atividades à memória da região e à aproximação da comunidade com o museu (ALVES, 2016, p. 88). A Diretoria era responsável por ações programáticas de acessibilidade, informação e inclusão social, realizando um trabalho que ia além dos muros do Inhotim e buscava uma recuperação da memória e das tradições culturais locais, nem sempre valorizadas pelo ambiente erudito, montado no espaço expositivo oficial. A DIC se estruturava entre o “Acervo de memória e Patrimônio da Região de Brumadinho”, o “Arquivo do Instituto Inhotim” e a “Biblioteca de Referência”. Esporadicamente abria exposições sobre os materiais levantados nas pesquisas historiográficas, antropológicas e sociológicas, realizada por uma equipe especializada.

Apesar de seu trabalho rico, a Diretoria foi descontinuada e absorvida pelo Setor de Educação, que perpetua alguns de seus projetos de formação e inclusão, citados anteriormente. Também foi responsável por diversos materiais bibliográficos, aos quais se pode ter acesso na biblioteca, como é o caso dos livros-catálogos chamados “Inhotim Espaço Tempo”, sendo o “Futuromemória” (COELHO, 2015) o principal para o tema, no qual o historiador Frederico Coelho traça uma “história do lugar” e constrói um resgate da memória do espaço. Por outro lado, o material levantado pelos especialistas e o “Arquivo Inhotim” citado não podem ser acessados pelo público, tampouco por pesquisadores.

1.1.4 Impactos Econômicos e Regionais

A consolidação de um espaço rico em cultura e lazer em uma cidade pequena, em uma zona metropolitana regionalmente relevante, gera impactos no cenário urbano, político, econômico e cultural da região. Buscaremos agora tratar um pouco dos principais aspectos consequentes da instalação do Instituto Inhotim em Brumadinho, já que inicialmente foi ressaltada a importância do Brasil e de cidades centrais no circuito de arte contemporânea.

Um aspecto inicial interessante está na estrutura do poder público para conseguir lidar com este fenômeno. Em 2009, o Município de Brumadinho criou a Secretaria de Turismo e Cultura para conseguir capitalizar melhor o fluxo de visitantes atraídos pelos seus equipamentos turísticos, que vão além do Inhotim, mas ganharam mais divulgação a partir do Instituto. Hoje, a prefeitura conta com funcionários dedicados à idealização e divulgação da cidade como polo cultural, profissionalização de agentes de turismo e preservação do patrimônio cultural, natural e histórico.

Entrevistamos três servidores da Secretaria, sendo um turismólogo, um historiador e uma agente cultural. Pelas entrevistas, ficou claro que as iniciativas da secretaria buscam atrair o turista para que a visita seja diversificada e extrapole os limites do Inhotim. Em todos os casos, ressaltou-se que tratam o Inhotim como oportunidade de expansão da capacidade de recepção de turistas na cidade e da consolidação da mesma como polo cultural dos Estados de Minas Gerais e do Brasil.

Webert Fernandes de Souza, servidor público e historiador, conta de seu trabalho para levantamento, planejamento, preservação e oferecimento do patrimônio histórico da região como alternativa turística ao Inhotim. Piedade do Paraopeba, vilarejo fundado na bandeira de Fernão Dias, ainda no século XVII, tem centralidade nesse esforço da prefeitura. Também outros patrimônios históricos, culturais e naturais, como a Fazenda dos Marinheiros, o Forte de Brumadinho, os vilarejos de Aranha e São José do Paraopeba, entre outros. Apesar de a oferta turística existir antes da criação do Inhotim, podemos concluir que a visibilidade proporcionada pelo Instituto fez com que se profissionalizasse a atividade no município e se desenvolvesse uma estrutura para torná-lo um polo turístico.

Outro aspecto que parece ser central como consequência da implementação do Inhotim foi a geração de empregos. Ainda na década de 1990 a cidade já enfrentava uma diversificação de seus postos de trabalho, com o crescimento do setor de serviços, que começa a ter mais participação também na renda do município. O Inhotim afetou também essa oferta, principalmente em atividades ligadas à hotelaria e alimentação. Faria (2017, p. 209), em pesquisa com empresários regionais, constata que entre 45-50% dizem que houve um “pequeno aumento” na demanda, enquanto 27-38% afirmam que houve um “grande aumento” na demanda de serviços de hospedagem e alimentação.

Em termos de oferta direta de empregos em Inhotim, as informações variam. Ao que constatamos em entrevistas e em algumas reportagens²⁸, os postos hoje são em torno de 25% do que um dia foi ofertado. Hoje são aproximadamente 455 funcionários, entre os administrativos, monitores, jardineiros, faxineiros, entre outros. Essa redução tem impacto direto na oferta de empregos para jovens da cidade, que tem no Inhotim uma primeira oportunidade, principalmente ocupando os cargos de monitoria.

O aumento do setor de serviços, citado anteriormente, pode ser creditado aos equipamentos de turismo, como a Serra da Moeda. Tanto a Serra quanto o Inhotim são responsáveis pelo fluxo turístico da região, que oferecem um impacto positivo na renda da cidade por meio de atividades que, ao invés de degradar, ajudam a preservar as áreas onde estão inseridas. Essa substituição de parte dos insumos da cidade por outras atividades que não a mineração (apesar desta ainda ser protagonista) também oferece um horizonte aos que preveem que, como toda a atividade extrativista, uma hora não terá mais nada para ser explorado (FARIA, 2017, p. 199).

Por outro lado, esse aumento poderia ser maior. Faria (2017, p. 241) observa que outras cidades da Região Metropolitana de Belo Horizonte acabaram tendo maior relevância quando se observa o impacto econômico do Inhotim na região, por exemplo, quanto à hospedagem. A pesquisa revelou que Belo Horizonte foi indicada como local de pernoite de 71% dos entrevistados, seguido por Contagem com 9% e Brumadinho com 8%; ou seja, 92% dos turistas pernoitam em outro município que não o de Brumadinho.

Outro indicativo econômico apontado pela autora é o gasto na visita, que é a composição média de gastos dos visitantes (divididos entre excursionistas e turistas, os que pernoitam). O excursionista tende a gastar mais com transporte e com serviços internos no Inhotim (café e restaurantes, compras), enquanto o turista, por sua vez, extrapolaria os limites do Inhotim, investindo mais em serviços gerais, além do transporte. Faria (2017, p. 256-258) constatou que o gasto externo à visita, em 90% dos casos, se concentrou em Belo Horizonte (com dados de 2010), a estimativa de longo prazo é que esse número decresça para 80%.

Mensurando o impacto sobre o emprego, Faria (2017, p. 272-276) indica que, relativamente à Belo Horizonte, Brumadinho apresentou uma taxa de crescimento de

²⁸ Usamos como base a notícia do dia 16/03/2016 no Jornal O Globo (FURLANETO, 2016) sobre demissões decorrentes da redução de verbas, no ano o Inhotim demitiu 30% de seus funcionários (que antes eram em torno de um mil, restando, assim, 700). A coordenadora do Setor de Relações Humanas nos informou por e-mail que no início de 2018 o Instituto contava com 445 colaboradores (311 residentes de Brumadinho).

empregos maior no período observado, todavia, analisando o impacto no aumento de postos de serviços ligados ao turismo, constata que Brumadinho apresenta dificuldade em absorver a receita turística proveniente de Inhotim, sendo Belo Horizonte novamente a cidade mais beneficiada neste aspecto (a cada um emprego gerado em Brumadinho, 2,59 foram gerados em Belo Horizonte).

Quanto à influência do Inhotim no índice de pobreza, Faria (2017, p. 310-318) observa atentamente o impacto sobre as comunidades remanescentes de quilombolas do município, como a Comunidade de Sapé, a de Marinhos, a de Rodrigues e a de Ribeirão. Os dados apontam que em 2010, 6% dos funcionários do Instituto eram moradores dessas comunidades (um total de 29 pessoas). A autora entrevistou algumas lideranças que ressaltaram que antes da oferta de emprego por parte do Inhotim, os trabalhos oferecidos para membros da comunidade eram escassos, geralmente informais e sem seguridades, o que vinha gerando um processo de esvaziamento das comunidades, com seus jovens migrando para outras cidades ou estados. Em entrevista com Dina, funcionária da Secretaria de Turismo e Cultura, que é da comunidade de Rodrigues, foi notável essa mudança de perspectivas que o Inhotim ofereceu à comunidade remanescente quilombola da região. Ela mesma conseguiu trabalhar durante anos na casa de Bernardo Paz e no Instituto, antes de passar a ser servidora pública. Também reforça que o Instituto oferece transporte da comunidade até o Inhotim, o que também facilitou o deslocamento dos trabalhadores da região, um tanto quanto isolada do centro urbano do município.

Faria (2017, p. 319) fez uma pergunta direta aos entrevistados, moradores de Brumadinho, sobre o que eles achavam que havia mudado depois da implementação do Inhotim, tanto para eles próprios quanto para a cidade. Os resultados apontam ainda um descolamento da visão do cidadão de Brumadinho sobre o Inhotim. Para 92% dos respondentes “nada” mudou em sua vida pessoal e para 56% “nada” mudou na cidade. A segunda percepção mais citada sobre mudanças na cidade é que, para 14%, a cidade “passou a ser mais conhecida” e para 13% “aumentou a demanda de empregos”. Faria (2017) conclui que o Inhotim acabou gerando impactos econômicos e sociais mais relevantes nas cidades de Belo Horizonte e outras da Região Metropolitana de Belo Horizonte (como Betim e Contagem) do que no próprio Município de Brumadinho. Apesar de apontadas certas melhorias econômicas na cidade, ainda faltam iniciativas que proporcionem maior aproveitamento da capacidade turística do museu/parque, além de buscar formas de balancear

os impactos negativos, como o aumento do preço da terra, que prejudicou uma parte da população mais pobre.

Visto o impacto do Inhotim na cidade de Brumadinho, passemos a pensar nele como um importante marco no turismo de arte do país. Quem mais se beneficiou com o projeto são os mais de 300 mil visitantes que recebe por ano²⁹ e se dividem entre o público espontâneo (sejam turistas ou visitantes), grupos agendados e o público dos programas e projetos educativos. Esses grupos apresentam certas características específicas, explicitadas por Faria (2017, p. 213-214), em geral é majoritariamente composto por pessoas com renda acima de R\$3.815 mensais, graduados, residentes do Estado de Minas Gerais, brancos, que visitam em excursão (não pernoitam na cidade). O público é equilibrado quanto ao sexo. Por outro lado, os visitantes dos programas “descentralizadores” tem um perfil diferente, resultado proposital desse tipo de projeto, geralmente ligado ao Setor Educativo com temas de inclusão, sustentabilidade e trabalhos para sensibilização da recepção artística por meio de temas comuns, como foi reforçado pela educadora e analista do setor, Janaína Janeiro, que ressaltou a importância desses projetos como formadores de educadores autônomos (ligados às escolas) e aproximação de crianças à sensibilidade artística.

Janaína é também membra de um projeto social voluntário no Quilombo de Marinhos. Por ter a visão de alguém que está dentro do Inhotim e transita igualmente na comunidade, consegue indicar pontos de melhoria no Inhotim de forma crítica. A entrevistada cita, por exemplo, os temas dos trabalhos educativos que propõem inclusão, mas soube ressaltar em entrevista que não havia artistas negros expostos no Inhotim³⁰ e o único artista africano que compunha o acervo era branco, William Kentridge. Apesar desses limites, vê nas recentes transformações dos projetos em que se envolve pontos positivos.

Eu acho que dentro do Educativo a gente questiona mais isso, porque estamos envolvidos nessas questões na nossa vida, como mulher negra. Mas eu acho que é um processo também, eu entendo que é um processo, e eu espero que ele aconteça (...) hoje a Diretora Curatorial é uma mulher, que tem uma vida profissional construída aqui dentro, com mais de 12 anos aqui, passando pelo Educativo inclusive, como educadora e Gerente (...). Eu espero muitas mudanças daqui pra frente, apesar das dificuldades de hoje, que coloca mais em uso o acervo que já tem, nem tanto novas aquisições

²⁹ Em 2016 foram 321.724 visitantes (dados de 2017 ainda não disponíveis). Desde 2013, o número de visitantes por ano ultrapassou os 300 mil e não apresentou decréscimo. Os dados completos podem ser observados nos Relatórios Institucionais disponibilizados no site do Instituto.

³⁰ Até a data da entrevista.

(...). Eu acho que a arte vai quebrando barreiras, mas ainda é um setor elitizado, principalmente as artes plásticas, mas podemos quebrar barreiras principalmente com o Educativo.

O Setor Educativo pode ser visto, assim, como uma iniciativa de quebra de uma visão determinante de museu como espaço fechado à diversidade de público, conseguindo apontar no Inhotim um potencial equipamento de educação especial e inovador.

1.2 Inhotim como conceito

Para concluir este trecho do trabalho, é necessário estabelecer um aspecto do Inhotim que é frequentemente apresentado em visitas, está na maioria das suas publicações e o transforma em um museu único: a construção conceitual do que é o Inhotim, para além de sua descrição material.

Em diversos momentos podemos notar que os idealizadores do projeto pretendem reforçar sua unicidade por meio de explanações teóricas e existenciais do que ali foi construído, física e simbolicamente. Seus livros-catálogos são extensos e plenos de textos que incluem uma teorização da ideia de Inhotim que extrapola suas funções materiais como dispositivo de turismo, cultura e expositor de arte. A arte exposta dentro dele é, inclusive, repensada por estar naquele contexto. Notamos que as publicações têm como objetivo estabelecer o museu não só como museu, mas como construção conceitual que inclui a ideia de experiência nova e única.

Uma ideia recorrente à descrição da criação e de seu criador é a da criação de uma nova civilização inaugurada com a forma do Inhotim. A Revista Viver Brasil, em 2015, fez uma matéria intitulada “O mundo de Paz” (MOREIRA, 2015) onde conta a ideia de Bernardo Paz para a construção de “vilas do mundo pós-contemporâneo,” uma utopia onde “as pessoas vivam de modo mais simples, ganhando menos, mas sendo mais felizes, promovendo escambo entre elas, mas com alto uso de tecnologia”. Na matéria o Inhotim é definido como “uma semente de possibilidade de vida futura para a sociedade” que reproduz “um mundo sem brigas e intrigas,” “onde todas as pessoas são iguais”.

Já nas fontes documentais que registram o processo, os livros-catálogos, o Inhotim é trabalhado de forma teórica e conceitual através de representações metafóricas e por meio de parábolas. As definições variam de acordo com seus autores. Um dos exemplos é o livro-catálogo “Inhotim: um estado de espírito”, no qual o escritor Humberto Werneck (2016) dedica as páginas iniciais, que precedem fotos panorâmicas do Instituto, buscando verbalizar

o que ele entende como uma “aventura do espírito”. O catálogo “Através” (PEDROSA; MOURA, 2015), segue os mesmos modos descritivos colocando o Inhotim como um lugar único e completamente novo, afastando do que é o “moderno” nos seguintes termos:

[...] tão retirado daquilo que se conhece como experiência moderna da cultura, [onde] podemos enforçar, refocalizar e contextualizar a arte, a fim de percebê-la de outra maneira, criar um lugar onde o natural e o construído, o nativo e inventado possam conviver, fundir-se e, por vezes, trocar de lugar (SCHWARTZMAN, 2015, p. 21).

O autor completa ainda com a ideia de um espaço com seu próprio senso de duração e com a construção de uma realidade paralela, fantasiosa. Uma experiência ligada a uma construção ideal de *espaço e tempo* específicos, também está apresentada nos livros-catálogo que se intitulam “Inhotim Espaço Tempo”, definindo o Inhotim como

um lugar em evolução contínua, com *seu próprio senso de tempo, espaço e duração*, os quais, por sua vez, são muito diferentes daqueles de outras instituições de arte, notadamente as situadas em cenários urbanos [...] são muitos os temas recorrentes na coleção: paisagem, labirinto, ambiente, natureza *tempo e lugar* (PEDROSA, MOURA, 2015, p. 13 – grifo nosso).

Outra definição comum é a do Inhotim como “o contemporâneo”, como um de seus curadores, Allan Schwartzman (2015, p. 16) o faz:

[O Inhotim foi construído por] uma fantasia cultural onde a grande arte pudesse ser experienciada no contexto de jardins extraordinários e uma paisagem natural luxuriante (...) um lugar que, por definição, seria sempre contemporâneo, que talvez nunca se complete, um lugar sem igual – em outras palavras, um museu que seria a antítese do templo da arte, urbano e moderno.

Todas essas definições, trabalhadas conceitualmente de maneira plena, nos permitem inferir que o projeto do Inhotim é um projeto que se diferencia de outras instituições museais do Brasil, de arte contemporânea ou não. Trata-se de um objeto único que instiga uma reflexão para além da sua materialidade, já que sua concepção teórica leva a um questionamento também teórico, da ordem da reflexão sobre qual espaço e qual tempo, qual experiência e qual estado de espírito, enquanto palavras-conceito, podemos entender o Inhotim. Quanto a esta reflexão teórica, pretendemos desenvolvê-la melhor no decorrer deste trabalho.

Neste capítulo, buscamos apresentar um pouco do nosso objeto de investigação em suas origens conjunturais, as bases de sua idealização e as consequências de sua implementação. A reflexão ficou em dados levantados mediante pesquisa empírica, documental e bibliográfica. O objetivo era demonstrar como nasceu e se consolidou o Inhotim

dentro das informações oficiais fornecidas por seus agentes, sendo estas questionadas ou não pela produção acadêmica disponível ou pelas pessoas envolvidas nos processos de forma menos ativa, como os moradores da cidade de Brumadinho. A partir dessas bases estruturais, vemos nascer um acontecimento único do mundo não só da arte, que vem desde então tentando se definir em categorias às quais não consegue pertencer.

2 A HISTÓRIA A CONTRAPELO: O OUTRO INHOTIM

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a censura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. *Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do continuum da história* (BENJAMIN, 2009, [N 10a, 3] – grifo nosso).

Para o historiador materialista, cada época com a qual ele se ocupa é apenas a história anterior da época que lhe interessa. Por isso mesmo, não existe para ele a aparência da repetição na história, uma vez que precisamente *os momentos do curso da história que mais lhe importam tornam-se eles mesmos* – em virtude de seu índice como “história anterior” – *momentos do presente, mudando seu próprio caráter conforme a definição catastrófica ou triunfante desse presente* (BENJAMIN, 2009, [N 9a, 8] – grifo nosso).

O segundo momento do nosso trabalho pretende recontar a história da construção do Inhotim sob uma perspectiva diferente, a que não se conta em meios oficiais e nem se desdobra em uma continuidade histórica. Para conseguir estruturar o argumento proposto, tomamos como base teórico-metodológica as reflexões de Walter Benjamin quanto à história e às marcas do cotidiano.

O filósofo alemão nascido na virada para o século XX estabelece um método revisionista do materialismo histórico marxiano, extensamente trabalhado em suas obras, em especial em suas teses “Sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 2016a). Esse novo método lida com o acontecimento em forma de resgate, propõe uma mudança no curso da história a partir de um corte de sua continuidade, por meio desse corte uma outra história é desvendada.

Esse corte é realizado pelo “salto do tigre”, o conceito de *Ursprung*, a origem. Gagnebin (2011) explica a ideia de origem como um movimento constitutivo, que caracteriza as formas de reflexão de Benjamin, que dá base para o nascimento de uma “historiografia regida por uma outra temporalidade que a de uma causalidade linear, exterior ao evento” (GAGNEBIN, 2011, p. 9). Dessa forma, a origem não busca identificar cronologicamente o ponto inicial do nascimento de certo fenômeno, mas constrói uma nova forma de temporalizar os acontecimentos, extinguindo este “ponto inicial”, reconstruindo a história de outras formas. Ramirez (2007, p. 163) explica também esse traço do pensamento benjaminiano:

A origem não encaminha o fenômeno em direção a um vir-a-ser ou a um ponto fixo seguro no futuro, senão à sua extinção. Dialeticamente toma e aglutina os fragmentos e ruínas do passado em direção ao presente, numa imagem única, como uma mônada que contém em si a imagem de todos os objetos do mundo, e será nesse instante que se produzirá uma redenção, a sua extinção.

A ação de resgate do passado em direção ao agora se dá através de um salto que rompe com o *continuum* do tempo, descontinuando-o e, conseqüentemente, reconfigurando a história (RAMIREZ, 2007, p. 163).

Benjamin também chama a prática de “pentear a história a contrapelo”, não para conhecer o passado “como de fato foi”, mas para apropriar-se de uma reminiscência. O materialista histórico, por sua vez, ao testemunhar o mesmo “cortejo triunfal que levam os senhores” deve prestar a atenção aos “despojos” que “também são levados no cortejo”, aos quais chama de “patrimônio cultural”: ali estão as respostas não dadas para as questões, já que “não há documento de cultura que não seja também um documento de barbárie” (BENJAMIN, 2016a, p.12). Ou seja, a outra história a ser revelada leva em consideração as histórias caladas pelo processo de progresso.

Quando coloca como objeto central da reflexão os monumentos de cultura, o patrimônio cultural, o filósofo em questão revela que sua nova metodologia age sobre a materialidade das construções das épocas, passadas ou presentes.

A questão da cultura é específica para Benjamin, que a entende como acumulação de bens “herdáveis” – o que considera um ato próprio da burguesia triunfante –, em detrimento da transmissão da tradição, como valores ou sabedoria, coisas próprias da modernidade acelerada e das cidades que colocam os indivíduos em isolamento. Benjamin propõe que esta tradição também insere a cultura como algo que não pode mais ser transmitido simbolicamente, mas sim por meio de bens e objetos, produzidos pelo homem dentro da lógica de exploração (GAGNEBIN, 2014a, p. 211). Ele diz ainda que “o conceito de cultura para o materialismo histórico é um conceito problemático” que “tem um traço fetichista” onde a cultura é “reificada” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2014a, p. 212), ou seja, que a esquerda também contabilizaria bens culturais como instrumentos de luta, igualmente fetichizados. Sendo assim, tanto a herança quanto a tradição sofrem do mesmo mal da contabilização física de objetos que deveriam ser simbólicos e políticos.

Benjamin introduz o conceito de “transmissão” (*überlieferung*), para superar esta forma de contabilização e transferência de bens culturais vazios em sentido. Este novo

conceito leva em conta o confronto entre o tempo presente e o passado e a transmissão de acontecimentos no momento de sua recepção (GAGNEBIN, 2014a, p. 212). Assim, delimitando a ideia de transmissão de uma obra, Gagnebin (2014a, p. 214) explica que esse conceito compõe um novo método de análise.

Uma análise histórico-materialista que não pode se contentar com a análise do processo de produção da obra, mas deve igualmente considerar como tal obra ou tal acontecimento foi interpretado e retomado e chegou até nós por meio dessa interpretação, e não de maneira imediata e direta.

Este é o centro da metodologia materialista histórica benjaminiana da imagem: não se preocupar com o processo de produção da obra ou com o acontecimento que se retrata, mas como tal obra é interpretada no agora e como chegou até o momento da interpretação no agora, notando assim as relações estabelecidas desde sua criação e consolidação, e o que representa.

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer. (BENJAMIN, 2009, N [9a, 7]).

Nesse ponto do trabalho usaremos da prática do método materialista histórico benjaminiano para colocar luz sobre outras possíveis histórias do Instituto Inhotim e as relações forjadas a partir de sua idealização.

Usaremos como objetos de observação as marcas deixadas nas estruturas construídas dentro do espaço que é nosso objeto de pesquisa. Dentre as marcas, consideraremos as estruturas físicas, os discursos observáveis em catálogos, textos de parede, discurso dos guias, além, é claro, das imagens, compreendidas como a obra de arte em composição com o espaço e os discursos. É importante reforçar que não faremos uma análise da obra de arte propriamente dita. Não levaremos em consideração suas intenções ou os fundamentos criativos de seus executores, sejam artistas ou ajudantes. Em vez disso, focaremos na sua *recepção momentânea pelo olhar materialista histórico*, que busca entender os processos que possibilitaram sua existência no espaço-tempo e perceber as relações estabelecidas no agora e no passado, que indicam as contradições implícitas a qualquer objeto que perpassa o tempo. Levamos em consideração que as obras de arte do passado não se encerram em si mesmas, mas continuam a agir e viver na sua recepção e transmissão. Cabe ao

presente, ao historiador de hoje, ficar atento àquilo que jaz nos acontecimentos e nas obras do passado como promessas ou protestos (GAGNEBIN, 2014a, p. 215).

O historiador materialista benjaminiano, assim, “desconstrói a imagem engessada da tradição e procura nas interferências do tempo (passado e presente) o sopro de uma outra história possível”, um “sinal ou balbucio de outro porvir” (GAGNEBIN, 2014a, p. 215). Usando os vestígios, que são construídos nos sinais do cotidiano, sem hierarquias de importância. A arte tem o mesmo papel da árvore, do prédio, das narrativas.

Todos estes aspectos do Inhotim, ao serem tocados pelo olhar do materialista histórico benjaminiano, podem ser entendidos como imagens dialéticas. A imagem dialética é o objeto imobilizado pelas tensões dos opostos dialéticos (ocorrido e agora) que “explode em constelação”. Apenas com essa prática direcionada ao objeto pode-se romper o *continuum* da história em progresso, explodindo o acontecimento em constelação e reorganizando os fatos e as questões de forma que se dê conta do que antes estava ocultado.

No ensaio que dedica a Eduard Fuchs, Benjamin (2016b) vai se aprofundar no que ele diz ser a forma materialista histórica de lidar com a imagem de arte. Alguns pontos são dados, como a necessidade do investigador “abandonar a atitude contemplativa em relação ao seu objeto, para tomar consciência da constelação crítica em que se situa precisamente esse fragmento, precisamente neste presente” e abandonar o historicismo, o elemento épico da história, levando em consideração que a história é composta por uma construção, por uma época e pela vida que contempla uma obra determinada (BENJAMIN, 2016b, p. 128).

Retornemos à citação oferecida no início do capítulo:

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a censura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história (BENJAMIN, 2009, [N 10a, 3] – grifo nosso).

Seguindo o argumento proposto por Benjamin, notamos que ele descreve precisamente o processo de análise do objeto de estudo a partir da perspectiva materialista histórica. O pensamento ocorre em movimentos, sendo parado no ato “explosivo”, no elemento de rompimento do caminho pré-estabelecido, algo fora do comum que levanta a curiosidade e (re)dispõe os elementos em constelação para serem reorganizados. A imagem

dialética é esse momento de parada, o momento de rompimento, é a dialética em suspensão, que permite que o presente alcance o “agora de sua cognoscibilidade”, ou seja, o momento de conhecimento do ocorrido saturado, soterrado, mas ainda assim podendo ser visto dentro da representação do passado “oficial” no presente (“onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível”) (BENJAMIN, 2009, [N 10a, 3]). A apresentação materialista da história é a imagem dialética, é o romper e recompor. O objeto dessa análise é identificado no decorrer do processo, não antes, é aquele que proporciona o rompimento e, conseqüentemente, a observação do historiador.

O olhar do observador materialista histórico comprometido é vagante, não parte de grandes pressupostos, e busca no caminho os novos nortes e as possibilidades. Sendo assim, neste trabalho acabamos elaborando um cronograma pós-feitura que, através de um trabalho de campo, foi sendo construído em meio a novos elementos e questões levantadas. O caminhar pelo Instituto Inhotim em toda sua vastidão foi livre, com olhar aguçado para conseguir captar as contradições que dariam conta de romper com o bem elaborado contexto do projeto do museu, buscando os “momentos do curso da história” que se tornam “momentos do presente, mudando seu próprio caráter conforme a definição catastrófica ou triunfante desse presente” (BENJAMIN, 2009, [N 9a, 8]). A partir desses elementos, questões foram levantadas. A pesquisa que iniciou com caminhar, contando com o registro fotográfico, passou para arquivos documentais do acervo municipal do Município de Brumadinho³¹, entrevistas realizadas de forma semiestruturada com pessoas diretamente ou indiretamente ligadas ao processo sócio-histórico correspondente à formação do Instituto, sendo elas: o jornalista e professor Valdir de Castro Oliveira³², ex-morador da comunidade do Inhotim, que permitiu a divulgação de sua identidade; Douglas e Jorge, dois rapazes que cresceram na comunidade e sofreram o processo de mudança; Margarete, uma professora da cidade; Pedro, que é ex-morador da comunidade e, hoje, servidor público da Secretaria de Cultura e Turismo do Município de Brumadinho, como turismólogo; Webert, servidor público da mesma secretaria, historiador e pesquisador da região e dos impactos econômicos e culturais do

³¹ Infelizmente não foi permitida a pesquisa nos arquivos documentais do Instituto Inhotim.

³² Valdir é figura central deste trabalho, por ser um jornalista local e morador do Inhotim, que acompanhou, registrou e divulgou boa parte do processo de consolidação do Instituto de forma crítica e sensível. Dentre o levantamento documental feito, foi o principal responsável pela cobertura do nascimento e consolidação do Inhotim, por contar da história da comunidade até seu fim e por se dispor a ser entrevistado diretamente, sendo uma importante fonte primária da pesquisa.

Instituto; e Dina, que é servidora da mesma secretaria e importante membra da comunidade quilombola da região, primeira-capitã da guarda de congado.³³

As obras, assim, foram selecionadas a partir do método, quando geraram questões que investigadas a fundo estavam diretamente relacionadas ao acontecimento histórico que é o Instituto Inhotim e as relações sociopolíticas que ele estabeleceu. Elas serão aproximadas das questões levantadas, com aquelas concedidas pelos entrevistados e com a pesquisa documental realizada.³⁴

A disposição das questões e das imagens será feita por meio de uma montagem literária e visual, onde se dispersará os fatos em “constelação” para serem recontados de outra forma, em contraste principalmente com o primeiro capítulo deste trabalho, que contou a história oficial. As obras serão parte do argumento, bem como suas fotos, seus textos relacionados, as análises críticas feitas dentro e fora da academia e obtidas por meio de pesquisa bibliográfica, e estarão postas em olhar materialista histórico, não sendo relevantes detalhes de suas técnicas, escolas, materiais, mas sim de sua posição na composição que é o projeto artístico do Inhotim e o que ele representa. Como Benjamin (2016b, p. 128) propõe, é necessário entender como a arte e sua função sobreviveram ao seu criador, como ocorre sua recepção pelos seus contemporâneos, proporcionando um encontro não apenas com a obra, mas com a história que permitiu que ela chegasse ao estado de contemplação. Um esforço deve aproximar a obra de arte de seu conteúdo histórico sóbrio, um conhecimento dialético (BENJAMIN, 2016b, p. 130). Assim, justificamos a priorização de um olhar que dê conta do que é possível ver nas obras, ligando-as às palavras dos “vencidos” no embate que foi a consolidação do Inhotim. De tal forma, nenhum artista foi consultado quanto às suas intenções, tampouco os curadores ligados à instituição.³⁵ Para a narrativa “oficial”, usamos textos de parede, bem como análises críticas disponibilizadas em publicações e catálogos.

³³ Douglas, Jorge e Margarete são nomes fictícios usados a fim de preservar os entrevistados. O Professor Valdir de Castro Oliveira autorizou o uso de seu nome, já que se trata de um importante jornalista da cidade, reconhecido por preservar a memória da comunidade do Inhotim. Pedro, Dina e Webert, sendo servidores públicos que participaram da entrevista oferecendo sua visão pessoal, mas dentro da sua função na instituição, tiveram por esta razão seus nomes mantidos.

³⁴ Ressaltamos mais uma vez que o método não inclui uma análise da obra de arte em si, mas apenas sua possibilidade de, ao ser colocada em contexto, levantar questões relativas à história ocultada pelo espaço. De forma alguma essa análise permite interpretar a obra na intenção do artista ou sua função simbólica.

³⁵ A figura do curador ainda foi afastada da análise já que se trata de um ato de ressignificar, de interpretar, coisa que não cabe a este trabalho levar em consideração. Por outro lado, sendo eles os elaboradores de textos de parede, das descrições em publicações de livros e catálogos, entre outras, suas ideias são apresentadas como as “oficiais” dadas pela instituição.

2.1 Rememorar

Por meio da pesquisa, tomamos conhecimento de um outro lado do processo de criação, construção e consolidação do Instituto Inhotim. Todavia, para além disso, pudemos entender que estávamos tratando não da construção de um acontecimento único e isolado, mas de um processo de ressignificação da vida comum dada pela institucionalização dos meios de vida. O Inhotim foi pensado e consolidado dentro de uma lógica que estrutura o tempo e o espaço. Ele nos conta como nasceu por meio de uma série de profissionais das relações públicas, advogados, publicitários, que nos contam uma história. Essa história não consegue colocar em palavras as transformações na vida das pessoas que preexistiam ao Instituto Inhotim, os membros da Comunidade do Inhotim.

O desenvolvimento do Estado de Minas Gerais como conhecemos hoje tem alguns pontos em comum: a formação de roças para desbravadores das matas, a consolidação de vilarejos a partir destas roças, a construção de fazendas com uso de trabalho escravo, a formação de comunidades quilombolas desses povos então escravizados, e a formação de comunidades outras a partir de pequenas aglomerações que ficavam, apenas ficavam, em certo ponto do estado que crescia no extrativismo que ainda hoje é central economicamente na região.³⁶ Ao que consta, a comunidade do Inhotim surge em meados do século XIX, ao pé da Serra do Rola Moça, entre ela e o Rio Paraopeba.

Não se sabe ao certo como nasce. Consta na pesquisa realizada por Valdir de Castro Oliveira que tratamos de uma comunidade que incluía pessoas escravizadas então libertas, trabalhadores da terra e eventualmente algum viajante que por lá ficava. No início dos anos 2000, havia cerca de 300 famílias, que eram parentes entre elas e que conviviam há gerações.

