

AS VEIAS ABERTAS DE BRUMADINHO: REFLEXÕES SOBRE O LOCAL-GLOBAL EM INHOTIM

THE OPEN VEINS OF BRUMADINHO: REFLECTIONS ON THE LOCAL- GLOBAL INHOTIM

Sabrina Marques Parracho Sant'Anna

INHOTIM
MUSEU
SOCIOLOGIA DA ARTE

Na narrativa oficial, o Museu de Inhotim começou a ser concebido por Bernardo de Mello Paz a partir de meados da década de 1980. Construída dentro fazenda do colecionador como instituição sem fins lucrativos, a fundação foi aberta em 2006 e apresenta hoje uma das mais importantes coleções privadas de arte contemporânea em âmbito internacional. Do ponto de vista deste artigo, importa entender a relação entre o projeto de instituição internacional e uma fazenda encravada numa cidade de 38.000 habitantes, espaço simbolicamente marcado pela experiência local, mas também pela relação com a mineração, pelo passado escravista e pela produção de commodities para o mercado internacional na periferia do capitalismo.

INHOTIM
MUSEUM
SOCIOLOGY OF ART

In the official account, the Inhotim Museum began to be conceived by Bernardo de Mello Paz since the mid-1980s. Built within the collector's farm as a non-profit institution, the foundation was opened in 2006 and today presents one of the most important private collections of contemporary art. From the point of view of this article, it is important to understand the relationship between the project of an international institution and a farm located in a city of 38,000 inhabitants, a space symbolically marked by the local experience, but also by the relationship with mineral extraction, the slave past and the production of commodities for the international market on the periphery of capitalism.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

*(Ai, que me arrependo
— Me perdoa, Minas —
de ter vendido
na bacia das almas
meu lençol de hematita
ao louro da estranja
e de ter construído
filosoficamente
meu castelo urbano
sobre a jazida
de sonhos minérios.
Me arrependo e vendo.)*
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
CANTO MINERAL

1. A relação de mecenato aristocrático supunha, para Haskell, “um contato direto entre o cliente e o artista; instruções precisas sobre as dimensões e provavelmente sobre o tema; uma relação estabelecida e reconhecida” (Haskell, 1997).

2. Cf: <https://www.inhotim.org.br/>
Consultado em 10 dez. 2022.

Como em outras instituições privadas, a criação de um museu constrói para seu mecenas uma imagem pública que confunde patrono e coleção, fazendo aderir projetos museais a narrativas de histórias de vida (Duncan, 1995; Sant’Anna 2011). Na dialética Minas/mundo, Inhotim parece se constituir como metáfora privilegiada de personalidades autorreflexivas centradas na constituição de uma coleção para o futuro. Ainda que delegasse a construção da coleção aos especialistas, se afastando da definição clássica do mecenato aristocrático, tal como formulada por Haskell¹, Bernardo Paz, ainda assim, formulou um projeto de instituição museal destinado às gerações futuras, fazendo supor um museu que se adequasse à autoimagem que desejava projetar. De fato, como já assinalou Carol Duncan, coleções privadas, transformadas em memoriais se constituem como monumentos à própria memória e ritualizam a construção de um legado a preservar. Como discuti em outras ocasiões, trata-se de uma autoimagem construída e que não se basta a si mesma, mas que se acredita maior que a descon-tinuidade da vida e deve constituir-se como legado para o mundo (Sant’Anna, 2011).

No caso em tela, no entanto, a constituição da coleção parece se aproximar de outros casos analisados por Duncan, em que a constituição da autoimagem se constitui numa disputa com outras narrativas públicas de uma imagem da personalidade que esbarra na constituição de uma fortuna centrada em práticas pouco afeitas à moral coletiva. Se Inhotim é capaz de se colocar como referência nas instituições internacionais de arte contemporânea, consolidando recordes de público, com mais 350.000 visitantes anuais em meados da década de 2010, fato é que na imprensa a figura de seu mecenas, Bernardo de Mello Paz, é constantemente tratada de forma ambígua e apresentada nas manchetes dos jornais seguida de qualificações pouco elogiosas: “milionário mineiro” e “polêmico por natureza” são algumas das qualificações reiteradas no Jornal do Brasil do período.

Se, na narrativa institucional, Bernardo de Mello Paz é apresentado como “empresário, colecionador, mecenas e fundador do Inhotim”², nos veículos da imprensa seu nome é também frequentemente associado a uma atividade de mineração predatória, centrada em práticas de trabalho escravo, crimes ambientais, relações de promiscuidade com o poder público e práticas de lavagem de dinheiro associadas ao instituto (Cuadros, 2018). De fato, em sua longa trajetória à frente da empresa Itaminas, Bernardo Paz teve sua imagem relacionada às práticas deletérias de extração de com-

modities na periferia do capitalismo. Se, conforme argumentam Milanez et al., “a desigualdade ambiental é processo recorrente na disposição de rejeitos indesejados e na exposição ao risco sobre a parcela mais pobre e, em geral, não branca da sociedade” (2019: 79), Bernardo Paz se inscreve ademais num sistema global em que a extração das commodities e os danos ambientais que daí advêm são mediados por elites locais inscritas num sistema internacional de fluxo de capitais.

