

DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

Design por Irandina Afonso
Ilustração da Capa por Lua Celina

Publicado em Setembro 2019
Universidade do Porto. Faculdade de Letras
[University of Porto. Faculty of Arts and Humanities]
Porto, Portugal

ISBN 978-989-8969-18-7
Suporte: Eletrónico - Formato: PDF / PDF/A

I.1. "Welcome to Inhotim, fruto de mecenato feito com renda de mineração!": um ensaio sobre colecionismo

I.1. "Welcome to Inhotim, fruit of patronage made with mining income!": An essay on collecting

Dayana Zdebsky de Cordova

Resumo

O presente capítulo é um ensaio sobre alguns aspectos do colecionismo particular de arte contemporânea pensado através das diferentes imagens-seres do polêmico colecionador brasileiro Bernardo Paz e do Instituto Inhotim. Ao longo das linhas deste capítulo, através da urdidura de diferentes informações provenientes de reportagens sobre Inhotim e Paz, bem como de depoimentos do próprio colecionador, reconstituo algumas das imagens de Paz que circulam e são acionadas de forma holográfica na mídia e no mundo da arte. A partir de uma experiência de pesquisa etnográfica sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea, crio extensões das reflexões sobre Paz e Inhotim para certas lógicas do colecionismo de arte contemporânea, em especial no que tange às, muitas vezes, tensas relações entre os domínios da arte e do dinheiro.

Palavras-chave: colecionismo, arte contemporânea, holograma, Bernardo Paz, Inhotim.

Abstract

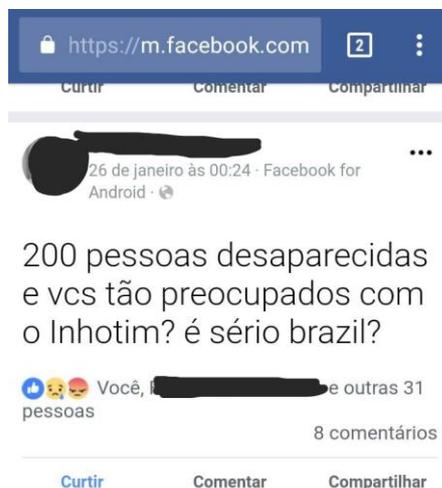
The present article is an essay about some aspects of the private contemporary art collecting considered through the different image-beings of the polemic Brazilian art collector Bernardo Paz and Inhotim Institute. By the lines of this chapter, through the warp thread of different information coming from articles about Inhotim and Paz, as well as statements from the collector himself, I retrace some of Paz's images that circulate and that are triggered in a holographic way in the media and in the art world. From the experience of an ethnographic research about collecting and the Brazilian contemporary art market, I create extensions of reflections about Paz and Inhotim for certain logics of the contemporary art collecting, notably those linked to the often-tense relations between the domains of art and money.

Key words: collecting, contemporary art, hologram, Bernardo Paz, Inhotim.

25 de janeiro de 2019. 12h28'. Brumadinho, município de pouco menos de 40 mil habitantes que integra a região metropolitana de Belo Horizonte (capital de Minas Gerais, um dos 26 estados brasileiros). Dia de uma tragédia social, humana e ambiental, em grande medida já anunciada há pouco mais de três

anos pelo maior desastre ambiental ocorrido no Brasil, o de Mariana (Dieguez, 2016) – cidade localizada na região sudeste do mesmo estado. Em Brumadinho, um tsunami de lama de mais de 300 metros de comprimento, cerca de 20 metros de altura e 11,7 milhões de toneladas de minério de ferro engoliu 325 humanos (Rossi, 2019), milhares de vidas animais e vegetais, um córrego. Matou também o rio Paraopeba e milhares de vidas que dele dependiam (Peixoto, S., 2019). Arruinou vidas que eram compartilhadas com aqueles que morreram soterrados pela lama. Os sobreviventes diretos do maior “acidente” trabalhista registrado no Brasil (Souza & Fellet, 2019) têm hoje seus olhos opacos e ausentes pelas cenas de desespero, morte e destruição que vivenciaram (Rossi, 2019).