O nome “Inhotim”, como vimos no primeiro capítulo, possivelmente faz referência a uma figura de poder, que por isso deveria ser chamada de “Senhor”. A fazenda sempre foi o lugar do poder regional, ao qual todos respeitariam também por dependerem economicamente dela, uma possível fonte de oferta de trabalho. Em 1984 a comunidade ganhou um novo “Senhor”, que comprou a fazenda e, a partir de então, essa relação de poder mudaria. Entre 2002 e 2009, Bernardo Paz compraria praticamente todas as casas da comunidade, para construir um parque-museu, expondo sua rica coleção de arte

³⁶ Carneiro (2016) apresenta detalhes dessa expansão das minas gerais a partir de uma intenção extrativista, que permanece até os dias de hoje, com embates e características semelhantes.

Bernardo Paz, antes da ampliação constante da área do parque, finalizada em 2009. As quatro galerias iniciais até hoje permanecem com a proposta de serem espaços de exibição do acervo livre, de múltiplos artistas, com poucas obras consideradas permanentes.

Das obras permanentes destacam-se duas, na Galeria Praça, datadas de 2006. Em visita guiada realizada pela pesquisa³⁸, as obras compostas pelos artistas John Ahearn e Rigoberto Torres, chamadas “Abre a Porta” (2006) e “Rodoviária de Brumadinho” (2006), foram indicadas como das principais obras para contar a história do Instituto. O guia em interação busca indicar a importância da composição e das referências de cada painel, realizados pelos artistas em residência durante doze meses, ou seja, a convite do Inhotim para criação de obras pensadas para exposição no local (PEDROSA; MOURA, 2015, p. 13). As referências incluem, para o guia, as comunidades quilombolas de Brumadinho, o antigo povoado da região, chamado Inhotim (devido a um certo “Sinhô Tim” que lá vivia) e a interação entre essas pessoas e o museu aberto a elas.

As obras são paradigmáticas, de fato. As composições sintetizam diversas questões que serão pontuadas nesta parte do trabalho, de tal forma que podemos colocá-las como primeiro exemplo de um elemento visual que coloca o *tempo em suspensão* e rompe com uma continuidade do fluxo instituído como história do Inhotim. Esse ato foi possível pelas referências apresentadas, sendo posteriormente desmembradas e tratadas a fundo pela pesquisa, através de uma busca documental, bibliográfica, iconográfica e de trocas possibilitadas pelas entrevistas.

Diz o texto de parede:

Os murais escultóricos de John Ahearn são muito mais do que simples esculturas realistas: são desafios à própria natureza da representação, de quem representa quem. Eles resultam de um longo processo de imersão do artista e de seu parceiro frequente, Rigoberto Torres, em uma comunidade, com o objetivo de conhecer as pessoas, seu caráter, valores e vitalidade, para então retratá-las com sensibilidade os trabalhadores que constituem a espinha dorsal de uma sociedade e que, raramente, são objeto de representação, ou que, quando o são, raramente opinam sobre a maneira como são retratados. No caso dos dois murais em exibição, Ahearn e Torres escolheram seus modelos entre a população de Brumadinho [...]. O mural *Abre a Porta* (2006) mostra uma procissão religiosa, solene e fervorosa, que acontece anualmente junto à igreja situada em Inhotim, em frente ao mural. A procissão é formada por integrantes dos grupos locais de Congada e

³⁸ Realizada no dia 06/03/2018, chamada de “Visita Panorâmica”, inclui um trajeto livre, feito pelo guia, que se propõe a mostrar em poucas horas uma síntese do projeto artístico do Inhotim. Importante ressaltar que a visita guiada foi realizada pela pesquisadora identificada como tal e o guia ciente de que se tratava de parte do processo de pesquisa para entendimento das ações institucionais do Instituto.

Moçambique, cujas raízes remontam à linhagem africana pura de ex-escravos praticantes de um tipo de catolicismo que assimilou divindades animistas (grifo nosso)³⁹.

A questão apresentada no texto pela curadoria é sobre o processo criativo dos artistas em contato com comunidades, além de explicar um pouco das referências que os inspiraram. Ao olhar para a obra e buscar os elementos citados, entendemos a Igreja situada no Inhotim como parte de uma tradição constante de celebração das chamadas “procissões” compostas por “grupos de Congada e Moçambique”. Entretanto, o texto em contraste com a obra causa um estranhamento, principalmente por propor uma ideia de tradição e pela citação da “Igreja” no museu que, próxima à obra, pode ser vista completamente descaracterizada. Está nela a primeira dica de que existe um desacordo entre o registro e o fato.

Esta questão foi central para o desenvolvimento da pesquisa. A busca por respostas que dessem conta do desconforto das afirmações confusas sobre a obra, a igreja, as referências aos “grupos” e o retrato dessas pessoas tão distantes da estética do museu. As respostas começaram a surgir inicialmente quando a pesquisa desembocou no trabalho de Valdir de Castro Oliveira e seu livro “Réquiem para o Inhotim” (2010). O título a princípio parece estranho, réquiem é um texto litúrgico de homenagem aos mortos, ou ainda uma prece ou forma musical fúnebre. Na capa se vê uma espécie de festa popular, com bandeiras penduradas e a igreja do Inhotim ao fundo, não cercada pelos belos jardins de plantas ornamentais, mas por árvores densas e chão de terra. A sensação de ver a foto é de rompimento com a imagem montada pela visita, uma nova vida, uma história não contada da igreja.

O livro se trata de uma coletânea de poesias que Valdir fez sobre sua vida no Inhotim. No prefácio, explica:

Propusemos, neste trabalho em forma de expressão poética, retratar diversos sentimentos e memórias dos ex-moradores da comunidade do Inhotim que se localizava na área rural do distrito de Conceição de Itaguá do município de Brumadinho-MG [...] em relação ao seu desvanecimento iniciado em 2002 e finalizado em 2009 com a implantação no local do Inhotim Museu de Arte Contemporânea, inaugurado oficialmente em setembro de 2004, pelo empresário Bernardo Paz. Neste período a comunidade tinha cerca de 300 habitantes distribuídos por cerca de 70 moradias (OLIVEIRA, 2010, p. 21).

Valdir nos narra uma nova história, ocultada pela história oficial contada pelo Instituto Inhotim, sobre sua construção e sobre a origem do espaço onde se aloca. O guia nos

³⁹ Disponível na página da obra, no site do Instituto. Ver referências.

conta do nome: seria referência a um tal de Senhor Tim, um inglês que, em visita na região, dada a fonética de seu nome e da forma popular da expressão da palavra “senhor” acabava sendo o “Nhô Tim”, que acabou apelidando a fazenda que deu origem ao museu, posse de Bernardo Paz. A narração de Valdir, por outro lado, conta de uma comunidade que ocupou o território entre o pé da serra e o Rio Paraopeba por cerca de 140 anos (1870 até 2009), quando se deu o fim da comunidade “enquanto uma experiência humana e social intensamente vivida” (OLIVEIRA, 2010, p. 21). “O Inhotim engoliu o Inhotim”, segundo Valdir, e não se deu espaço para essa outra história, que acabava com o início do museu. A narrativa oficial era endossada pela grande mídia:

O conteúdo e a estética da maioria dessas mídias davam a entender que o Museu foi implantado em um espaço a-histórico, carente de experiência social e de valores humanos, ou seja, como um estado de natureza digno de ser domesticado pela força iluminista do recém-chegado empreendimento (OLIVEIRA, 2010, p. 24).

Valdir, sendo jornalista e professor, inicia uma série de ações de rememoração, buscando ativamente tirar a comunidade da invisibilidade proposta pelo discurso hegemônico (OLIVEIRA, 2010, p. 23), oferecendo um contraponto nas mídias locais, principalmente nos jornais onde foi colaborador (Jornal Circuito, Jornal Tribuna e Rádio InterFM).

A pesquisa documental no Arquivo Municipal do Município de Brumadinho, Minas Gerais, realizou o levantamento de diversas publicações, principalmente do Jornal Circuito (entre 2003 e 2012, com alguns buracos principalmente nos anos de 2007 e 2008) e do Jornal Tribuna do Paraopeba (do ano de sua fundação, 2005 até 2010, com algumas falhas entre edições). Este levantamento permitiu acompanharmos a outra história, registrada principalmente por Valdir, da construção do *Instituto* Inhotim em detrimento da *comunidade do* Inhotim. Notar essa outra história nos permitiu refazer a “linha do tempo” do Inhotim, realizar uma quebra do contemporâneo contínuo perpetuado pela sua concepção.

Com o livro, conhecemos um pouco da comunidade, por meio de fotos, dos poemas e da figura do Valdir. Na leitura dos jornais, nota-se uma comunidade rural, às margens da sede urbana do município, de construções simples e relacionamentos bem fundados. As notícias que precedem o nascimento do Museu do Inhotim cobrem um dia-a-dia de festividades e uma estrutura comunitária de organização política ativa para conquista de direitos, como a notícia que conta, em abril de 1997⁴⁰, que a comunidade havia conseguido fornecimento de água tratada. Em 2003, o assunto muda, quando Valdir dá a notícia de que

⁴⁰ Gazeta do Vale, abril/1997.

Bernardo Paz havia mudado o local da estrada que ligava a comunidade do Inhotim com o centro de Brumadinho e com o bairro de Souza Noschese.⁴¹ Outros entrevistados relembram o espanto gerado na cidade quando passavam caminhões cheios de árvores adultas, palmeiras-reais gigantes e outras extravagâncias, em direção à fazenda localizada no Inhotim. Até outubro de 2003, ninguém tinha ideia do que estava acontecendo ali, nem das intenções de Bernardo Paz. Na data, Valdir recorda, em entrevista, que Bernardo Paz ficou incomodado com a crítica no jornal, e o convidou para explicar sobre sua ideia. A edição seguinte⁴² incluiu o furo de informação: Paz construiria um museu de arte contemporânea em Brumadinho, junto à comunidade do Inhotim.

Inicialmente, Valdir relembra, a promessa de Paz era que o museu coexistisse com a comunidade, mas a partir de 2003 começou a compra das casas da região, derrubando-as. A princípio, enfrentaram a resistência de alguns moradores, entretanto o processo teve fim em 2009, quando o último grupo de famílias cedeu. No local onde a maioria das famílias morava, hoje se encontram a portaria, o estacionamento e a entrada principal do museu. O nome Inhotim acabou sendo apropriado e hoje faz referência somente ao Instituto de Arte e Jardim Botânico.

A obra “Abre a Porta”, por outro lado, foi realizada no início do projeto, em 2004, como forma de integração entre o museu e a comunidade. Os artistas John Ahearn e Rigoberto Torres foram chamados por já estarem habituados com esse tipo de trabalho de interação e retrato. No Jornal Circuito e Tribuna, Valdir cobre com profundidade as ações dos artistas, e celebra a arte contemporânea que, em sua opinião, propõe exatamente essa aproximação com o popular. O processo foi inteiro registrado: em novembro de 2004 (Jornal Circuito, edição 12⁴³) publica a matéria “Encontro da arte popular com a arte contemporânea”, com fotos do processo de feitura dos moldes dos artistas com as mãos dos congadeiros. Em abril de 2005 (Jornal Circuito, nº 128⁴⁴), os artistas fazem uma exposição das máscaras feitas dos rostos de moradores de Brumadinho, na rodoviária da cidade. Valdir,

⁴¹ Jornal Circuito, edição 107, setembro/2003. Valdir reconta a história em entrevista: “[...] A primeira ação de conflito entre ‘a fazenda’ e ‘a comunidade’ foi quando o Bernardo resolveu mudar a estrada que ia para Souza Noschese, mantendo-a longe de seu novo museu, mudando a configuração do bairro e atrapalhando a vida das pessoas que moravam agora perto da estrada com grande fluxo de caminhões. Para isso ele destruiu o campinho de futebol onde a criançada brincava. Os moradores, quem que eles procuram? O jornalista, claro. E pediram para que eu falasse na rádio e colocasse no jornal o que estava acontecendo aqui, e eu publiquei em 2003 no Jornal Circuito.” As reportagens completas se encontram no Anexo B e Anexo C.

⁴² Jornal Circuito, edição 109, outubro/2003. Ver Anexo C.

⁴³ Ver no Anexo H.

⁴⁴ A reportagem completa se encontra no Anexo E.

em diversos momentos, trata da arte como uma forma de comunicação radial, uma espécie de “encontro com o outro”.

Relembra, na edição de novembro de 2004, da Festa de São Benedito do mesmo mês, que o museu autorizou ser feita dentro de suas dependências⁴⁵, onde os artistas puderam ver a manifestação popular chamada de “procissão” pelo museu, mas que popularmente é conhecida como Congada, formada pelas guardas de Congo e Moçambique, que ocorre em datas religiosas principalmente ou de ciclo natural (como a Festa da Colheita). Uma das pessoas retratadas é Adriana, a Dina, hoje funcionária da Secretaria de Cultura e Turismo do Município de Brumadinho, que nasceu e cresceu na comunidade quilombola de Rodrigues, e é primeira-capitã da guarda do congado. Em entrevista, Dina nos explicou sobre a experiência de fazer parte do processo de criação da obra, que ela orgulhosamente diz que “ajudou a construir”, cedendo não só suas mãos e rosto, mas pela relação estabelecida entre artistas e músicos.

Conversando com ela notamos que de fato a descrição da obra está equivocada:⁴⁶

O congado e moçambique são associados, uma organização só. Como a irmandade é uma só. Porém, existe uma diferença entre as duas coisas, o congado e o moçambique são coisas diferentes, os membros são os mesmos. Por exemplo, eu sou primeira-capitã do congado, então quando é para sair o congado, eu estou ali de primeira-capitã. Quando vai sair o moçambique, eu já sou uma capitã-cantante, eu e as meninas ficamos atrás, respondendo o que o capitão tira na frente. Vou te explicar melhor: a diferença entre o congado e o moçambique, congado vai na frente, tem o tocado diferente, a gente fala assim 'o congado abre caminho', a gente vai cantando, se tiver um mau-olhado ou alguma coisa, a gente vai cantando; e o moçambique vem atrás trazendo coroa, trazendo os coroados, e passa pelo mesmo caminho [que foi aberto pelo congado] com Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. [...] A festa de coroa que nós falamos, a gente denomina como 'a congada'. Por exemplo, Festa de Nossa Senhora do Rosário, nós falamos 'é festa de congada'. Ali vai [a guarda de] congado, [em seguida] vai o moçambique.

Ela aponta na foto⁴⁷ onde ela está, bem ao centro. Em seguida chama cada um pelo nome, dentre eles está seu filho e seu marido. Conta dos escritos ao fundo da obra, trata-

⁴⁵ Já que a Capelinha de Santo Antônio, do Inhotim, onde a festa acontecia anualmente, havia sido vendida pela Igreja Católica. Importante ressaltar que, ao contrário do que o texto de parede da obra sugere, as festas nunca mais aconteceram dentro do Inhotim depois do fim da comunidade, com exceção desta festa registrada e algumas poucas outras.

⁴⁶ Em uma das obras de caráter curatorial, “FuturoMemória” (COELHO, 2016, p. 36) o equívoco é notado, o livro explica o que são as guardas de Congado e Moçambique. Ainda assim, se trata de uma publicação de difícil acessibilidade. É de se estranhar que nenhuma correção tenha sido feita na descrição da obra na parede e no site do Instituto, depois de anos de exibição.

⁴⁷ Parte do roteiro da entrevista incluía a apresentação de uma foto da obra “Abre a Porta”, para entendermos os sentimentos despertados por aqueles que conheciam ou não a obra em aproximação com a sua experiência com a

se de um lamento, uma forma de canto que conta do sofrimento do negro escravizado. No fim, explica também o nome da obra:

Tem toda uma história, esse lamento aí não sei se você sabe, antigamente os negros não podiam entrar na igreja, né, aí os negros só levavam os senhores até a porta da igreja. A letra fala 'o negro só ia rezar, depois que na senzala chegava', e era assim realmente, depois que ele chegava que eles entoavam seus cantos e cantando. [...] Aí por isso que veio essa música, o lamento negro, porque toda vez nas nossas festas, em toda festa de reinado, pode ser nos quilombos, na cidade grande, onde tem festa de reinado, tem todo essa tradição: o padre fecha a porta, aí canta esse lamento, depois a gente vai e pede 'seu padre, abre a porta', nego veio, preto veio, cada um tem uma maneira de falar em relação ao negro, para poder estar entrando, então o padre abre a porta e nós entramos.

Ela reforça que a obra é muito importante para ela, que o processo foi muito respeitoso e que ambos os artistas foram gentis, havendo uma relação estabelecida ali. Fica feliz ao contar da história dos quilombos, da origem, das tradições e da importância que as guardas têm em ser parte da história do seu povo. Por outro lado, ela não acha que a obra consiga refletir a profundidade do significado do que retratou, tampouco acha que o museu consegue imprimir ali questões que levem as pessoas a saberem mais sobre as celebrações populares e a história das tradições quilombolas.

[...] Eu fui lá um dia, para você ter uma ideia, [...] tava olhando... Aí o monitor veio me falar sobre a obra de arte [Abre a Porta] e eu continuei tranquila. E eu perguntando para ele [sobre a obra] e ele não soube me falar, ele não soube, ele não sabia o que significava, perguntei sobre o desenho na parede... Expliquei que era uma música que os escravos cantavam... Ele não soube me falar, mais pessoas perto. Deixei ele falar e depois me apresentei para ele, falei... Ele ficou com vergonha, tadinho, mas entendo ele também né, tem uma preparação dele né. Mas aí os turistas começaram a me perguntar e pediram para eu cantar e dançar, eu tive que fazer aquilo pra eles. No final eu arranquei aplausos, graças a Deus. Meu menino, quando eles viram meu menino, eles foram tirar foto com ele, porque ele tá com 20 anos. [...]

Valdir, que também acompanhou o processo de criação das obras e festejou a cultura popular com os artistas de fora, concorda que a obra é bonita, importante, mas não deve levantar muitas questões em quem a observa.

Não... eu acho que eles não fizeram aquilo com a intenção de resgatar a comunidade, mas registrar as pessoas com quem eles interagiram. O museu acha que é uma homenagem à comunidade, eu acho que é um belo túmulo, é a lápide... Ficou ali pra gente, dá uma pálida ideia do que existiu do Inhotim, porque você não consegue ler aquilo sem o contexto mínimo né, o turista chega e não consegue entender.

Desde 2004, quando a obra foi feita, até 2009, Bernardo Paz terminou de soterrar o que restara da comunidade, descaracterizando o que ficou do Inhotim no Inhotim. A resistência da rememoração coube ao jornalista-narrador, que registrou o processo que ele entende como uma violência simbólica. Na conversa, no livro, nas matérias, notamos a dor da perda de cada experiência comunitária: do campinho de futebol, do salão de festas, da capelinha (todos construídos por meio de mutirões), da convivência e amizade entre vizinhos, do boteco, das festas. Essa experiência da perda também ressalta um processo, da construção de um monumento instituído de arte sobre a cultura popular. Esse processo está longe de ser algo isolado, mas constitui um *mote da modernidade*, como propõe Walter Benjamin. A arte contemporânea ali apresentada entra em dissonância consigo mesma ao ser colocada como parte desse processo.

2.1.2 A estética do fim

Olhando para duas grandes cúpulas geodésicas de aço e vidro ligadas uma a outra, vemos refletida uma terra marrom, poeirenta, em uma clareira nitidamente desmatada, dentre árvores imponentes. Dentro da cúpula encontra-se um trator preto, que simula arrancar e manter elevada uma árvore inteiramente branca. Essa é a composição que forma a obra “De Lama Lâmina” (2009), de Matthew Barney.

Um dos trabalhos elaborados pela curadoria do museu, escrito por Jochen Volz (2015, p. 300-302) explica melhor a obra de Barney como sendo uma dicotomia entre construção e destruição, natureza e indústria, benefícios e riscos, fazendo uma aproximação clara com o contexto do Inhotim, que é um espaço de preservação vizinho a uma mina de extração. O trabalho escultural monumental dialoga com uma performance anterior, realizada pelo artista no carnaval de Salvador, em 2004, na qual criou uma narrativa de conflito entre duas entidades da crença do candomblé, Ogum (orixá do ferro) e Ossanha (orixá da natureza) (VOLZ, 2015, p. 302). O trator já fazia parte do enredo. Explica o ato performático:

[...] um enorme trator lidera um desfile de ritmistas e foliões fantasiados e divide-se em duas partes que simbolizam a coexistência entre um mundo terrestre exterior e uma esfera oculta subterrânea. Um personagem chamado Greenman [Homem Verde], híbrido de homem e planta, habita a área mais escura entre as rodas do trator, enquanto um personagem que representa um ativista de causas ambientais escala a enorme árvore desenraizada que está presa à parte dianteira do veículo. (VOLZ, 2015, p. 302).

O argumento em movimento se torna uma escultura em monumento meticulosamente calculada, como reforça o catálogo. A aproximação com a atividade mineradora é feita pelos próprios autores dos textos curatoriais, que enxergam uma crítica sutil que deve ser afastada dos “julgamentos fáceis”, já que a dicotomia aproximada da filosofia do candomblé faria com que maniqueísmos não façam sentido. Para Volz (2015, p. 302) não se pode reduzir a um dualismo a representação de Barney sobre as dualidades destruição e criação, progresso e preservação, morte e fertilidade. Essa questão parece ser trabalhada com cuidado no texto, que já no seu início faz questão de tratar do perfil econômico de Brumadinho, que recebe “algumas das maiores empresas de mineração do mundo”, para cobri-lo de poeira vermelha (VOLZ, 2015, p. 301).

Essa seria uma aproximação fácil, de fato, considerando a atividade que rendeu os recursos para Paz construir esse aparato de exibição de arte (e poder econômico). Deixemos então de lado a questão ambiental da obra por hora, e foquemos em outros elementos presentes que possam compor o argumento que é estruturado para responder à questão principal do trabalho, das relações compostas pelo nascimento do Inhotim em Brumadinho. Para sair da dicotomia da natureza versus progresso que Volz apresenta, acrescentamos à discussão o trabalho de Adriana Camargo Pereira (2014), um estudo sobre a sensorialidade e o corpo na arte contemporânea do Inhotim. A autora traça uma aproximação necessária da ideia de possessão, presente na religiosidade afro-brasileira, que é exercida sobre um corpo humano, transformado em canal com o divino. Assim, o corpo na obra é um aparelho, um veículo de passagem para a manifestação dos orixás em disputa (PEREIRA, 2014, p. 78).

Barney define suas intenções da seguinte maneira:

Eu não busco criar peças com mensagens políticas explícitas, há uma discussão muito maior sobre a energia [...], mas, ao final, estou sempre tratando do gesto criativo, que no início é uma faísca, mas no final é explosão. Assim, não se trata de uma investigação sobre um modelo biológico ou psicológico, mas de um modelo geopolítico (BARNEY apud PEREIRA, 2014, p. 85).

Na geopolítica de sua obra, existe explicitamente um protagonista da disputa: o trator real, sem movimento, arranca a réplica de uma árvore que já não pode ser usada, e por isso é substituída por uma de outro material, não orgânico. A obra é centrada no trator e sua potência.

O olhar materialista histórico, de inspiração benjaminiana, olha para a figura como um acontecimento congelado, como a própria dialética em suspensão. A aproximação

do retrato da imagem com a degradação ambiental é automática, mas tendo em vista o resgate da memória iniciado neste trabalho, mais óbvia é a aproximação com o cenário de constante destruição que constrói o Inhotim. Versa o poeta do Inhotim:

A comunidade do Inhotim / Se não tivesse história / [...] / Se não tivesse nome / [...] / Se não tivesse memória / Bastava um trator / Para esquecê-la (OLIVEIRA, 2010, p. 33).

A aproximação mais óbvia da obra é precisamente aquela que leva em consideração o relato, a narração, de Valdir sobre a destruição da comunidade para ceder lugar à arte institucionalizada. Nas suas matérias sobre o Inhotim usava uma poética muito peculiar: ao invés de textos, muitas vezes a publicação apresentava uma montagem em fotos da comunidade antes e depois, das casas destruídas e trechos de poesias, deixando as assimilações e os lamentos para o olhar do leitor. A série “A Estética do Fim”⁴⁸ teve esse perfil, ele explica:

Após a venda, cada morador retirava tudo o que podia carregar do local (janelas, portas, telhados, instalações hidráulicas) criando uma estética lúgubre e fantasmagórica na paisagem local constituída por entulhos, paredes sem portas ou janelas (OLIVEIRA, 2012, p. 447).

Os moradores assim faziam porque logo em seguida viria o trator, derrubaria a construção e retiraria o entulho. Antes disso, Valdir retratava o entremeio da casa habitada e do vazio:

Estas fotos eram feitas antes que um trator do Museu limpasse o que restou dos vestígios destas casas e limpasse o terreno para construir novos pavilhões de arte, jardins ou estacionamentos para os veículos [...] (OLIVEIRA, 2012, p. 447).

Tudo reproduzido no jornal como uma forma de montagem, onde não se buscava descrever, informar o fato, mas apenas registrar de forma lúdica e melancólica, usando as imagens e os poemas feitos pelo narrador Valdir:

⁴⁸ Foram no total cinco matérias publicadas entre fevereiro e novembro de 2009 no Jornal Tribuna do Paraopeba. Parte delas pode ser vista no Anexo F.



Imagem 2: Jornal Tribuna do Paraopeba, nº. 39, fevereiro de 2009 – Primeira publicação da série “A Estética do Fim”.

A última publicação da série mostra as nove famílias remanescentes da comunidade do Inhotim, bem como um desenho da comunidade que, segundo Valdir, enfeitava a parede do bar local, e acabou se perdendo quando este foi derrubado pelo trator do museu.

Valdir narra a comunidade se esvaindo. A maior dor era a da perda das construções da comunidade, das áreas comuns, construídas em mutirões e em esforços coletivos. Em entrevista, ressalta o aspecto violento dessa perda, da visão da destruição performática do trator do Museu:

[...] quando o museu resolveu expandir para a comunidade foi automático para ele, mas sofrido para nós. A comunidade era algo que estava ali, no meio do caminho. Não houve violência física, mas imagina como foi para a comunidade, que um dia construiu um salão na base de mutirão, por dois anos, com cada um dando um pouco de material, um dia acordar e alguém ter destruído tudo do dia para a noite.



Imagem 3: “De Lama Lâmina” (2009), de Matthew Barney (foto nossa – 18/04/2015).

Longe de transformar a dicotomia proposta pela obra em uma luta entre bem e mal, o próprio Valdir, ao lamentar, valoriza o nascimento de uma nova vida no espaço, voltado para a arte contemporânea, o qual considera uma excelente aplicação de dinheiro do empresário, que construiu um lugar encantador. Entretanto, depois que se mudou do Inhotim, em 2009, Valdir nunca mais voltou para conhecer o museu em expansão. Nas suas poesias, nota-se um sentimento de perda, que a praticidade da vida não permite que contamine suas opiniões sobre o resultado. Ele diz, entre risos, que o consideram “o maior inimigo do Inhotim” por conta das críticas, não por serem ferrenhas demais, mas porque ele as fazia de um jeito que “eles não têm como responder”, com poesia.

2.1.3 A máquina de ver

Falar de magia da arte é palavreado, porque a arte é alérgica à recaída na magia. A arte constitui um momento no processo do assim chamado por Max Weber desencantamento do mundo, implicado na racionalização; todos os seus meios e métodos de produção dela procedem; a técnica, que declara herética a sua ideologia, que tanto lhe é inerente como a ameaça, porque a

sua herança mágica se manteve tenazmente em todas as suas transformações [...] A arte é racionalidade, que critica esta sem lhe subtrair; não é algo pré-racional ou irracional, como se estivesse antecipadamente condenado à inverdade perante o entrelaçamento de qualquer atividade humana na totalidade social (ADORNO, 2008, p. 89-90).

A obra “Viewing Machine” (2002-2008), do artista dinamarquês Olafur Eliasson, é uma obra de arte interativa, que atrai o visitante para manuseá-la, por ser um elemento físico que une telescópio e caleidoscópio, propondo o olhar por um de seus orifícios, direcionando o todo para captação da paisagem da serra onde o Inhotim se localiza. Diz o texto de parede que:

a experiência e o processo de percepção do visitante são o foco de Eliasson, mais do que as leis da física. A escultura funciona como uma ferramenta que modifica nossa visão de mundo, e o prazer lúdico que ela proporciona é, em última instância, o prazer de sentir e perceber a nós mesmos.⁴⁹

A obra em si e sua brincadeira estética faz referência aos primórdios dos estudos de ótica, tratando da transformação da visão enquanto nascimento da racionalidade científica. Em “Técnicas do Observador”, Jonathan Crary (2012, p. 12) nos apresenta os problemas da visão que são “fundamentalmente questões relativas ao corpo e ao funcionamento do poder social”. É uma obra interessante por consolidar uma história dos dispositivos óticos, buscando indicar que as mudanças nesses dispositivos acabaram por transformar a concepção do observador, também demonstrando uma intersecção entre eles e os “discursos filosóficos, científicos e estéticos” que imbricam as “técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas” (CRARY, 2012, p. 17). A questão central do livro é uma busca pela reorganização de uma subjetividade na modernidade (CRARY, 2012, p. 19). Para tal, faz um caminho teórico que perpassa escolas de pensamento racionalista, constituinte do período referido, também buscando seus críticos, para entender esse novo observador que nos traz de volta às formas de percepção contemporâneas e ao entendimento de uma peça com a proposta da “Máquina de Ver” de Eliasson. Um ponto importante apresentado⁵⁰ é precisamente a visão da modernidade “pós-histórica”, que busca uma produção contínua do novo, que tem como consequência uma perpetuação das coisas, a chamada “Lógica do Mesmo”, onde o capitalismo criaria novas necessidades baseadas nas mesmas premissas (CRARY, 2012, p. 19). Walter Benjamin (apud CRARY, 2012, p. 20) define esse processo com a ideia de que a mercadoria seria a “fantasmagoria da igualdade”. Essa fantasmagoria compreende a

⁴⁹ Disponível na página da obra, no site do Instituto. Ver referências.

⁵⁰ Ao qual focaremos em busca de uma objetividade direcionada ao problema de pesquisa apresentado no trabalho, não cabendo neste espaço uma síntese completa dos argumentos apresentados por Crary (2012).

proliferação de signos proposta pela modernidade, a qual Theodor Adorno (apud CRARY, 2012, p 20) vai entender como um propulsor da reificação do significado em detrimento da visualidade dos objetos. O que se vê não quer dizer nada, apenas apresenta uma “réplica do mundo exterior petrificado, atento a tudo o que possa interferir na falsa aparência da harmonia que o trabalho sugere”.

Crary (2012, p. 23) passa então a se referir ao observador como um “consumidor-observador”. Resgatando algumas questões propostas por Foucault (1977 apud CRARY, 2012, p. 24), cria uma interferência entre esse observador e o indivíduo submetido aos novos métodos de administração do corpo, “novos procedimentos de individualização”. É possível entender esses processos de transformação da visão como um novo aspecto do efeito político da consolidação de outras instituições de controle. Nasce então alguém com observação calculável e padronizável (CRARY, 2012, p. 25), dócil e útil ao que lhe é apresentado. Apesar de contrariar a proposta de Foucault, Crary (2012, p. 26) realiza uma aproximação de sua teoria sobre a sociedade da vigilância com a de Guy Debord, de sociedade de espetáculo, demonstrando ambas como dois regimes de poder que coincidem, “duas técnicas para administrar a atenção e impor homogeneidade perceptiva com procedimentos que fixaram e isolaram o observador [...]” (CRARY, 2012, p. 27). Pensando a questão da observação, a aproximação das duas teorias faz sentido, principalmente quando ressalta que o espetáculo de Debord (apud CRARY, 2012, p. 27) significa uma tendência de se “fazer ver [...] o mundo que já não se pode tocar diretamente”.

Se as novas estruturas maquinarias transformam a percepção a ponto de mudar a subjetividade do indivíduo contemporâneo a si, elas são constitutivas da modernidade. Esse afastamento do homem que olha a realidade e a capacidade de aproximação com ela já foi tratado neste texto com conceitos e ideias apresentadas por Walter Benjamin. Crary (2012, p. 28) vai reforçar a importância de tal pensamento para entendimento da modernidade como momento histórico de subversão da possibilidade “de uma percepção contemplativa”, reforçando que a arte participa desse declínio da percepção, inclusive pela dinâmica do museu, que se mostra “incapaz de transcender um mundo em que tudo está em circulação”, ou seja, a consolidação da mercadoria e do valor como motes das relações. A impossibilidade de contemplação pode ser driblada pela percepção que reativa o presente.

Mas como essa capacidade de percepção da observação foi transformada? O primeiro instrumento ótico indicado por Crary (2012, p. 37) é a câmara escura, ainda no século XVIII. Ela seria a primeira máquina capaz de reproduzir o real, mas ainda causando

uma sensação de afastamento de tal, uma “indistinção entre a realidade e a projeção” (CRARY, 2012, p. 44) que derroca no nascimento de uma nova subjetividade de um observador isolado, em uma operação de individualização, de distanciamento do mundo. Cria assim um sujeito privatizado, confinado, apartado do mundo exterior público (CRARY, 2012, p. 43).

Daí para os pequenos instrumentos de ilusão ótica foi um passo curto. O caleidoscópio é estudado por Crary (2012, p. 114), que indica sua criação ainda em 1815. É um instrumento tão marcante para o século XIX que se levantam pareceres sobre o objeto de grandes pensadores como Baudelaire, Marx, Engels e Brewster. Enquanto para Baudelaire o caleidoscópio significava uma máquina fascinante que tinha a capacidade de “desintegrar a subjetividade unitária e dispersar o desejo em novos arranjos [...]”, Marx e Engels o compreendiam como uma farsa, digna de alusões às teorias por eles criticadas de Saint-Simon (CRARY, 2012, p. 114). A definição proposta por Marx e Engels nos interessa aqui para voltarmos à questão central dessa reflexão: o caleidoscópio é a farsa da repetição sem ética da mesma ideia, que não permite que saiamos dela e que nos leva a crer que estamos em evolução, enquanto estamos apenas em repetição.



Imagem 4: “Viewing Machine” (2001), de Olafur Eliasson, visão interna (foto nossa - 10/02/2018).