3. João do Nascimento Pires. Coluna Gente. *Jornal do Brasil*. 25 abr. 1973.

NARRATIVAS DE BERNARDO PAZ E INHOTIM COMO RELAÇÃO LOCAL-GLOBAL

Na narrativa oficial, o Instituto Inhotim começou a ser concebido por Bernardo de Mello Paz a partir de meados da década de 1980. Construída dentro da fazenda herdada do sogro pelo colecionador, como Jardim Botânico e instituição sem fins lucrativos, a fundação foi aberta para o grande público em 2006. Destinada à conservação, exposição e produção de trabalhos contemporâneos de arte, Inhotim apresenta hoje uma das mais importantes coleções privadas de arte contemporânea em âmbito internacional. O que pretendo, portanto, entender são as tensões existentes nas concepções de museu que vão se constituindo na relação entre o mecenas e os profissionais que concebem o acervo. Afinal, como assinalava Bernardo Paz e em entrevista a Cristina Ramalho em 13 de agosto de 2013: “Não entendo de arte” (Paz apud Ramalho, 2013).

Construindo fortuna pessoal a partir da mineração, Bernardo Paz narra sua infância em Minas Gerais e o desejo de acumulação, a partir da memória do menino que ouvia o canto das galinhas e corria para acumular os ovos. Ao descrever sua origem social em Belo Horizonte, diz: “Éramos classe média baixa, classe média de funcionário público” (Paz apud Ramalho, 2013). Ainda que rememore trabalhar na juventude no posto de gasolina de que seu pai era proprietário, em sua própria percepção, vinha de origem pouco abastada.

Na narrativa pessoal, o ponto de virada é apresentado pelo casamento de 11 anos com Sandra Fátima Pires, filha de João do Nascimento Pires, então proprietário do *Banco Mineiro do Oeste*. No suplemento especial *Minas Além da Montanha*, publicado pelo *Jornal do Brasil* de 31 de outubro de 1972, o nome de João do Nascimento Pires, Joãozinho Mamãe, é apresentado entre os dos principais empresários do estado. Na narrativa da imprensa, Nascimento Pires havia sido menino de recados, vendedor de sapatos, quase advogado e finalmente contínuo do Banco da Lavoura, de onde saíra para o Banco Nacional de Minas. Neste último, ocupara vários cargos até se tornar gerente da própria filial em Belo Horizonte, abrindo finalmente o Banco Mineiro do Oeste já na década de 1960. Naquela década, o banco ocupava as páginas da imprensa com anúncios de sucessivos e vultuosos ganhos de capital. No *Jornal do Brasil*, João do Nascimento Pires era descrito como banqueiro generoso, criador do crédito pessoal e figura pouco afeita à estrutura bancária que se tornara rígida – e burocratizada – ao longo dos anos. Em 25 de abril de 1973, quando o *Mineiro do Oeste* foi incorporado ao *Bradesco*, o colunista do JB reconhecia seu papel em todo o sistema financeiro do país e lamentava “o fim de um estilo de banqueiro”³. Na narrativa do próprio Bernardo Paz, no entanto, a percepção sobre o sogro morto em 1980 era bastante diferente:

Ele [João do Nascimento Pires] quebrou e perdeu tudo o que tinha. Eu já tinha saído para cuidar da mineração, que tinha sido dele, mas estava quebrada. Ele tinha perdido a cabeça. A história dele foi dramática, porque ele era um homem extraor-

dinário que nos últimos anos da vida estava na macumba, cortava pescoço de carneiro para tomar sangue. Eu tinha que correr atrás para ele não ser roubado. Pus ele na mineração na época e foi uma tragédia, porque, na hora de pagar os transportadores e pessoal, ele pegava o dinheiro para pagar esses videntes (Paz apud Ramalho, 2013)

Se na imprensa, seu sogro, Joãozinho Mamãe, encarnava o homem cordial, num embate inglório contra as agruras de um rígido sistema capitalista orientado para o lucro, Bernardo Paz o descreve como um Dom Quixote, afetado por magias, no mundo desencantado do capitalismo. Ao refletir sobre a própria trajetória, por outro lado, descreve a si mesmo como homem de visão que sacrifica a própria saúde para sanar as dívidas da família. Um visionário, empreendedor, capaz de recuperar negócios que, geridos de modo tradicional, levavam o país à bancarrota. Tentando sobreviver em meio às crises do mercado internacional na década de 1970, diz desconhecer o “milagre brasileiro”, e desenha para si a imagem de um permanente náufrago a combater as intempéries do mercado de commodities, assolado por dívidas, bebendo para sobreviver e buscando nas inovações e na expansão internacional as tábuas de salvação. O pioneirismo marcaria sua personalidade, mas também sua capacidade de se voltar para mercados internacionais ascendentes.

Do mesmo modo, ao considerar o modo como concebe sua coleção de arte contemporânea, Bernardo Paz o faz a partir de uma peculiar concepção da relação local-global. Na narrativa de Paz, a coleção teria início em 1995, depois de um AVC, quando, à beira da morte em Paris, decidira “pensar em fazer algo maior, para a comunidade” (Paz apud Ramalho, 2013). A partir daquele momento começaria a vender a coleção modernista da família, composta de nomes como Guignard, Di Cavalcanti, Pancetti, Portinari e Volpi. Os jornais da época documentavam com surpresa o início da coleção. O chamavam de Constantini brasileiro e anunciavam a intensa movimentação no mercado primário da arte contemporânea.