Como uma mãe que passa boa parte de sua existência desconectada do mundo virtual e outros meios de comunicação – medida que garante uma saúde mínima em tempos politicamente sombrios no Brasil – soube do rompimento da Barragem 1 da Mina do Córrego do Feijão, da multinacional brasileira Vale S. A., apenas no dia seguinte à tragédia. E foi através da seguinte postagem no Facebook, quando a estimativa do número de mortos e desaparecidos era quase otimista:



O Instituto Inhotim fica em Brumadinho e é um delírio concretizado (e em processo) de Bernardo Paz. Trata-se de uma instituição aberta ao público e que abriga, em uma fazenda preparada para tanto, sua coleção botânica e de arte contemporânea, esta última composta por cerca de 1 500 obras de artistas brasileiros e internacionais. Figura bastante emblemática e representada de diferentes maneiras na mídia e no mundo das artes,

Bernardo Paz é um “maluco”, “empresário sonhador”, colecionador de arte, de plantas e, há quem diga, de crimes trabalhistas, fiscais e ambientais. E são essas diferentes imagens do colecionador, muitas vezes simultâneas e à primeira vista contraditórias, que gostaria de retratar nas próximas páginas, criando extensões de Bernardo enquanto ator específico para outros atores do mundo da arte que são os colecionadores.⁴

Para tanto, irei trabalhar com três diferentes imagens de Paz, e conseqüentemente do próprio Instituto Inhotim, produzindo movimentos de transição entre tais imagens, em um pretense exercício holográfico (que detalharei ao longo do texto). Trata-se de uma narrativa construída no *calor do momento*, escrita poucos dias após o desastre de Brumadinho. Este é um ensaio tecido com suspeitas, escândalos, *lama*, arte, decepções, crimes, intencionalidades não evidentes, fortunas, narrativas autobiográficas, recortes de matérias jornalísticas, comentários sobre as mesmas e depoimentos judiciais, pautada em uma pesquisa etnográfica sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea, que realizei entre os anos de 2012 e 2017⁵ (Cordova, 2018b) e continuo realizando.

Vamos então à primeira imagem de Bernardo Paz, que diz respeito à origem de sua fortuna e sua recente condenação em primeira instância⁶ em 2017 por lavagem de dinheiro e evasão fiscal relativas às suas atuais empresas; e, dizia-se, ao próprio Instituto Inhotim.⁷ Se esta imagem de Bernardo está atrelada a tal condenação, ela também já existia antes da mesma. Isto porque circulam suspeitas e especulações nos bastidores do mundo da arte sobre possíveis crimes fiscais/de lavagem de dinheiro atrelados ao Instituto, eram coisas das quais muitos já tinham ouvido falar – embora a maioria não soubesse exatamente do que se tratava, tivesse

⁴ A ideia não é tomar Bernardo Paz como um perfil “exemplar” ou “médio” de colecionador, mas sim partir dele para trazer algumas reflexões construídas em minha tese de doutorado sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea (Cordova, 2018b).

⁵ Este capítulo deriva da tese de doutorado da autora intitulada “Relações apaixonadas, interesses obsessivos: uma etnografia sobre o colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea” pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos, sob orientação científica do Professor Doutor Piero de Camargo Leirner.

⁶ O que, resumidamente, significa que é possível recorrer da decisão e, neste sentido, ela não é final.