Voltando à peça apresentada no Instituto Inhotim, retomam-se três questões apresentadas nessa reflexão: a primeira, da racionalidade que desenvolve uma maquinaria que transforma o olhar do observador, transformando a sua relação com o ambiente que o cerca, produzindo um afastamento do que é real e do que é (re)produzido; em segundo lugar, a

questão proposta por Benjamin, o museu que falha na sua função de “transcender um mundo onde tudo está em circulação”, pois tudo está em reificação (como propõe Adorno); e por fim, a questão do caleidoscópio como um antolho lúdico e distrativo.

O caleidoscópio da “Máquina de Ver” de Eliasson é a arte despida da magia, alérgica a ela, mas que serve, sim, para um propósito específico. Enquanto os visitantes do Inhotim brincam com a máquina, que é direcionada para vários cantos da vista do parque, o seu olhar é manejado para o “fazer ver” um mundo que não se “pode tocar”, um mundo que se reifica pela visualidade sobreposta à significação. A obra propõe um afastamento das questões que poderiam ser levantadas, mas não o são pelo contexto de sua apresentação, como algo lúdico e divertido.

Cabe ao olhar atento do materialista histórico notar o que está ali, em curso da história. Apontar a máquina para o que não está evidente, mas camuflado pelos belos contornos do museu.



Imagem 5: “Viewing Machine” (2001), de Olafur Eliasson, visão ampla da obra em contexto (foto nossa - 04/03/2018). Ao fundo, a Serra desmatada pela exploração de minério de ferro.

Por meio da Máquina de Ver, pode-se ver claramente a depredação da serra que contorna Brumadinho para a extração de minério de ferro na mina de Souza Noschese⁵¹, realizada pela empresa Ferrous, que é parceira do Inhotim. A empresa especializada em

⁵¹ Segundo o jornalista Valdir de Castro Oliveira, Souza Noschese era uma comunidade vizinha à do Inhotim, que começou a se formar por volta de 1920, como assentamento de trabalhadores das Indústrias Reunidas Souza Noschese. Na década de 2000, a empresa Ferrous comprou a região e, para dar início à extração, desalojou dezenas de famílias. O processo teve fim em 2009, mesmo ano do fim da comunidade do Inhotim.

extração contribuiu para a construção do Viveiro Educador⁵² e o Centro de Pesquisa e Educação Ambiental do Inhotim. O espaço interativo, teoricamente, deveria mostrar os prós e contras da relação humana com a natureza, sendo que a própria vivência nos entornos do Instituto e, por que não, no próprio Instituto, já dão pistas da ação degradante que é a mineração. O projeto educativo propõe um “passeio pelos sentidos”, onde se pode tocar, cheirar e comer as plantas apresentadas em um espaço limitado à visitação.

Essa depredação é uma forma contemporânea da separação individualista do homem com o ambiente que o cerca, do qual provêm suas necessidades básicas, e também demonstra que o olhar pela máquina falha na sua função de demonstrar o mundo mas, pelo contrário, o reifica através do caleidoscópio/antolho distrativo. Mais uma vez a experiência estética do Inhotim nasce numa ideia importante e derroca em um vazio conceitual. Ora, vimos no primeiro capítulo o esforço do Instituto no que chamam de “práticas sustentáveis”, que se aplicam tão somente aos espaços privados onde se desenvolvem suas atividades. O Inhotim representa um vazio onde a crítica sistêmica não tem espaço, sendo uma distração aos problemas ambientais reais, que em Minas Gerais estão diretamente ligados à atividade mineradora (CARNEIRO, 2016), que esta intrinsecamente conectada ao Inhotim e seus entornos. Assim, o tema da sustentabilidade que o Inhotim levanta, apesar de ser uma boa iniciativa, acaba se perdendo de sentido por estar estruturado em cima do desgaste ambiental e das falsas questões.

2.1.4 O acontecimento que não cessa de acontecer

A atividade extrativista tem sua crítica imputada em outras obras de arte presentes no espaço. A mais direta e clara são as fotos de Claudia Andujar, em seu recente pavilhão/galeria, inaugurado em 2015.

No espaço se expõe uma vasta quantidade de obras, segundo o site oficial. São mais de 500 fotografias que foram tiradas em um contexto de imersão em um grupo indígena localizado em suas terras, no norte do país, ao que entendemos como parte do estado de Roraima. O centro do trabalho é um ativismo da fotógrafa, de origem suíça, que utiliza sua forma artística buscando jogar luz sobre questões políticas e disputas da expansão civilizatória que continuam a violentar os nativos em sua vulnerabilidade (ANDUJAR, 2005).

⁵² Mais sobre o Viveiro se encontra no site oficial do Instituto, ver referências.

As fotos são expostas e organizadas seguindo três contextos, A Terra, O Homem e O Conflito, que remetem à divisão do livro "Os Sertões", de Euclides da Cunha (A Terra, O Homem e A Luta). A narração, então, corre em paralelo àquela feita pelo então jornalista que, também em vista da situação retratada, busca em forma de arte, expor a barbárie da marcha das estruturas institucionais simbólicas sobre um povo que vive em resistência. A mudança do último ponto de "A Luta" para "O Conflito" propõe que não se registra uma guerra, mas sim uma situação de violência, que emana de um lado apenas. O trabalho emociona, atinge, marca o olhar do espectador. Bem como a exposição avulsa, "Marcados" (1981-1983), onde os índios apresentam marcas com numerações dadas a fim de organizá-los em uma ação de saúde. Andujar traça uma aproximação dessas imagens e da condição de catalogação dos índios aos dos prisioneiros de campos de concentração nazistas, com a diferença de que estavam sendo "marcados" para viver por meio de ações humanitárias de auxílio médico.⁵³

Na galeria, em meio à mata densa, em contato com os registros do povo yanomami, imaginamos que a história da colonização brasileira tem muito a ver com o que é exposto por Cláudia Andujar e por Euclides da Cunha. Primeiramente, porque foi realizada pelas bandeiras, expedições de colonizadores que buscaram demarcar as terras para a coroa portuguesa, buscando metais preciosos e realizando capturas de índios para uso de seu trabalho escravizado. Isso marca a história oficial do município de Brumadinho, como nos contam historiadores locais (JARDIM; JARDIM, 1982). As bandeiras são o "primeiro passo" da história da cidade. Considerando o tipo de registro histórico que a oficialidade propõe, os trabalhos narram as bandeiras como uma forma heroica de expansão territorial, iniciada em 1672, com comando de Fernão Dias Pais, herói nacional. Esta narrativa diz muito sobre a construção simbólica da ideia de brasilidade. Jardim e Jardim (1982, p. 17) constatam que para realizar tais expedições "tinha que ser recrutado um grande exército de soldados", isto é, a massa de índios "já civilizados", que constituiria "o grosso da tropa". Na primeira leva de homens da bandeira de Fernão Dias (em 1673), foram enviados um total de 125 pessoas, sendo 120 índios escravizados. Depois da terceira leva, em 1674, a que Fernão partiu, contaram-se 1241 homens totais da bandeira, sendo apenas 40 homens brancos livres, e o resto composto por índios escravizados. A história de Brumadinho contada por Jardim e Jardim (1982, p. 18) conta ainda que índios da região, Mapaxós e Cataguás, em resistência à expansão colonialista, realizaram diversos enfrentamentos para proteger suas terras e suas vidas.

⁵³ Mais sobre este projeto pode ser visto em Andujar (2009).

As bandeiras e suas “levas” buscavam estabelecimento de roças e pequenos povoados, para plantar suprimentos e oferecer apoio aos bandeirantes. É com esse objetivo que Fernão Dias, em campanha de exploração, funda a vila de Piedade do Paraopeba, hoje distrito do Município de Brumadinho (JARDIM; JARDIM, 1982, p. 19-24). Assim, o processo de colonização se dava pelo genocídio do povo nativo da terra, os índios, e a escravização dos mesmos para servir aos propósitos da expansão territorial da “civilização” portuguesa no território americano.

Cláudia Andujar trata do genocídio indígena que esteve em curso durante a ditadura civil-militar, imposta pelo golpe de estado de 1964, ou seja, um conflito contemporâneo a nós. Entre 1964 e 1984 foi instaurado um sistemático terrorismo de Estado imposto às sociedades indígenas (MARTINS, 2014, p. 19). Entende-se como genocídio já que se tratou de uma prática sistemática, institucionalizada pelo governo militar, a fim de cobrir os “vazios do território”, como eles os chamavam, com ocupantes válidos, dispostos a gerar lucros, servindo ao interesse do capital estrangeiro (MARTINS, 2014, p. 19).

Estudos desenrolados na redemocratização e o relatório da Comissão Nacional da Verdade citam alguns casos específicos de aldeias na Bacia Amazônica, que principalmente na década de 1970 foram brutalmente atacadas por forças do estado ou privadas, interessadas nas terras dos índios. Por exemplo, o “Massacre do Paralelo Onze”, quando um avião fretado pelo governo militar atacou a aldeia, praticando voos rasantes e dinamitando a aldeia dos Cinta-Largas. Os Suruí também são citados, tendo a particularidade de serem vítimas de um genocídio causado por “causas bacteriológicas, decorrentes do processo de invasão de seu território tradicional”, que matou 60% do povo. Os mais de 2.000 Waimiri-Atroari foram praticamente eliminados em uma ação realizada pela FUNAI a serviço do governo militar (MARTINS, 2014, p. 20-22).

Os Yanomamis, localizados no norte de Roraima, começaram a sofrer quando, em meados da década de 1970, descobre-se uma reserva de diversos metais raros na região, além da construção de rodovias para atender à atividade extrativista de outras regiões. Da construção da estrada decorre uma grande movimentação de garimpeiros, o que ajuda a pôr em risco a vida dos yanomamis, com doenças e poluição de suas fontes de alimentos (BORGES, 2010, p. 163).

A Perimetral Norte estabeleceu um contato permanente entre os operários da construção e os índios Yanomami, desencadeando surtos epidêmicos e uma significativa baixa demográfica entre outras etnias, já que a estrada cortou as bacias dos rios Alalaú, Uraricoera, Catrimani e o Contigo, alcançando a

fronteira da ex-Guiana Inglesa. [...] o efeito foi devastador para os Yanomami. Quatro aldeias do vale do Rio Ajanari perderam 22% de sua população entre 1973 e 1975. Outras quatro aldeias do vale do Rio Catrimami perderam 50% de sua população em 1978. Essa estrada, posteriormente, facilitou a construção de pistas de pouso clandestinas e uma forte entrada de garimpeiros, calculada pela Polícia Federal, em torno de 40.000 homens na região norte de Roraima, intensificando ainda mais o genocídio no final da década de 1980 e início dos anos 1990 (ARANZ; VIEIRA, 2015, p. 13).

Em 1986, a mineradora Taboca receberia do Departamento Nacional de Mineração (DNM) a concessão para explorar a área em Roraima por 30 anos, e ainda hoje permanece no local (ARENZ; VIEIRA, 2015, p.12). Os garimpeiros foram protagonistas de grandes violências contra os indígenas, como no episódio do Massacre de Haximu, em 1993, quando 16 yanomamis (entre homens, mulheres, crianças e idosos) foram mortos por 22 garimpeiros (BORGES, 2010, p. 164). O território Yanomami foi invadido durante todo esse período, mas a partir de 1987 iniciou-se um plano de pressões constantes exercidas pelos empresários dos garimpos sobre o Governo Federal, em busca de obter a legalização destas invasões na forma da liberação de áreas garimpeiras incrustadas nas zonas de proteção ambiental retalhadas nas terras Yanomami (ALBERT, 1991). Ainda hoje a disputa pelas terras permanece, tendo um lado como quem exerce a violência enquanto outro a sofre.

Cláudia Andujar viveu entre os yanomamis a partir da década de 1970, sendo importante para atrair atenção para a violência sistêmica que o Estado impunha sobre os índios. Seu ativismo toma forma em fotos, em discurso e no olhar solidário do seu espectador. A exibição dessas fotos remete automaticamente ao que se entende como um processo de colonização, o qual marca a estrutura do que é chamado de Brasil hoje.

Entretanto, sua galeria pode levantar outras questões que se colocam em contraste com o espaço e o contexto histórico. Porém, mais do que contraste, demonstra o que Benjamin chamou de “catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas” e lança-as aos pés do anjo da história, debilitado pelos ventos do progresso (BENJAMIN, 2016a, p. 14). A história em continuidade, empurrada por estas forças, faz com que se crie uma aparência de repetição. Todavia, à luz do pensamento benjaminiano, compreendemos que o estado de constante violência contra os indígenas não é uma questão de repetição da história, mas repetição da lógica do progresso à custa das vidas dos que perdem.

O problema político dos yanomami é vinculado à prática da exploração de minério. Exploração que marca a história das Minas Gerais, marca a própria região onde se localiza o Inhotim, marca o povo quilombola das comunidades remanescentes próximas e

marca a ausência dos povos que estavam lá antes das bandeiras, que abriram os caminhos dentre as árvores que hoje compõem a obra em labirinto arquitetônico do percurso entre dentro e fora. Árvores estas que configuram o papel que imprime a vida, e que nada vale frente ao papel lastreado. Marcas que colocam em diáspora os povos locais frente à vontade financeira de exploração da terra. Esse deslocamento de quem perdeu a batalha pela consolidação de si e de seu povo em um lugar é característico do processo de colonização do Brasil e dos problemas de disputas entre os povos nativos e o capital ainda hoje.

Além disso, é característico da configuração geográfica do Município de Brumadinho, que tem em sua história diversos exemplos de pessoas deslocadas para cederem espaço à exploração de suas terras por outrem. Este é o caso, por exemplo, do antigo povoado de Souza Noschese, que hoje é a área de extração de minério de ferro próxima ao Inhotim. Também é o caso da própria comunidade do Inhotim, que foi deslocada para a cidade, para que Bernardo Paz pudesse explorar financeiramente suas terras. Como Margarete nos contou em sua entrevista, a história dela se inicia quando a família teve de se mudar do bairro:

Eu moro em Brumadinho há 32 anos. Eu nasci aqui, fui com meus pais para Belo Horizonte com 8 anos e depois voltei, já casada, para a zona rural, no Córrego do Feijão. Fiquei lá por 16 anos, saí e vim morar em Brumadinho [zona urbana, distrito-sede]. No Córrego do Feijão tem uma mina explorada pela Vale, que antes era explorada pela Ferteco. Quando eu nasci na região, em Alberto Flores, que é um povoado que nem existe mais, a Vale comprou tudo. Nesse povoado tinha uma estação [de trem] e uma fazenda, que era do meu avô. Meu pai casou com a minha mãe, que também era professora, na época chamava 'professora rural', ela dava aula e meu pai mexia com caminhão, transportando minério. Há uns 30, 40 anos a Vale comprou tudo lá, a fazenda do meu avô, as casinhas da região, hoje não tem mais nada lá, só estoque de minério.

A conversa passa a girar em torno dessa frequente no Estado de Minas Gerais, marcado por pequenas migrações territoriais forçadas pela necessidade de exploração. Margarete faz um paralelo com o que aconteceu com o Inhotim, tanto a mina que fica ao fundo, quanto o Museu.

O *chairman* Bernardo Paz idealizou e construiu o Inhotim, porém é importante ressaltar também que a fortuna que foi investida em consolidar o Inhotim é proveniente de atividades mineradoras em diversos estados. As empresas do Grupo Itaminas, do qual foi dono até 2010, não estão livres de denúncias de desapropriação e grilagem de terras para

exploração do minério, utilização de trabalho análogo ao escravo e diversos outros crimes.⁵⁴ O mais recente pavilhão/galeria a ser inaugurado no espaço do Inhotim é a síntese do projeto que o engloba.

A obra de Cláudia Andujar é um testemunho do povo yanomami, uma narração e um testemunho do sobrevivente. Com essa constatação, somos remetidos a um trecho de “Isso é um homem” de Primo Levi, citado por Gagnebin (2009, p. 55). Nele, Primo Levi conta de um pesadelo frequente no qual ele busca contar os horrores vividos, da “experiência inenarrável do horror” de um campo de concentração, mas ninguém o ouve. Claudia Andujar, nascida Claudine Haas, filha de um judeu húngaro morto no campo de concentração de Dachau, é uma sobrevivente que usa sua arte como *testemunho do horror*.⁵⁵ A sobrevivente que tenta contar algo, mas ninguém a ouve, como no pesadelo de Primo Levi. O Inhotim, sendo parte da construção do terror que é vivido na vida real, permite, por meio da arte, que quem lá entra seja testemunha consciente, seja alguém que ouve a “narração insuportável do outro” e busque retransmiti-la.

Levanta-se a questão se isso é possível dentro do espaço e se o espaço permite, de fato, esse tipo de reação. Se assim o fizer, seria impossível camuflar a participação simbólica e direta do Instituto e do que ele representa na violência que a fotógrafa relata. Se o fizer, notará sua própria participação nesta mesma violência pela indiferença que a acometeu durante o resto do percurso. O espaço ali consolidado funciona dialeticamente como a indiferença, construída sob as bases sangrentas da atividade mineradora e da exploração dos povos nativos, realizada pelos próprios idealizadores da galeria, maquiados pelo “amor pela arte” e pelo saber artístico, ao mesmo tempo em que promove dentro de si a crítica a si mesmo.

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte (KOPENAWA, 2015, p. 75 apud BORGES, 2010, p. 169).

⁵⁴ Em junho de 2018, o jornalista Alex Cuadros (2018) fez uma denúncia relacionada às atividades da mineradora Itaminas, sob o comando de Bernardo Paz.

⁵⁵ Ela conta sobre sua história em entrevista. Ver em Andujar (2005, p. 103).

A obra e suas dissonâncias com o espaço funcionam para que vejamos os despojos de uma história que não cessa de acontecer desde os primeiros momentos da colonização do território que hoje é o Brasil.

Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é da praxe, são também levados no cortejo (BENJAMIN, 2016a, p.12).

2.1.5 O espelho de narciso

Apesar de estarmos trabalhando aqui a modernidade esclarecida, racional, e a arte em reflexo da racionalidade, não podemos ignorar a capacidade mitológica empregada nos discursos publicitários da arte enquanto empreendimento. A construção do mito faz parte do processo de elencar características para convencimento da importância e relevância de um produto. No caso do Inhotim, o produto, o seu mito-criador começa com a figura de Bernardo Paz, que tem sua pessoa transformada em uma *persona heroico-messiânica*, que suprime a história de violência simbólica empreendida para consolidação do processo, para creditar à sua *loucura benevolente* a construção de uma saga de luta pela arte (BORGES, 2015, p. 268). Essa construção simbólica tem como consequência a incapacidade de incorporação dos elementos que destoam ou desmentem o mito, como a própria existência da comunidade original do lugar (BORGES, 2015, p. 270).

Borges (2015), citando a narrativa de Serapião (2011, apud BORGES, 2015) sobre a construção do Inhotim, à qual teve acesso por meio de um contato estreito com o Instituto para a elaboração de um trabalho aprofundado sobre a arquitetura local, identifica esse discurso mitificador que “cria uma imagem órfico-divinatória não apenas no histórico de Inhotim, mas igualmente do seu fundador e proprietário: A Fazenda” (BORGES, 2015, p. 270). Esta que representa não só a propriedade, mas funciona como uma instância de poder local, o núcleo inicial que permitiu que a expansão fosse realizada (BORGES, 2015, p. 278), principalmente porque desde antes já se tratava de um local de dependência econômica de parte da população que vivia no Inhotim.

A fazenda também funciona como elemento da construção do mito Inhotim quando se trata do desenvolvimento de seus jardins (como o do Éden), o local onde tudo começou. O nascimento do Inhotim pelos jardins compõe um mito fundador que é reforçado em diversas publicações oficiais. Em Futuromemória, por exemplo, Sigefredo (2016, p.141)

relembra a suposta participação do paisagista Burle Marx (falecido em 1994) na inspiração de um pupilo, que colocou em prática suas sugestões:

Nos anos 1980 Bernardo Paz tornou-se proprietário da fazenda que se transformaria no Inhotim. E essa transformação começou no jardim [...]. Ainda nos anos 1980, o jovem paisagista Pedro Nehring incorporou de maneira perspicaz e intuitiva a magia dos jardins que o grande mestre [Burle Marx] produzia. Foi Pedro quem criou os primeiros jardins onde antes havia pastos e brejos. Conta-se que, em uma das visitas de Burle Marx à fazenda, o jovem aprendiz se escondeu atrás de um maço de plantas enquanto Bernardo Paz apresentava os jardins ao paisagista.

A suposta presença de Burle Marx e sua suposta participação na idealização do projeto, via o *médium* de Pedro Nehring, já rendeu um processo na justiça, quando o arquiteto Luis Carlos Orsini exigia ser creditado pela sua participação na idealização e construção dos jardins do Inhotim (entre 2000 e 2004), além de denunciar questões da sua elaboração, que não estava de acordo com as regras ambientais para remoção de plantas.⁵⁶

Valdir de Castro Oliveira, em entrevista, diz que o belo jardim da fazenda localizada na comunidade do Inhotim precede Bernardo Paz:

Foi Lísio Pacífico Homem de Andrade que ficou na fazenda, começou a construir um belo jardim a partir de 1959. Em 1984 a Mipasa foi vendida para uma empresa espanhola e em seguida para Bernardo Paz, que era um comprador de empresas falidas. [...] Quando o Bernardo fala que ele começou a construir o jardim, é um exagero, ele chegou já na fazenda encaminhada, o jardim já existia, o Burle Marx viu um jardim lá e deu pitaco em cima do que já havia lá...

É importante ressaltar que a partir daí muita coisa foi feita para a construção do Jardim Botânico ali implantado, e em termos de paisagismo, mesmo porque a fazenda inicial era muito menor que a área ocupada hoje com o Instituto Inhotim. A questão central, entretanto, permanece: a necessidade da construção de um mito que extrapole as pragmáticas faces de um empreendimento financeiro realizado por um empresário com recursos. O próprio Bernardo Paz passa a ser retratado de uma forma peculiar, como um louco megalomaníaco, um mecenas impulsivo, um profeta da arte, mesmo nas publicações oficiais, entrevistas pessoais e nas notas elaboradas pela empresa. Suas entrevistas mesmo são reforços dessa construção de imagem como alguém excêntrico demais para viver sob as regras do mundo e rico demais para aceitar que não pode fazer tudo que deseja. Por exemplo, em agosto de 2013, a Revista Trip (RAMALHO, 2013) realizou uma entrevista e traçou um perfil dele,

⁵⁶ A resolução da justiça foi noticiada em agosto de 2012 em alguns veículos. Ver mais nas matérias de Medeiros (2012) e Cypriano (2012).

resumindo: “Pelo que parece, aos 63 anos, o empresário Bernardo Paz quer mais é ver o circo pegar fogo”.

Essa construção da imagem de Bernardo Paz feita pela instituição Inhotim ganha novos contornos quando da inauguração da obra “Narcissus Garden Inhotim” (2009), de Yayoi Kusama, a qual ajudou na montagem. Diz a descrição:

Narcissus Garden Inhotim (2009) é uma nova versão da escultura-chave de Yayoi Kusama originalmente apresentada em 1966 para uma participação extra-oficial da artista na 33ª Bienal 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 à venda" - revelava de forma irônica sua mensagem crítica ao sistema da arte e seus sistemas de repetição e mercantilização. A intervenção levou à retirada de Kusama da Bienal, onde ela só retornou representando o Japão oficialmente em 1993. Na versão de Inhotim, 500 esferas de aço inoxidável flutuam sobre o espelho d'água do Centro Educativo Burle Marx [...] Evocando o mito de Narciso, que se encanta pela própria imagem projetada na superfície da água, a obra constrói um enorme espelho, composto por centenas de pequenos espelhos convexos, que distorcem, fragmentam e, sobretudo, multiplicam a imagem daquele que a contempla - contemplando, assim, necessariamente a si próprio.⁵⁷

Pereira (2014, p. 71), buscando traçar na obra uma perspectiva do corpo, explica que é um indicativo de “como o corpo pode, mediante distintos processos, adquirir a ‘beleza narcísica’ por meio da troca financeira”. A autora ressalta o teor crítico da obra, que usa o narcisismo, a questão da beleza física do corpo, da visão de si, propostas pelas esferas. Assim, podemos entender a obra de Yayoi como uma sugestão da “representação de si” capturada e instituída na troca por mediação financeira, que acaba por se tornar algo mais central que o corpo. Colocada em contexto da Bienal de Veneza, Yayoi duplica esse significado passando do indivíduo para a instituição arte, que só então pode ser entendida no narcisismo de suas próprias relações, estabelecidas nos seus processos, desde sua confecção até sua comercialização (tornando ao indivíduo-consumidor narcísico da arte).

Outro ponto ressaltado por Pereira (2014, p. 76) é que as esferas são convexas, explicando que “o espelho convexo tem a propriedade de prolongar o campo de visão, a profundidade de campo do motivo que reflete”. Nas esferas do Inhotim você se vê como um ponto de um cenário imponente, você em sua insignificância, um Narciso diminuído pela paisagem que é maior e mais vibrante. Ironicamente, nos apaixonamos não pela nossa imagem, mas pelos entornos idealizados. Considerando algumas reflexões da psicanálise

⁵⁷ Retirado do site oficial do Instituto. Ver nas referências.

lacaniana, Pereira (2014, p. 80) indica esse outro aspecto da obra quanto da construção da imagem de si e da alteridade:

Percebemos que é também na representação imagética do seu duplo que o corpo se vê dividido e, por meio dessa reflexão, ocorre a possibilidade de formação e deformação desse sujeito. Na imagem do outro, nesse confronto, é que a dimensão de alteridade é incitada e, como resultado, é possível alcançar maior clareza acerca de si próprio e, por conseguinte, se reinventar e tornar-se outro. Ou seja: a imagem do corpo refletida nas esferas desencadeia uma noção de diferença e, ao mesmo tempo, uma maior dimensão de si em relação ao outro. Isso decorre, primeiro, de forma consciente pelo contato direto e reflexo da imagem e, depois, inconscientemente, pois a imagem é automaticamente deformada nessa representação em razão das propriedades próprias das esferas, que distorcem as laterais como uma imagem feita por uma lente olho de peixe. O corpo se depara com algo que não quer ver, pois, defronte ao espelho, se faz imediata a necessidade do vislumbre e de encontrar-se belo, e não descobrir ou se revelar diferente do imaginado ou pretendido.

O outro que é o Inhotim, que é a ideia de Paz, que é fruto de seu poder financeiro, faz com que nossa imagem reflita, no olhar materialista histórico proposto, o Narciso original e seu Jardim do Paraíso.

Em “Cosmópolis”, Don DeLillo narra um trajeto percorrido pelo personagem Eric, um jovem de 28 anos que controla boa parte do dinheiro mundial através da tela de um computador, enquanto se encontra e desencontra com seus conselheiros. Uma delas, Didi Fancher, que é algo próximo de sua *marchand*, declara ter uma “informação privilegiada sobre um Rothko que [...] está prestes a ir pro mercado” Eric responde: “E a capela?”, se referindo à Capela de Rothko, um monumento composto pelo prédio e quatorze telas do pintor letão-americano, uma estrutura que propõe um espaço meditativo. O plano é colocá-la em seu apartamento. Didi argumenta que as pessoas têm de ver a capela, que a capela “pertence ao mundo”, recebendo como resposta: “Se eu comprar, passa a ser minha.”

Bernardo Paz, a figura midiática, comprou uma obra de arte que critica a instituição arte, aquela que controla e legitima os objetos artísticos. A artista nos anos de 1960 vendia parte das peças por dois dólares. Com certeza Paz pagou mais pela obra refeita. A questão aqui é que a obra comprada foi exposta, pessoas – além de Paz – podem ver sua “Capela de Rothko”, mas que ainda é dele. Quando olharem para suas imagens refletidas nas bolinhas, entretanto, não verão sua imagem e se apaixonarão por ela, mas verão a imagem do Inhotim, sua criatura, e aí sim se apaixonarão pelo outro. Todos podem, em tese, ver os resquícios materiais da obra, mas a obra em si só faz sentido para Paz, que pode comprar a crítica à arte, ressignificá-la, resigná-la, fazer com que sucumba frente ao seu poder financeiro

e seu narcisismo. Monta a nova obra – a obra dele, o Jardim de Narciso – com as próprias mãos, fotografado pelos jornalistas que em seguida escreverão seu mito.



Imagem 6: Bernardo Paz monta a instalação da obra "Narcissus Garden Inhotim" (2009), de Yayoi Kusama (foto divulgação).

Quanto ao seu projeto, Serapião o define como “nova maneira de viver o mundo contemporâneo” (2011, p. 15 apud BORGES, 2015, p. 270). Paz, para o mesmo Serapião, é ainda mais enfático dizendo se tratar de “uma nova forma de vida” onde a “beleza redime tudo”, até mesmo a barbárie em seu nome.

2.1.6 A perda da experiência e os retratos na parede

[...] Sabia-se também exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos (BENJAMIN, 2012a, p. 123).

O meu pai era escultor. Ele parou de trabalhar bem antes que eu nascesse. Suas esculturas se tornaram mais testemunhas adormecidas do que obras vivas. Com a ajuda delas, eu tento olhar para meu próprio passado, que ao mesmo tempo é um retrato da memória coletiva. Assim estou construindo um diálogo intergeracional em retrospecto, um diálogo que na verdade nunca aconteceu (LANG, Dominik. Em texto que compõe sua obra instalada na galeria Lago no Instituto Inhotim – 9 de fevereiro de 2018).

Não tenho dúvida de que para o público, seja o brasileiro de outras regiões ou o de outros países, a própria experiência primária de Inhotim, de estar em contato com a natureza, com o paisagismo, com as obras de arte, é o grande

atrativo. Neste sentido, vir ao Inhotim assume quase a característica de peregrinação (Rodrigo Moura, antigo diretor do Inhotim, em entrevista)⁵⁸.

A Galeria Lago, em uma de suas antessalas, apresenta uma composição de obras de Dominik Lang, artista tcheco, que vive em Praga. As obras, principalmente esculturas, são distribuídas de forma que se entre em um cômodo, remetendo a uma casa, onde elementos da mobília comum são entrelaçados pelas peças de fabricação do artista.



Imagem 7: Parte da instalação "Sleeping City" (2011), de Dominik Lang (foto nossa - 09/02/2018).

O que é de autoria de Domink Lang se mistura com a figura de seu pai, Jirí Lang (1927-1996). Um dos textos de parede explica a presença de Jirí na sala e na obra de seu filho: “[...] o artista resgatou uma série de esculturas de seu pai, o escultor modernista Jirí Lang, ativo na década de 1950 e morto quando o artista era adolescente”.⁵⁹ No canto, uma foto de Domink criança, com seu pai, faz parte do conjunto de peças que contam a história de ambos e levantam a discussão sobre o uso e a supressão das artes no Leste Europeu dominado pela União Soviética.

⁵⁸ Oliveira (2015) para o site Hoje em Dia.

⁵⁹ Mais sobre a obra pode ser visto no site oficial do Instituto. Ver referências.

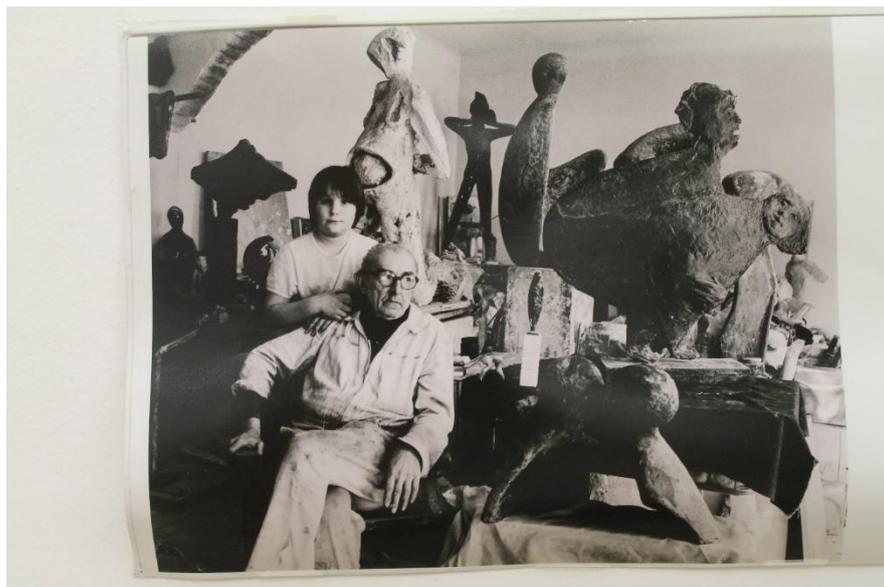


Imagem 8: Na parede da instalação "Sleeping City" (2011), de Dominik Lang, uma foto do artista com seu pai (foto nossa - 09/02/2018).

Walter Benjamin começa seu ensaio “Experiência e Pobreza” (2012a) contando a história de um velho, que em seu leito de morte diz que um tesouro espera pelos seus filhos, enterrado em suas vinhas. Ao passarem tempos escavando a terra e não encontrando nenhum tesouro físico, mas sendo contemplados por uma boa safra de uvas, os herdeiros entendem que o velho pretendia dar uma lição sobre o trabalho duro e a recompensa. Benjamin, longe de usar tal fábula para moralizar seu leitor sobre o trabalho, indica que o mundo contemporâneo a ele experimenta o que ele chama de “fim da narração tradicional” (GAGBEBIN, 2009, p. 49).

Essa ideia norteia o já comentado conceito de *experiência*. Nesse ponto do trabalho será mais uma vez resgatado como forma de interpretar a galeria que expõe o trabalho de Lang, pai e filho. A obra indica, assim como a fábula, a experiência como “possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade”, uma continuidade das tradições, do saber. Para Benjamin, uma experiência como em estado de declínio ou de perda da transmissibilidade (GAGBEBIN, 2009, p. 50). Essa perda é compreendida no espaço que apresenta a experiência, reduzindo-a: o Inhotim.