A negociação de obras, já consagradas na história da arte moderna brasileira permitiu que “trocassem dezenas de quadros por centenas”⁴, dando origem ao museu. Na instituição, Paz reuniria obras de Tunga, Cildo Meirelles, Ernesto Neto, Miguel Rio Branco, Rivane Neuenschwander, Adriana Varejão, mas também Damián Ortega, Rirkrit Tiravanija, Cerith Wyn Evans, Franz Ackermann, Janet Cardiff, Olafur Eliasson, Matthew Barney e Chris Burden. A coleção, inscrita no quadrilátero ferrífero, inseriria Minas no mercado de arte internacional. De fato, na narrativa do mecenas, a coleção vai se constituindo como nó numa rede do capitalismo internacional, articulando uma série de agentes que levantam os recursos necessários e consagram internacionalmente a instituição. Em entrevista a Cristina Ramalho, é extensa a rede de agentes que permitem igualar os jardins de Inhotim às mais importantes instituições de arte internacional. Diz ele a respeito dos, então, novos projetos para Inhotim:

O Anastasia [Antônio Anastasia, governador de Minas Gerais] esteve lá no Louvre, ele quer trazer o museu pra Belo Horizonte. Só que o presidente do Louvre conhece o Inhotim e falou pra ele: “Você tem o lugar mais impressionante do planeta, por que você quer o Louvre lá?”. Aí o governador foi na Lafarge [empresa francesa, uma das maiores construtoras do mundo, com filiais em MG], falou com o presidente deles na França. E a Lafarge vai construir de graça um pavilhão para mim. São R\$ 6

4. Polêmico por Natureza. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 03 abr. 2004. B.10

milhões que eles vão investir. É este aqui [Bernardo mostra a maquete de um ovo aberto e, dentro, o formato de um anfiteatro], terá 30 metros por 18 metros de altura. Tem um restaurante que vai debaixo da terra. Começa a construir no ano que vem. (Paz apud Ramalho, 2013)

5. Polêmico por Natureza. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 03 abr. 2004. B.10

6. MARIA, Cleusa. No vai da valsa. Informe de Arte. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 06 jul. 2004. p. B3.

A longa lista de contatos e relações elencadas para a viabilização de Inhotim se apresenta como fluxo de capitais mobilizados para possibilitar o museu e não difere em nada da narrativa da gestão das empresas de mineração de Paz. Ao falar sobre o corpo de funcionários técnicos contratados para a curadoria do museu, Bernardo Paz dizia que o museu tinha que ser “tocado por pessoas com *experiência no negócio*”⁵. Para isso, contrataria Allan Schwartzman como artístico, nome consagrado pelo mercado internacional de arte que se manteria baseado em Nova York e de lá tomaria as decisões em nome do museu. Com efeito, para Paz, assim como a gestão da Itaminas, a construção do museu pressupunha sua inscrição numa teia internacional de instituições que compunham uma nova ordem de circulação do capitalismo internacional. A lógica de fundação de Inhotim parecia corresponder às cidades globais, descritas por Saskia Sassen: uma integração simultânea empresas em atividades geograficamente dispersas, mas cujas sedes supunham mercados globalizados e crescente desconexão entre a cidade e a região (Sassen, 2001).

Não por acaso, a fundação do museu, em 2004, foi especialmente programada para ocorrer três dias depois da inauguração da XXVI Bienal Internacional de São Paulo, prevendo abertura oficial para seleto grupo de convidados em avião fretado direto para Brumadinho. A coluna de Cleusa Maria, no Jornal do Brasil, definia o evento como “grande convescote de artistas e curadores, brasileiros e estrangeiros”⁶. A integração direta ao fluxo do mercado internacional de arte, sem a necessária mediação de nomes do mercado local, parecia ordenar a lógica institucional desde sua criação. De fato, num dos mitos fundadores de Inhotim, Bernardo Paz anunciava diversas vezes a construção de um aeroporto internacional para a região, integrando, sem escalas, a instituição museal na rede de instituições globais.

Segundo o mecenas, a ideia de um aeroporto internacional para a região antecedia mesmo a própria concepção do museu e se inscrevia no projeto de circulação de capital. Dizia ele que, ainda em 2003, antes portanto da fundação do museu, havia comprado “o terreno para fazer um aeroporto pro Inhotim e ao mesmo tempo eu não imaginava que eu ia construir Inhotim” (Paz apud Ramalho, 2013). A circulação internacional precedia a criação da instituição e seu projeto se inscrevia na malha de instituições globais que musealizavam o passado, mas também constituíam devires possíveis.

Assim também, era a inscrição na rede do capitalismo global que inseria Bernardo Paz numa visão de território que se expandia para além de Minas e Brumadinho. Ao conceber sua instituição museal, trazia para o instituto um projeto de futuro em que também os espaços expositivos se faziam da mais recente produção consagrada no mercado internacional, inserindo-se numa vaga de interpretações que tomavam a reificação da cultura como parte central do novo fluxo de capitais. A arte contemporânea, cujo mercado brasileiro se redefinia a partir de sua própria atuação, era aspecto central de um mercado especulativo com ampla capacidade de valorização futura, mas que também se inseria na vaga de proliferação de imagens capazes de circular no ascendente mercado da economia criativa, contribuindo sem dúvida para a espe-

culação fundiária, como já discutiu David Harvey (2005). Assim, ao definir seu projeto de museu, Bernardo Paz tomava para si uma definição controversa de instituição para a arte contemporânea. Dizia ele:

Sou pragmático. Estou pensando lá na frente e penso grande. Eu vou criar aqui – se Deus quiser, e não que eu acredite em Deus – uma Disney World pós-contemporânea cultural, que faça com que as pessoas cresçam e que atenda a sociedade de uma forma geral – miseráveis, pobres, médios e ricos. E que todos sejam considerados iguais aqui dentro, como são atualmente (Paz apud Ramalho, 2013).