⁷ De acordo com uma nota divulgada pela assessoria do Instituto, a associação de tais crimes com Inhotim seria um “equivoco”, uma vez que o instituto teria suas contas auditadas e, inclusive, seus relatórios contábeis disponíveis para consulta em seu site (Diário do Centro do Mundo, 2018). No entanto, projetos de Bernardo relacionados a Inhotim e a Horizontes (empresa de Paz que teria funcionado nos anos anteriores à sua condenação como financiadora do Instituto – Valente, 2017) foram alvo de questionamento pela juíza federal Camila Velano, como é possível observar a partir do depoimento prestado à mesma por Paz em junho de 2015 (TV Folha, 2017).

dúvidas a respeito ou mesmo uma certa aceitação de tais práticas como inerentes às lógicas do mercado de arte. Inclusive, circulavam denúncias na Internet de que Inhotim seria uma “grande lavanderia mineira” (Correio da Lapa, 2009), mas nada parecia soar ou replicar como um fato ou prova cabal. No entanto, uma reportagem publicada pela revista *Bloomberg Businessweek* em 08 de junho de 2018⁸ - cujas informações foram em parte replicadas, na mesma data, pela matéria *De grilagem a trabalho infantil: surgem novos crimes de Bernardo Paz*, da repórter Bruna de Lara (2018)⁹ - levantou a possibilidade dos crimes do empresário não serem “apenas” crimes. Paz teria construído sua fortuna também com base no trabalho infantil e escravo, grilagem de terras e desmatamento ilegal (Cuadros, 2018). A matéria afirmava ainda que Bernardo, que já foi dono de uma mineradora chamada Itaminas (empresa que teria catapultado sua fortuna) ganhou visibilidade em maio de 1986 “quando sete trabalhadores morreram depois de uma barragem romper em uma de suas minas” (Cuadros, 2018, s/p.). De acordo com o que um trabalhador teria informado à imprensa na época, a desgraça ocorreu porque a Itaminas sobrecarregou a barragem com rejeitos lançados sem um “plano de engenharia adequado” (Cuadros, 2018, s/p.).

Mas, se nessa primeira figura aqui retratada de Bernardo Paz tem um currículo permeado por ilicitudes, há ao menos outras duas imagens que parecem dar ênfase ao fato de ele ter sido o idealizador e o maior patrocinador direto de Inhotim. Inhotim é “simplesmente” o maior museu a céu aberto da América Latina. Ele agrega, num mesmo lugar, uma expressiva coleção de arte contemporânea (provavelmente a coleção brasileira mais conhecida e reconhecida internacionalmente) e uma relevante coleção botânica. Em uma matéria de 2015 publicada na *Folha de São Paulo*, foi afirmado que, naquele momento, Bernardo arcava com cerca de um terço dos custos da instituição, sendo os demais valores cobertos com a arrecadação da bilheteria e patrocínios de empresas através de incentivo fiscal (Martí, 2015).

A segunda imagem que quero destacar é a que o próprio Bernardo Paz replica de si mesmo. Através de uma fala permeada por informalidades linguísticas e emocionalmente intensa, Bernardo versa sobre a experiência da educação autoritária que teve por parte de seu pai e da mais sensível e voltada para as artes dada por sua mãe (Revista Bravo!, 2016; Cordova,

⁸ *The crimes that fueled a fantastic Brazilian museum* de Alexander Cuadros.

⁹ Publicada no site *The Intercept Brasil*.

2018b). Segue pela construção de sua carreira, seus fracassos, sucessos e o infortúnio que é ser empresário no Brasil. Chega, então, a um *turning point* que o direciona para o que viria a ser Inhotim: um acidente vascular cerebral (AVC) e problemas cardíacos que o levaram, em meados dos anos 1990, a se afastar em grande medida das atividades administrativas de seus negócios e a ir morar em Brumadinho. A amizade e visitas de Roberto Burle Marx¹⁰ conduziram Bernardo a, “despretensiosamente”¹¹, “de forma intuitiva” e sem “ter a noção de que isso [Inhotim] iria acontecer”¹² (TV Folha, 2017) a mexer no espaço de sua fazenda, fazendo jardins e construindo lagos (como minerador, ele tinha as máquinas para fazer isto). Diante da emoção das pessoas que o visitavam e se defrontavam com a natureza que tinha criado, começou a projetar Inhotim com outras pretensões. De *destruidor de paisagens naturais*, ele passa a construtor, com as mesmas máquinas, de suas próprias paisagens e naturezas. “Aos poucos aquilo foi abrindo as janelas e as portas da minha cabeça e fui entendendo o que eu podia fazer” (TV Folha, 2017). Depois transformou galinheiros em galpões para expor arte, criando “uma forma de expor arte com natureza”. Bernardo contou em um programa televisivo que, a partir da amizade com Tunga¹³:

Muito bom artista e grande pessoa, comecei a entender o conceito [de arte contemporânea]. Arte contemporânea é inteligência pura. É muito mais importante que tecnologia, porque ela está prevendo perspectivas de todos os segmentos da sociedade, tanto no aspecto de queimadas de florestas, quanto no aspecto de religião, de humanas. Em todos os aspectos a arte contemporânea está ali prevendo e demonstrando e clareando. (...) Mas a arte contemporânea só é interessante quando as pessoas interagem. (...) E, para a arte contemporânea interagir, você tem que estar lá dentro daquilo, observando o que está acontecendo no teu entorno. Isso depende de espaço, de muito espaço. (...) Eu tinha uma fazenda muito grande, então eu pensei em construir pavilhões para colocar essas obras. E comecei a construir esses pavilhões e pensei: "não tem cabimento eu construir isso para mim, (...) nem pra mim em conjunto com meus amigos. (...). Eu tô colecionando um conceito de vida, uma inteligência, um aspecto de educação, um aspecto de integração e até de curiosidade, de dignificação de crianças e adultos. Eu falei, isso não pode ser meu, isso tem que ser público. E a partir do momento que você torna a coisa pública, a primeira coisa que vem na sua cabeça é excelência absoluta, porque o ser humano é tudo, a coisa mais importante do mundo é a vida, a coisa mais importante do mundo é o ser humano. (Bernardo Paz em *Marília Gabriela Entrevista*, 2011).

¹⁰ Roberto Burle Marx foi um artista e arquiteto paisagista brasileiro bastante importante por sua atuação junto aos arquitetos modernistas, particularmente reconhecido por seus jardins. Burle Marx faleceu em 1994. Parece haver um *gap* na narrativa de Bernardo e a presença de Burle Marx no que viria a ser Inhotim, já que o minerador diz que se “fixou” na fazenda em Brumadinho no mesmo ano em que teve um AVC, que seria também o ano da morte de Burle Marx. Provavelmente a relação com o artista vem de tempos anteriores.

¹¹ Os textos entre aspas e em itálico indicam fontes orais transcritas.

¹² O itálico entre aspas indica citações de falas orais transcritas pela autora.

¹³ Proeminente artista brasileiro que faleceu em 2016. Inhotim tem uma de suas galerias dedicadas a ele.

Além de abrir Inhotim para visitação, o colecionador incluiu ações educativas para a comunidade do entorno e adotou a política de contratar prioritariamente jovens da região, já que “aquilo [o Instituto] tinha que funcionar com o social” (Bernardo Paz em TVFolha, 2017). Em seguida, percebeu que Inhotim era, na verdade, “*um projeto de vida pós-contemporânea*” (Bernardo Paz em TVFolha, 2017). “Eu não estou criando aqui um museu ou um jardim botânico, mas sim um estado de espírito” (Bernardo Paz em Revista Bravo!, 2016). E o projeto tornou-se, então, construir não apenas o Instituto Inhotim, mas milhares de moradias em torno do parque, propondo um outro modo de morar/viver e trabalhar, longe das grandes cidades – e assim capitalizar o projeto Inhotim de outros modos. E Inhotim tornou Bernardo Paz feliz? Em resposta a uma repórter, ele disse:

Bernardo Paz: Você nunca vai encontrar felicidade em pessoas como eu.

Entrevistadora: Você não ficou mais feliz depois de Inhotim?

Bernardo Paz: Piorou muito, minha filha.

Entrevistadora: E qual é a maior angústia?