O Inhotim funciona como alegoria dos processos históricos identificados em sua formação, como uma extrapolação que dá conta das relações que a arte pode proporcionar e quais de fato proporciona. O caso da obra de Domink Lang, sendo pensada dentro do método proposto, nos possibilita entendê-la dentro do contexto de esvaziamento, logo depois de notarmos o potencial de rompimento dessa continuidade, o retrato na parede.

“Retratos na Parede” é o nome de uma série de matérias jornalísticas realizada pelo jornalista Valdir de Castro Oliveira, quando se viu em vias de dar um adeus definitivo para a comunidade do Inhotim. As matérias foram “elaboradas a partir de textos e fotografias fornecidas pelos moradores sobre situações e pessoas da comunidade em momentos presentes e passados” (OLIVEIRA, 2012). A série foi apresentada no jornal regional “Tribuna”, ligado à Associação de Defesa do Meio Ambiente e Desenvolvimento do Vale do Paraopeba, a partir da 18ª edição.⁶⁰

Na segunda matéria da série, Valdir infere que, conforme o Inhotim foi sendo comprado e esvaziado, a experiência comunitária, antes tão comum e marcante da pequena vizinhança, se tornou escassa. Ressalta o grande esforço feito para celebrarem pela última vez a tradicional festa de Santa Cruz, lembrando a “experiência cultural” que o Inhotim proporcionava. Nesse caso, o termo experiência volta ao conceito original, “clássico” como coloca Gagnebin (2009, p. 50), da “possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade” e perdida pela sua destruição.



Imagem 9: Jornal Tribuna, nº 48, junho de 2009 – Coluna Retratos na Parede.

⁶⁰ Mais sobre o trabalho de Valdir, de jornalismo e da cobertura das transformações da comunidade do Inhotim em Instituto Inhotim, pode ser visto em Oliveira (2012, p. 161-168). Algumas imagens das matérias de jornal podem ser vistas no Anexo G.

Valdir trabalha como o “narrador sucateiro” de Walter Benjamin, uma vez que recolhe não os grandes feitos, mas tudo aquilo que foi deixado de lado, como algo que não tem significação. Buscou transmitir o que a história “oficial” não recorda ou busca anular, não apresentando os resultados da coleta em uma narrativa linear comum, mas como proposta de rememoração: “não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”, define Gagnebin (2009, p. 55). Em nossa conversa o poeta-professor-jornalista do Inhotim se emociona com as memórias em rememoração, com a possibilidade de recontá-las em seus livros e artigos.

Seu trabalho é aproximado da noção de narração de Walter Benjamin de forma curiosa, já que seu texto coloca a evolução da narração para a técnica da informação, exemplificada no discurso jornalístico, e a consequente extinção da arte de narrar (BENJAMIN, 2012b, p. 213). O jornalismo lírico de Valdir pode então ser atrelado ao rompimento da ideia de transmissão da informação descartável para uma prática de rememoração em montagem literária, quando coloca em seus artigos “de jornal” poemas, fotos, pessoas e histórias reais, deixando marcadas suas emoções enquanto sujeito histórico que pretende registrá-las. Ele ultrapassa, assim, as barreiras das definições pós-modernas de categorias literárias, enquanto busca intercambiar experiências usando o meio de comunicação que exemplifica.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador infunde a sua substância mais íntima também naquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 2012b, p. 240 – grifo do autor).

A transmissão faz o narrador, “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem lê partilha dessa companhia” (BENJAMIN, 2012b, p. 230) em contraste com o romance ou a informação. A narração consegue preservar a experiência.

O poema e as fotos, postas em contraste com o retrato de Dominik e seu pai, reforçam a questão do monumento de dedicação à arte contemporânea internacional, construído em cima da cultura popular e das formas de relacionamento comunitárias. A arte de Dominik pode representar a experiência e a tradição sendo passadas de pai para filho, como uma sabedoria transcendental e inspiradora, mas colocada em vista do olhar crítico

materialista – que dá conta do processo que permite que as peças sejam exibidas onde são – nota-se a ambiguidade da arte posta em contexto, este que representa a queda da experiência por não conseguir se ligar com sua própria história em narração. Essa história em narração contada por Valdir e a experiência da vida comunitária, das manifestações culturais populares, cederam espaço a uma nova forma de convivência institucionalizada e, por que não, fria. Enquanto Dominik Lang expõe sua história e de seu pai dentro da institucionalidade da arte – esta reificadora do conteúdo da memória – Valdir apresenta uma arte de resistência, de valorização das manifestações espontâneas e da vida compartilhada pelas experiências soterradas pelo progresso.

Um contraste entre a queda da experiência, que é remediada pela rememoração da história do local, demonstra que o Inhotim foi simbolicamente construído no apagamento da memória e na construção de um conceito maior, único, da vivência (experiência) de si, mas que esta não é completa exatamente por conta de seus valores criadores.

2.2 Capelinha e casinha contemporâneas

As obras de arte contemporânea citadas até agora serviram como imagens observáveis, que em elementos destoantes podem suscitar questões e recompor em rememoração a origem do espaço de sua exibição, o Inhotim, em sua ambiguidade.

“Abre a Porta” é a arte que inaugura o projeto do Centro de Arte Contemporânea do Inhotim, feito enquanto Inhotim representava uma pluralidade cultural em convivência entre comunidade e fazenda-museu. “De Lama Lâmina” distanciada das aproximações óbvias, relembra os tratores da destruição que, em 2009, colocou a comunidade do Inhotim nos escombros da história. A “Viewing Machine”, em ângulo correto, mostra as incoerências do projeto de sustentabilidade financiado pela renda da exploração, além de indicar que a arte pode ser objeto de alienação. Bem como a galeria e o ativismo de Claudia Andujar são colocados em dissonância, contra as paredes, quando tratamos a fundo das questões levantadas pelas obras, sobre o povo yanomami em constante ameaça pelo Estado e pela exploração da terra. O “Narcissus Garden Inhotim” reconta a lenda criadora dessa instituição, que orbita a figura do criador Bernardo Paz, lembrando que a construção da história oficial também compõe uma estratégia mercadológica. O artista Dominik Lang apresenta sua obra em consonância com o passado, mas um olhar atento nota que o espaço o reduz a uma eterna repetição do presente, consequência da experiência em perecimento.

Todavia existem duas obras no Inhotim que não são obras de arte, mas exemplos do projeto pós-moderno de ressignificação dos elementos do passado, podendo ser chamado de *esquecimento*.

A Galeria Rivane Neuenschwander apresenta a instalação “Continente/Nuvem” (2008). Diz a descrição curatorial:⁶¹

A obra de Rivane Neuenschwander está instalada numa pequena casa de fazenda de 1874, a mais antiga construção remanescente da propriedade rural que deu origem ao Inhotim. Continente/Nuvem (2008) é uma obra cinética que ocupa totalmente o teto da casa. A obra consiste em pequenas bolas de isopor que se movem aleatoriamente sobre um forro transparente, ativadas por circuladores de ar. Esse estímulo cria formas abstratas monocromáticas que aludem ao mesmo tempo a mapas e ao movimento das nuvens no céu.

O texto de parede acrescenta que a instalação interna é composta pelo ambiente externo:

[...] Nesta versão, a obra foi instalada na mais antiga casa remanescente da propriedade rural que deu origem ao Inhotim, datada do final do século 19. Para isto, arquitetos restauradores fizeram um trabalho de pesquisa, resgatando elementos originais da casa e adaptando-a para receber a obra. Para os jardins mais próximos da casa, a pesquisa resgatou um típico fundo de quintal rural brasileiro, com uma mistura de espécies frutíferas, ornamentais e medicinais, resgatando o gosto e o costume da época.

É curiosa a descrição da obra em composição com a suposta história da casinha e com a descrição de um “costume da época” (ao qual se poderia inferir “que época?”) e um típico fundo de quintal brasileiro, dito “resgatado” quase com estranheza e um afastamento antinatural. Ainda mais curioso é o resultado: o que a casinha parece vista de fora e o que se vê da obra internamente. Esse estranhamento, claro, compõe a *experiência* pretendida da instalação, como reforça a publicação Futuromemória (COELHO, 2016, p. 74) ao dizer que a casinha “contrasta com a sofisticação dos outros pavilhões e galerias”, deixando transparecer a ideia de que a própria casinha e sua história não eram o suficiente para ser uma *atração* do parque-museu, e era preciso situá-la em concordância com o seu novo contexto, ou seja, contemporanizá-la.

⁶¹ Sobre a obra, ver referências.



Imagem 10: "Continente/Nuvem" (2008), de Rivane Neuenschwander. Visão externa e visão interna (foto nossa 09/02/2018).

Outro edifício que gera um estranhamento passível de interpretação é o Espaço Igrejinha que, ao contrário dos outros prédios, não possui descrição ou texto de parede. Hoje, o “Espaço Igrejinha” é um espaço secular, ou seja, não mais religioso. Sua história é um paradigma da história recente da comunidade do Inhotim em transformação. Em setembro de 2004, o Jornal Circuito fez uma edição especial (nº 119), indicando a inauguração do CACI (Centro de Arte Contemporânea do Inhotim). Na página, uma menção à “Capelinha do Inhotim” – então já vendida pela Igreja ao empreendimento de Bernardo Paz, sem conhecimento dos moradores do bairro e frequentadores do espaço – a descrevia como mais que um espaço de culto, mas um centro comunitário de encontros, organização política, movimentação festiva e comunicação (por meio de um alto-falante).⁶² A Capela de Santo Antônio foi construída durante a década de 1970, pela comunidade do Inhotim em mutirão, como quase todos os espaços de convivência, incentivados por um sacerdote, o padre Dante Angelleli e seu projeto⁶³. Dentro da capela, alguns elementos compunham-se de material reaproveitado, como instrumentos da roça e moinhos, para “sublimar o trabalho dos produtores rurais da região”, para que o povo se reconhecesse dentro da igreja⁶⁴. Durante o período de atividade, foi administrada e mantida pela comunidade, funcionando como um centro comunitário, como a matéria de Valdir para o Jornal Circuito relembra. Tratava-se de um lugar de “convergências simbólicas”, “reuniões da comunidade, de debates, de reivindicação, de organização comunitária e de festas”, foi lá onde houve o primeiro debate entre candidatos a prefeito de Brumadinho, em 1995, e onde se inauguraram as obras de fornecimento de água tratada para a região.

⁶² A matéria sobre a Capela pode ser vista no Anexo I.

⁶³ A informação foi passada por Valdir de Castro Oliveira, em entrevista, bem como a pesquisa documental encontrou outras referências ao padre e seu projeto, como no jornal O Estado de Minas, em 10 de março de 1995, ver Anexo J.

⁶⁴ Palavras do padre Dante ao jornal O Estado de Minas, em 10 de março de 1995.

A venda da Capela pela Igreja Católica foi determinante para desmobilização e migração da comunidade para outros pontos da cidade, por ser um espaço intimamente ligado à sua vida cotidiana. Na mesma edição do jornal que realizava a homenagem e anunciava a venda (nº 119, Jornal Circuito de setembro/2004), Valdir informa que a Igreja seria reformada pelo artista Carlos Vergara, que prometia consultar a comunidade. Algumas edições posteriores contam das reuniões com uma comissão⁶⁵ e, em 2005, o então CACI permite a realização de festas religiosas na antiga Capela.⁶⁶ O espaço acabou sendo reformado e completamente descaracterizado, mantendo a fachada intacta, e reconfigurando seu interior. Segundo Valdir, em entrevista, a ideia era destruir a Capelinha, o que não foi feito, mas ressalta que a descaracterização a reduz ao status de “apenas um prédio”.

A Igrejinha foi utilizada antes da reforma para uma exposição proposta pelo setor educativo e registrada em um material sem data⁶⁷, onde aparece com suas paredes cor de terra, crucifixo no altar azul e janelas originais. Outro material educativo, o “Descentralizando o Acesso”⁶⁸ conta um pouco da história da Igrejinha:

A “Igrejinha” pode ser considerada um lugar de memória, conceito criado pelo historiador Pierre Nora, pois se caracteriza como um lugar que guarda, além do material, uma aura simbólica que diz respeito a um povo, a um tempo, a uma história [...] A tradição revela um conjunto de valores, comportamentos e crenças de um povo e comunidade. Como tradição da antiga comunidade que vivia onde hoje é o Instituto Inhotim, na Capela de Santo Antônio eram realizadas festas e manifestações da religiosidade [...].

A publicação Futuromemória (COELHO, 2016, p. 92) se dedica a relembrar o trajeto histórico do espaço até o nascimento do Instituto, relembrando a Capelinha e sua importância. Essas publicações são formas atuais do Instituto se retratar pelo inicial apagamento da história da comunidade que precedia sua implementação. Apesar de serem restritos, estes materiais ajudam a reconstruir a ideia de memória. Por outro lado, o vazio de significado do prédio frente aos antigos frequentadores e aos turistas não é superado pela sua nova descrição em alguns textos educativos.

A questão da Capelinha transformada em “Espaço Igrejinha” vai além do que foi feito pontualmente em termos de reforma, ela passa pela desmobilização da comunidade e seu apagamento político. Acima de tudo, podemos compreender esse processo – incluindo o da

⁶⁵ Jornal Circuito, edição 125, janeiro de 2005.

⁶⁶ Jornal Circuito, edição 128, abril de 2005, notícia o Festival Folia de Reis e a Festa de Santa Cruz, ambos apoiados pelo CACI e realizados na antiga Capelinha.

⁶⁷ O livreto chama “Patrimônio Revisitado”, faz parte do acervo da Biblioteca Inhotim.

⁶⁸ A Edição Especial não apresenta data.

casinha que vira instalação – como uma quebra da ligação entre passado e presente, quando o elemento do passado é desligado pela sua significação simbólica, sendo entendido no presente como elemento atual a-histórico.



Imagem 11: Igrejinha em três momentos de sua representação. Na obra de Ahearn e Torres, na foto de sua presença atual (nossa, tirada em 11/02/2018) e na foto publicada no jornal de fevereiro de 2009.

Esse desligamento é o que Walter Benjamin entendeu como declínio da experiência. No Inhotim, pelo contrário, encontramos uma experiência não apenas cessada, mas sintética. Gagnebin (2012, p. 9) explica: “A uma experiência e uma narrativa espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas ‘sintéticas’ de experiência e de narrativa [...]”. Estabelecem-se, assim, formas pobres de arte, decorrentes do “declínio da tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e a um tempo compartilhado” (GAGNEBIN, 2012, p. 11). Dessa forma, um pequeno prédio construído pelas mãos de simples pessoas em comunidade tem um significado imenso, perdido quando tocado por um artista renomado que o reforma, exaurindo-o de significações, da capacidade de contar uma história e de perpassar uma memória.

Enquanto o narrador Valdir consegue construir uma experiência com o passado, por narrar os acontecimentos, “sem distinguir entre os grandes e os pequenos” fazendo jus “à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história”, como propõe Benjamin na sua terceira tese (2016a, p.10), o Inhotim se vê em repetição do seu presente em repetição, preso à sua construção narrativa, impossível de ser gravada em memória de experiência.

Ao tratarmos das obras de arte que permitiram a rememoração por meio de um esforço do olhar materialista histórico, e ao reconhecermos os elementos do passado que

perderam sentido quando tocados pela ação do presente dos artistas e arquitetos da instituição, percebemos que *no Inhotim nada escapa ao contemporâneo*, por isso sua experiência é impossível.

3 O TEMPO DE AGORA: ESPAÇO-TEMPO DA HETEROTOPIA

"Al medio-espacio, caracterizado por los miles de fenómenos exteriores hay que agregar el mediotiempo, con sus transformaciones incesantes, sus repercusiones sin fin. Si la historia comienza primero por ser “toda geografía”, como dice Michelet, la geografía se vuelve gradualmente “historia” por la reacción continua del hombre sobre el hombre. El tiempo modifica incesantemente el espacio." - Elisée Reclus

Ao retornarmos à questão do fluxo dialético proposto pelo trabalho, partindo do ponto de vista do presente, perpassando por meio da imagem dialética o ocorrido em rememoração, voltamos ao *tempo de agora*, ao agora da cognoscibilidade, a fim de sintetizar a trajetória temporal desse trabalho do olhar.

O tempo de agora (*Jetztzeit*) é um conceito de Walter Benjamin que entende o tempo que preenche o lugar da história, um tempo não vazio e homogêneo, mas tomado pelo Agora⁶⁹ (BENJAMIN, 2016a, p. 18). É o instante que interrompe o contínuo da história, onde ocorre o “salto do tigre para o passado [...] sob o céu livre da história” (BENJAMIN, 2016a, p. 18) e que por isso permite recontá-la em nova forma de olhar os acontecimentos, como uma constelação onde se vê diversos desenhos ao se ligarem os pontos, tecendo na trama do presente os fios da tradição que se perderam durante séculos (BENJAMIN, 2016b, p. 139).

Tomamos de Ramirez (2007, p. 57-58) a configuração do pensamento benjaminiano sobre o tempo de agora (ou a Agoridade, como coloca) como a figura de uma mônada⁷⁰, “como uma imagem com objetividade histórica, em que todo o conjunto de suas partes está contido numa acepção de totalidade”, e que por isso “contêm como numa miniatura ‘a ideia do mundo’”, interessante na reflexão histórica por não separar “de maneira dogmática o passado do presente e do futuro”. Essa ideia se encontra com o que é proposto no tempo deste trabalho, especificamente neste capítulo, onde se busca uma síntese argumentativa e temporal, precisamente porque a mônada benjaminiana “atua na forma da temporalidade” permitindo que se interliguem fenômenos do passado no presente (RAMIREZ, 2007, p. 59), e uma interpretação ampla dos acontecimentos contidos no espaço-tempo observado no objeto:

Assim o mundo real poderia constituir uma tarefa, no sentido de que ele nos impõe a exigência de mergulhar tão fundo em todo o real, que ele possa revelar-nos uma interpretação objetiva do mundo [...]. A ideia é mônada –

⁶⁹ Na tradução das *Teses sobre o conceito de história* da Editora Autêntica (a qual usamos prioritariamente até agora) *Jetztzeit* é traduzido como *Agora*, entretanto, usaremos a tradução de Jeanne Marie Gagnebin, apresentada em Löwy (2005), que traduz o termo como *tempo de agora*, que nos pareceu mais apropriado.

⁷⁰ Referência ao conceito de Leibniz, utilizado por Benjamin (apud RAMIREZ, 2007, p. 57).

isto significa, em suma, que cada ideia contém a uma imagem do mundo [...] (BENJAMIN, 1984 apud RAMIREZ, 2007, p. 59).

A tese XIV em *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN, 2016a; LÖWY, 2005) trabalha melhor a ideia de tempo de agora, e nos traz de volta ao momento atual com duas questões centrais às quais pretendemos desenvolver melhor no capítulo final: a primeira é o retorno sintético ao momento presente, para lidarmos com o acontecimento que é o Inhotim dentro dos pontos de sua consolidação que foram apresentados no primeiro e no segundo capítulo. Mais do que isso, a questão consiste em reinserir este acontecimento nas formas macropolíticas de entendimento dos objetos enquanto exemplos de questões maiores do nosso tempo, ou seja, o entendimento do Inhotim não apenas em suas particularidades (sobre as quais nos focamos nos primeiros capítulos), mas em suas possíveis generalizações.

A Tese nos introduz ainda uma questão cara, quando coloca a história como objeto de uma construção cujo *lugar é constituído por um tempo, o tempo de agora*. A frase nos impõe a história como o resultado de uma fusão elementar entre o espaço e o tempo, o tempo que constrói o lugar, o lugar que constrói a história. Até aqui trabalhamos o Inhotim como um espaço, contado e recontado pela sua geografia, mas dentro de uma relação de tempo que o embasamento teórico e metodológico impôs e que é posta também na construção teórica *do que é o Inhotim* pelos seus próprios pensadores e idealizadores. Nessa reta final, o passado contém o presente e o espaço propõe o tempo. Para conseguir dar conta dessa nova perspectiva do que é o Inhotim, lançaremos mão ainda de um outro conceito, proposto por Michel Foucault (2013), o de *heterotopia*.

Foucault (2013) nos explica a heterotopia dentro de sua proposta de estudos sobre os espaços⁷¹, um momento de diálogo com urbanistas franceses entre os anos de 1960 e 1970. O autor percebeu, por meio de suas análises dos equipamentos coletivos (como prisões e escolas), e de suas buscas pelo entendimento das dinâmicas de poder e sua espacialização, que as sociedades – segundo ele, todas as sociedades – costumam construir, a partir de utopias imaginativas, espaços que se descolam, se diferenciam, daqueles que são os espaços do cotidiano. Para manter o termo utopia como algo imaginado e nunca implementado, criou o termo heterotopia para designar àquelas que foram implementadas dentro de uma proposta utópica, mas que por existirem já não a podem ser. Define assim as heterotopias:

⁷¹ Para tal, desenvolve a necessidade de um saber científico específico, a ser elaborado dentro de sua reflexão, a heterotopologia.

Elas são a contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: ou como nas casas de tolerância de que Aragon falava, criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado; é como este último que funcionaram, ao menos no projeto dos homens, durante algum tempo as colônias (FOUCAULT, 2013, p. 28 – grifo nosso).

Foucault (2013) cria um conjunto de pontos que determinariam se um espaço é ou não uma heterotopia. O primeiro é, como já citado, o de que as heterotopias são constituídas em toda e qualquer sociedade, delimitando assim os tipos de heterotopia de acordo com o desenvolvimento da sociedade e suas funções. Por exemplo, as “heterotopias de crise” são aquelas para onde os indivíduos são transferidos em momentos específicos, como as casas para adolescentes em puberdade, para moças menstruadas ou para os noivos recém-casados. As “heterotopias de desvio” são aqueles espaços onde algo que é inaceitável no meio social pode ser praticado livremente, ou para acumular os “indivíduos desviantes,” como são as clínicas psiquiátricas e as prisões (FOUCAULT, 2013, p. 22).

O segundo ponto diz respeito à necessidade de constante construção e desconstrução desses espaços pelas dinâmicas sociais. Também se refere à lógica de reconfiguração constante de espaços sobrepostos: “[...] a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Um quarto ponto trata dos acessos a essas heterotopias, que são construídas já por uma ideia de isolamento em relação ao resto dos espaços, por meio de “um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante” (FOUCAULT, 2013, p. 26). Foucault reitera que se entra em heterotopias obrigado, como é o caso das prisões, ou se restringe a entrada através de um processo de seleção e purificação. O autor aponta, também, que algumas heterotopias aplicam sistemas de acesso diversos, como forma de seleção de quem pode ou não entrar:

Há outras heterotopias que, ao contrário, não são fechadas ao mundo exterior, mas constituem pura e simples abertura. Todo mundo pode entrar, mas, na verdade, uma vez que se entrou, percebe-se tratar-se de uma ilusão e que se entrou em parte alguma [...] há heterotopias que parecem abertas, nas quais, entretanto, só entram verdadeiramente os já iniciados (FOUCAULT, 2013, p. 27).

E, por fim, o quinto ponto fala sobre a relação entre esse espaço construído e o tempo como elemento constituinte de uma heterotopia:

Ocorre que as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo. São parentes, se quisermos, das heterocronias [...] em uma sociedade como a nossa, pode-se dizer que há heterotopias que são heterotopias do tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus e as bibliotecas, por exemplo (FOUCAULT, 2013, p. 25).

Os exemplos dados são museus e bibliotecas, o que faz com que o conceito se aproxime cada vez mais do nosso objeto, o Instituto Inhotim. Foucault explica os museus como lugares onde se inventariam objetos de diversos tempos e, por isso, compõe um tempo que se acumula ao infinito. Entretanto, no Inhotim não notamos esse tipo de constituição de temporalidade, mas a necessidade de uma ideia de tempo única que se constrói a partir da noção de “contemporâneo”, que no caso não apenas categoriza a arte apresentada lá, mas também é uma identidade com o presente e com a novidade.

3.1 O Contemporâneo Permanente

É o *contemporâneo* que resume hoje o projeto artístico do Inhotim. Em alguns momentos o termo foi usado, seja para falar do tempo presente, de uma ideia de paradigma máximo da existência atual, de uma escola específica de arte e comportamento ou, e principalmente, para determinar uma temporalidade única presente no espaço que é o Inhotim. Em 2009 o Instituto apresenta em seu catálogo o seguinte trecho:

Talvez umas das marcas distintivas da contemporaneidade seja o afastamento do que pode ser chamado de “via única” ou “traçado linear”. A modernidade foi paulatinamente seduzida pela ideia de grande narrativa, cujo desenho seccionava a realidade entre um núcleo essencial, sobre o qual deveria recair a atenção de todos, e a multiplicidade das aparências, que cumpria tornar secundária, desprezar ou mesmo ignorar. A direção única, postulada pela modernidade, a tudo balizava, e eventuais caminhos alternativos nem sequer eram considerados. Tal recorte repercutia em tudo o mais: à via única se associava a hegemonia de determinada leitura da realidade, a imposição de um pensamento totalizante, a concentração do poder, a verticalização da ação política, o apagamento da diversidade e a exclusão das diferenças.

A entrada na contemporaneidade foi marcada por diversas rupturas: saberes inéditos, novos agentes sociais, formas mais pluralizadas de ação política, valorização da diversidade e rompimento com fronteiras físicas e sociais estabelecidas. Sabe-se hoje, e é isto que faz o contemporâneo, que certa equivalência aproxima todos os caminhos (INSTITUTO INHOTIM, 2009, p. 32).

O trecho demonstra, a princípio, uma necessidade de diferenciação do que o autor⁷² crê que haja entre a modernidade e a contemporaneidade, colocadas em uma cronologia simbólica. Para ele, a contemporaneidade marca uma disseminação das ideias e das coisas, com menos totalizações. No fim do trecho citado, usa “o contemporâneo” como um substantivo central do argumento, construindo seu significado atrelado à ideia “da contemporaneidade”, mas dando a ele um caráter único de conceito maior, prevalecendo sobre a consolidação da idealização do que é a contemporaneidade.

Desde 2016, se expõe na Galeria Mata uma mostra comemorativa de dez anos da inauguração e abertura ao público do Instituto. O texto de parede conta da celebração do projeto, enquanto realização bem-sucedida do copertencimento do passado e da história com o contemporâneo. Sobre o contemporâneo, as palavras da parede tratam de defini-lo, citando Giorgio Agamben, como sendo “não coincidir com o nosso tempo”, enquanto o passado é relembrado por uma frase de um viajante do século XIX, quando descreve uma vila que por ali se localizava como um lugar onde “tudo era novo”.

Diz o texto da exposição “Por aqui tudo é novo...”⁷³:

Quando, há dez anos, o Inhotim abriu suas portas ao público, levantou questões que constituíram bússolas de navegação para mapear o lugar físico e simbólico em que estava inserido, e o espaço de relações que imaginava alcançar.

Onde fica Inhotim? Por que criar uma instituição de arte com base em uma coleção, no interior do Brasil e longe dos centros e circuitos culturais estabelecidos? Que tipo de resultado se pode obter exclusivamente nesse local? De que modo desenvolver uma nova proposta institucional? Se estas foram linhas condutoras do projeto até hoje, suas respostas não parecem estar definitivamente esgotadas. Podemos, de forma renovada, revisitar o passado recente e (por que não?) “reencenar” futuros, admitindo, como diz o filósofo Giorgio Agamben (1942), que não coincidir com nosso tempo é aquilo que nos define como contemporâneos.

Celebrando os dez anos do Inhotim, a exposição coloca em evidência produções de artistas que já são conhecidos do público – associados aos primeiros anos da instituição –, e de artistas mais “novos”, seja por sua trajetória recente seja por suas propostas se apresentarem aqui pela primeira vez. A exposição *Por aqui tudo é novo...* é um exercício de resposta, hoje, às perguntas que foram colocadas no início da formulação deste projeto, e o título e tomado de empréstimo ao relato do viajante inglês James W. Wells que, no final do século XIX, passou por Brumadinho e se surpreendeu com a região. Assim como a frase de Wells, esta proposta procura funcionar como um “disparador” de diferentes temporalidades e narrativas. Ela debruça-se sobre um acervo significativo tanto em número como em representatividade

⁷² No caso, não especificado, mas falando pelo próprio Instituto na publicação oficial.

⁷³ Exposição aberta em setembro de 2016, sem especificação sobre o trabalho curatorial.

de artistas nacionais e internacionais, assume a integração entre localismo e cosmopolitismo característico da cultura brasileira, e reflete o próprio amadurecimento da instituição.

A citação do filósofo Giorgio Agamben, em consonância com a narração do viajante do século XIX e a construção de uma ideia de contemporaneidade baseada em uma temporalidade específica, dão dicas de que se trata de uma interpretação particular do texto, usando o argumento do filósofo como autoridade para embasar a sua própria construção teórica.

Para realizarmos uma justa análise do discurso do texto de parede, é necessário retornar à obra de Giorgio Agamben citada. Trata-se do ensaio “O que é o contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009). Nela, o filósofo traça uma investigação sobre o problema do tempo, baseado em uma inicial contestação da ideia de contemporaneidade que relaciona duas partes no mesmo momento. Desta forma, quando fala em “contemporâneo”, não trata de uma temporalidade específica, um sujeito temporal, mas de uma relação entre dois elementos: a princípio, o olhar do observador e o tempo que o engloba.

O próprio autor diz que, para entender seu trabalho sobre o contemporâneo e sua ideia apresentada em forma de pergunta, seria necessário um retorno às considerações “intempestivas” de Nietzsche⁷⁴, em que constrói seu pensamento na crítica à própria concepção da história, tomada pela sede moderna da cronologia apagadora do passado, ou da “cultura histórica” na qual todos são “devorados pela febre da história”. Dessa forma, é apresentada em Nietzsche e reforçada em Agamben uma ideia da contemporaneidade que se apresenta no presente, onde a relação entre o observador e a época é marcada por uma dissociação (AGAMBEN, 2009, p. 58). Assim, captando a ideia de Nietzsche, Agamben (2009, p. 58-59) apresenta o argumento citado pelo curador da mostra no Inhotim da seguinte forma:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo.

Em seguida, traça a sua primeira definição de contemporaneidade:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais

⁷⁴ Sendo a tradução da obra aqui referenciada feita em Portugal, é importante ressaltar que por vezes, no Brasil, o termo “intempestiva” é traduzido como “extemporânea”, inclusive nos títulos das obras.

precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A citação do trecho na parede da exposição, de modo a definir a contemporaneidade do Inhotim, além de reducionista do pensamento do filósofo, é equivocada. A construção teórica apresentada no texto curatorial pretende construir uma temporalidade específica do Inhotim, do eterno novo, do contemporâneo que acontecia ainda no passado, tomando para si o conceito de contemporaneidade, impondo-lhe certos elementos e o definindo a partir de si próprio, o Instituto Inhotim.

Agamben (2009) continua a sua reflexão, não encerrando a questão inicial na concepção de Nietzsche, do estar em relação dissonante a algo como sendo a relação de contemporaneidade. Construindo a figura do poeta do tempo, define uma segunda vez a contemporaneidade:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...]. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Não se deixar cegar pelas “luzes do presente”, notando, na relação de contemporaneidade com o presente moderno e recente, o arcaico, como em *arké*, a origem, como algo que não se isola no passado cronológico, mas é contemporâneo ao devir histórico (AGAMBEN, 2009, p. 63-69). Nesse ponto da reflexão, onde se quebra a ideia de tempo cronológico, é possível notar a influência do pensamento benjaminiano em Agamben, quando propõe o acesso ao presente via uma arqueologia que não regride, mas que busca notar no presente o que não podemos viver, e por isso se relança em direção à origem:

Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver (AGAMBEN, 2009, p. 63-69).

É a práxis do olhar que liberta o não vivido, que dá vida à relação de contemporaneidade. Desta forma, a observação aqui apresentada é contemporânea ao Inhotim, por buscar fora de sua temporalidade autocriada o não vivido (ou o não mostrado). Sendo a terceira definição de contemporaneidade a seguinte:

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nesse apreende a resoluta luz; é aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em

relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. *É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora* (AGAMBEN, 2009, p. 72 – grifo nosso).

Essa clara aproximação com a concepção de tempo de Benjamin é corroborada pelo autor nas frases seguintes. O trecho, entretanto, ao ser retomado na reflexão proposta neste trabalho, deixa um buraco lógico quando pensamos na construção material do espaço expositivo de arte e nas suas bases teóricas.

A escolha de Agamben para definição da ideia de contemporâneo que o Inhotim busca construir para si acaba sendo pertinente para a reflexão proposta por este trabalho, por colocarmos em questão precisamente o olhar do tempo contemporâneo como forma de entender a realidade, expressada na constituição do objeto que é o Inhotim, que por sua vez também trabalha conceitualmente os seus tempos.

Este trabalho, por sua vez, propõe, à luz do pensamento de Benjamin, um olhar novo sobre um acontecimento histórico materializado no Instituto Inhotim e, ao nos depararmos com a citação de Agamben que tanto faz sentido dentro da nossa reflexão teórico-reflexiva, ilumina-se das trevas uma inferência possível sobre o fato social analisado.

Retornar ao passado recente no texto de parede significa retornar ao início do projeto do Inhotim, tamanha a especificidade temporal proposta e a necessidade de construir um espaço a-histórico, onde o *arcaico*⁷⁵ é ignorado, maquiado, *contemporanizado*. Aproximando essa ideia de anacronismo do olhar do contemporâneo de Agamben, potencializando o conceito de história de Benjamin, se entende que a linearidade entre o presente e o passado não permite que este seja conhecido como de fato foi, já que o presente indica o passado como a história controlada pela ideia de tempo autoconstruída. Portanto, o Inhotim não é contemporâneo, porque “não coincide perfeitamente com o seu tempo”; pelo contrário, ele é um reflexo perfeito da coincidência de si mesmo com tempo estagnado na atualidade e refém desta, um tempo preso na sua própria construção temporal. Nas palavras de um dos curadores, Volz (2015, p.13):

[...] Inhotim define-se como um lugar em evolução contínua, *com seu próprio senso de tempo, espaço e duração, os quais, por sua vez, são muito*

⁷⁵ Como proposto pela *arké*, em Agamben.

diferentes daqueles de outras instituições de arte, notadamente as situadas em cenários urbanos (grifo nosso).