Se, nos últimos anos, as instituições de arte contemporânea, herdeiras da arte de vanguarda, haviam no mais das vezes constituído uma identidade oposta à arte pela arte, como autocrítica à arte burguesa no sistema de arte do capitalismo, apostando em meios de comunicação de massa como elemento para romper com a imagem de bastiões da alta cultura, ainda assim – e por isso mesmo – a adesão ao conceito de museu como “Disney World pós-contemporânea cultural”, chama a atenção. De fato, a aproximação entre museus e parques de diversões não é nova. Dentre os espaços que suscitam sonhos, já Benjamin aproximava museus, exposições universais, estâncias hidrominerais e – por que não? – parques temáticos (Benjamin, 2005: 132-148). Em *Paris, capital do século XIX*, Benjamin retomava a fantasmagoria na descrição de uma cidade em que a fetichização da mercadoria transformava objetos em seres vivos e humanos em objetos. Ali, as imagens se mediam pelo seu valor de exposição e a cidade ganhava aparência particularmente brilhante, desempenhando seu papel na ascensão do capitalismo. O simulacro, o pastiche, a cópia, se proliferavam como “as passagens e os interiores, os salões de exposição e os panoramas (...), reminiscências de um mundo onírico” (Benjamin, 1985: 43).

Em 2010, Didier Ottinger et Quentin Bajac apresentaram no Centre Georges Pompidou a exposição *Dreamlands*. Inspirados pela fantasmagoria de Walter Benjamin, inseriam o próprio Beaubourg, em que a mostra se instalava, numa longa lista de espaços que suscitam sonhos.

The dreamlands of the leisure society have shaped the imagination, nourishing both utopian dreams and artistic productions. But they have also become realities: the pastiche, the copy, the artificial and the fictive have become facts of the environment in which real life is led, and they serve as models for understanding and planning the urban fabric and its social life, blurring the boundaries between imagination and reality. (Ottinger & Bajac, 2010)

De fato, conforme argumentavam os autores do catálogo, a Disneylândia, como parque temático e simulacro, e o projeto de Renzo Piano e Richard Rogers para o centro cultural, que marcara com neons novos modelos de espaços expositivos, eram equivalentes na nova sociedade do lazer. Bernardo Paz não parecia, portanto, muito distante, ao reconhecer o espaço museal que construía como parque temático. Vislumbrava, então, instituições museais como espaços de produção de imagens inseridas na rede internacional do mercado de arte e da comodificação da cultura, do mesmo modo que a produção dos insumos da mineração estavam inseridas na rede do capitalismo global.

No entanto, se a construção de Inhotim recebia da figura de seu mecenas parte central de uma identidade baseada na construção de fluxo de capitais e trazia para seu jardim tropical parte relevante da arte contemporânea consagrada no exterior, fato é que a definição do projeto museológico da instituição se fazia também na mediação com importantes agentes da cultura nacional, os especialistas ou, como preferia ele, as “pessoas com experiência no negócio” e que faziam a mediação com o diretor-artístico em Nova York. Certamente não passava despercebido desses agentes que a valorização da cultura como commodity era avessa à reproduzibilidade e dependida também de sua unicidade.

Conforme argumenta David Harvey, embora o jovem personagem americano citado por Kelbaugh se entedie na Europa, frustrado com dias de viagem sem ver nada, e diga preferir a Disney onde pode visitar dezenas de países em um único dia e tudo é muito mais divertido e bem planejado, a valorização da renda da terra pela cultura depende de uma dinâmica muito peculiar. Por mais paradoxal que pareça, a mercantilização da cultura e do patrimônio depende de sua unicidade. Diz ele:

“No entanto – e aqui está o centro da contradição –, quanto mais a Europa se torna “disneificada”, menos única e especial ela se torna. A homogeneidade insípida provocada pela transformação pura em commodities suprime as vantagens monopolistas. Para a renda monopolista se materializar, é preciso encontrar algum modo de conservar únicos e particulares as mercadorias e lugares (...)” (Harvey, 2005: 222).

7. Cf: Itaminas compra as minas de ferro de Congonhas e Brumadinho da WM Muller. *Economia*. *Jornal do Brasil*. 1º fev. 1986. P. 17.

8. Cf: Rompimento de barragem causa a morte de sete empregados da Itaminas. 1º Caderno. *Jornal do Brasil*. 19 mai. 1986. P. 12.

9. Cf: 'Mérito industrial' premia em Minas 33 empresários. *Informe Especial*. 1º Caderno. *Jornal do Brasil*. 27 mai. 1986. P. 7.

Nesse aspecto, os especialistas que circundam Bernardo Paz parecem perceber que encravar obras da arte contemporânea internacional numa fazenda com paisagismo tropical é insuficiente para dotar a instituição de especificidade suficiente para garantir sua unicidade na teia de instituições globais. Assim, Inhotim vai timidamente incorporando os quilombolas de Brumadinho a seu projeto museográfico e chamando a atenção para aspectos que parecem menos enfatizados por seu fundador. O que gostaria de questionar, portanto, neste artigo é que outro sentido para o cosmopolitismo da instituição vai se forjando na relação com a terra, também no embate entre a autoimagem de seu fundador e as imagens de si que são veiculadas a sua revelia, como também chamou a atenção Dayana Cordova (2019). Imagens que, em verdade, se vão tornando mais visíveis ao longo do tempo e parecem vir à tona nos mares de lama que varrem Mariana e Brumadinho em 2015 e 2019, respectivamente, chamando a atenção para os efeitos deletérios da mineração na região.

A LAMA E OUTRAS IMAGENS

Em fevereiro de 1986, o *Jornal do Brasil* noticiava que a Itaminas adquirira da WM Mueller uma nova mina de ferro em Brumadinho⁷. Meses depois, em 16 de maio do mesmo ano, o jornal noticiava que, não muito longe dali, em Itabirito, uma barragem da empresa rompera, ceifando a vida de sete trabalhadores⁸. As notícias ocuparam o jornal por alguns dias, mas, duas semanas depois, no dia 27 do mesmo mês, Bernardo de Mello Paz era agraciado pela FEMIG e pela CEMIG com a honraria do mérito industrial, distribuída a 33 empresários da região⁹.