Bernardo Paz: A angústia é terminar. Fazer o máximo que eu puder dentro das ideias que eu tenho, que são: criar as vilas; introduzir as quatro artes que são dança, música, teatro e orquestras e essas coisas todas, introduzir tudo enquanto arte. E fazer os quatro hotéis com 400 quartos; criar o centro de convenções para discussão dos problemas do mundo, criar um anfiteatro e colocar dentro do parque [...] Carregar o meu passado não é leve, porque tem muitos problema que eu venho carregando do passado [...] Fico aflito porque não sei se vou conseguir que isso se realize. (Bernardo Paz em *Revista Bravo!*, 2016).

A terceira imagem de Bernardo Paz que trago para aqui concentra-se na utopia que é Inhotim da perspectiva de terceiros e não na do próprio colecionador. Se na primeira imagem aqui descrita, aquela que se concentra nas ilicitudes atribuídas a Bernardo ao longo da vida, o Instituto aparece como “um monumento à onipresença do dinheiro sujo no mercado de arte” (Cuadros, 2018), nesta terceira imagem quase é desconsiderado o passado do idealizador de Inhotim para além da instituição – aliás, fala-se de Paz porque é, até certo ponto, indissociável de sua criação.

Aos meus olhos, leigos paisagisticamente, os 96 hectares de jardins de Inhotim, com lagos produzidos e tingidos por mãos humanas, apresentam uma natureza construída de forma a deixar claro o controle sobre ela. Extremamente domesticados, os jardins de Inhotim, para mim, têm uma presença forte, onírica, quase *kitsch*. Mas para muitas pessoas, o “sonho de criança” de Bernardo é redentor, “um jardim Botânico extraordinário e uma ode sublime à Natureza, com efeitos de cura pela natureza e arte” (Sebastião,

2016). Para Cordélia Mourão, ex-esposa de Tunga, em seu encontro com a arte, Inhotim apresenta “o verdadeiro luxo: a natureza, feita de água, de ar, de terra, de árvores e plantas, e a arte, filha da poesia e do desejo por aquilo que ainda não existe” (em Lara, 2018).

Segundo Ana Mendoza, que se coloca nos comentários da reportagem do *The Intercept Brasil* como alguém que trabalha com produção cultural e pesquisa a relação das artes com as formas capitalistas,

Brumadinho é uma cidade cuja economia girou exclusivamente, até pouco tempo atrás, em torno de extração de minério de ferro e, nesta, trabalho escravo e infantil estiveram presentes. Ver jovens locais em outro ramo, em contato com outro tipo de trabalho é um fator que deve ser levado em consideração, junto a tantos outros do acesso à arte etc. (Ana Mendoza em Lara, 2018).

Quando se fala em Inhotim e nos cerca de 700 funcionários, comumente é enfatizada sua importância como um dos maiores empregadores da região, principalmente para os jovens, aos quais se apresenta como uma alternativa à mineração. Também é destacada a gratuidade do acesso à instituição nas quartas-feiras, quando “a frequência popular é enorme”, em especial da população local e escolas da região. Segundo Cordélia:

É fascinante observar essa gente tão diversa, de todas idades, de origem e condição simples, passear em Inhotim: sorridentes, de olhos [grandes e] abertos, estes visitantes 'virgens' estão pisando nas nuvens, literalmente encantados, como [se estivessem] no paraíso ao andar nesse parque jardim fabuloso que parece não ter fim, semeado de flores tropicais [exuberantes], no meio de lagoas verdes (...). Eles[,] que muitas vezes nunca entraram num museu, penetram nestas grandes casas [magníficas], de portas abertas, e de repente estão no meio de coisas bonitas e estranhas que não se parecem com nada daquilo que viram na TV. Recebem explicações, assistem sentados a projeções e a [vídeos]. Este passeio cultural e natural os deixa [animadíssimos] e com outra cabeça, lhes fazendo um bem profundo enorme, que nada tem a ver com a chamada 'diversão', tipo passeio para Disneyland!¹⁴ (Cordélia Mourão em Lara, 2018 – os colchetes indicam alterações minhas).