Se no espaço se estabelece um tempo único, o da contemporaneidade, enquanto conceito formador de si – e não conceito que estabelece uma relação entre espaços diferentes em um mesmo tempo – o Instituto Inhotim dá conta da sua contemporaneidade. Isso porque se entrega ao presente, rejeita o passado que não reconhece e, por isso, não consegue construir uma ideia de tempo do futuro outro, já que é sempre uma expansão contínua da mesma ideia, do seu conceito único de contemporâneo, que o isola do que o cerca por não “coincidir completamente com seu tempo” externo, mas perfeitamente com seu tempo interno.

Por construir um tempo único, rompendo com o passado e impossibilitando a construção de um outro por vir – bem como na esfera da moda citada por Agamben, o “ainda não” e o “não mais” concomitantes – é que o Inhotim se torna a síntese do seu tempo, *da nossa contemporaneidade*. Em outras palavras, Inhotim não é contemporâneo em relação ao que o cerca, porque busca pela construção temporal se diferenciar. Porém dá conta de resumir a sua contemporaneidade exatamente por esta imposição.

Essa ideia de construir um tempo único e elaborá-lo teoricamente em seus escritos nos traz mais uma vez ao que Foucault chamou de heterotopia, já que um dos pontos é exatamente a ideia de isolamento físico ou, no caso, conceitual, de si, e o fato de serem construções que fogem da ideia de que o comum, o ordinário, que se idealizam como parte de uma utopia da sociedade. A heterotopia Inhotim pode ser, então, usada para entendermos o momento presente, as fantasias da nossa sociedade e quais seriam os valores idealizados que a construção daquele espaço-tempo representou.

3.2 Economia do poder local e economia de mercado

Notamos por meio da pesquisa documental, bibliográfica e pelo trabalho de campo, três pontos principais que idealizam o Inhotim e que o fazem um espaço único, tanto para quem o projetou quanto para quem o visita.

A primeira *utopia* proposta pelo Inhotim é a da natureza. O projeto ambiental do Inhotim e como este se coloca, e vem como resposta à necessidade de se pensar maneiras sustentáveis de progresso econômico, coexistência entre o homem e a natureza e a preservação de biomas. O Inhotim investe ativamente em formas de preservação, como por meio da criação oficial de áreas de preservação ou projetos de educação ambiental, além de usar esse tema como princípio criativo de obras de arte ou de produtos vendidos nas lojas do

museu. Essa necessidade vem ainda ao encontro do contexto geopolítico, tendo em vista que está em uma área de extrema exploração do solo, o que gera grande desgaste socioambiental.

A segunda *utopia* proposta pelo Inhotim é o que chamaremos de estado de *arte plena*. As obras de arte são objetos que geram discursos através dos pensadores do museu, curadores e diretores, que trabalham teoricamente para uma diferenciação e valorização delas quando integradas ao projeto como um todo. O Inhotim não é um expositor de arte, mas é a obra em si. As obras estão em estado de plenitude quando em composição com o espaço também utópico do museu e jardim botânico. Dessa necessidade vem também o fato de o museu ter uma quantidade relativamente alta de obras feitas especificamente para ele, pensadas por vezes dentro do contexto em que seriam apresentadas, com galerias elaboradas para recebê-las, o que é mais raro em comparação com outras instituições artísticas.

A terceira e última *utopia* do Inhotim é a experiência. Quando se apresenta teoricamente o Instituto, se constrói uma ideia de algo que transcende explicações espaciais e categorias usuais para defini-lo: o Inhotim é uma *experiência*, um *estado de espírito*, um *estar transcendental*⁷⁶. Todas as definições dadas fazem com que se crie uma ideia de um espaço-tempo único, diferente, metafísico.

Essas utopias apresentadas pela construção heterotópica do ideal do Inhotim nos trazem, como já dito, vestígios de uma reconfiguração espacial que ilumina as dinâmicas sociais de um tempo específico: do Agora.

Bem como o que se delineou com a heterotopologia de Foucault, isto é, sua história dos equipamentos coletivos e o desenvolvimento de uma teoria sobre as tecnologias do poder sobre o corpo do indivíduo, ao se estudar as formas da cidade e da habitação (DEFERT, 2013, p. 42-47), o estudo das formas do Inhotim pode nos ajudar a projetar suas dinâmicas em outras situações. Buscaremos entender sinteticamente o objeto Inhotim como um novo paradigma das relações sociopolíticas do espaço, realizando uma “análise das qualidades normativas das estruturas e das instituições”, esboçando, por fim, as linhas da economia do poder local (DEFERT, 2013, p.46-47).

⁷⁶ Por exemplo, o catálogo de 2009 (INSTITUTO INHOTIM, 2009, p. 23) inicia a introdução com o seguinte epílogo: “Construir um conceito / Praticar uma ideia / Viver uma experiência”. Já “Um estado de espírito” é o título de um outro livro catalogal (WERNECK, 2016). Dentre outros exemplos de vezes que o museu-jardim foi definido dessas formas.

É possível entender o projeto do Inhotim de Bernardo Paz quando colocamos as relações entre o capital e a arte do modo como David Harvey o faz em seu ensaio “A arte da renda” (2005). O autor entende a transformação da cultura no que propositadamente chamou de “algum gênero de mercadoria”. Dentro dessa nova perspectiva, a arte se transforma em uma possibilidade de geração de renda monopolista. Segundo o autor:

[...] No segundo caso [onde se pode observar a categoria de renda monopolista], tira-se proveito diretamente da terra ou do recurso (como quando as vinhas ou os terrenos imobiliários de primeira qualidade são vendidos para capitalistas e financistas multinacionais com fins especulativos). A escassez se cria pela retenção da terra ou do recurso para uso presente, especulando-se sobre valores futuros. A renda monopolista desse tipo pode ser estendida à propriedade de obras de arte (como um Rodin ou um Picasso), que podem ser, e são cada vez mais, compradas e vendidas como investimentos. É a singularidade do Picasso e do terreno que, nesse caso, formam a base para o preço monopolista (HARVEY, 2005, p. 222).

A geração de renda monopolista não só explica a arte dentro do mercado, como ativo financeiro, como justifica a concepção e a construção de um museu para apresentar uma coleção. Pensado nas dinâmicas do mercado, o processo de valorização de uma peça de arte tem particularidades que dependem de instâncias dentro das próprias instituições, por exemplo, ser criticada por alguém de renome, ser comprada por um grande colecionador, ou ser exposta em um importante museu, o que faz com que os graus de relação da peça com outras a impactem concomitantemente. Para valorizar cada vez mais a sua peça, é necessário que um colecionador domine essas instâncias legitimadoras. Dessa forma, o jogo especulativo começa.

O investimento que Paz fez no Inhotim foi de centenas de milhões de reais⁷⁷. Por outro lado, ao construir o museu, construiu um patrimônio seguro. Cada peça comprada, ao ser colocada lá, ganhava projeção e valor. Ao ser valorizada, valorizava outras peças presentes na mesma coleção. Quando se adquiria mais de uma peça de um artista, as outras peças se valorizavam por conta do domínio monopolista. Tudo vira um jogo especulativo onde a porcentagem dos rendimentos financeiros gira nas casas das dezenas de centenas, como poucos investimentos o fazem.

Bernardo Paz nos dá um exemplo quando, em entrevista, conta das obras de Adriana Varejão, e da incrível capacidade de valorização de um objeto:

⁷⁷ Recentemente, em depoimento, Paz afirmou ter investido cerca de R\$500 milhões em terrenos da região. Mais sobre o caso pode ser visto na matéria de Paula Autran, para o Jornal O Globo em 2017.

PERGUNTA: Falando nisso, a arte brasileira está cada vez mais valorizada. Uma obra da Adriana Varejão, sua ex-mulher, já passa de R\$ 1 milhão.

RESPOSTA: A obra da Adriana, por coincidência, ou por qualquer outra coisa, teve um salto de valor após o pavilhão dela aqui, que é o mais bonito de Inhotim. Comprei todas as obras para o pavilhão por US\$ 180 mil – e lá tem 70 obras. Hoje custa US\$ 1 milhão cada uma. Mas isso não acontece de uma hora pra outra. Ela tem um valor enorme como pesquisadora, vai fundo em suas pesquisas. E, de uns tempos para cá, os ricos brasileiros começaram a reconhecer nossos artistas e a comprar por uns preços absurdos (RAMALHO, 2013).

Por meio da noção de renda monopolista e do entendimento do mercado de bens de alta unicidade, fica claro que a crescente valorização das peças não se trata de uma coincidência, tampouco algo que Paz não esperava. A inteligência da construção de um espaço como o Inhotim leva em consideração a possibilidade de retorno a médio ou longo prazo. Paz ultrapassa os limites do seu negócio ao emplacar uma nova modalidade de renda: a renda monopolista pela arte.

O rentismo é também uma característica do capitalismo contemporâneo. Ladislau Dowbor (2017) explica que com as transformações das políticas econômicas nos anos de 1980, tem-se um aumento do mecanismo de ganhos especulativos que acaba por gerar maior desigualdade, porque o “aumento da riqueza no topo se deve essencialmente ao rendimento de aplicações financeiras, capital improdutivo” (DOWBOR, 2017, p. 22-23). Improdutivo não só por não gerar empregos diretos, mas por se acumular em progressão geométrica de forma a ser impossível até mesmo gastar tamanhas quantidades de dinheiro em bens de consumo. Este fenômeno também emperra a engrenagem da macroeconomia, podendo redundar em sucessivas crises, por exemplo e em especial a de 2008, nos Estados Unidos.

Inicialmente pode parecer que Bernardo Paz não estaria nessa categoria, afinal durante anos foi proprietário de empresas na área da mineração e incorporação, empresas produtivas que geravam empregos. Além disso, com a construção do Inhotim, empregou diversas pessoas, também investindo no mercado de arte. A questão passa a ser especificamente a capacidade de valorização da obra de arte estacionada no Inhotim, e a impossibilidade de gerar qualquer movimentação financeira que beneficie alguém que não o único proprietário da obra. Se Paz comprou todas as obras de Adriana Varejão por R\$180 mil, e hoje elas valem dezenas de milhões, essa valorização não impactou nenhuma pessoa diretamente, não ajudou a aumentar o número de funcionários do Inhotim. Talvez tenha somente aumentado os custos do seguro.

Paz é um exemplo direto do mecanismo do capital improdutivo também pela sua história. Dowbor (2017, p. 27) aponta que as grandes fortunas “da parte de cima da pirâmide” são de “gente que lida com papéis financeiros, fluxos de informação ou intermediação de *commodities*”, os ultrarricos. Paz inicia sua fortuna quando se casa com a filha de um banqueiro, João do Nascimento Pires, do Banco Mineiro do Oeste⁷⁸. A partir desse patrimônio, passa a comprar empresas falidas e construir o que foi um império da mineração no Brasil, com seu Grupo Itaminas, que em 2010 foi vendido por R\$1,2 bilhão (KATTAH, 2010). Além de trabalhar com mercado financeiro, incorporação e intermediação de *commodities*, Paz entra na categoria de rentismo ao aplicar sua fortuna em um empreendimento espacial, um parque temático que ele pretendia transformar em um complexo residencial, hoteleiro e de lazer⁷⁹.

Retornando ao aspecto financeiro da sua coleção de arte, um outro aspecto o coloca como paradigma do homem investidor contemporâneo: a sonegação de impostos e uso de paraísos fiscais, que compõem

[...] uma rede sistêmica de territórios que escapam das jurisdições nacionais, permitindo que o conjunto dos grandes fluxos financeiros mundiais fuja das suas obrigações fiscais, escondendo as origens dos recursos ou mascarando o seu destino (DOWBOR, 2017, p. 83).

Em 2017 Paz foi condenado em primeira instância a nove anos de prisão por lavagem de dinheiro em movimentações financeiras de suas empresas (NOGUEIRA, 2017), estando relacionado com escândalos que flagraram operações mundiais de sonegação de impostos feita por *offshores* em paraísos fiscais. Para esta pesquisa, essa questão se torna relevante a partir do momento em que se constata que o esquema foi articulado centrando as operações na empresa Horizontes Ltda., que foi criada por Paz para administração do Instituto Inhotim, e que ainda hoje é responsável pela infraestrutura do museu, como os restaurantes e lojas. A Horizontes Ltda. movimentou inicialmente a compra de obras de arte e de serviços de construção e por meio dela foram movimentados US\$95 milhões, supostamente vindos de doações para o museu, que Paz repassou internamente às suas empresas. O esquema estava diretamente ligado ao Instituto, usando o pretexto de recebimento de “doações para a arte” como forma de sonegar valores do repasse ao Estado.

⁷⁸ Segundo entrevista à Revista Trip (RAMALHO, 2013).

⁷⁹ O empreendimento começou a ser construído, entretanto hoje se encontra estagnado, também por conta da crise jurídica em que Paz se encontra. Em entrevistas como para Ramalho (2013) e Moreira (2015) fala mais sobre os objetivos da ampliação do parque. Na matéria de Autran (2017), sobre seu depoimento à justiça, transcreve-se alguns argumentos de Paz sobre a movimentação financeira tendo em vista o Inhotim, especialmente a construção de um loteamento na região.

A arte também está no olho do furacão dos fluxos financeiros escusos de Paz, porque foi com ela que quitou parte da dívida fiscal com o Estado de Minas Gerais, de R\$471,6 milhões, em maio de 2018 (REVISTA VEJA, 2018):

Em lista apresentada por Paz durante as negociações, da qual participaram secretarias de Estado de Fazenda e Cultura, além do Ministério Público do Estado de Minas Gerais (MPMG), o empresário estimava o valor total das 20 obras em 170 milhões de dólares ou aproximadamente 595 milhões de reais, no câmbio desta terça-feira, 1º. [...] Por ter participado de programa da Secretaria da Fazenda que prevê o pagamento de dívidas utilizando obras de arte, o passivo caiu para 111,7 milhões de reais.

Dentre as obras apresentadas para fazerem parte do pagamento estão boa parte das de Adriana Varejão, do acervo que, como Paz disse em 2013, comprou por centenas de milhares de reais, quitando uma dívida de centenas de milhões de reais.

Essa questão das transações financeiras de Paz nos leva a entendê-lo para além da figura de “messias mecenas” que as comunicações institucionais do Instituto Inhotim propuseram durante os anos. Podemos vê-lo mais como um empresário que construiu um bem incomensurável, talvez por vontade genuína de deixar seu patrimônio à disposição do público, mas também como uma forma de construir uma forma de poder simbólico, relevância e rendimentos financeiros por meio da renda monopolista, que muda drasticamente a sua posição entre os membros da classe dos ultrarricos.

Nesse sentido, ele se aproxima da ideia do empresário contemporâneo e de sua falta de limite entre o negócio e a vida pessoal. Quando o trouxemos no segundo capítulo, traçamos uma relação entre ele e a obra “Narcissus Garden Inhotim” (2009), de Yayoi Kussama, a qual nos trazia uma questão sobre a relação da arte com a propriedade e seu dono. Lembramos da obra ficcional “Cosmópolis” (DELILLO, 2003) e do jovem Eric, o bilionário que nada produz, como uma alegoria exagerada, também por ser fictícia, de Paz.

“Queremos pensar na arte de ganhar dinheiro”, disse ela. [...] “Em grego isso tem nome.” [...] “*Chrimatistikós*”, disse ela. “Mas temos de dar à palavra uma certa margem. Adaptá-la à atual situação. Porque o dinheiro sofreu uma mudança. Toda riqueza virou seu próprio objeto. Toda riqueza enorme agora é assim. O dinheiro perdeu sua qualidade narrativa, tal como aconteceu com a pintura antes. O dinheiro agora fala sozinho.” [...] “E a propriedade também, é claro. O conceito de propriedade está mudando a cada dia, a cada hora. As fortunas que as pessoas gastam em terras, casas, iates, aviões. Isso não tem nada a ver com as tradicionais formas de auto-afirmação, pois é. Propriedade não tem mais nenhuma ligação com poder, personalidade e autoridade. Nem com exibicionismo, vulgar ou de bom gosto. Porque não tem mais peso nem forma. A única que importa é o preço que se paga.” (DELILLO, 2003, p. 79).

Eric funciona na obra de DeLillo (2003) como um último estágio do individualismo e da falta de limites na vontade de possuir algo. É curiosa a vontade Eric em comprar para si a “Capela de Rothko” (1971)⁸⁰ – não apenas uma obra do artista, mas a construção inteira – desejando transpô-la para sua casa (sua propriedade) e para seu prazer único, exclusivo, isolando-a do público.

Rothko foi um artista expressionista abstrato declaradamente influenciado pelo filólogo Friedrich Nietzsche, sobretudo por sua obra “O nascimento da tragédia”. A construção de espaços preenchidos pelo seu argumento é um apelo dionisíaco, que funde ao invés de separar. “No caso, funde o espaço e o homem. Estamos nele. Ele está em nós.” (NIETZSCHE, 1992, apud DUARTE, 2014, p. 174).

Essa obra de Nietzsche estava entre as prediletas de Rothko. Não deve ter escapado a ele que Dionísio aproximava-se de sua arte quando esta envolvia-nos com o espaço. Isso talvez explique que ele gostasse de qualificar sua pintura como trágica, tendo em vista o conflito entre as forças dionisíacas e as apolíneas que orientam a criação (DUARTE, 2014, p. 174).

Rothko trabalha em sua obra uma ideia de arte que preenche um espaço físico e existencial: “o que realmente importa é acabar com esse silêncio e essa solidão, respirar e estender novamente os braços” (ROTHKO, 1996, p. 557-558).

Na obra de DeLillo (2003), Eric preenche os espaços com seu poder de compra, com a sua infinita capacidade de ter, já que domina o jogo sistêmico do capitalismo especulativo. Além disso, Eric pode comprar o espaço público, livre, alheio. Ele pode ter para si o escape, a existência do outro, que não mais poderá se preencher pelo belo trabalho do artista niilista. A *marchand* argumenta que as pessoas têm de ver a capela, que a capela “pertence ao mundo”, “Se eu comprar, passa a ser minha”, responde Eric (DELILLO, 2003, p. 33-34).

O dinheiro é aquilo que torna vivo o número, o dinheiro é aquilo que torna viva a jovem de mármore (BENJAMIN, 2009, [O 13a,3]).

Retornando ao Inhotim de Paz com essa alegoria em mente, podemos entender a necessidade de Paz em construir o Inhotim como uma forma de captação dessa construção existencial e individualista. Por outro lado, o Inhotim foi aberto ao público em 2006, podendo ser visitado por todos que desejarem (e tiverem recursos financeiros para tal). Em 2008 sua

⁸⁰ A “Capela de Rothko” é uma estrutura idealizada pelo artista letão Mark Rothko em parceria com diversos arquitetos, construindo uma estrutura que propõe um espaço meditativo, preenchido pelas telas do pintor. Está localizada na cidade de Houston, Texas, Estados Unidos, e foi construída a partir da demanda dos colecionadores de arte franco-americanos John e Dominique de Menil em 1964.

ala administrativa⁸¹ se transforma em uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP). Essas novas características fazem com que o Inhotim carregue novas questões, que estão ligadas ao trânsito possível de um equipamento social, quando este partilha uma existência privada e pública, exemplificando, as linhas tênues desse limite atualmente e, além disso, demonstrando que o próprio lugar da arte não tem mais um aspecto livre e comum.

Dessa forma, o Inhotim representa esse novo espaço que demonstra as dinâmicas sociopolíticas das cidades contemporâneas, tal qual um novo urbanismo baseado nas barreiras físicas e na ideia de segregação. Lima (2014) traz a ideia de “decomposição da ambiência pública”, baseada na ideia de “declínio do homem público” de Richard Sennett (1998), que trata da ausência de preocupação com o outro e de como e onde o domínio da vida pública perde importância. Essa decomposição acarreta na construção imagética da fronteira, esta subjetiva, dentro de espaços de convivência, a criação de identidades e alteridades, instituindo um modo de vida sem deslocamento rumo ao outro, ao diferente.

O espaço vira, assim, um lugar onde o poder se torna o meio pelo qual se mediam as relações, não sendo mais locais de habitação, mas de posições de poder (FOUCAULT, apud LIMA, 2014, p. 33). A convivência vira uma impossibilidade por conta da “formalização excessiva do meio e o desequilíbrio entre as diferentes esferas de convívio no espaço”, o que faz com que surja “uma sociedade de lugares anêmicos”, onde observa-se a deterioração da sociabilidade e da civilidade (LIMA, 2014, p. 33).

O Inhotim é público ou privado? Sabemos que sua gestão é feita por uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, que foi construída a partir de uma empresa privada. Seu acervo é privado, pertence a Bernardo Paz, mas parte dele foi vendida para pagar sua dívida, passando a ser do Estado, que o manteve dentro o espaço privado. Os rendimentos do Inhotim são majoritariamente provenientes de captação via Lei Rouanet⁸², que propõe um incentivo à cultura por parte do Estado brasileiro, oferecendo isenção de impostos às empresas que investirem em certas iniciativas, oferecendo como contrapartida que em um dia da semana a entrada no parque seja gratuita, quando normalmente nos outros

⁸¹ Ou seja, toda estrutura administrativa é uma OSCIP, mas o terreno, as obras e parte da estrutura física ainda pertencem a Bernardo Paz.

⁸² A Lei Federal de Incentivo à Cultura é a denominação dada a Lei nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991. Sancionada pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Sérgio Paulo Rouanet, então secretário de cultura da Presidência da República, foi seu idealizador.

dias a entrada é de quarenta reais⁸³. As obras agora pertencentes ao Governo de Minas Gerais coexistem com as de Paz, em uma coleção única, em uma Organização sem dono. Sabemos também que os limites físicos do Inhotim coexistem com a própria residência pessoal de Bernardo Paz, que hoje não compõe nem ao menos o quadro administrativo do Instituto.

3.3 Do lado de dentro, do lado de fora

Essa falta de limite, o fato de o Inhotim ter nascido da iniciativa de Paz, também demonstra uma forma de operar os espaços. As heterotopias têm entre suas características a de serem lugares privilegiados para a compreensão de como o poder opera, um espaço que conta dos processos de poder (DEFERT, 2013).

O Inhotim, assim, opera como uma heterotopia fechada, que projeta uma necessidade de controle estético e de perfeição que só pode ser oferecida por meio do empresário, pela iniciativa privada. Ele é indicativo de um processo urbano que desmantelou comunidades rurais de subsistência para inserção de uma nova forma de vida cosmopolita e global, ligada pela arte.

Esse processo de reconfiguração do território, que foi demonstrado melhor no primeiro capítulo desse trabalho, é a grande questão do Inhotim, dos Inhotins. Faz parte de uma lógica de segregação espacial que reproduz uma necessidade social de unidade, um narcisismo das pequenas diferenças, como apresentado por Dunker (2015) em seu ensaio sobre o mal-estar gerado pela vida em condomínio. Instaure-se uma forma de vida comum sem uma verdadeira comunidade (DUNKER, 2015, p. 50), em um tempo no qual todos aqueles que pertencem a ele podem transitar “livremente” por ela, viver o sonho do lugar perfeito por um dia. E o criador lá vive sempre.

Do lado de fora, a comunidade do Inhotim sofreu um processo de construção do outro a ser evitado. Em um primeiro momento, parecia inevitável a expansão territorial do museu, mas essa questão não fica apenas a cargo da megalomania espacial representada por seus 20 km² de área, mas também da impossibilidade de construir uma utopia perfeita coexistindo com o mundo real. Um indício disso está no processo de mudança do nome do museu, que pudemos observar através da pesquisa documental ao longo dos anos em suas campanhas publicitárias nos jornais locais.

⁸³ Valores praticados em novembro de 2018.

Em junho de 2004, o *Jornal Circuito* (nº 117) dá a notícia “Inhotim ganha museu internacional” (ver Anexo D). O museu é chamado na matéria de CACI - Centro de Arte Contemporânea do Inhotim. Quem ganha o museu é *o Inhotim*, ou seja, Inhotim se refere à comunidade somente, enquanto o museu é *o CACI*. As notícias que seguem contam a inauguração do museu, realizada em setembro daquele ano, e o dia a dia da comunidade do Inhotim: festas tradicionais, problemas de infraestrutura, entre outras. Em dezembro de 2004, o mesmo jornal (*Jornal Circuito*, nº 124), publica a matéria “Convergências estéticas e políticas entre o Caci, a arte popular e o Incine”, em que, no texto, CACI é descrito pela primeira vez como Centro de Arte Contemporânea Inhotim, sem o possessivo “do”. No decorrer das edições, as notícias voltam a falar da comunidade do Inhotim e do museu, por vezes usando o “do”, por vezes não usando. As publicidades do CACI sempre determinavam a ausência da indicação de posse. O Centro de Arte não era *do* Inhotim, mas buscava ser *o* Inhotim.



Imagem 12: *Jornal Circuito*, nº 125, janeiro de 2005 - Anúncio pago do então Centro de Arte Contemporânea Inhotim.

O acrônimo CACI fazia parte da construção da identidade da nova marca, e foi utilizado durante meses, até maio de 2006, quando a propaganda veiculada no *Jornal Circuito* (nº 143) pela primeira vez faz notar uma mudança da estratégia de construção de marca. Nessa nova campanha, era dado destaque para a palavra final “Inhotim”, colocando “Centro de Arte Contemporânea” com fonte menor. A mesma peça se refere ao museu já como “Inhotim” quando mostra a justificativa de sua composição: “Homenagem do Inhotim ao dia da árvore”.

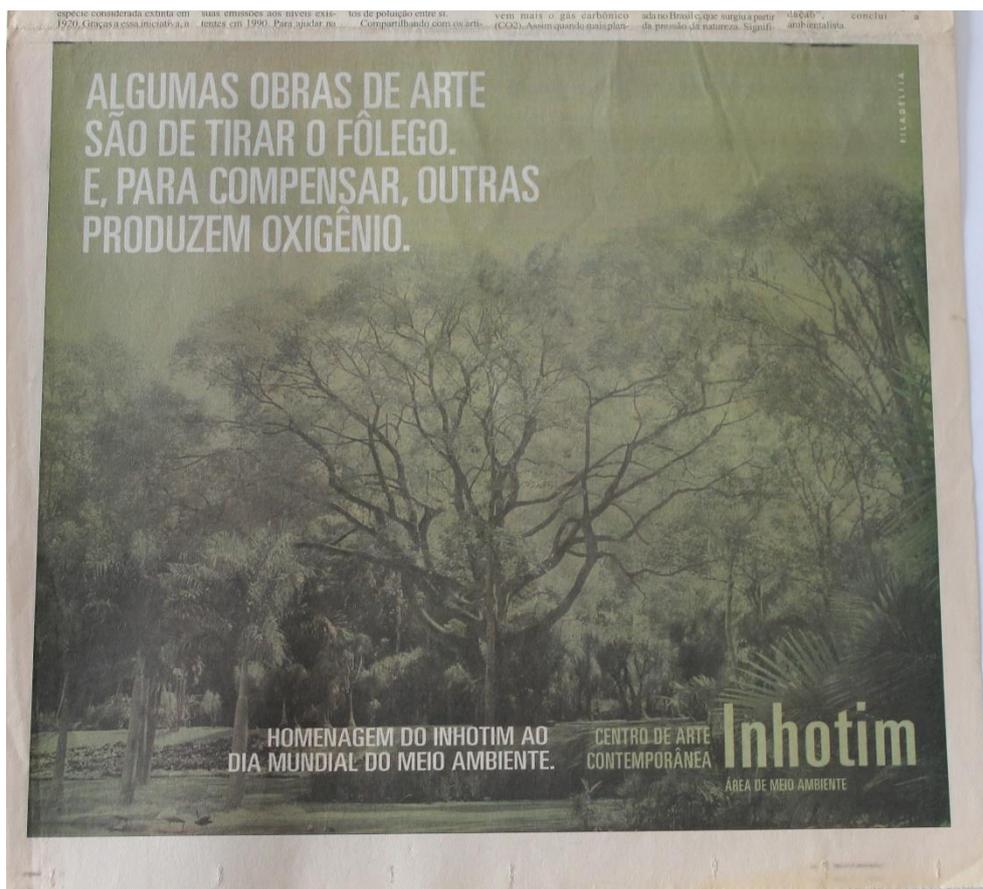


Imagem 13: Jornal Circuito, nº 143, maio de 2006 – Anúncio pago do então Centro de Arte Contemporânea Inhotim.

Na edição de agosto/setembro de 2006, o Jornal Circuito (nº 146) apresenta uma matéria onde a mudança do nome da instituição se dá por completo: “Instituto Cultural Inhotim”.



Imagem 14: Jornal Circuito, nº 146, agosto/setembro de 2006 – Matéria sobre Instituto Cultural Inhotim.

É perceptível a transição da marca Inhotim, concomitante à extinção da comunidade do Inhotim, já que “Inhotim” até então fazia referência à comunidade. Sabemos pelas matérias do jornal e entrevistas com ex-moradores da comunidade que as intenções iniciais apresentadas a eles por parte do empresário Bernardo Paz e seus encarregados era de uma coexistência entre museu e comunidade⁸⁴. Ao longo dos anos, notaram que isto não seria possível.

Por meio da pesquisa documental e com o embasamento teórico, elaboramos uma hipótese para essa mudança de rumo e o decorrente apagamento da história da comunidade, tendo em vista uma necessária ressignificação do espaço e do nome. Também no Jornal Circuito, ainda em 2006, no mês de outubro (nº 122), duas matérias ocupam o topo de uma página. As duas falam “do Inhotim”, uma se referindo ao museu e a outra à comunidade. A breve matéria sobre o museu fala da visita do artista brasileiro Cildo Meirelles, que apresenta diversas obras no museu. A outra, sobre a comunidade, conta de um crime hediondo, um homem que assassinara sua esposa grávida.

⁸⁴ Ver Anexo B e Anexo C, que apresentam as matérias de jornal de quando se tem conhecimento de que o bairro rural do Inhotim receberia um projeto de museu. O Anexo D apresenta matéria um ano depois, já anunciando a inauguração do CACI.



Imagem 15: Jornal Circuito, nº 122, outubro de 2006 - Matérias de acontecimentos "no Inhotim", a comunidade e o museu.

A partir de então, nota-se que era impossível a construção de um local específico, com ares de utopia, sonho e perfeição, um destino internacional de apreciadores da arte, coexistindo com a vida comum mais atormentadora, histórias de pessoas marcadas pela violência e pela pobreza. Para ser efetivada, a heterotopia do Inhotim precisava ser construída por cima do caráter ordinário da comunidade. Doravante, a coexistência seria impossível. Até 2009, algumas poucas famílias buscaram empreender alguma forma de resistência, mas acabaram perdendo a disputa para o poder financeiro e simbólico do empresário em vias de realizar seu sonho.

Restou aos moradores remanescentes da antiga comunidade do Inhotim aceitarem e reconstruírem suas vidas em outro lugar. Valdir fez de sua profissão⁸⁵ e de seu pensamento um ato político de manutenção da história do lugar, apagada pela ideia de um novo Inhotim. Em nossa conversa, disse que o povo simples da comunidade, em sofrimento⁸⁶, buscava entender o acontecimento por meio das categorias que conheciam, creditando ao “diabo” a perda da vida simples e feliz no Inhotim, e a ida para a cidade, que gerou brigas nas famílias e adoecimento. Essa afirmação está de acordo com estudos sociológicos e antropológicos feitos na América Latina e especificamente no Brasil sobre a relação entre as mudanças advindas de certo aspecto da modernidade em nosso território, quando impostas ao fazer manual e à vida comum, tendo como consequências novas formas de sofrimento mental e físico, e uma

⁸⁵ O Anexo F apresenta uma série de reportagens dedicadas a esse ato de marcar a memória do local.

⁸⁶ Seria o que Dunker (2015, p. 28) chama de *formas específicas comunitárias de sofrimento*.

necessária racionalização de tais efeitos mediada pelo imaginário tradicional e popular cristão do antagonismo do diabo, este diretamente relacionado ao dinheiro⁸⁷.

A concepção subjacente ao comportamento delas [as operárias que viram o demônio na fábrica] nos diz que a riqueza é pagã e, por isso, em si mesma é má. É nela que o mal ganha corpo. Nesse sentido, ela é negação da humanidade do homem que a produz, que na produção se descobre em antagonismo com sua obra, sua obra rebelada contra ele, contraposta e oposta a ele, fazendo-o instrumento dela (MARTINS, 1993, p. 20).

Mas não só. A própria quebra na memória e o declínio da experiência, confluem para uma situação extrema com a qual não se pode lidar sem apelar, justamente, para categorias imaginárias e para a fabulação, como propõe Martins (1993, p. 20):

um imaginário fundado na memória coletiva, cujos componentes, conservados inconscientemente, emergiram do fundo dos tempos que ela encerra e guarda. Prontos, no entanto, para dar uma coerência arcaica a um presente contraditório e sem sentido, porque nele a significação foi separada do vivido.

O esvaziamento cultural proposto pela reconfiguração do espaço da memória das pessoas é creditado ao diabo porque foi pelo dinheiro que as famílias cederam suas casas e a territorialização de suas narrativas. Um dos entrevistados, Douglas, conta que, enquanto sua avó e sua mãe sentiram muito a mudança, ele e seus irmãos conseguiram se adaptar melhor à nova vida, tendo em vista que houve melhoras materiais, como no mobiliário da casa, acesso a tratamento dentário e até mesmo educação formal. Para as crianças de então, já absorvidas pela possibilidade de uma vida padrão e acesso a imagens de reprodução desta, o sentimento de perda foi menor, bem como é o seu apego ao que lhe fora passado pelos mais velhos. Douglas é um exemplo também quando não consegue mais descrever sua antiga casa e por constantemente falar de coisas que a avó conta, mas sem conseguir se aprofundar nas histórias.

Este é o lado de fora, que sente o rompimento.