O debate sobre o acidente arrefeceria e a Itaminas voltaria a ocupar as páginas da imprensa por sua atuação junto à Vale e pelo financiamento do time de basquete-

te do Tênis Minas. Ainda que a atuação da empresa e os crimes ambientais relacionados à exploração de carvão em Carajás tenham vindo à baila algumas vezes, a pauta dos efeitos deletérios da mineração parecia recalcada sob as novas barreiras da empresa, relegada aos debates universitários sobre os atingidos por barragens, às ONGs preocupadas com a defesa do meio ambiente e aos sindicatos de trabalhadores.

Entre 1980, quando Bernardo Paz herdou definitivamente a empresa do sogro, e 2010 quando, embalada pela crise de 2008, a empresa foi vendida para um grupo de mineração chinês, a Itaminas poucas vezes ocupou as páginas dos jornais com denúncias sobre sua atuação controversa. Ainda que o nome de Bernardo Paz fosse muitas vezes mencionado com ironia e alguma desconfiança pela imprensa carioca, debates sindicais e pautas ambientais raramente chegavam às páginas dos jornais.

A hipótese deste artigo, no entanto, é que os efeitos da mineração publicizados nacional e internacionalmente, a partir do desastre de Mariana, colocaram em xeque agentes que haviam passado anos construindo recordes de exportação da commodity com práticas ilegais de exploração do trabalho e danos ambientais irreversíveis. No entanto, não é possível perder de vista, que as disputas no interior das elites nacionais esbarravam também no nome de seu irmão. Cristiano Paz, publicitário e sócio de Marcos Valério, passou a ser crescentemente citado pelo envolvimento nas denúncias relacionadas à Lava Jato, sobretudo a partir de 2007, começando a levantar suspeitas também sobre Inhotim¹⁰. Assim, argumento que, por paradoxal que possa parecer, é, sobretudo, no bojo de um processo de mudança conservadora nas classes dirigentes do país que, a partir de 2015, a crítica ao desenvolvimentismo pôde emergir, chamando também a atenção para os efeitos deletérios da mineração e fazendo respingar sobre o nome de Bernardo Paz a lama de Brumadinho e Mariana, mesmo depois do mecenas se dissociar da atividade de mineração.

Em agosto de 2013, Bernardo Paz, na entrevista à Trip, havia precisado defender a inocência do irmão das acusações do mensalão que grassavam na imprensa. Naquele mesmo ano, se tornaria ele mesmo alvo de denúncia do Ministério Público. Segundo O Tempo:

Conforme o MPF, entre os anos de 2007 e 2008, um fundo de investimentos chamado Flamingo, com sede em um paraíso fiscal, repassou US\$ 98,5 milhões (R\$ 427,5 milhões; valores de hoje) para a empresa Horizonte, criada por Paz para manter o Inhotim. O dinheiro, no entanto, segundo a Procuradoria, teria sido usado para pagamento de compromissos de empresas do criador de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do país.¹¹

Se a denúncia fora apresentada ainda em 2013, é, a partir de 2017, quase uma década depois dos eventos da acusação, que Bernardo Paz é condenado em primeira instância a 9 anos de prisão. Se o modelo de desenvolvimento do país vinha sendo posto em questão, expressando disputas no interior das elites nacionais desde 2007, os anos de 2013 a 2016 marcam, de fato, a emergência de processos de judicialização que, no caso, de Inhotim, fragilizaram a figura de Paz, de modo que denúncias importantes que haviam sido invisibilizadas ao longo dos anos podem finalmente vir à tona, comprometendo a narrativa do instituto a partir da imagem positiva de Paz e também sua capacidade de angariar recursos financeiros.

10. Em 15 de setembro de 2009, por exemplo, Jotabê Medeiros escrevia, em O Estado de São Paulo, sobre as atividades controversas de Inhotim e uma certa promiscuidade nas relações com o Estado. Levantava suspeitas sobre processos de captação de recursos e noticiava que, em agosto daquele ano, o Tribunal de Contas da União (TCU) descobrira “que Inhotim pretendia fazer a municipalidade construir um Centro de Convenções em um dos seus terrenos. Detalhe: doaria o terreno, mas em troca queria o usufruto do Centro de Convenções durante 20 anos. O TCU breiou a manobra”. Ao finalizar a matéria, o crítico lembrava que Bernardo Paz era “figura controversa das artes nacionais, um mecenas que já declarou publicamente não gostar de ‘artista morto’”, enfatizando que “Paz é irmão de Cristiano Paz, ex-sócio de Marcos Valério (o operador do chamado ‘mensalão’) na SMP&B e DNA Propaganda”.

11. Criador de Inhotim, Bernardo Paz é absolvido pela Justiça: Empresário havia sido condenado a mais de 9 anos de prisão por lavagem de dinheiro. O tempo 13 fev. de 2020. <https://www.otempo.com.br/entertainment/magazine/criador-de-inhotim-bernardo-paz-e-absolvido-pela-justica-1.2297537>. Consultado em 10 dez. 2022.

12. Cf: <https://www.bloomberg.com/news/features/2018-06-08/the-financial-crimes-that-fueled-brazil-s-inhotim-museum> Consultado em 10 dez. 2022.

13. Cf: <https://theintercept.com/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/> consultado em 10 dez. 2022.

14. Cf: <https://exame.com/negocios/fortuna-do-criador-de-inhotim-foi-construida-com-trabalho-infantil/> consultado em 10 dez. 2022.

15. <https://theintercept.com/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/> consultado em 10 dez. 2022.