Em sua importante coleção de arte contemporânea, Inhotim abriga e mantém permanentemente expostas instalações de grandes dimensões, algumas criadas especificamente para o lugar. De maneira geral, considerando o preço de mercado de seus artistas, estes trabalhos foram baratos para o Instituto, seja porque foram concebidos especificamente para ele ou porque se tratava de projetos difíceis de vender, já que, dadas as suas

¹⁴ Interessante a menção de Cordélia à Disneyland, pois em diferentes momentos Bernardo Paz afirmou que queria fazer de Inhotim uma “Disney World da vida contemporânea” (em Inhotim, 2014). Afirmou, ainda, ter a Disney como um modelo de sustentabilidade (Marília Gabriela Entrevista, 2011).

proporções, não caberiam facilmente em outras instituições. O fato dessas obras terem sido comissionadas pelo próprio Inhotim e ali executadas, também desonerou a instituição de impostos relativos à sua importação. A ambição e unicidade do projeto de Inhotim, junto com a presença de artistas internacionais na coleção a tornou (re)conhecida internacionalmente – o que escapa ao perfil de grande parte das coleções brasileiras particulares¹⁵ (Cordova, 2018b).

Até este momento, apresentei rapidamente três imagens diferentes de Bernardo Paz. A proposta deste capítulo é não apenas trabalhar essas imagens de maneira holográfica, mas também mostrar que elas operam no mundo desta forma na medida em que coexistem, mesmo que não sejam acionadas simultaneamente. Quando falo em holografia, estou pensando na fotografia holográfica, composta pela sobreposição em camadas de diferentes imagens gravadas em um suporte com certa transparência. Com movimentos sutis da fotografia holográfica ou daquele que a observa, a luz incide sobre as imagens, é refletida pelas mesmas e por fim captada por nossos olhos de diferentes maneiras, resultando no trânsito entre as imagens e em um efeito de movimento (também holográfico). Uma pessoa nunca é apenas uma coisa. E nem sempre há uma continuidade evidente entre seus diferentes seres: pelo contrário, estes parecem, antes de mais nada, contraditórios e até mesmo incoerentes. E por vezes estes seres sequer podem habitar um mesmo espaço, ou serem percebidos por uma mesma mirada. A escala do olhar para Inhotim aqui proposta não está fechada em nenhum dos seres aqui apresentados de Bernardo Paz, nem se concentra na existência do Instituto como algo descolado de sua figura, mas engloba tanto a criatura quanto seu criador.

Justamente as tensões e as contradições existentes entre as imagens aqui retratadas de Bernardo Paz fizeram algumas pessoas sentirem a divulgação da matéria da *Bloomsbury Businessweek* e sua replicação no *The Intercept Brasil* como um “tiro no peito, uma confusão na mente” (Renato em Lara, 2018); fizeram com que os crimes ali descritos chocassem quem “já

¹⁵ Por coleção particular me refiro as coleções de arte que não pertencem ao domínio público. Elas podem pertencer tanto a pessoas físicas (a esta que vos escreve, ao leitor ou à leitora, ao Bernardo Paz) como a pessoas jurídicas (uma empresa, por exemplo). Entendo que essas coleções podem ou não ser privadas, no sentido de serem de usufruto restrito, não abertas de alguma forma à visitação pública. Como veremos no decorrer deste texto, grande parte da coleção hoje presente em Inhotim é particular (de Bernardo Paz), mas não privada, na medida em que está cedida em comodato ao Instituto Inhotim, que a abre/expõe para o público.