O lado de dentro criou, por sua vez, uma forma de “propriedade despersonalizada para uma forma coletiva impessoal de sociedade anônima”, tal como Benjamin (2009, [0 4,1]) se refere às casas de apostas como uma forma específica de vida compartilhada por momentos, mas sem a criação de uma comunidade. Um espaço privado, ao qual se vai de carro e do qual se retorna aos condomínios da região, que são fruto da mesma lógica de

⁸⁷ Aqui citamos José de Souza Martins (1993). Cf. Michel T. Taussig (2010) e Laura de Melo e Souza (1986).

reconfiguração urbana. Caso haja necessidade de passar por Brumadinho, que seja para que o choque da ausência de padrão estético reforce que o Inhotim é um paraíso.

3.4 Inhotim como heterotopia da perfeição estética

Na tentativa de oferecer possibilidade de experiências aos múltiplos sujeitos que vão ao Instituto Inhotim, um conjunto de ações transversais é desenvolvido visando, de um lado, à documentação do que diferencia o tempo atual e, de outro lado, ao estímulo à reflexão sobre a cena contemporânea. Assim, um duplo movimento dá vida ao Inhotim: com base em recursos inéditos e transdisciplinares, interroga a vida contemporânea, e, à maneira de um sensor, acolhe a interpelação do futuro. Os dois caminhos chegam em iguais doses de perplexidade e esperança (INSTITUTO INHOTIM, 2009).

O Inhotim é, assim, a heterotopia da nossa sociedade que busca um isolamento da difícil vida cheia de mal-estar, um reflexo de uma existência medrosa, institucionalizada e com necessidade de separação do outro que não se pode controlar (LIMA, 2014; DUNKER, 2015).

A arte funciona como adorno, e embeleza enquanto permite questionar a existência de tudo que ela é e que a cerca. O espaço é reconfigurado, como deve ser nas heterotopias. Ele é isolado, temporalizado e não se limita às categorias de público ou privado, mas se propõe através do controle de acesso e onde só entram os iniciados, assim como Foucault também determina sobre as heterotopias.

Uma obra que sintetiza esse aspecto heterotópico do instituto é “Desert Park” (2010), de Dominique Gonzalez-Foerster, uma obra feita sob encomenda do Instituto. A obra então busca um diálogo com o espaço, a mata virgem e o projeto paisagístico. O diálogo vem em forma de choque: constrói um ambiente aberto, onde se pisa em um círculo de areia para se observar pequenas estruturas de concreto. A observação da instalação dentro dela causa um mal-estar consequente da geração de um microclima proporcionado pelo calor refletido pela areia e absorvido pelo concreto. Essas estruturas têm formatos de pontos de ônibus, fazendo referência à situação cotidiana da cidade: o aguardo pelo veículo que vai te levar a outro lugar. No Inhotim, esse choque de clima faz o passante transitar por espaços simbólicos diferentes: o utópico Inhotim, arborizado, agradável, que ganha valor no momento em que, dentro da obra, se lembra da sensação da vida real, da espera em agonia pelo ônibus. A sensação vai além, quando se constata que no Inhotim não passa ônibus, a espera é eterna. Entretanto, basta caminhar de volta ao gramado, em seguida ao passeio, rumo à próxima obra, novamente em estado de bem-estar.

A obra reforça a ideia do Inhotim como heterotopia, por relembrar de suas características que o tornam um ideal de vida, da sociedade, ao mesmo tempo que o coloca em contraste com o real. Certas heterotopias têm essas funções de construção imaginária de um “lugar melhor” que a vida. Ao mesmo tempo, e por isso, demonstram as agonias sociais e os motivos felizes, demonstram intrinsecamente as expectativas e sistemas de sociabilização.



Imagem 16: "Desert Park" (2010), Dominique Gonzalez-Foerster (foto nossa - 10/02/2018).

Bernardo Paz é apresentado como uma alegoria das relações entre poder e espaço. Explica Defert (2013, p. 48) que o espaço é o poder, e o poder se dinamiza no espaço: “O não lugar do poder situa-se no centro de uma infinidade de localizações heterotópicas”. Foucault trata das espacializações da subjetividade sob todas as suas formas, inclusive entendendo o espaço em sua possibilidade “de se remeter a si mesmo na espessura de um jogo formal e simbólico de contestação e de reverberação, em uma fragmentação que não é segmentação” (DEFERT, 2013, p. 50). O Inhotim é construído em cima dessa utopia da elite financeira local, da necessidade de criação de lugares de lazer que repetissem a fórmula da exclusividade, perfeição e controle estéticos, reproduzida na questão da arte como objeto último de representação de distinção, educação e intelectualismo.

Por fim, a construção temporal e conceitual definidora do Inhotim, o contemporâneo, serve para congelar o acontecimento Inhotim nele mesmo, apagando os vestígios de sua formação, da história do lugar, dos recursos que o financiaram e das diversas controvérsias que ele contém. O *contemporâneo permanente*, conceito aqui construído, nos serve como forma de entender a elaboração da definição de si a partir de um tempo específico

como um reforço do que se chama o declínio da experiência, tendo em vista a teoria da história e o conceito de experiência proposto por Walter Benjamin. Este conceito tem a característica de firmar o acontecimento eternamente – permanentemente – no tempo presente, sem conseguir promover uma ligação com o ocorrido e, por isso, sem conseguir construir um porvir, incapacitando a sua experiência real.

3.5 Prólogo

O espaço, o tempo e a arte, elementos compostos no Inhotim, permitem que, por meio de uma reflexão, se projetem as questões locais sobre questões maiores, da ordem das relações políticas da sociedade. Este trabalho buscou perceber no Inhotim os elementos não oficiais de sua história, recontando-a de forma a construir novas perguntas sobre ela mesma.

Toda e qualquer história que se passa em Minas Gerais vai inevitavelmente se voltar para o tema do progresso. Desde as primeiras invasões das bandeiras portuguesas e suas guerras, passando pelas ocupações de terra em roças, e chegando à exploração mineral, inicialmente impulsionada por metais preciosos até metais de matéria-prima da indústria. Essas histórias se encontram na construção de um imaginário do espaço mineiro, catalisador e curador de diversas temporalidades que convergem, se entrelaçam e não se organizam cronologicamente, assim como talvez Benjamin tenha entendido a história.

Um exemplo é a obra do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, que capturou como ninguém esse imaginário das gerais e a melancolia dos tempos sobrepostos, não em saudade apenas, mas saudade misturada com a vaidade do progresso.

Já no fim do desenvolvimento deste trabalho, nos deparamos com o rico estudo de José Miguel Wisnik (2018) sobre “Drummond e a mineração”, com subtítulo de “Maquinação do Mundo”. Não apenas o trabalho trata da poesia que documenta um processo sócio-histórico, como o faz clara referência a uma perspectiva benjaminiana, primeiro usando a Tese IX (BENJAMIN, 2016a, p. 14), do anjo empurrado pela tempestade do progresso, para tratar do acontecimento da “tempestade mineradora” que “decepa montanhas”, como o Pico do Cauê, enquanto Drummond busca firmá-lo em memória na sua poesia (WISNIK, 2018, p. 119-120).

Wisnik também traz como parte do argumento a ideia de que Benjamin comentava sobre o fato de “a experiência da *durée bergsoniana*” ser mais própria dos poetas

que dos filósofos (WISNIK, 2018, p. 33), dando a entender que apenas os poetas podem captar certa experiência de duração que se furta à mensuração e à espacialidade, tendo “o poder de revelar o ser como pura vibração contínua, fluxo de tonalidades afetivas”, como Drummond falando dos sinos da igreja de Itabira (WISNIK, 2018, p. 32). Em um segundo momento, Wisnik relembra esse trabalho de Benjamin como um trabalho sobre a memória involuntária em um lugar único,

onde se trava uma luta com as circunstâncias adversas dadas pelos choques que inviabilizam sua eclosão espontânea, obrigando a consciência a um sem-número de contorções reflexivas e a uma teatralização intensiva do embate histórico com as condições em que se desenvolve. É na emergência da duração, no entanto, quando destacada das circunstâncias que a insensibilizam e a recalcam, que ‘conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo’, [...] fazendo a subjetividade saltar para uma significação que a ultrapassa, ganhando uma dimensão ao mesmo tempo individual e social, íntima e histórica (WISNIK, 2018, p. 34).

Essa leitura benjaminiana e bergsoniana da poesia de Drummond faz com que Wisnik consiga entender os tempos sobrepostos da poesia e de Itabira, cenário que visita quase um século depois do poeta. O livro descronologiza a experiência de viver a cidade, tanto em leitura como *ao vivo*, já que a cidade já era conhecida pelo autor, por meio da primeira. Aborda as visitas a Itabira como um momento de reflexão em que buscava “marcas do passado” somadas a sinais contemporâneos que pediam uma leitura nova da obra de Drummond (WISNIK, 2018, p. 32). Por isso constantemente trata do Pico do Cauê como “a presença de uma ausência”, em uma

trama complexa que envolve o imaginário, o simbólico e o real. Vários tempos incidem juntamente na montanha itabirana: o tempo paralisado de uma Itabira ancestral, arcaica e decadente, que não anda; o tempo ressonante da memória afetiva, que permanece indestrutível no sujeito como duração contínua e como ideia fixa, que não cessa; e o tempo celerado da mercadoria, que come por dentro, como que despercebido, mas que se revela instantâneo e devastador, *après-coup* (WISNIK, 2018, p. 43).

Os três tempos de Itabira envolvem o pensamento do autor no tempo de agora em que ele escreve. Bem como as camadas de temporalidade nos guiam por essa final reflexão sobre o Inhotim.

O caminhar pelo parque-museu, conforme se vai descobrindo mais sobre a história da terra, tem essa característica de fazer notar também a presença da ausência de algo que não se sabe o que é ou o que foi. Com a obra poética de Valdir, com as obras de arte que retratam a comunidade, como “Abre a Porta” e “Rodoviária de Brumadinho”, e com os

vestígios materiais do que restou que não funcionam com o padrão estético do resto do museu, como a casinha que virou a Galeria Rivane Neuenschwander e a Igrejinha, aos poucos a ausência toma forma, se materializando quando se busca nos escombros uma outra história do espaço.

A materialização da ausência deságua na reflexão do tempo em confronto: o *tempo prensado* do Inhotim, que busca trazer para si todos os elementos, sejam eles ancestrais, atuais ou futuros, no tempo único do contemporâneo permanente, e o tempo em duração de Valdir, que busca a permanência do que já foi para a continuidade, em rememoração.

Em outras palavras, enquanto o Inhotim busca consolidar a ideia de seu espaço em um tempo único, tomado pela sua construção física e conceitual, monopolizando a narrativa sobre a história do lugar, impossibilitando com isso a experiência, Valdir, em sua prática de escrita, busca, ao contrário, narrar uma outra história, que leva em consideração principalmente a comunidade do Inhotim no decorrer de quase dois séculos, suas pessoas e origens, com fotos, poesias, imagens e memórias.

O caminhar pelo parque-museu e a percepção da presença da ausência, que aos poucos se descobre qual é, ganha um sentido outro. Não mais a ausência é algo que incomoda, mas sim algo que completa o espaço. Como Benjamin propõe, a interrupção da história em continuidade, lidando com o ocorrido, permite que se retorne à experiência. Assim, a experiência do Inhotim pode ser completa por meio da obra de Valdir e de outros esforços de manutenção da história daquele pedaço de terra, como os projetos da Diretoria de Cidadania e Inclusão e do Setor Educativo. Mas aqui nos permitimos dar uma importância um pouco maior para a poesia, já que o espaço e a teoria permitem.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A heterotopia do Inhotim nos levou para uma reflexão sobre o espaço, alternando entre a micro-história da formação do museu-parque, até a história das dinâmicas que formam a relação daquela sociedade com a contemporaneidade, passando pela discussão das bases que a instituem.

A reflexão teve início precisamente na discussão dessa história das dinâmicas, no primeiro capítulo, onde se buscava traçar um caminho comum da formação do acontecimento que é o Inhotim: o contexto histórico, econômico, político e social que proporcionou sua idealização; a configuração geográfica que permitiu a escolha do lugar, as tendências urbanas de ocupação que inspiraram sua forma; e o papel da arte e de suas instituições. Todos esses elementos unidos, como em um quebra-cabeça, permitem que consigamos olhar para a imagem do Inhotim de uma maneira um pouco mais completa, visualizando a teia de elementos que permitiram que ele existisse como tal.

Com isso, é possível ver como o Inhotim se apresenta e o que ele representa hoje, com sua estrutura de gestão interna, seus projetos e seus objetivos. Também é levado em consideração o que tudo isso significa para uma gama maior de pessoas que são impactadas pelo projeto, sejam elas moradores da cidade compartilhada com o Inhotim, sejam elas visitantes que têm ali uma experiência única e transformadora.

Chegamos a entender o Inhotim como algo único, não só por traçarmos essa rede de elementos que dão sustentação ao projeto, mas porque, após sua implementação, ocorre algo relativamente novo no âmbito das instituições de arte, sobretudo brasileiras: o Inhotim é objeto de uma reflexão em si, para além da arte e da arquitetura que apresenta, sendo tema de ensaios e reflexões sobre sua existência, seu significado, ou seja, de uma busca pela sua definição que aos poucos se constitui. Essa definição sempre esteve em processo, desde os livros e catálogos que publicou ao longo dos anos, as ações de publicidade e também indiretamente nas notícias de jornais, que dão informações sobre os pequenos atos de expansão. Os livros publicados internamente apresentam um esforço de definição em uma reflexão filosófica sobre esse acontecimento transformador, que muda as categorias e paradigmas da arte, do museu, do parque, do jardim botânico, do passeio e do lazer cultural. Realizam um processo de construção imagética social de sua figura frente ao público, apresentando o Inhotim como um grande processo sócio-histórico.

O Inhotim, como conceito, também impõe a quem o pesquisa um olhar que transcende o caminho comum da ciência social e de seus métodos, não sendo possível traçar uma linha simples de argumento para cumprir com o objetivo de contar o que é o Inhotim e como ele afeta a vida daqueles que estão diretamente ou indiretamente ligados a ele. Por isso o trabalho preocupou-se em estabelecer uma base metodológica que conseguisse, além de entender a materialidade do que é o Inhotim e como ele impacta seus contemporâneos, levar em consideração que o desenvolvimento conceitual e simbólico do Inhotim ultrapassa essa materialidade, chegando a uma reflexão sobre o que é este espaço, o que se vive nele e por que seus membros do corpo artístico e administrativo fazem esse esforço em buscar descrevê-lo.

A base teórico-metodológica que fez sentido para guiar nosso olhar foi o materialismo histórico reconfigurado por Walter Benjamin, especialmente pelo seu trabalho sobre as “Passagens” (BENJAMIN, 2009) parisienses, onde elabora uma forma de caminhar, olhar e entender a cidade pelos elementos materiais que ela apresenta, temporalizando-os, usando-os como forma de viajar pelas épocas. Soma-se a essa técnica do caminhar uma prática de entendimento do que é a própria história, questionando o seu curso forjado pela ideia de progresso, propondo uma outra maneira de organizar os acontecimentos: não cronológica, mas em constelações, permitindo que tracemos entre as estrelas (acontecimentos) vários desenhos, para recontar de diversas formas a mesma história.

Benjamin (2016a) nos introduz também a questão de que os monumentos, ou seja, as edificações dessa história cronológica, contam uma versão da narrativa, a versão dos vencedores. Porém, por meio do pensamento dialético, entendemos que este mesmo objeto pode carregar consigo os vencidos, em vestígios menos evidentes. Cabe ao olhar do materialista histórico notar essa “outra versão” nos mesmos elementos. Entra aqui a ideia de que a arte pode ser uma parte desse monumento, e tem em si a capacidade de recontar os acontecimentos, se, também como diz Benjamin, obra e observador puderem levantar o olhar um para o outro. Esse momento em que se olha e se percebe, para além da obra de arte e de seus discursos oficiais, o que ali não é evidente, é o momento em que se rompe o contínuo da história, em imagem dialética, permitindo que o tempo seja reconstruído em novas narrativas.

O segundo capítulo apresenta essas outras narrativas do Inhotim, contadas por meio do olhar materialista histórico sobre as imagens construídas dentro do espaço. Não fazemos uma análise da obra de arte, mas buscamos na arte essa potência de reconstrução. Por meio dessa prática, rememoramos a história da terra onde o Inhotim se localiza, e que já foi

uma comunidade rural com centenas de famílias com uma vida comunitária e em constante construção de afetos e espaços simbólicos. Um desses espaços é a Igreja de Santo Antônio, que permanece dentro do Inhotim, ainda que reconfigurada, e é também reproduzida em uma obra de arte, o painel “Abre a Porta”, que retrata uma festividade popular que costumava ocorrer na comunidade. Essa reprodução, somada ao vestígio material, permitiu que o contínuo se rompesse e que buscássemos essa outra história.

Na nossa busca, encontramos ex-moradores da comunidade, com quem conversamos ou não. Um deles, o jornalista e professor Valdir de Castro Oliveira, foi especialmente importante para a pesquisa, pois não foi apenas um entrevistado, mas por meio de seu trabalho como jornalista local⁸⁸, pode-se reconstruir o Inhotim, tanto a comunidade quanto o museu. As matérias contam do “Inhotim que vai e o Inhotim que vem”, já entendendo que Inhotim é a palavra que ficaria, ainda que ressignificada, enquanto busca marcar na memória do leitor o que um dia foi o Inhotim.

As matérias e fotos do jornal são acompanhadas por poesias, posteriormente publicadas em um livro, o qual melancolicamente chamou de “Réquiem para o Inhotim” (OLIVEIRA, 2010). O poeta do Inhotim acaba sendo aproximado pela teoria benjaminiana do conceito de *narrador*, uma figura que ativamente busca trabalhar a história em constante rememoração, não sucumbindo à tecnicidade da escrita informativa e nem à ficção do romance.

Essa busca constante para lembrar é algo que se coloca como ponto antagônico ao que o Instituto Inhotim representa e pratica. O espaço completamente reconfigurado em um projeto minucioso de planejamento paisagístico e arquitetônico é descaracterizado, posto que havia sido construído sobre uma ideia de sonho perfeito. Até mesmo os elementos remanescentes do que era o Inhotim e sua antiga ocupação são vítimas desse toque.

Essas transformações se mostraram para nós como a prática de um conceito que é análogo ao Inhotim: o contemporâneo. Nas autodescrições do Inhotim, essa ideia definidora aparece diversas vezes, sempre ressignificada para caber no que se entende como contemporâneo, o substantivo. Dessa forma cria-se uma ideia circular: Inhotim é o contemporâneo, o contemporâneo é o Inhotim.

Essa necessidade de *contemporanizar* tudo faz com que, à luz de outro conceito benjaminiano, contestemos a “experiência Inhotim”. Benjamin (2012a) trata da modernidade

⁸⁸ Tivemos o primeiro contato com os textos de Valdir por meio da pesquisa documental no arquivo da cidade.

como a época do declínio da experiência, exatamente por conta dessa necessidade de quebra com o passado, o que faz com que fiquemos presos em um tempo único, que também não permite a construção de outros e novos por vir. O fato de o Inhotim ter apagado de sua memória os quase dois séculos da comunidade, as histórias que ali foram construídas, as pessoas e, mesmo quando deixou elementos físicos como a Igrejinha, tê-los, para tanto, reconfigurado dentro do padrão estético de seu contemporâneo, faz com que sua experiência seja impossível.

A síntese do trabalho funciona, também, como um momento do tempo da dialética da reflexão sobre o objeto. Primeiramente estamos no presente, e somos tomados pela imagem dialética, que rompe o tempo em continuidade, nos levando para o ocorrido para que este seja recontado, tendo em vista outra perspectiva. No final dessa jornada, é necessário retornar ao tempo de agora para recontar – em constelação – essa outra história.

No retorno, entendemos o Inhotim como um paradigma que ilumina outras questões de nossa época. Recorremos ao conceito de heterotopia, de Michel Foucault (2013), assumindo, como o autor, que toda e qualquer sociedade constrói espaços que se diferenciam dos espaços comuns, por vezes tendo em vista o imaginário utópico dela mesma. Entendemos o Inhotim como a heterotopia de nossa sociedade.

A heterotopia construída pelo Inhotim é a de perfeição estética, controle do feio, consolidação máxima do bonito, do lazer e do prazer visual. Além disso, reflete a ideia presente de clausura auto instituída pelo medo do outro, da violência, da convivência, a que constrói enclaves urbanos onde se pode conviver entre pares dentro de um ideal, no caso, um ideal de beleza.

O Inhotim representa, portanto, a decomposição da ambiência pública (SENNETT, 1998), a solução privada do homem-empresendedor que realiza o sonho de seus pares, a utopia ambiental da arte plena e da experiência. Isso enquanto do lado de fora o mundo continua, em alteridade, um lugar feio, que sofre da depredação ambiental, onde nem todos tem sensibilidade para lidar com a arte e vivenciá-la.

Nesse ponto, a figura do mecenas do Inhotim, Bernardo Paz, passa a ser central, por representar esse paradoxo do sonho *versus* a realidade. Paz constrói o Inhotim em cima de diversas incoerências, como o fato de sua fortuna provir da mineração (atividade extremamente agressiva ao meio-ambiente), ser condenado por crimes fiscais, além do processo de formação do Inhotim contar com essa expansão de sua fazenda sobre a

comunidade com a qual um dia conviveu. Paradoxalmente, constrói algo que serve à comunidade, algo que leva em consideração a valorização da produção artística nacional, projeta a arte como algo que edifica e constrói subjetividades, que enriquece as discussões, que promove momentos de bem-estar aos visitantes em um espaço de preservação ambiental, que poupou parte da serra de ser explorada pela atividade extrativista, promovendo a cidade como um recanto turístico de convívio com a natureza.

Essa sobreposição do Inhotim sobre a comunidade apresenta duas questões centrais: a primeira é que é próprio da heterotopia ser construída em um movimento de ressignificação do que veio antes no mesmo espaço; a segunda é que, para que o Inhotim pudesse existir em utopia do imaginário social, era necessário o apagamento simbólico da comunidade do Inhotim, tomando-lhe o nome e a história, para construir uma outra, essa perfeita e ideal.

A heterotopia também conta com um tempo próprio. No caso do Inhotim é o *contemporâneo permanente* que achata todos os elementos sob ele e nele. Sendo assim, o Inhotim pode ser entendido tão simplesmente como a heterotopia do nosso tempo, eternamente preso na necessidade de não lidar com o passado para conseguir viver na agonia do presente, e que por isso não permite que se construa um por vir diferente ou do diferente.

O retorno ao tempo de agora proposto por Benjamin nos levou de volta à sua teoria, nos permitindo entender o Inhotim sob uma nova perspectiva. Enquanto inicialmente notamos em Inhotim certa ausência, não poderíamos *experienciá-lo* completamente, já que estávamos presos no tempo do contemporâneo permanente forjado pela sua idealização. Entretanto, por meio da prática do materialismo histórico, da dialética benjaminiana, reconstruímos uma outra história, guiados pelo narrador Valdir e pelos elementos ainda existentes como remanescentes no espaço. Enfim, com a viagem no tempo do espaço do Inhotim (comunidade e museu), pudemos concluir que finalmente conseguimos viver a experiência que é essa heterotopia a que chamamos, hoje, de Instituto Inhotim.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **Museu Valèry Proust**. In: _____. Prismas: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 2001.

ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma**. In: _____, Notas de literatura. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo, SP: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Editora 70, 2008.

ADORNO, Theodor W. **A arte e as artes**. Tradução Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro, RJ: Bazar do Tempo, 2017a.

ADORNO, Theodor W. **Primeira Introdução à Teoria Estética**. Tradução Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro, RJ: Bazar do Tempo, 2017b.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta**. Tradução Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ALBERT, Bruce. **Terras indígenas, política ambiental e geopolítica militar no desenvolvimento da Amazônia: A Propósito do caso yanomami**. Museu Paranaense Emilio Goeldi: Coleção Eduardo Galvão, 1991.

ALVES, Maria Fernanda Silva. **Entre tradições e contemporaneidades**: apontamentos teóricos sobre o Inhotim e a Diretoria de Inclusão e Cidadania. Revista Cultura Histórica & Patrimônio, volume 3, número 2, 2016.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1987.

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006a.

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006b.

ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo, SP: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

ANDUJAR, Claudia. **Marcados**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009.

ARANTES, Otília. **Os novos museus**. In: _____. O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. ARAÚJO, Rafael. **A experiência do horror: arte, pensamento e política**. 1 ed. São Paulo, SP: Alameda, 2014.

ARENZ, Karl; VIEIRA, Jaci Guilherme. **Violência contra os povos indígenas e a igreja católica em Roraima: entre a ditadura e a democracia.** Textos&Debates, Boa Vista, n.25, p. 7-24, referência 2014. Publicação 2015.

BASBAUM, Ricardo. **Perspectivas para o museu no século XXI.** Periódico Permanente, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/perspectivas-para-o-museu-no-seculo-xxi>>

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza.** In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter. **O narrador.** In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 2012b.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história.** In: BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Organização e tradução de João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

BENJAMIN, Walter. **Eduard Fuchs, colecionador e historiador.** In: BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Organização e tradução de João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Organização de Márcio Seligmann-Silva e tradução de Gabriel Valladão. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

BORGES, Luiz Carlos. **O Inhotim que o outro Inhotim engoliu: museu, silêncio e transfiguração de memórias.** Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciências da Informação, v.8, n.2, p. 260-279, jul./dez. 2015.

BORGES, Priscila Maria de Barros. **Violência e apagamento da voz indígena no Brasil – O caso yanomami.** Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo, Dossiê nº 16, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/index>. Acesso em: 01/08/2018.

BUCK-MORSS, Susan. **Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin.** In: BENJAMIN, Walter [et al.]. Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11ª edição. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2010.

CARNEIRO, Eder Jurandir. **Atividades minerárias e conflitos ambientais e territoriais em Minas Gerais (Brasil):** Trajetória histórica. In: ZHOURI, Andréa (org.); BOLADOS, Paola (org.); CASTRO, Edna (org.). Mineração na América do Sul: neoextrativismo e lutas territoriais. São Paulo: Annablume, 2016.

CASTANHEIRA, Yara; RODRIGUES, Daniela; ARANTES, Lidiane (organizadoras). **Inhotim Transverso**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2017.

COELHO, Frederico. **Futuromemória**: Inhotim tempo espaço. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2016.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução Verrah Chamma. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.

CIFUENTES, Adolfo. **Entre caixa preta e cubo branco**: o vídeo nos espaços das artes plásticas. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte, 2011.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo, SP: Boitempo. 2016.

DEFERT, Daniel. **Posfácio**. In: FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico** ; As heterotopias. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

DELILLO, Don. **Cosmópolis**. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2017.

DOWBOR, Ladislau. **A era do capital improdutivo**: Por que oito famílias têm mais riqueza do que a metade da população do mundo? São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

DUARTE, Pedro. **A conquista espacial de Mark Rothko**. Revista dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.167-182, abril, 2014.

DUNKER, Christian. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1993.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EUCLYDES, Ana Carolina Pinheiro. **Proteção da Natureza e Produção da Natureza**: Política, ideologias e diversidade na criação de unidades de conservação na periferia sul da metrópole belo-horizontina. 2012. 238 páginas. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A fruição dos novos museus**. Especiaria – Caderno de Ciências Humanas, v. 11, n. 19, p. 245-268, jan.-jun. 2008.

FARIA, Laura Amaral. **A produção do espaço no eixo sul da metrópole de Belo Horizonte**: o Instituto Inhotim (Brumadinho-MG) e o fetichismo da natureza. 2016. 120 páginas. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

FARIA, Diomira Maria Cicci Pinto. **Um museu no meio do caminho**: Inhotim e o desenvolvimento regional. 1 ed. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

FARIA, Diomira Maria Cicci Pinto; MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. **El cambio cultural y los museos**: reflexiones a partir del Instituto Inhotim de Arte Contemporáneo. Investigaciones Turísticas, nº 11, enero-junio 2016, p.143-164.

FERNANDES, Florestan. **Natureza e significado do materialismo histórico**. In: MARX, K. & ENGELS, F. Marx/Engels: História. São Paulo: Ática, 1989.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. **Quanto vale a arte contemporânea?** Revista Novos Estudos, v. 101, março/2015, 2015.

FIALHO, Ana Letícia. **As exposições internacionais de arte brasileira**: discursos, práticas e interesses em jogo. Revista Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005.

FIALHO, Ana Letícia. **Expansão do mercado de arte no Brasil**: oportunidades e desafios. In: QUEMIN, Alain et al. O valor da obra de arte. São Paulo, SP: Metalivros, 2014.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **As heterotopias**. In: _____. O corpo utópico ; As heterotopias. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, genealogia e a história**. In: _____. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2016.

FRANCO, Maria de Assunção Ribeiro. **Inhotim: um jardim botânico inusitado**. Revista Labverde, n. 11, p. 156-164, março 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2 ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a história aberta**. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, SP: Brasiliense, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo, SP: Editora 34, 2014a.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. Traduzido por Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GASPAR, Floriana de Fátima. **Aspectos do atual processo de urbanização de Brumadinho**. 2005. 47 páginas. Monografia (Graduação em Arquitetura e urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, UFMG, Belo Horizonte, 2005.

HARVEY, David. **A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em commodities**. In: _____. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

INSTITUTO INHOTIM. **Inhotim: [Catálogo]**. 2009.

INSTITUTO INHOTIM. **Centro de Arte Contemporânea Inhotim: [Catálogo]**. 2004.

INSTITUTO INHOTIM. **Patrimônio Revisitado: [Catálogo]**. s/d.

INSTITUTO INHOTIM. **Descentralizando o acesso: caderno educativo 1 e 2**. 2010.

INSTITUTO INHOTIM. **Descentralizando o acesso: caderno educativo 6**. 2012

INSTITUTO INHOTIM. **Descentralizando o acesso: caderno educativo [edição comemorativa]**. 2017.

JARDIM, Décio Lima; JARDIM, Márcio Cunha. **História e riquezas do Município de Brumadinho**. Brumadinho, MG: Prefeitura Municipal de Brumadinho, 1982.

LARA, Fernando; SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme. **Inhotim: arquitetura, arte e paisagem**. 1ª ed. São Paulo, SP: Editora Monolito, 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1996.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**. Tradução de Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Carlos Henrique de. **A cidade insurgente: estratégias dos coletivos urbanos e a vida pública**. Revista *Arquiteturarevista*, vol. 10, n. 1, p. 31-36, jan/jun 2014.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. 160p.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 598p.

MARTINS, José de Souza. **A aparição do demônio na fábrica, no meio da produção**. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 5(1-2): 1-29, 1993 (editado em nov. 1994).

MARTINS, Fabio do Espírito Santo. **As sociedades indígenas e a comissão nacional da verdade**. *Revista Moitará. Edição Especial*, v. 2, n.1, nov./dez. 2014. Disponível em: <<http://fundacaoarapora.org.br/moitará/edicao02/>>. Acesso em: 01/08/2018

MIRANDA, Maria Elisa Mendes. **Uma leitura em percurso – A obra de Adriana Varejão em Inhotim**. VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Universidade Federal do Piauí – UFPI. Teresina-PI. 2012

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e paganismo**. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: segunda consideração extemporânea**. Organização e tradução de André Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.

OLIVEIRA, Valdir de Castro. **Réquiem pelo Inhotim**. São Paulo, SP: All Print Editora, 2010.

OLIVEIRA, Valdir de Castro. **Mídias locais, memória e comunidade: um estudo sobre as mídias locais e sua cobertura sobre a história e o desvanecimento da comunidade do Inhotim-MG**. In: Anais da Jornada Científica Internacional da Rede Franco-Brasileira de Pesquisadores em Mediações e Usos Sociais de Saberes e Informação - MUSSI, 2, 2012. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2012. p. 438-451.

PAULANI, Leda Maria. **Acumulação e rentismo**: resgatando a teoria da renda de Marx para pensar o capitalismo contemporâneo. Revista de Economia Política, vol. 36, nº 3 (144), pp. 514-535, julho-setembro/2016.

PEDROSA, Adriano (org.); MOURA, Rodrigo (org.). **Através Inhotim**. 2ª ed. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

PELAES, Maria Lúcia Wochler; STORI, Norberto. **Arte contemporânea e meio ambiente no museu Inhotim**. GeoGraphos. [En línea]. Alicante: Grupo Interdisciplinario de Estudios Críticos y de América Latina (GIECRYAL) de la Universidad de Alicante, 2 de junio de 2016, vol. 7, nº 87 (23), 26 p. [ISSN: 2173-1276].

PEREIRA, Adriana Camargo. **Inhotim e sensorialidade: um estudo do corpo na arte contemporânea**. 2014. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

PEREIRA, Doralice Barros; MUNGAI, Mariana França; RODRIGUES, Éder Romagna. **Representações dissonantes de uma natureza “conservada”**. Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente. Londrina, 2005.

QUEMIN, Alain. **Evolução do mercado de arte**: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea. In: QUEMIN, Alain et al.. O valor da obra de arte. São Paulo, SP: Metalivros, 2014.

RAMIREZ, Paulo Niccoli. **Dialética da Cordialidade**: afinidades eletivas benjaminiana no pensamento político e social de Sérgio Buarque de Holanda. 2007. 255 páginas. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudo Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Luiza Gontijo. **A arte para além da Estética**: arte contemporânea e o discurso dos artistas. Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 119-131, jul.2008.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares**: a colonização da terra e da moradia na era das finanças. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROTHKO, Mark. **Os românticos foram instigados**. In: CHIPPI, H. B. (org.). Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SÁ, Juliana Veloso. **Entre os públicos e a espacialidade**: um percurso pela recepção da arte contemporânea em Inhotim. 2014. 205 páginas. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SCARANO, Fabio Rubio. **Plantas e pessoas do futuro no Jardim Botânico do novo milênio**. In: VOLZ, Jochen; SCHWARTZMAN, Allan; FIGUEIREDO, Lucas. *ArteNatureza: Inhotim espaço tempo*. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

SCHWARTZMAN, Allan. Um lugar a se conhecer. In: PEDROSA, Adriano (org.); MOURA, Rodrigo (org.). **Através Inhotim**. 2ª ed. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIGEFREDO, Lucas. **Os jardins do Inhotim**. In: VOLZ, Jochen; SCHWARTZMAN, Allan; FIGUEIREDO, Lucas. *ArteNatureza: Inhotim espaço tempo*. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

SIGEFREDO, Lucas. **Tudo começou com o jardim**. In: COELHO, Frederico. *Futuromemória: Inhotim tempo espaço*. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2016.