16. Inhotim profundo. Segundo Caderno. O Globo. Rio de Janeiro, 16 de mar. 2016. P. 1.

17. Ibid.

Além da repercussão da condenação por lavagem de dinheiro em 2017, em 2018, uma extensa reportagem de Alex Cuadros é publicada na Bloomberg¹², chamando a atenção para anos de práticas ilegais da Itaminas. A reportagem é repercutida pelo Intercept Brasil¹³ e Exame,¹⁴ e chama também a atenção para o expediente que havia sido oferecido por Paz para solucionar as acusações de que vinha sendo alvo:

Em abril desse ano [2018], Paz se comprometeu a transferir a posse de 20 obras expostas em seu museu, todas em seu nome, para o governo – é o equivalente a 100 milhões de dólares em impostos atrasados. Em contrapartida, convenceu o governo a mantê-las em Inhotim. Trata-se do “truque mais brilhante da carreira de Paz”, conclui o repórter: decidir como os impostos que nunca pagou devem ser gastos¹⁵.

A denúncia do Ministério Público havia sido fundamental para fazer emergir outras narrativas e imagens de seu fundador. Envolvido em uma série de denúncias, Paz se vê obrigado não só a doar as obras ao Governo de Minas, mas também se afasta do Conselho de Administração da instituição. Se em 1986, bastara uma homenagem da CEMIG e FEMIG para calar a morte dos 7 trabalhadores da Itaminas, uma profunda reestruturação no equilíbrio de poder das elites pós-democracia, levariam a lama do Córrego do Feijão e suas 272 vítimas para dentro da instituição. Mesmo absolvido, em 2022, nos processos que envolviam o instituto, o mecenas fez a doação definitiva das coleções do museu, diminuindo seu papel na fundação e criando um conselho que se tornaria a instância máxima de gestão.

NOVAS INTERPRETAÇÕES DO GLOBAL

Se já, a partir de 2015, em meio às denúncias contra Paz, a contratação da curadora portuguesa Marta Mestre parecia ocupada em incorporar novas narrativas ao museu, procurando evitar que a instituição se reduzisse “a megaprojeto de artistas consagrados”¹⁶, é a partir de 2019 que o “adensamento crítico”¹⁷ prometido parece ser passível de se concretizar. Após o terrível rompimento da barragem do Córrego do Feijão, a reabertura de Inhotim materializava a ativação das galerias temporárias vislumbrada anos atrás. No relatório daquele ano, Antônio Grassi, diretor-presidente do instituto, avaliava o impacto sobre a cidade:

Vinte e cinco de janeiro de 2019. O dia que mudou, para sempre, a vida de uma pacata cidade de Minas Gerais: Brumadinho. O rompimento de uma barragem em Córrego do Feijão tirou muitas vidas e afetou tantas outras, nossos vizinhos – afinal, Brumadinho é a casa do Inhotim. O Instituto não foi atingido diretamente pelos rejeitos, mas precisou agir desde os primeiros instantes. Evacuamos o parque e ficamos fechados por duas semanas em respeito ao luto da cidade. A maioria de nossos funcionários é de Brumadinho, e alguns deles perderam amigos, parentes ou pessoas queridas. Desde a primeira hora do ocorrido, iniciamos o apoio psicológico a essas pessoas, um trabalho que continuará pelo tempo que for necessário. Em meio à batalha pela superação desse impacto que foi, sobretudo, humano, vimos a oportunidade de nos aproximar mais da comunidade, estabelecendo um laço de confiança e respeito mútuo. (...) Estar presente no Inhotim tornou-se ainda mais

importante para a região, que tem no Instituto um grande atrativo turístico, e uma ferramenta de geração de desenvolvimento econômico alternativo à mineração¹⁸.

18. Cf: INHOTIM. Relatório Institucional. 2019. <https://www.inhotim.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Relatorio-Institucional-2019.pdf> Consultado em 10 dez. 2022

19. INHOTIM. Território Específico. <https://www.inhotim.org.br/institucional/territorio-especifico/> consultado em 10 dez. 2022

O impacto da tragédia aparece também na exposição coletiva, *Visão geral*, aberta no museu em novembro daquele ano. Entre os trabalhos de Sara Ramo, José Damasceno, Alexandre da Cunha e Marcius Galan, Laura Vinci apresentava a obra “Máquina do mundo”, evocando o poema de Carlos Drummond de Andrade. Espécie de “ampulheta maquina”, construída com elementos da indústria extrativista, a obra abria a exposição virtual no site da instituição e usava o equipamento da mineração para levar grãos de pó de mármore de um extremo a outro da sala da galeria. A metáfora do tempo e da epifania não revelada que ecoava do poema de Drummond remetia também à extração mineral do solo de Brumadinho. De modo menos direto, assim como a fenda de Sara Ramo descortinava as entranhas do cubo branco, a betoneira desmontada de José Damasceno evocava também a ruína de projetos modernos. Visões poéticas de um mundo que se desconstruía apontavam para leituras críticas do território em que o museu de inscrevia.

A exposição que marcava o fechamento do ano difícil seria também interrompida, no ano seguinte, pelo isolamento social da pandemia. A mostra se tornaria virtual, para ser retomada apenas em 2021, quando também seria lançado o tema de pesquisa e eixo que nortearia a programação do Instituto no biênio 2021-2022. “Território específico” seria o nome escolhido para o período que tentava retomar as atividades de Inhotim após anos tão conturbados. No site do instituto, o eixo temático se define da seguinte maneira:

Ao completar 15 anos, Inhotim se pergunta: como a relação com o território em que está situado — o entorno de Brumadinho, as comunidades rurais e quilombolas da região e a relação com visitantes de todas as partes do mundo — moldam a história, o presente e a projeção de futuro da instituição?

Inspirada nos estudos do geógrafo brasileiro Milton Santos, a pesquisa traz o conceito de “território” a partir de suas diferentes escalas e fronteiras. Para ele, a existência do território só é dada pela vida que o anima e por suas relações sociais.

Artistas, pesquisadores, cientistas e público são convidados a pensar a relação das instituições com seu entorno, que papel a arte cumpre no território local e global e quais as potencialidades de um museu e de um jardim botânico para o futuro, diante das questões que enfrentamos como sociedade.

Quais as plantas que nascem neste território? Como o trabalho de pesquisa e conservação de sementes e espécies pode dar pistas para o futuro sustentável de uma instituição? Como o comissionamento e a construção de obras *site specific* levantam questões específicas entre arte, arquitetura e a natureza no Inhotim? Quais relações são estabelecidas com seu público externo, interno e com a comunidade? Quais territórios se desdobram, para dentro e para fora do Inhotim, sejam físicos ou imaginários?¹⁹

O novo eixo temático proposto para os últimos e próximos anos do instituto apontam para uma reflexão sobre o espaço concreto em que o museu se localiza e se torna local. Embora, como procurei argumentar, as tensões com esse outro paradigma já estivessem presentes desde o início da instituição, a ênfase no território parece dar pro-

20. A esse respeito, publiquei recentemente texto sobre a recente controvérsia protagonizada por Maxwell Alexandre e que tomou os debates na arte contemporânea em 2022. O episódio escancarava o tensionamento entre novas formas discursivas e experiências marcadas pela relação com a mineração, pela produção de commodities para o mercado internacional, pelo passado/presente escravista (Sant'Anna, 2023).

eminência aos aspectos da crítica institucional que vêm ganhando fôlego nos últimos anos (Sant'Anna, 2017; Sant'Anna, 2019). Em lugar de uma busca da forma artística transnacional, o museu parece passar a operar numa lógica de reflexão sobre o espaço em que se insere, abrindo-se à reflexão sobre os efeitos políticos de sua própria existência. Ainda que seja preciso ainda esperar os caminhos que a instituição virá a percorrer e se a autonomia em relação a seu patrono poderá, de fato, se estabelecer, o que parece se pôr em jogo é também uma outra relação nacional/estrangeiro na arte contemporânea, que se abre a partir de um estar no mundo permeado pela vida, pelo fazer, pelo trabalho e também por catástrofes ambientais.

Nesse sentido, o que gostaria de argumentar é que se o cosmopolitismo da instituição concebida por Paz se ancora na inscrição em uma ordem capitalista dispersa nos fluxos de mercado, o paradigma do território parece querer relocar sua sede, retomando reflexões clássicas sobre a produção de cultura na periferia do capitalismo²⁰. Sem querer esgotar o assunto, a hipótese que levanto aqui é de que a catástrofe de Brumadinho trouxe à tona, como retorno do recalcado, contradições em que o instituto se funda, fomentando o debate sobre uma estrutura socioeconômica, baseada em relações de exploração e extração. O paradigma que parece emergir das tensões entre uma arte contemporânea crescentemente politizada e um mecenato de elites inscritas na periferia do capitalismo, faz emergir, mesmo que de forma ainda tímida, a reflexão sobre as representações do país.

Se, nos anos de sua fundação, o discurso de Bernardo Paz parecia evocar a doença de Nabuco, “de construir a sua identidade pessoal em um processo que, a um só tempo, desvaloriza inteiramente as tradições brasileiras e apoia-se na consolidação, na síntese, em uma palavra, na cópia de modelos europeus” (Benzaquen, 2004: 6), a hipótese aqui ensaiada é que a reflexão sobre o enraizamento em Brumadinho possa fazer emergir uma nova percepção de cosmopolitismo, remetendo à advertência feita por Mario de Andrade a Drummond, a quem criticava o francesismo da juventude e conclamava a abraçar-se, como bem lembraram recentemente André Botelho e Maurício Hoelz (2022).

À GUIA DE CONCLUSÃO

Embora debates mais recentes ainda precisem ser incorporados à pesquisa, gostaria de retomar aqui as hipóteses centrais aqui ensaiadas. De um lado, o texto parte do pressuposto de que a constituição de um acervo privado procura ritualizar o nome de seu patrono se constituindo como legado para o futuro. No caso de Inhotim, por outro lado, a constituição desse acervo depende de tensas negociações entre imagem de si e imagem pública, complexificando a teia de significados que emerge da instituição.

O que procurei argumentar aqui, é que esses tensionamentos repercutem em interpretações sobre o Brasil e sua inscrição numa teia do capitalismo internacional, constituindo negociações sobre a relação nacional/estrangeiro e o cosmopolitismo. Duas imagens de museu se colocam em tensão: por um lado, a formação de uma instituição global no mercado de arte internacional; por outro a compreensão de que sua inscrição global tem efeitos locais e não pode prescindir dos aspectos da crítica institucional que se tornam cada vez mais presentes no sistema da arte contemporânea (Sant'Anna, 2019).