SOUZA, Laura de Melo e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

TAUSSIG, Michel T.. **O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul**. Tradução Priscila Sandos da Costa. São Paulo : Editora Unesp, 2010.

VOLZ, Jochen. **Matthew Barney**. In: PEDROSA, Adriano (org.); MOURA, Rodrigo (org.). *Através Inhotim*. 2ª ed. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

VOLZ, Jochen; SCHWARTZMAN, Allan; FIGUEIREDO, Lucas. **ArteNatureza: Inhotim espaço tempo**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

WERNECK, Humberto. **Inhotim: um estado de espírito**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Tradução Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WU, Chin Tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. Tradução de D.S. de Miranda. São Paulo: Boitempo; SESC-SP, 2006.

5.1 Referências Inhotim em meios digitais

INSTITUTO INHOTIM. **Site Oficial.** Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/>](http://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/). Acesso em: 01/10/2018.

INSTITUTO INHOTIM. Site Oficial: Sobre – **Linha do Tempo.** Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/linha-do-tempo/>](http://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/linha-do-tempo/). Acesso em: 27/11/2018.

INSTITUTO INHOTIM. Site Oficial. **Viveiro Educador.** Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/inhotim/jardim-botanico/viveiro-educador/>](http://www.inhotim.org.br/inhotim/jardim-botanico/viveiro-educador/). Acesso em 02/08/2018.

INSTITUTO INHOTIM. **Acervo Botânico.** Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/inhotim/jardim-botanico/colecao-botanica/>](http://www.inhotim.org.br/inhotim/jardim-botanico/colecao-botanica/). Acesso 03/20/2018.

INSTITUTO INHOTIM. **Relatório Institucional. 2012.** Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/transparencia/>](http://www.inhotim.org.br/transparencia/). Acesso em: 01/10/2018.

INSTITUTO INHOTIM. **Relatório Institucional. 2013.** Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/transparencia/>](http://www.inhotim.org.br/transparencia/). Acesso em: 01/10/2018.

INSTITUTO INHOTIM. **Relatório Institucional. 2014.** Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/transparencia/>](http://www.inhotim.org.br/transparencia/). Acesso em: 01/10/2018.

INSTITUTO INHOTIM. **Relatório Institucional. 2015.** Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/transparencia/>](http://www.inhotim.org.br/transparencia/). Acesso em: 01/10/2018.

INSTITUTO INHOTIM. **Relatório Institucional. 2016.** Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/transparencia/>](http://www.inhotim.org.br/transparencia/). Acesso em: 01/10/2018.

5.1.1 Referências das obras de arte (por ordem de citação)

John Ahearn e Rigoberto Torres. Abre a porta. 2006. Disponível em: [<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/abre-a-porta/>](http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/abre-a-porta/). Acesso em: 01/08/2018.

John Ahearn e Rigoberto Torres. Rodoviária de Brumadinho. 2006. Disponível em: [<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/rodoviaria-de-brumadinho/>](http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/rodoviaria-de-brumadinho/). Acesso em: 01/08/2018.

Matthew Barney. De Lama Lâmina. 2009. Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/de-lama-lamina/>](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/de-lama-lamina/). Acesso em: 01/08/2018.

Olafur Eliasson. Viewing Machine. 2001. Disponível em: [<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/viewing-machine/>](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/viewing-machine/). Acesso em 01/08/2018.

Claudia Andujar. Galeria Claudia Andujar. 2015. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/claudiaandujar/?page_id=23>. Acesso em 24/11/2018.

Yayoi Kusama. Narcissus Garden Inhotim. 2009. Disponível em: <<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/narcissus-garden/>>. Acesso em: 08/08/2018.

Dominik Lang. The Sleeping City. 2011. Disponível em: <<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/the-sleeping-city-2/>>. Acesso em: 09/08/2018.

Rivane Neuenschwander. Continente/Nuvem. 2008. Disponível em: <<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/continentenuvem/>>. Acesso em: 09/09/2018.

Dominique Gonzalez-Foerster. Desert Park. 2010. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desert-park/>>. Acesso em: 20/11/2018.

5.2 Revistas e Jornais

AUGUSTO, Leonardo. **Criador de Inhotim fecha acordo para pagamento de dívida tributária.** Estadão, São Paulo, 01/05/2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,criador-de-inhotim-fecha-acordo-para-pagamento-de-divida-tributaria,70002290874>>. Acesso em: 18/10/2018.

AUTRAN, Paula. **Bernardo Paz, idealizador de Inhotim: ‘Comprei R\$ 500 milhões em terras’.** Jornal O Globo, 18/11/2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/bernardo-paz-idealizador-de-inhotim-comprei-500-milhoes-em-terras-22083881>>. Acesso em: 18/10/2018.

CUADROS, Alex. **The Crimes That Fueled a Fantastic Brazilian Museum.** Bloomberg, 08/06/2018. Disponível em: <<https://www.bloomberg.com/news/features/2018-06-08/the-financial-crimes-that-fueled-brazil-s-inhotim-museum>>. Acesso em: 02/08/2018.

CYPRIANO, Fabio. **Para Justiça, projeto paisagístico é de autoria de Luiz Carlos Orsini;** instituição recorreu. Folha de São Paulo, São Paulo, 06/08/2012. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/58936-jardins-de-inhotim-viram-alvos-de-disputa-judicial-e-denuncias-na-web.shtml>>. Acesso em: 01/10/2018.

FURLANETO, Audrey. **Reflexos da crise: Inhotim reduz quadro de funcionários e adia inaugurações.** Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 16/03/2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/reflexos-da-crise-inhotim-reduz-quadro-de-funcionarios-adia-inauguracoes-18884301>>. Acesso em: 04/10/2018.

KATTAH, Eduardo. **Itaminas é vendida a chineses por US\$ 1,2 bi.** Estadão, São Paulo, 25/03/2010. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,itaminas-e-vendida-a-chineses-por-us-1-2-bi,528838>>. Acesso em: 09/10/2018.

MEDEIROS, Jotabê. **Arquiteto consegue na Justiça crédito pelo paisagismo do Instituto Inhotim.** Estadão, São Paulo, 01/08/2012. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,arquiteto-consegue-na-justica-credito-pelo-paisagismo-do-instituto-inhotim,908867>>. Acesso em: 01/10/2018.

MOREIRA, Terezinha. **O mundo de Paz.** Revista Viver Brasil, 07/08/2015. Disponível em: <http://revistaviverbrasil.com.br/plus/modulos/listas/?tac=noticias-ler&id=885#.W7IJ_vZv_IU>. Acesso em: 06/10/2018.

NOGUEIRA, Amanda. **Bernardo Paz, criador de Inhotim, é condenado por lavagem de dinheiro.** Folha, São Paulo, 16/11/2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1935899-bernardo-paz-criador-de-inhotim-e-condenado-por-lavagem-de-dinheiro.shtml>>. Acesso em: 09/10/2018.

OLIVEIRA, Thais. **Rodrigo Moura: Inhotim se firma como destino cultural para turistas do Brasil e do mundo.** Hoje em Dia, 28/09/2015. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/rodrigo-moura-inhotim-se-firma-como-destino-cultural-para-turistas-do-brasil-e-do-mundo-1.324549?fb_comment_id=744215449041099_744292952366682#f2e2ba7b674f08c>. Acesso em: 16/02/2018.

RAMALHO, Cristina. **Bernardo Paz (Entrevista).** Revista Trip, São Paulo, 13/08/2013. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/bernardo-paz>>. Acesso em: 17/10/2018.

REVISTA VEJA. **Criador de Inhotim fecha acordo e paga dívida com obras de arte.** Revista Veja, 02/05/2018, São Paulo. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/criador-de-inhotim-fecha-acordo-e-paga-divida-com-obras-de-arte/>>. Acesso em: 18/10/2018.

5.3 Indicadores Socioeconômicos

Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil. Brumadinho, Minas Gerais, ano de referência 2010. Realizado pela PNUD, Fundação João Pinheiro e IPEA. Disponível em: <http://atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/brumadinho_mg>. Acesso em: 12/11/2018.

ANEXO A – BRUMADINHO NA MÍDIA

Jornal Tribuna do Paraopeba, nº 29, abril de 2008:

Tribuna do Paraopeba - Abril 2008 - nº 29

Comunidade

Página 10

Brumadinhenses ficam indignados com reportagem da revista Globo

O que ninguém desconhece é a importância cultural, social e econômica representada pelo Inhotim Museu de Arte Contemporânea para Brumadinho e o seu futuro. No entanto, jornalistas que aqui costumam reportagens tendem a fazer comparações entre o Inhotim e o município, em geral exacerbando os contrastes entre um e outro que, na realidade, existem. Mas um bom jornalista sabe fazer e estabelecer tais contrastes de forma cortês, elegante e construtiva.

Mas a alguns meses, manchete de jornal e revista, infelizmente, não seguem o preceito do bom jornalismo e pouco se preocupam com os efeitos das mensagens e informações incompletas que repassam para o mundo todo, principalmente quando falam de Brumadinho.

Este foi o caso, por exemplo, do jornalista Lucas Mendes, que vive em Londres. Em uma infeliz matéria que rodou o mundo, ressaltou que o Inhotim está localizado em um município de terceríssimo mundo, o que fez muitos brumadinhenses arruarem os cabelos de indignação ao salientar que ainda estamos há muitos anos da civilização, não sendo plausível aqui existir um Museu pois este deveria ter os pés firmados na civilização, nos centros badalados da cultura europeia, ou seja, bem perto do universo de vivência do jornalista. Londres, de preferência, coração do progressismo mundo, como ele dá a entender.

O *Tribuna* não só publica a matéria de Lucas Mendes, como também fez dela uma leitura crítica, além de acolher as diversas manifestações populares indignadas que chegaram ao jornal.

Agora, por ocasião da recente inauguração de duas



Em Brumadinho, o Inhotim Museu de Arte Contemporânea não apenas que vive manifestando um perfil que se estende ao mundo, mas que de Brumadinho, ao contrário do que se diz, não se trata de uma vila de fronteira, mas de uma vila de fronteira com o mundo.

novas galerias no Inhotim, entre elas, uma que foi publicada na revista *O Globo* (ano 4, número 189, de 9/3/2008, páginas 14, 15 e 16) assinada pelo jornalista Karla Monteiro. A matéria versa sobre a obra do artista plástico Adriano Vaccaro e o pavilhão que irá receber, de forma permanente, as suas obras.

No geral a matéria é bem escrita e dá conta perfeitamente do assunto que se propôs a tratar. Entretanto, o lido, ou seja, a abertura da matéria foi que provocou a indignação dos brumadinhenses. Vira como se fossemos um vilarejo de um terceiro mundo, um vilarejo de um terceiro mundo.

"Inhotim é um museu na mata de nada, plantado em uma fazenda sem arredores de uma cidade inexpressiva de Belo Horizonte, a 60 quilômetros de

capital mineira". Mais a frente, nos últimos parágrafos, ela repete o seu infeliz achado sobre o nada dizendo: "Aparar de estar localizado no meio do nada, Inhotim entrou com força no circuito de museus", ou seja, não obstante uma cidadezinha inexpressiva que, ao contrário, ficou em seu caminho.

Assim a jornalista parece segura do conteúdo da crítica dando a entender que o Museu seria uma vítima de mau planejamento urbano ou, parafraseando Drummond, seriamos, nós, nada no seu caminho.

A adjetivação dos termos *nada* e *inexpressiva* são o que o leitor vê e sente, irresponsavelmente, já que não houve pesquisa ou busca de informações sobre o que é o município (com muitos problemas, é verdade, mas também como um dos grandes produtores de minério do país e alvo de dezenas de empresas de grande porte, como Vale e Managem, entre e outras) onde residem milhares de pessoas que trabalham, brigam e trabalham.

O que nos pareceu foi que a jornalista em questão concluiu que o município talvez seja o que ela tenha visto pelo caminho, brevemente, ou seja, tomando as partes pelo todo, como costuma fazer o pensamento preconceituoso.

Ademais, contrariou o bom jornalismo cujo preceito é de que qualquer afirmação deve vir acompanhada de sustentação, como dados, fontes oficiais, e não de uma dedução superficial baseada em uma e exclusivamente nos sentidos de uma passagem rápida pelo município que, infelizmente, estava no nada e em seu caminho.

O assunto mostrou a ira de muitas pessoas que, imediatamente, entraram em contato com a redação do jornal *Tribuna do Paraopeba*. Em conversa com o idealizador do Inhotim,

Bernardo Paz, sobre esta matéria jornalística, ele se manifestou indignado com a sua autora Karla Monteiro pois se considera um brumadinhense e que tem interesse com o município de forma responsável e que, por causa disso, recebe inúmeras manifestações de apoio. "Digo, ela escreveu não é o que o Inhotim e em português, Inhotim que ela foi irresponsável, infeliz e pouco sensível na sua análise e crítica. Não sabe a iniciativa própria". Inhotim também que critica em contato com a redação da revista para reclamar do tratamento preconceituoso dado a Brumadinho.

Neste mesmo despacho, ele se manifestou também sobre carta enviada a jornalista pelo (estado) brumadinhense Ismael Nery da Fonseca que chegou ao seu conhecimento (veja Box).

Na ocasião pedimos a Lucas Mendes, que não mais chamasse Brumadinho de Terceríssimo Mundo e que, ao vir ao Museu do Inhotim, aproveite para conhecer melhor o município, suas fontes oficiais, entre Internet procure saber mais sobre o terceríssimo mundo.

Quanto a Karla Monteiro, esperamos que seja mais cuidadosa com as adjetivações de seus matérias e que aproveite também outra saída para conhecer melhor o município e que reflita sobre o fato de que todo aquilo que um jornalista escreve, tem consequências culturais e morais, como encina qualquer manual de ética e de normas jornalísticas. Assim, ela propôs desculpas para si mesma e não tira todo a dignidade de terceiros através de palavras levianas.

Vou a seguir a carta de Norma Nery da Fonseca e a manifestação de Bernardo Paz.

Cidadã brumadinhense coloca a boca no trombone

Senhora jornalista Karla Monteiro,

Estávamos reunidos, um pequeno grupo de amigos, num sítio, numa cidadezinha do interior de Minas Gerais, quando entre risos, comentários e gargalhadas intermináveis numa tarde bastante chuvosa, tivemos, deliciosamente feliz, encontro em encarte de um jornal sobre a mata da fazenda local onde aguardávamos a melhor feijoadinha da região.

Comentávamos que aquelas risadas sem fim eram vapores de nos lembrar pelo menos 10 anos, relembávamos a paradas, planejávamos o futuro e estávamos ali com o objetivo de organizar uma cerimônia para enterrarmos um baú com lembranças que abrimos daqui há vinte anos.

Inhotim que colar em nossos pensamentos e decisões porque sendo novo há não seria indicativo para tanta coisa.

Sabe por quê? Porque nunca havia tido como personalidade a nossa cidade, evidentemente nele nada de bom que temos e vivemos aqui. Porque embora nossa cidadezinha seja desconhecida para milhares de brasileiros, ela expressa para

nós cidadãos brumadinhenses toda a alegria, bem-estar e segurança que desovamos.

Sabe a famosa qualidade de vida tão propagada atualmente, se para, ausência de trânsito pesado, natureza a perder de vista, galos e quintas, aqueles vendedores de verduras, frutas e galinhas caporas que ainda frequentam nossos portões, muitos alimentos orgânicos que ainda fazem de nossa alimentação, a segurança de ter esse.

E o que é mais importante, o bem maior, o tempo sobrando para fazer o que estamos fazendo sempre concentrando os amigos, conversando com vizinhos, jogando conversa fora.

Sabe, é tudo aquilo que a grande maioria da população de cidades como o Rio São Paulo, Nova York, Tóquio, e outras, mais tentariam sem pensar duas vezes pelos seus lavios e roupas. Isso é o que mais temos aqui.

Elaborei um encarte que enciclopédico me surpreendeu uma reportagem de sua autoria que fala sobre certa mata plantada no meio do nada, numa inexpressiva cidade do interior de Minas Gerais.

Bernardo Paz se manifesta



Presença Sr. Selma Regina Fonseca Fernandes (Nota da redação: em resposta à cópia da carta de senhora Norma, a ele enviada por Selma Regina)

Depois de receber de minha funcionária Fátima seu texto enviado ao jornal *O Globo*, fiz questão de ler e releer com toda atenção suas considerações a respeito da matéria publicada e enviada pela jornalista Karla Monteiro. Sem demagogia - até porque não caberia aqui esse tipo de subterfúgio - posso dizer que fiquei sensibilizado com suas observações, com seu relato, pois, despretensioso e verdadeiramente honesto a respeito de nossa querida Brumadinho. Embora a senhora não me conheça, como bem Brumadinho, muito antes do Museu de Inhotim, fora adotada por mim e minha família como sendo nossa terra preferida.

Agradeço, portanto, sua atenção de me enviar e compartilhar comigo sua indignação.

Grande abraço,
Bernardo Paz

É nesta cidadezinha Brumadinho, que eu amo e que representa toda uma vida feliz, minha, de meus amigos e de um tanto mais de gente que mora aqui e que sabe reconhecer e valorizar o que é bom aqui.

Embora não o conheça, acho que o proprietário do Museu Inhotim, Bernardo Paz, deve compartilhar um pouco desta minha opinião, porque ele teria condições de montar seu museu em qualquer parte do mundo, mas escolheu aqui, um lugarzinho no meio do nada, numa cidade inexpressiva alguma boazidão deve ter não é?

E eu poderia classificar sua reportagem como inexpressiva porque ela chamou minha atenção somente porque cito algo familiar para mim. Poderia também dizer que seu jornal é um jornal de nada porque, para mim que o lizo em raríssimas ocasiões, ele o nada não é mesmo coisa. Mas não, eu prefero dizer que a senhora é uma repórter desconhecida para mim e que escreve para um jornal que não tem costume de ler, visto que é mais gentil e educado, não acha?

NEW'S VIDEO LOCADORA
Tel: 3571-2877
RUA PRESIDENTE VARGAS - 367

Vivenda Imóveis
Compre - Venda Aluga - Administra Imóveis em Geral
Serviço de Despachante Imobiliário - CEF/FGTS
Tel: (31) 3571-2001
E-mail: vivendabrumadinhoinho@yahoo.com.br

Leia o Jornal Tribuna do Paraopeba 3571-1558

MB Mattos & Braga
ASSESSORIA, CONTABILIDADE E CONSULTORIA EMPRESARIAL
Tel: (31) 3571-1177
Rua Aristides Passos, 177 - Centro
CEP: 35460-000 - Brumadinho - MG

ANEXO B – PRIMEIRAS NOTÍCIAS SOBRE O MUSEU

Jornal Circuito, nº 107, setembro de 2003:

Estrada nova no Inhotim

Com uma voracidade incrível, o empresário e presidente da Itaminas Bernardo de Melo Passos vem comprando terrenos, sítios e casas na região do Inhotim (que virou a APA do Inhotim por ato do poder legislativo, graças a iniciativa do empresário Valdeir de Castro Oliveira) de Olhos D'água, para ali montar importante projeto ambiental e cultural.

Para isso resolveu, além de comprar terrenos e casas, abrir uma nova estrada para dar acesso a Souza Noschesi, desviando o tráfego que hoje passa em frente a futura sede do seu projeto, a fazenda onde morou durante muitos anos Lísio Pacífico Andrade.

A nova estrada de acesso a Souza Noschesi passa pelo cruzeiro do Inhotim onde anualmente é comemorada em maio a festa de Santa Cruz pela comunidade local. Trata-se de um antigo trecho utilizado pelos tropeiros para chegar a Souza Noschesi ou atravessar o Rio

Paraopeba em direção a Belo Horizonte (a travessia era feita próxima ao local da atual ponte pênsl, na parte mais rasa do rio naquele local). Depois serviu para a construção da linha férrea na década de 20 e para o tráfego comum de veículos.

Com a construção de um pequeno ramal ferroviário que ia até a fazenda para possibilitar o carregamento de minério, esta estrada acabou abandonada, ficando, próximo ao cruzeiro, apenas um campo de futebol hoje também praticamente abandonado. Com isso o caminho utilizado para ir a Souza Noschesi e outras localidades próximas passou a ser exclusivamente o da estrada que abrigou o antigo ramal ferroviário e passando em frente a fazenda do Bernardo e futura sede do projeto ambiental e cultural.

Para evitar esse tráfego de veículos e pessoas em frente ao local Bernardo propôs fechar esta estrada e reabrir a antiga, o que vem sendo feito graças a

profunda misericórdia e generosidade maternal da Prefeitura. Com este fechamento da atual estrada para Souza Noschesi pretende-se trazer mais segurança para os visitantes esperados pelo projeto ambiental e cultural que terá um museu internacional de arte em fase final de construção e a preservação ambiental da região.

Em conseqüência ainda do fechamento desse trecho, parte da estrada, constituída pela avenida José Moreira, ficaria restrita ao trânsito dos moradores da comunidade e daqueles que participam das festas e cerimônias realizadas na capela de Santo Antônio.

Além disso Bernardo está tentando também, através da obtenção de recursos externos, a construção de trecho asfaltado da BR-040 para Brumadinho, com a finalidade de melhorar o acesso dos visitantes ao seu projeto.

ANEXO C – NOTÍCIA DO PROJETO

Jornal Circuito, nº 108, outubro de 2003:

RAIS

CIRCUITO NOTÍCIAS Nº 108 5

O Projeto do Inhotim

Com relação ao projeto que está sendo realizado no Inhotim, em momento algum tecemos a ele qualquer crítica, mas apenas levantamos algumas poucas questões que, embora poucas, merecem a reflexão das pessoas socialmente comprometidas com o município. Julgamos que ali está sendo gestado um notável empreendimento que muda radicalmente o conceito de desenvolvimento até então presente em Brumadinho que era o de atrair indústrias e investimentos a qualquer custo sem pensar nas consequências ambientais e sociais a curto e médio prazo.

Ao contrário, no projeto do Inhotim estão previstas três dimensões indissociáveis que devem nortear qualquer projeto sério de desenvolvimento: a cultura, o meio ambiente e o social.

A dimensão cultural vai se dar a através do Museu Internacional de Arte Contemporânea do Inhotim, que será aberto ao público

brumadinhense, principalmente às escolas, e, como é óbvio, à comunidade nacional e internacional apreciadora da arte. Com isso também se pretende atrair turistas integrando o atual circuito histórico mineiro ao de Brumadinho através de ligação com a BR-040. Turistas em Brumadinho significa empregos, impostos e incremento da economia.

Já em relação ao meio ambiente a região, incluindo o Inhotim e Olhos D'Água, será preservada de acordo com os critérios que determinam a APA (Área de Preservação Ambiental) e previstos no projeto. Serão construídas obras de infra-estrutura capazes de atrair e aqui manter os turistas (campo de golfe, condomínios fechados e hotel) para que aqui possa ficar em condições de conforto e, como é óbvio, gastar seu dinheiro. Sem tais condições dificilmente alguém viria para cá.

No plano social, esse

empreendimento, em pleno funcionamento, deverá gerar dezenas de empregos e movimentar a economia local, como tem acontecido nas regiões que souberam explorar com profissionalismo o turismo.

E uma coisa positiva que nem sempre acontece nos projetos de desenvolvimento que é a deliberada pretensão de se aproveitar ao máximo a mão-de-obra local, tanto em níveis de planejamento e gerenciamento quanto na manutenção do empreendimento.

Como se vê são boas notícias que até então não eram públicas para Brumadinho.

E se ressaltamos a grandeza do projeto, em momento algum abrimos mão de levantar eventuais críticas a ele porque, ainda que seja um empreendimento privado, ganhou dimensões e repercussões públicas que envolvem não apenas as autoridades, mas também a população de modo geral.

ANEXO E – COEXISTÊNCIA ENTRE MUSEU E COMUNIDADE

Jornal Circuito, nº 128, abril de 2005:

RAIS **ABRIL/2005**

Inhotim faz festa de Santa Cruz

A comunidade do Inhotim realiza, no dia 7 de maio, sábado, a sua tradicional festa de Santa Cruz. A bandeira da festa sairá da casa da Cecília, na Avenida José Moreira e, acompanhada pelo som do congado e do moçambique de Sapé, passará pelas ruas e subirá o morro em direção ao Cruzeiro, no antigo caminho para Souza Noschese. Ali, no adro da Santa Cruz, será realizado culto religioso e, a seguir, movimento de barraquinhas, como acontece anualmente.

O som será inicialmente animado pela presença das guardas de moçambique e congado e, a seguir, por som mecânico e, como não poderia deixar de ser, por espetáculo pirotécnico.

A Prefeitura está apoiando o evento com o patrolamento da estrada, iluminação do local e transporte das guardas de moçambique e congado de Sapé. Também o Caci está dando apoio logístico e ajudando na capina e limpeza do local.

Santo Antônio

No dia 11 será realizada a tradicional Festa de Santo Antônio no adro da Capela do Inhotim. Mas, antes desse dia, que é o dia gordo da festa, haverá movimentação de barraquinhas, novenas, de acordo com as seguintes datas: 28 e 29 de maio, 4 e 5 de junho e 11 e 12 de junho.

Durante esses dias haverá rezas, cultos e movimento de barraquinhas.

A comunidade espera que até lá esteja pronto o quiosque apresentado como projeto pelo artista Carlos Vergara e que vai substituir a antiga cozinha onde eram feitas as comidas e salgados das festas. O quiosque harmoniza-se, do ponto de vista arquitetônico, com o restante da capela.

Espera-se que também, até o dia 12 de junho, parte dos novos vitrais da capela já estejam colocados. Eles fazem parte do projeto de reforma de Carlos Vergara e devem proporcionar uma iluminação esteticamente coerente com o ambiente da capela.

Festival de Folia-de-Reis

O Caci, a Asmap, a comunidade do Inhotim e a Prefeitura vão promover, no dia 15 de maio, das 10h às 17h, na entrada do Caci e no adro da Capela Santo Antônio, o 11º Festival de Folia-de-Reis em Brumadinho com representação de folias de vários municípios da região.

Este evento era realizado anualmente na Quadra de Esportes mas, este ano, atendendo ao pedido do Caci, a Prefeitura concordou em transferir o evento para o Inhotim tendo em vista a idéia de aproximar a arte contemporânea da cultura popular.

Tal como aconteceu com a Festa de São Benedito, a entrada das folias será pelo Caci, ou seja, as folias entrarão primeiro no Caci e serão recepcionadas pelo dono da casa, Bernardo Paz e os seus auxiliares. Em seguida irão para o adro da igreja onde se apresentarão para o público durante todo o dia. As folias estarão disputando um prêmio a ser concedido pelos promotores do evento.

Estão sendo esperadas cerca de quinze folias e um número aproximado de 200 a 300 foliões.

No dia do festival haverá almoço para as folias. Os visitantes que quiserem tomar uma cervejinha, lanchar ou comer um feijão tropeiro, pagando, é claro, poderão fazer isso nas barracas que serão disponibilizadas para o público.

Arte contemporânea no olho da rua

"Fala de Castro Oliveira, Respostagem, Incine e Jangueiras"

Os dois artistas norte-americanos John Akbar e Rigoberto Torres que trabalham em Brumadinho no final do século de volta à, entusiasmados e surpreendidos com o cenário e as facilidades de comunicação estabelecidas com a população. Em abril vieram para entregar as esculturas que fizeram no ano passado de personagens e grupos populares nas ruas, nas comunidades ou em outros lugares que visitaram.

Com isso eles retomam a tendência viva e intensa da arte contemporânea que não se contenta em ficar restrita ou confinada aos espaços convencionais dos museus de galerias consagradas, locais preferidos das obras artísticas clássicas ou da chamada arte tradicional.

Ao contrário, a arte contemporânea é feita e percorre as quadras das ruas, becos e estradas e se apresenta nas situações sociais, políticas ou no cotidiano das pessoas em um cotidiano ígite-a-ícte com a vida.

É assim que fazem John e Rigoberto em Nova York, mais precisamente nas ruas e avenidas do bairro do Bronx daquela cidade, um bairro socialmente marginalizado onde vivem hispânicos, negros, portugueses e outras nacionalidades que caracterizam as condições e contradições daquele país. Suas obras podem ser encontradas tanto nas ruas do Bronx, assim como já estiveram expostas no Contemporary Arts Museum, Houston (Museu de Arte Contemporânea, de Houston) e agora nas ruas de Brumadinho e no Caci - Centro de Arte Contemporânea.

E o que eles fazem: moldes de gesso que transformam depois em escultura. Quando fazem isso nas ruas do Bronx, eles ficam rodeados de curiosos que passam a interagir com os artistas, da mesma forma que aconteceu em Brumadinho ao fazerem o mesmo na rodoviana e na Festa de São Benedito no ano passado.

Com isso eles agucam, por um lado, a curiosidade das pessoas, e por outro um espanto, ao se verem representados na escultura.

É comum ao utilizarmos para um espanto. A diferença é que, em um espanto, vemos uma imagem plana, algo fixo, enquanto a base que não vemos espanta a sensação. Mas na escultura, vemos uma imagem solidamente com os traços da pessoa retratada, o que provoca o seu espanto.

Mas é o fato de esculturas não ser uma coisa fixa que provoca, além do espanto, uma forma de comunicação. Por quê? Porque se fosse totalmente igual ao original, como em um espanto, seria redundante, portanto, pouco comunicativa.

Mais, depois de esse espanto inicial, a pessoa retratada (acompanhada ou não de amigos, ou simplesmente crianças) exercita a imaginação tentando descobrir, primeiramente, o nome que a escultura se parece com ela e, em seguida, passa a estabelecer diálogos entre o que vê na obra, conforme esculturas a reportagem do Circuito Notícias que aconteceu recentemente a pedido das pessoas retratadas por John e Rigoberto. A partir desse momento, elas constroem, mentalmente e reflexivamente, uma imagem de si mesmas ou, se quiserem, uma auto-identidade, lembrando que tanto uma identidade social quanto individual só se constitui mediante o estabelecimento de igualdades e diferenças entre uma coisa e outra. As esculturas coletivas, por exemplo, como a coroa das mãos dos congados e moçambique, também podem ser interpretadas dessa maneira, embora refletindo mais sobre significados do comportamento coletivo e popular, como fazem os dois artistas no Bronx.

Foi com esse espírito que, dessa vez, eles ampliaram e diversificaram o itinerário gastando bastante a sola do sapato para percorrer várias localidades da zona rural, participar de vários eventos e visitar diferentes pontos da cidade.

Por exemplo, no Domingo dia 17 de abril estiveram em Rodrigues, Sapé e Marinhos onde foram entregar a coroa com as mãos dos representantes das guardas de congado e moçambique que estiveram na Festa de São Benedito no dia 28/11/2004. A coroa caracteriza a união das guardas, ou "o amor das

guardas e das pessoas" como sintetizaram o seu Artista-Cantão e Jangueiras, fazendo referência à tradição regional de trabalhar e afilar-se a machado sobre as Capelas de Sapé, comunidade que foi fundada em 1731 por escravos e que manteve intacta as suas tradições fundadas e com o propósito predominantemente de afro-descendentes.

Apesar de não falarem fluentemente o português John e Rigoberto tiveram uma recepção muito calorosa e dialógica, por parte da comunidade comunicativa, facilitando, inclusive, ser a presença do tradutor por grupos e algumas palavras e frases que apareceram em português, no dia 24 de abril estiveram de volta ao Sapé para levar a escultura da coroa da sua comunidade, capitão-regente do congado local e da Taitá, também membros do congado local.

Em Brumadinho, no dia 19 de abril estiveram no Incine com Paulo Viotto e sua equipe conhecendo o trabalho artístico, social e educativo que ali é desenvolvido. Foram muito impressionados com a seriedade artística de todos e com a dedicação de cada membro da equipe do Incine.

Ainda em Brumadinho, no dia 22 de abril estiveram no "Música na Praça" coordenado por Leci Strada onde, com a presença da Rede Globo, quando entregaram as esculturas de várias pessoas feitas no ano passado.

De quebra, ainda aproveitaram para, ao som de forró e música sertaneja, remexer o espaldete com as morenas disponíveis na praça, principalmente o John que, sob o olhar entusiasmado das dezenas de pessoas presentes, mostrou-se um alano aplicado enlaçando-se no rebolado da morena que escolheu para aprender a dançar.

E o forró na praça seguiu animado com a presença do Bernardo Paz e Adriana, além de seus auxiliares (Maurício Pereira, Tago, Felipe, Ewen, Alex, Eduardo, Lucas) e a equipe de filmagem da produtora que está documentando a presença dos dois em Brumadinho. Leci Strada ganhou uma escultura de corpo inteiro ocando violão. Voltaram para os Estados Unidos no dia 29 de abril. Prometem voltar em junho!



Sua Rainaldina, capitão-regente do congado de Sapé, se observa na escultura



Mãos entrelaçadas em escultura



A Igreja de Sapé



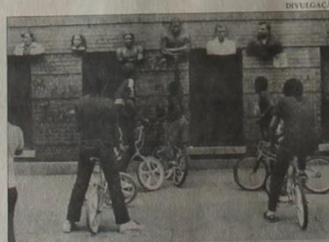
Membros da equipe do Caci e da Asmap escutam Leci Strada tocar violão e cantar acompanhado da voz afinadíssima de D. Leide Santana Silva, esposa do líder popular Antônio Cambau, após um fausto almoço por ele oferecido de frango caipira com quitabo. A farra foi na casa do seu Antônio, em Marinhos



DEVILOGAÇÃO



Moradores de Rodrigues fazem rima plástica com o molde que receberam de presente



Na foto podemos apreciar, na Walton Avenue, o quadro Back to School (101ta à Escola, de 1985) feito no Bronx.