O que me parece, portanto, é que a partir da catástrofe provocada pelo mesmo capitalismo global que informava o primeiro modelo de instituição, o equilíbrio entre um modelo e outro parece poder pender para o segundo polo. Na economia do capital simbólico, a escolha de Paz pela arte contemporânea foi uma aposta arriscada em que a sua consagração para o futuro como mecenas esbarra nas interpretações do mundo corrente. A virada crítica – que, a meu ver, advém também da difusão da própria categoria de economia criativa (Sant’Anna 2019) e de que talvez a instituição não possa fugir – instaura processos imprevisíveis não necessariamente favoráveis ao legado e à imagem que o mecenas gostaria de preservar. Dito de outro modo, a incorporação da crítica à instituição, ponto fulcral para a continuidade de seu sucesso de público, pode ser a ruína da imagem que seu fundador gostaria de projetar.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, R. B. de .de. Através do espelho: subjetividade em Minha formação, de Joaquim Nabuco. *Revista Brasileira De Ciências Sociais*, 2004, 19(56), 5–13.
- BENJAMIN, W. “Espaços que suscitam sonhos, museus, pavilhões de fontes hidrominerais”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico nacional*. IPHAN, Ministério da Cultural, nº31 Brasília. 2005. P.133-146.
- BOLTANSKI, L. & THÉVENOT, L. *De la justification: les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.
- BOTELHO, A.; A.; HOELZ, M. *O modernismo como movimento cultural: Mário de Andrade, um aprendizado*. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2022.
- CORDOVA, Dayana Zdebsky. “Welcome to Inhotim, fruto de mecenato feito com renda de mineração!”: um ensaio sobre colecionismo. In: Paula Guerra (Org.) & Ligia Dabul (Org.) *Devidas Artes*. Porto: Universidade do Porto, 2019.
- Criador do Inhotim é condenado à prisão por lavagem de dinheiro: O empresário Bernardo Paz, idealizador do museu a céu aberto em Minas Gerais, recebeu a pena de 9 anos e 3 meses. *Veja*. 28 nov 2017 <https://veja.abril.com.br/cultura/criador-do-inhotim-e-condenado-a-prisao-por-lavagem-de-dinheiro/> Consultado em 10 dez. 2022.
- CUADROS, Alex. The Crimes That Fueled a Fantastic Brazilian Museum At Inhotim: Bernardo Paz commissioned ambitious works by Matthew Barney, Olafur Eliasson, and more. Then the Brazilian government started investigating him. *Bloomberg*. 8 de junho de 2018. <https://www.bloomberg.com/news/features/2018-06-08/the-financial-crimes-that-fueled-brazil-s-inhotim-museum?leadSource=verify%20wall>. Consultado em 10 dez. 2022.
- DUNCAN, C. *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*. New York: Routledge, 1995.
- HARVEY, D. *A arte da renda: a globalização e a transformação da cultura em commodities. A produção capitalista do espaço*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- Inhotim profundo. Segundo Caderno. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de mar. 2016. P. 1.
- INHOTIM. Relatório Institucional. 2019. <https://www.inhotim.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Relatorio-Institucional-2019.pdf> Consultado em 10 dez. 2022
- INHOTIM. Território Específico. <https://www.inhotim.org.br/institucional/territorio-es->

- pecífico/ Consultado em 10 dez. 2022
- Itaminas compra as minas de ferro de Congonhas e Brumadinho da WM Muller. *Economia. Jornal do Brasil*. 1º fev. 1986. P. 17.
- JAMESON, F. A utopia e o ser realmente existentes. *Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- João do Nascimento Pires. Coluna Falecimentos. *Jornal do Brasil*. 4 out. 1980.
- _____. Coluna Gente. *Jornal do Brasil*. 25 abr. 1973.
- _____. Coluna Gente. Suplemento Minas Além da Montanha. *Jornal do Brasil*. 31 out. 1972.
- LARA, B. De grilagem a trabalho infatil: surgem novos crimes de Bernardo Paz, idealizador do Inhotim. 18 de Junho de 2018. <https://theintercept.com/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/> Consultado em 10 dez. 2022.
- MARCONDES, G. Conexões de Cura na arte Contemporânea Brasileira. *Arte e Ensaios*, v. 26, p. 375-391, 2020.
- MARIA, C. No vai da valsa. *Informe de Arte. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 06 jul. 2004. p. B3.
- MEDEIROS, J. Inhotim, um centro cultural mineiro cercado de privilégios. São Paulo: Estadão. *Cultura*. 15 de set. de 2009. <https://www.estadao.com.br>. Consultado em 10 dez. 2022.
- MILANEZ, B. et al. (2019) Minas não há mais: Avaliação dos aspectos econômicos e institucionais do desastre da Vale na bacia do rio Paraopeba. *Versos – Textos para Discussão PoEMAS*, 3(1), 1-114.
- OTTINGER, D. & BAJAC, Q. *Dreamlands: Des Parcs D'Attractions Aux Cités Du Futur*. Paris: Centre Georger Pompidou, 2010.
- Polêmico por Natureza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 03 abr. 2004. B.10
- RAMALHO, C. Bernardo Paz, o incendiário. *Revista Trip*. 13 ago. 2013.
- Rompimento de barragem causa a morte de sete empregados da Itaminas. 1º Caderno. *Jornal do Brasil*. 19 mai. 1986. P. 12.
- SANT'ANNA, S. M. P.; MIRANDA, A. C. F. A.; MARCONDES, G. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Revista Sociologia e Antropologia*, v. 7, p. 825-849, 2017.
- SANT'ANNA, S. M. P. As veias abertas de Inhotim. *Outras Palavras*, 02 fev. 2023.
- SASSEN, S. *The global city*. New York, London, Tokyo. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- _____. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2011.
- _____. *Museus, cidades e crítica institucional: O Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa*. *Todas as artes: revista luso-brasileira de arte e cultura*, v. 2, p. 55, 2019.
- _____. "Paris, Capital do século XIX" In: Walter Benjamin. Flávio Kopke (Org.). São Paulo: Editora Ática, 1985.
- 'Mérito industrial' premia em Minas 33 empresários. *Informe Especial*. 1º Caderno. *Jornal do Brasil*. 27 mai. 1986. P. 7.

SABRINA MARQUES PARRACHO SANT'ANNA

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), mestrado em Sociologia e Antropologia pelo PPGSA/UFRJ (2004) e doutorado em Sociologia pelo mesmo programa (2008), com período sanduíche na Columbia University (EUA). Em 2019, concluiu pós-doutorado na Universitat de Barcelona (Espanha). Desde 2009, é docente da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, onde atua como professora associada IV junto ao Departamento de Ciências Sociais. <http://lattes.cnpq.br/9949041625827224>