A coroa de mãos dos representantes do congado depois de fixada na parede da capela. Mãos, bastões sugrados e de percussão



Rigoberto e John visitam o Incine na dia 12/4, promovendo rico diálogo com Paulo Viotto e sua equipe.

O quadro é de jovens imitando a si mesmos partir das esculturas. Este mural é de 1982 e foi parcialmente destruído e reconstruído em 1986.

John e Rigoberto explicam seu trabalho ao público mostrando a reportagem do jornal Circuito Notícias que, segundo eles, está afixado em lugar visível no atelier que têm em Nova York. Ao lado escultura de menina de Brumadinho



CIRCUITO NOTÍCIAS

ANEXO F – SÉRIE DE MATÉRIAS “A ESTÉTICA DO FIM”

Jornal Tribuna do Paraopeba, nº 39, Brumadinho-MG, fevereiro de 2009 (A estética do fim I), por Valdir de Castro Oliveira:

Página 10 **Especial** Tribuna do Paraopeba - Fevereiro de 2009 - nº 39

Arte contemporânea

A estética do fim

A comunidade do Inhotim, com a chegada do Museu de Arte Contemporânea, chega ao fim com a saída dos antigos moradores e a derrubada de suas casas pelos novo ocupante para ceder lugar a novas paisagens e novas edificações.

A chegada da civilização ao Inhotim

Primeiro vieram os caçadores de bugres e mataram todos os bugres, em nome de belisários e oitavas de memórias.

Depois vieram os tropeiros, com notícias de cá e de lá. Muito torresmo e tocinho pendurados na mula-madrinha

Também vieram desgarrados escravos que se arrancharam por aqui e acolá em alegre mistura de índios, brancos, negros e mulatos.

Em seguida vieram os patrões estrangeiros: em busca de minério, e os ex-escravos ainda diziam Inhô sim e fez nascer o breve Inhotim.

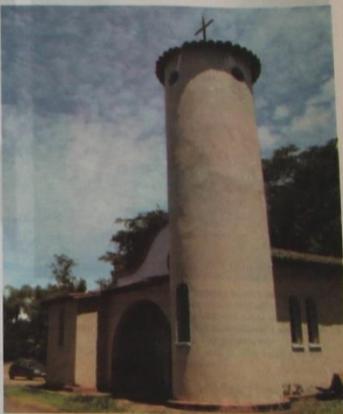
Engenheiros vieram abrir caminhos para a estrada de ferro, e transportar minério com mão-de-obra de italianos, espanhóis e ex-escravos.

Estes tocavam o vai-e-vem das galeotas rasgando a terra, preparando os cortes.

Em coro todos respondiam,
Inhô sim...
Inhô sim...
Nunca Inhô não ...!

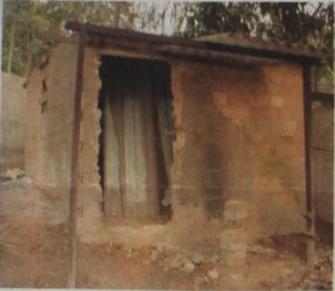
Mais tarde veio a religião.
Da cabeça santa do Padre Dante,
e do prestativo Lizio Homem
brôtou a capelinha de Santo Antônio.

Com o tempo também vieram outros homens de negócios, simpáticos sitiantes, e a tal da arte contemporânea. Esta, educadamente, a todos pediu licença pra inaugurar novos destinos e levar até o nosso nome.

Inhotim em desvanecimento faz nova história. A luta da memória contra o esquecimento.

(Réquiem aeternam dona eis - (ofício aos mortos))




A capela do Inhotim vendida para o Inhotim por R\$270 mil, preço estranhamente muito baixo para os preços de outros imóveis vendidos ali para o mesmo comprador.

A capela era simples e pequena, mas guardava todos os sonhos dos moradores da comunidade que a construíram com o esforço do seu suor durante longos anos.

Jornal Tribuna do Paraopeba, nº 45, Brumadinho-MG, setembro de 2009 (A estética do fim IV):

Pagina 8 **Especi**

Inhotim

Estética do Fim (IV)



O homem e a natureza

Estética incontemporâneas ?

Flor e fruto: o último xuxu do Inhotim

Vazio dos vãos e desvãos

Aqui voltamos com a série sobre a Estética do Fim onde, através de fotos, mostramos o fim da comunidade do Inhotim para dar lugar ao Museu de Arte Contemporânea. A comunidade, que tinha cerca de 300 moradores, teve sua formação iniciada por volta de 1870 e seu ocaso se dá a partir de 2005 e seus últimos suspiros estão sendo dados em 2009.

Através das fotos registramos e testemunhamos esse fim interpretando-o esteticamente através de imagens que sutilmente expressam lembranças, sentimentos e fatos de uma vivência social intensa, solidária e culturalmente rica. O conjunto de fotos não é o que se vê, embora isso indique, mas um convite a reflexão do que está culturalmente debaixo dos escombros das casas e construções derrubadas ou do contraste da natureza que brota no vazio das janelas de algumas paredes que ainda estão de pé formando um conjunto estético vivo.

E, neste número mostramos um solitário xuxu que faz parte de um ciclo produtivo ditado pela natureza e com serventia humana. E quando acaba esse ciclo, o que mais acaba? A interpretação é do leitor.

Jornal Tribuna do Paraopeba, nº 47, Brumadinho-MG, novembro de 2009 (A estética do fim V):

Pagina 8 **Especial** Tribuna - Jornal da Asmap - Novembro de 2009 - nº 47

Inhotim

Estética do Fim (V)

(Inhotim, ★1870 †2009)

Com as saídas de Luiz Gomes (Dé) e Valdir de Castro Oliveira, a comunidade do Inhotim passa a existir apenas nas narrativas dos antigos moradores, hoje espalhados por Brumadinho. Em seu lugar fica o Museu de Arte Contemporânea.

**Inhotim em desvanecimento
faz nova história.
A luta da memória
contra o esquecimento.**



Bagagem de mão



Últimos moradores do Inhotim



O Inhotim visto por um de seus ex-moradores

Festa de Santo Antônio
INHOTIM - BRUMADINHO - 1997

Atividade realizada em Inhotim, visando a comemoração do aniversário de 120 anos da criação do Inhotim, em 1877.

PROJETO DE ARTE

Artista: [illegible]

Boletim Informativo de Associação Comunitária do Inhotim

FESTA DE SANTA CRUZ
INHOTIM - BRUMADINHO - 1998

Os moradores de Inhotim comemoram a Festa de Santa Cruz, em homenagem ao padroeiro São Sebastião.

PROGRAMA

19:00 horas - Apresentação Musical de Santa Cruz, com o grupo de música de Inhotim.

20:00 horas - Festejo com o Chef Inhotim, com a apresentação de pratos típicos da região de Inhotim e Brumadinho.

20:30 horas - Encerramento da Festa de Santa Cruz, com a apresentação de música de Inhotim.

Comemoração realizada em Inhotim, com a participação de todos os moradores.

Organização: Associação Comunitária do Inhotim

Assessoria: [illegible]

Realização: [illegible]

Patrocínio: [illegible]

ANEXO G – PARTE DA SÉRIE “RETRATOS NA PAREDE”

Jornal Tribuna do Paraopeba, nº 43, Brumadinho-MG, junho de 2009 (Retratos na Parede II), por Valdir de Castro Oliveira:

Social Pagina 7

HA **Retratos na Parede II**

Em um esforço extraordinário moradores e ex-moradores do Inhotim reviveram a tradição da Santa Cruz no dia 9/6. Foi uma oportunidade para retomar os laços de vizinhança e lembrar a exuberância cultural que foi a comunidade do Inhotim.



Nova geração, com sua presença, valoriza a tradição da Santa Cruz



A festa de Santa Cruz, que existe desde a década de 1920, foi retomada por moradores e ex-moradores.



Moradores e ex-moradores recordam o Inhotim antigo.



Moradores e ex-moradores se reconhecem nos retratos na parede

ANEXO H – NOTÍCIAS SOBRE JOHN AHEARN E RIGOBERTO TORRES

Jornal Circuito, nº 123, Brumadinho-MG, novembro de 2004 (sobre a criação das obras de John Ahearn e Rigoberto Torres):



O Inhotim que vem

Arte contemporânea e popularidade

*Valdir de Castro Oliveira

Uma das coisas que caracteriza a arte contemporânea é o seu padrão de irreverência e a variedade de objetos e idéias que representa. Obras que no passado dificilmente seriam qualificadas como artísticas, hoje são aceitas. Há artistas contemporâneos, por exemplo, que para mostrar a violência faz desenhos com o próprio sangue enquanto outros mostram animais mortos em forma.

Tudo isso, menos que o gozo puramente estético ou contemplativo, é para chocar, incomodar ou até mesmo ofender. Para isso os artistas contemporâneos buscam inspiração na vida cotidiana, naquilo que estamos acostumados a ver diariamente, mas apenas por um único ângulo do olhar. Eles buscam mostrar exatamente o que as pessoas vêem, mas por outros ângulos atribuindo novos sentidos para as coisas que povoam o nosso cotidiano. É assim que a arte contemporânea se transforma em um grande laboratório de experimentação transformando objetos do nosso cotidiano em obras de arte, como latinhas de alumínio, urinol, vasos de privada, chicletes mastigados, esponjas, fios de cabelo, fusquinhas ou sinos de igreja.

Assim quanto mais banal um determinado objeto, maior valor simbólico pode obter o objeto nas mãos e nas mentes dos artistas, embora muitos críticos torçam o nariz para esse tipo de arte. Mas nem tudo é feito apenas com objetos banais como, por exemplo, as esculturas do mineiro de Paraisópolis, Amílcar de Castro, expostas no Caci - Centro de Arte Contemporânea Inhotim e a fantástica obra de Cildo Meireles, o *Através* que comentamos no *Circuito Notícias* anterior.

Mas se os críticos não se entendem sobre o que é arte contemporânea, mais confuso fica o público que, em sua imensa maioria, não consegue entender ou apreciar o discurso dessa arte. Por um lado, por causa das dificuldades da população brasileira para ter acesso aos bens materiais e simbólicos de toda natureza e, no caso da arte, significa, ao lado da concentração de renda, também constatar que existe também uma espécie de concentração estética onde apenas uma minoria usufrui ou

tem acesso à arte produzida ou apresentada no Brasil.

Por outro lado, podemos perceber que a crítica estética, que deveria ser educativa e didática, se transformou em um discurso quase que esotérico, ou seja, estranho ao público. Em termos de imprensa escrita os críticos de arte em geral escrevem para outros críticos ou para um pequeno e seletivo círculo de leitores, mas sempre através de linguagem hermética. Raramente escrevem para o grande público.

Quanto à televisão, em termos de canal aberto, e o rádio, não existe nada que possa ser chamado de discurso didático sobre a arte. Já a Internet tem muita coisa. No entanto, poucas pessoas, em termos de Brasil, a ela tem acesso.

Por causa disso, o público não é estimulado a compreender as obras de arte, principalmente a contemporânea que busca identificar-se com o público através de uma relação mais interativa, à diferença de, por exemplo, da contemplação e contextualização exigida pela arte clássica. Não conseguimos interpretar um quadro de Portinari sem conhecermos determinadas conjunturas históricas da vida social brasileira.

Mas, contemporânea ou não, a arte sempre foi um poderoso instrumento educativo que nos permite pensar a sociedade, a vida ou o destino por ângulos diferentes, seja pela beleza estética, pela contemplação ou pelo reprocessamento da linguagem. Se os artistas enxergam a mesma coisa que nós nos objetos e nas relações sociais, eles tem algo a mais que é a capacidade e a sensibilidade de perceber o mundo e as coisas por ângulos diferentes, mesmo sendo algo considerado como banal.

É nesse sentido que o Caci de Brumadinho, mais do que um empreendimento econômico, deve ser entendido como um grande empreendimento cultural. Mais do que gerar emprego, deve tentar gerar novos padrões cognitivos na população, novas formas de percepção das pessoas sobre o mundo e contribuir, sobretudo, para construir novos paradigmas de desenvolvimento ultrapassando a idéia de que progresso é poluição, degradação ambiental, implantação de

indústrias sem medir as consequências dos empreendimentos e a busca de lucro a qualquer custo a favor de um grupo e contra os interesses coletivos.

Por isso cabe ao Caci a grave responsabilidade de abrir canais de diálogo tanto com a comunidade do Inhotim, quanto com a de Brumadinho para a formação de públicos capazes de interagir e compreender o profundo significado que a arte pode dar para a vida, como tem feito com maestria e grandeza o patrono das artes de Brumadinho, o nosso querido Paulo Viotti. Viotti é artista plástico, poeta, professor de esperanto, trovador, músico e, principalmente, responsável pela formação de vários artistas plásticos de Brumadinho, alguns nacionalmente reconhecidos. Foi através da escolinha de arte que fundou, o Incine, que muitos jovens e velhos ali encontraram novos sentidos para a vida, como o João Paulo, funcionário do Caci, ou o nosso querido amigo, o Amadorzinho, através da descoberta dos segredos do violão e da música. E cada geração que formou, cuidou de formar a seguinte.

Com a comunidade do Inhotim o Caci deu um extraordinário passo dialógico ao estabelecer com ela parceria para organizar a festa de São Benedito ocorrida no dia 28 de novembro no adro da capela Santo Antônio. A festa organizada pela comunidade fez com que sete guardas de congo e moçambique entrassem no Caci e ali se encontrassem com artistas de arte contemporânea e estes constituíssem parte do cortejo da guarda que levou os andores sagrados para a capela Santo Antônio. Simbolicamente esse encontro representou uma espécie de convergência entre a arte contemporânea e a arte popular inaugurando assim diálogo promissor entre os dois.

Mas se o Caci quiser mesmo dar continuidade a esse diálogo com o município, o próximo passo deveria ser através do Paulo Viotti, pessoa extraordinariamente generosa e que conseguiu, como ninguém popularizar a arte na região dividindo o seu conhecimento e sua sensibilidade com os outros.

Esperamos esse passo do Caci.

*Jornalista

Concertos no Brasil

Caci estabelece diálogo com São Benedito

No dia 28 de novembro, em parceria com a comunidade do Inhetim, o Caci - Centro de Arte Contemporânea Inhetim - promoveu festa de congozamento e encontro da arte contemporânea com a arte popular. Sete guardas de congo e moçambique (Idas de Betim, uma de Ilhéus, a guarda de moçambique e de congo de Sape, a guarda de Santa Isabel, a guarda de Santa Efigênia e a de Compação da Inga) estiveram no interior do Caci e, através de um alegre cortejo, ali buscaram os moldes sagrados para levar para a Capela de Santa Ana. O cortejo foi formado por moradores do Inhetim e por artistas estrangeiros que acompanharam as guardas nesse trajeto.

Cerca de 700 pessoas, entre guardas e visitantes, participaram do evento que, segundo alguns dias presentes, foi uma das mais concorridas festas de São Benedito da região. Durante todo o dia as guardas permaneceram cantando e dançando no salão da capela. Os participantes das guardas, juntamente com os congozeiros, abraçaram juntos e depois realizaram a missa congo, ao final do dia.

A seguir, conheça um pouco o significado do congo e do moçambique.

Festa é comunicação

*Valdir de Castro Oliveira em si mesma como processo e como ritual celebrativo a partir dos mitos que estruturam os sentidos de uma dada coletividade. Com isso a tradição é reatada, não como algo congelado no tempo e no espaço, mas como uma celebração que ao invocar o passado, atribui sentidos ao presente e mantém a certeza de uma comunidade histórica.

As festas populares brasileiras constituem complexos sistemas de comunicação. Podem ser pagãs ou religiosas e são manifestações organizadas por grupos ou comunidades e apresentadas em lugares públicos como louvor, principalmente a santos padroeiros da igreja católica, embora muitas vezes escondam deuses ou entidades de devoção da cultura africana que vieram com os escravos para o Brasil.

Raros são os brasileiros que não conhecem esses tipos de festas populares. O congo, o congo ou congado, é uma delas e recebe outras denominações dependendo da região. No Norte de Minas são os catopés, no Nordeste, os maracatus, os caboclinhos, os zumbis, as marujadas. No Sul recebem outras denominações.

Mas não importa o nome, mas o caráter sagrado que ostentam através de cantos e danças que dramatizam determinados momentos e situações da vida social, através de um forte sincretismo cultural e religioso. Cultural porque misturam manifestações culturais africanas (culto aos ancestrais, as diferenças e conflitos de poder entre etnias, reinos e tribos) e religioso porque mistura deuses do panteão africano (dos nagôs - que ficaram mais concentrados na Bahia, e bantos - que foram majoritários em Minas Gerais).

Quem não se lembra dessa música:

Deus te salve, Casa Santa Onde Deus fez a morada Onde Mora o Céu e Bento E a Hóstia Consagrada

Ela foi magnificamente reinterpretada por Milton Nascimento e é comumente cantada pelos catopés ou congos do Norte de Minas cujos dançantes a cantam ao saírem da igreja fazendo reverências respeitadas e dançando suavemente em conjunto e sempre de frente para o altar.

Depois formam cortejo que passa a cantar

Lá vem o nosso rei Com sua rainha ao pé E lá mais atrás, Quem o fio do Guiné.

O dom da reciprocidade é o eixo central da maioria das festas populares. Por exemplo, a hospitalidade demonstrada pelos festeiros tem como contrapartida a bênção ou a reverência dos participantes da festa e dos grupos que nela se apresentam. Mas a hospitalidade não é apenas sinal de educação. Ela tem a função, como acontece em todas as culturas tradicionais, de possibilitar e reiterar a comunhão entre as pessoas onde cada uma, simbolicamente, se aproxima das outras. O festeiro, por exemplo, ao receber os convidados em casa, para almoço ou algo semelhante, como acontece no congado, no moçambique, nas folias de reis ou nas festas do Divino, abre a porta da casa para que os participantes nela entrem, como um ato de reciprocidade (a contrapartida pela indicação como festeiro que, mais do que uma obrigação, é uma honra) e de confiança, pois só abrimos a nossa comida com quem positivamente compartilhamos alguma coisa ou com quem estabelecemos laços de amizade, alegria ou solidariedade.

Isso mostra que a festa popular, mais que uma festa no sentido lúdico do termo, é um sistema de comunicação marcado por discursos verbais e não verbais onde predomina o jogo da troca, da reciprocidade. Não interessa tanto o conteúdo ou a finalidade da festa, mas a festa

em si mesma como processo e como ritual celebrativo a partir dos mitos que estruturam os sentidos de uma dada coletividade. Com isso a tradição é reatada, não como algo congelado no tempo e no espaço, mas como uma celebração que ao invocar o passado, atribui sentidos ao presente e mantém a certeza de uma comunidade histórica.

Mas tudo isso depende dos tipos laços que marcam uma determinada comunidade que, por mais diferentes que possam ser, os fios que os constituem dependem, essencialmente, de formas de compartilhamento coletivo em que os participantes se abrem uns para os outros para formar uma irmandade, ainda que ela seja puramente simbólica.

A concretude desses laços se manifesta, principalmente, da reciprocidade, como já dissemos, e da fé.

No primeiro caso, o ato de comer e beber, patrocinado pelos festeiros, onde menos do que encher a barriga ou saciar a fome, é um ritual de reatização da vida e de estar com o outro.

No segundo caso, a fé é a fé no mito, pois sem nele acreditar não é possível existir o mito. A fé pode ser religiosa, pode ser nos rituais celebrativos, como na capoeira.

As relações sociais através das festas

Uma característica forte das festas populares é a representação simbólica horizontal das relações sociais contrapondo-se às relações sociais verticais. Nelas não há pobres, ricos, pretos ou brancos, mas pessoas que, em igualdade de condições dividem o mesmo prato, a mesma comida, o mesmo som e o mesmo espaço geográfico abolindo as hierarquias que verticalizam as relações sociais. A diferença só existe enquanto ritual de reconhecimento ou marcação dessas mesmas diferenças para condená-las ou censurá-las, como acontece, por exemplo, no Bumba-meu-Boi, onde os poderosos são ridicularizados pela inversão dos papéis sociais pela sátira ou deboche alegre e festivo dos participantes do auto ou pelos palhaços das folias-de-reis.

Em algumas mais, em outras menos, podemos dizer que a maioria das festas populares sempre trazem consigo algum tipo de crítica social e por isso mesmo, são lugares e mecanismos de subversão e inversões, mesmo quando se trata de festas religiosas consideradas como conservadoras em termos políticos ou sociais.

Podemos dizer ainda que, através do dom de reciprocidade, da horizontalidade e da inversão, as festas são lugares de imitar os participantes, o que é feito ao som ritmado dos instrumentos, das cantorias, e das saudações ritualizadas em que todos se transformam em uma única alma. Podemos dizer que são cerimônias públicas e manifestações culturais transpassadas pela alegria e a liberdade da libido popular.

Sob esse aspecto a festa é, por um lado, uma estrutura dinâmica que envolve a todos e, por outro lado, uma estrutura depositária dos saberes e de práticas sociais geradas pela experiência sócio-cultural de diferentes grupos sociais, como uma memória gestual e sonora da vida através da dança e da música, do movimento e dos sons criando uma coletividade polifônica.

Congados e moçambiques

Nesse contexto de realização das festas populares é que, também coincide com a Festa de São Benedito, santo negro de devoção católica que viveu na Itália, na Sardenha. São Benedito era negro e inspirou muitas festas populares brasileiras, como o congado, os moçambiques, jongo e

batuque. O calendário das festas desse São é móvel e depende da região, indo desde maio até outubro.

Assim, ao lado de São Benedito que aparece entre os congozeiros e moçambiques, estão Santa Efigênia, Nossa Senhora do Rosário e Santa Isabel. Mas esse tipo de manifestação não nasceu no Brasil, embora aqui tenha sido transformada, e sim na África onde foi introduzida pelos missionários com base na organização tribal. Ao chegar ao Brasil, portanto, o que existia foi a continuidade e a reconfiguração da devoção de Nossa Senhora do Rosário e outros santos da África Portuguesa que aqui foram reforçados como instrumento de defesa contra o regime de escravidão invocado pelos missionários.

Nos fins do século XVIII, no Brasil os padres já coroavam reis e rainhas escolhidos entre os escravos mais categorizados da comunidade, sob a denominação de reis do Congo impulsionando a cultura religiosa e profana da história colonial. A devoção a Nossa Senhora do Rosário e posteriormente a São Benedito teve ampla divulgação no século XVIII: igrejas, capelas e irmandades onde os escravos constituíam parcelas significativas da população. (Introdução ao Estado do Congado, Belo Horizonte, PUC-MG, 1974:16)

As primeiras imagens de Nossa Senhora do Rosário eram de figura branca, ostentando na cabeça uma coroa que distingue a sua condição de realza, o que alguns sociólogos e antropólogos entendem como uma "braqueamento" do negro. Mas explicam que há uma relação com outra entidade da mitologia religiosa africana, ou seja, ela seria equivalente ao orixá Ifá, considerado o oráculo dos outros orixás e pelo qual se consultava o destino.

O processo divinatório consistia em atrair - soltas ou unidas em rosário - as nozes de uma palmeira chamada okipe-ifá. Quando foram introduzidas as irmandades, muitas gerações de escravos já conheciam a figura de Nossa Senhora do Rosário através de estampas religiosas que eram distribuídas pelos missionários franciscanos na África. A imagem de santa exibia o rosário - equivalente ao ifá africano - que os padres ensinariam a rezar e que os negros aproveitariam para encobrir seu rosário de palmeira de valor mágico-religioso" (PUC-MG, 1974:17)

Segundo os estudiosos, em 1711, quando foram criadas as primeiras vilas mineiras, as irmandades religiosas já atuavam evidenciando a diferença entre senhores e escravos, brancos e negros, o que se manifestava através da formação das irmandades: a do Santíssimo Sacramento para os brancos abastados e a Nossa Senhora do Rosário para negros forros ou escravos.

Segundo o sociólogo Rubem Alves da Silva, o ritual congado é um momento sagrado e de ruptura com a ordem cotidiana, e reforça a busca de relembrar e reafirmar os laços sociais que criam a coesão e mantêm a unidade do todo social. Serve como elemento referencial e constitutivo do elo entre o indivíduo e a sociedade, bem como para a afirmação da identidade de um determinado grupo social.

Podemos afirmar, portanto, que a peculiaridade do congado está em configurar uma modalidade do catolicismo popular que, por um lado, caracteriza-se pela interpretação do catolicismo oficial e, por outro lado, pela reinterpretação das narrativas africanas. Segundo alguns congadozeiros, o ritual congado conta a história de



Bernardo Paz, presta referência a uma das guardas de moçambique no Caci, no encontro da arte popular com a arte contemporânea, dia 28 de novembro.



Ritual de encontro das guardas.



Artistas plásticos americanos fazem moldes com as mãos dos participantes das guardas de moçambique que estiveram no Caci, dia 28 de novembro



A arte popular se encontrou com a arte contemporânea do Caci, durante a festa de São Benedito, no dia 28/11.

oportunidade de ver as manifestações de congados ou moçambiques, estamos tendo a oportunidade de rever um pouco da própria história do Brasil e de Brumadinho.

*Jornalista

CIRCUITO NOTÍCIAS

TODO MUNDO VÊ TODO MUNDO LÊ

ANUNCIE

3571-6732

Não perca a edição especial de Natal e aniversário de Brumadinho

IMPÉRIO

CONSTRUÇÃO CIVIL

Construção civil em geral

Aluguel de equipamentos para obra

Venda de salas e lojas

Rua Presidente Vargas, 285 - sl 06

Centro - Brumadinho

Email: construiimpério@aol.com.br

Telefax: 3571-2047

ANEXO I – NOTÍCIA DA VENDA DA CAPELA DE SANTO ANTÔNIO

Jornal Circuito, nº 119, Brumadinho-MG, setembro de 2004 (sobre a venda da Capela de Santo Antônio):

A capelinha do Inhotim

Já em outra matéria publicada no dia anterior pelo Estado de Minas, dia 16 de setembro, o destaque sobre o Inhotim dessa vez foi para a Capela Santo Antônio, local que há anos a comunidade utiliza como lugar de encontro, debate, cultos, missas.

O jornal informa que o artista plástico Carlos Vergara, que iniciou sua trajetória com Iberê Camargo, vai acrescentar novos elementos ao local, mas mantendo a sua singeleza e o uso que dela faz a comunidade. Para isso ele declara que, ao realizar o seu trabalho, vai consultar a comunidade, embora não explique como e quem ele vai definir como sendo a comunidade, já que essa informação ainda não circulou e nada foi comunicado aos meios de comunicação do município e, tampouco através do principal veículo local, que é o alto-falante da capela usado para informar, mobilizar e reunir a comunidade.

A Capelinha de Santo Antônio foi, ao longo de muitos anos, mantida e administrada, com muito suor através da colaboração de todos os membros da comunidade com doações financeiras, trabalhos, mutirões e muita alegria. De vez em quando algum

empresário da cidade dava uma ou outra coisinha para essa manutenção.

A capelinha, parafraseando Cildo Meirelles, não é apenas o que se vê: um templo católico para cultos religiosos ou ícone estético a ser apreciado por olhares forasteiros. Se por um lado ela é um lugar de meditação, batizado, reza, orações, cultos, cânticos, missas, ou seja, de convergências públicas e simbólicas, entre outras coisas, ela é também um lugar de reuniões da comunidade, de debates, de reivindicação, de organização comunitária e de festas.

Foi ali, pela primeira vez em Brumadinho, que houve um debate entre candidatos a prefeito com a população, o que aconteceu em 1996. Neste ano a comunidade se organizou e decidiu debater com os candidatos as suas propostas de governo e o que pensavam fazer para o Inhotim. Ali compareceram João Flávio Resende, Carlos Mendes de Lima e José Ernesto. O quarto candidato, o Gibiu, preferiu não comparecer.

O debate foi muito produtivo, embora os candidatos tenham ficado assustados, pois além de muito

coibrados, foi a primeira vez que tiveram que, ao invés de apenas prometer, debater publicamente o que estava sendo prometido.

No mesmo local e na mesma época, também os candidatos a vereador foram pioneiramente sabatinados por uma comunidade, sob o olhar cúmplice de Santo Antônio. Esperamos que Carlos Vergara, sensível que é, tenha conhecimento da história e das sagas que envolveram a comunidade e a capela podendo ali imprimir as suas belas marcas estéticas não para a comunidade, mas com ela e com todos os moradores, indistintamente.

Para inspirá-lo, fica o depoimento do poeta sobre a capelinha do Inhotim intitulado "Desproporção":

Aqui se planta saudades
Na meia ou na terça
Em palmos ou hectares.
Olho grande,
safra pequena,
como a capela do Inhotim
que mal cabe
as lembranças
dos velhos,
jovens
e crianças.

Comunidade faz reunião para discutir assuntos de interesse coletivo da comunidade na Capela Santo Antônio

Missas dominical do Inhotim ao som do Coral Santo Antônio

Comunidade debate eleição na Capela

Carta aos candidatos a vereador e a prefeito do município de Brumadinho enviada aos candidatos a prefeito e a vereador em 1996

Considerando as próximas eleições quando haverá a disputa pelos cargos de vereador e de prefeito, os moradores da comunidade do Inhotim, reunidos no dia 28 de julho de 1996, decidiram aprovar, em assembleia geral, a proposta de sua Associação Comunitária para que esta convide os candidatos dos vários partidos para expor e debater com a comunidade as suas idéias e planos para o município, caso sejam eleitos.

A decisão tomada pela comunidade foi fundamentada nas seguintes perguntas:

a) Por que não apareceram antes da eleição para ajudar na dura luta da comunidade para montar o seu projeto de distribuição e tratamento de água (até hoje sem solução)?

b) Por que nunca apareceram nos mutirões dominicais organizado pela comunidade com a finalidade de ajudar a construir o Salão São Vicente de Paula (hoje derrubado para construção dos pavilhões do CACI)?

c) Por que não apareceram ou se manifestaram quando a prefeitura mandou, de maneira violenta e arbitrária, destruir os redutores de velocidade construídos por iniciativa dos moradores tendo em vista a sua omissão a este respeito?

d) Por que não aparecem, se posicionam ou sequer hipotecam solidariedade

quando os moradores das comunidades lutam tenazmente, e solitariamente, para ajudar a melhorar e racionalizar o serviço de transporte de passageiros no município?

e) Onde estavam os candidatos ou a maioria dos atuais vereadores quando a comunidade do Inhotim, e outras, estava lutando para implantar o PSF (Plano de Saúde da Família)?

f) Onde estavam quando centenas de pessoas do município estiveram intensamente envolvidas nas pré-conferências e nas conferências municipais de saúde e de assistência social, discutindo, sugerindo e indicando soluções para os graves problemas dos respectivos setores?

g) Qual a sua atitude e ação quando a Prefeitura Municipal resolveu sustar a construção da ponte sobre o Rio Mansão, perto do conjunto habitacional da Cohab, antiga aspiração dos membros das comunidades que transitam por esta região?

Diante do pleito municipal a Associação Comunitária do Inhotim, em observância a seu Estatuto, se coloca como apartidária, isto é, ela não tem e não indica candidatos. Entretanto, se reserva ao direito de encaminhar discussões e sugerir critérios genéricos a seus associados diante das eleições, como aqueles que estão implícitos nas perguntas acima formuladas.

A Associação garantirá espaço para todos, independentemente de filiação

partidária, para que possam ter ampla oportunidade de debater com a comunidade organizada as suas idéias e projetos de governo.

- Dia 22 de agosto, quinta-feira, às 19 horas, na Capela Santo Antônio

- Debate da comunidade com os candidatos a prefeito

- Dia 12 de setembro, sexta-feira, às 19 horas, na Capela Santo Antônio

- Debate na comunidade com os candidatos a vereador

- Dia 27 de setembro, sexta-feira, às 19 horas, na Capela Santo Antônio a)

- Debate com os candidatos a vereador

ANEXO J – NOTÍCIA SOBRE A CONSTRUÇÃO DA CAPELA DE SANTO ANTÔNIO

Jornal O Estado de Minas, Belo Horizonte-MG, 10 de março de 1995 (matéria sobre a construção da Capela de Santo Antônio). Fonte: Arquivo Municipal do Município de Brumadinho:



HELVECIO CARLOS

Pedra de moinhos, pedaços de carroças, chifres de boi, tachos de bronze e outros materiais comuns ao cotidiano do homem do campo ganham vida nova em Brumadinho, na Região Metropolitana de Belo Horizonte. Eles deixam de ser instrumentos utilitários das fazendas mineiras para se transformarem em objetos de fé. Na igreja de Nossa Senhora do Belo Ramo, sede do município, na capela de Santo Antônio, no distrito de Inhotim, e na capela da Beata Miriam, no Córrego do Barro, as peças são utilizadas como batinárias e queimador de velas.

A idéia é do ex-vigário de Brumadinho, padre Dante Angelelli, que desta forma quis, conforme ele mesmo afirma, "sublimar o trabalho dos produtores rurais da região". Para o religioso, o resultado foi gratificante. "O povo se reconhece dentro das igrejas, como um senhor de 75 anos que, ao entrar na Capela



la de Belo Ramo, chorou ao ver que o material utilizado por ele estava dentro da igreja santificado", conta o padre Dante em visita a Brumadinho. Atualmente ele está trabalhando com o clero em Paulínea, interior de São Paulo.

Em cada igreja uma peculiaridade. Na de Belo Ramo, é grande variedade de peças rurais que chama atenção dos fiéis. O altar é montado em roda de carro de bois sobre duas moendas; o Santíssimo é iluminado por uma candeia; a imagem de Jesus Cristo é feita em rodízio de moinho; o queimador de velas foi feito utilizando-se um velho pilão; as luminárias no corpo da Igreja foram construídas utilizando-se cangas de boi com oito abajures de cêco; a pia batismal é em tacho de cobre.

Na capela da Beata Miriam, o que atrai os fiéis é a fonte de água natural utilizada para batismo das crianças. Finalmente, na Capela de Santo Antônio o altar é construído sobre uma pedra de moinho. Se por um lado o interior das igrejas chamam atenção pela singularidade, por outro a arquitetura das construções é marcada pela simplicidade dos projetos desenhados pelo próprio padre Dante.