teve a oportunidade de conhecer Inhotim”, quem acreditava que o Instituto era “um respiro, uma celebração”, quem “sabe o quanto aquele lugar é ou parece especial” (Thaís em Lara, 2018). Como já afirmei algumas linhas atrás, a prática de lavagem de dinheiro através de Inhotim era uma espécie de suposição sobre a qual grande parte das pessoas interessadas em arte já tinha ouvido falar de alguma maneira. Ao menos durante o período no qual fiz pesquisa de campo (entre os anos de 2012 e 2017), buchichos sobre o assunto corriam soltos nos bastidores do mercado de arte e eram recebidos ora como algo “bizarro” (Thaís em Lara, 2018), ora como “absurdos ‘naturalizados’” (Ana Luisa Lima em Lara, 2018). Não se tratava, afinal, de uma “exclusividade do Brasil [ou de Paz], mas algo que acontece em todo lugar do mundo” (me disse certa vez um artista que circulou por Nova Iorque nos idos dos anos 2000 – caderno de campo, 2012). Mas, os crimes ambientais, as denúncias de trabalho infantil e escravo, a grilagem de terras, a “prática com os agricultores e o desrespeito pelo ser humano envolvidos no processo e citados no texto todo, são desumanos e impossíveis de digerir” (Thaís em Lara, 2018), pareceram ultrapassar algum tipo de limite de uma fronteira fluida entre o que seria o ilegal, mas moralmente aceitável, e o ilegal e inadmissível, ao menos para alguns amantes de arte e de Inhotim. “Triste.” (Thaís em Lara, 2018). “O sentimento ao receber notícias como essas é de lamentação pelo Brasil ter algo tão único e impossível de pensar agora sem sentir tristeza” (Rubens em Lara, 2018).

Eu poderia averiguar e discorrer aqui sobre o efetivo impacto de tais denúncias sobre a figura de Bernardo e de Inhotim. Mas esta não é particularmente uma questão para este texto, que se interessa mais pelas lógicas relativas à existência de tais informações e como elas versam sobre a prática do colecionismo e dos encontros entre arte e dinheiro. Há coleções de arte contemporâneas que são montadas a partir de trocas entre artistas. Há coleções que são feitas através de trocas de obras de arte por trabalhos como textos críticos, produção de projetos, como parte de algum pagamento por certo serviço prestado ao artista. Há colecionadores “classe média” que parcelam as obras de arte que compram, ou que se concentram em múltiplos e/ou em obras de pequeno formato etc. Mas, se há um colecionismo “mainstream” de arte contemporânea, ele é feito por pessoas que têm mais do que dinheiro para comprar obras de arte, têm dinheiro para montar coleções. E esse dinheiro, em geral, vêm de atividades que não estão

relacionadas à arte – excetuando galeristas e marchands que são também colecionadores. São empresários colecionadores, investidores colecionadores, colecionadores empreiteiros, colecionadores industriais, fazendeiros colecionadores, colecionadores mineradores. Ou seja, não são apenas colecionadores – até porque ninguém nunca é apenas. Assim como as próprias coleções, que podem ser muitas coisas, podem ter muitas faces, compõem e são compostas por múltiplas narrativas. Elas podem, por exemplo, versar simultaneamente sobre um tempo, um grupo, um país; sobre o modo como um colecionador pensa e se relaciona com o mundo, sobre seus sonhos e desejos, sobre o modo como pensa e compõe a si mesmo, dando sentido à sua existência, a tal ponto que a coleção pode se tornar o próprio corpo do colecionador – como diz o colecionador e galerista Eduardo Brandão, "sua coleção faz parte do seu corpo, igual ao calcanhar" (Quintas, 2009).

Algo que chamou minha atenção ao longo do campo de minha pesquisa de doutorado é que, por vezes, as coleções, ou ao menos algumas obras dentro das coleções, podem justamente explicitar o movimento holográfico entre os diferentes seres dos colecionadores, ser indícios de tal movimento ou simplesmente o produzir diante de nossos olhos. Esse seria o caso, por exemplo, do empreiteiro que tivesse em sua coleção uma obra composta pela imagem de uma casa simples como das famílias que expulsou dos arredores de seu empreendimento; do investidor que fez fortuna através de especulações duvidosas no mercado financeiro e tem obras que versam criticamente sobre isso; ou de colecionadores que compram obras de arte que criticam o próprio sistema da arte ou a prática do colecionismo (Cordova, 2017, 2018b).

Voltemos a Bernardo Paz e a Inhotim. Grande parte do espaço expositivo *indoor* de Inhotim é composto por pavilhões dedicados e/ou construídos especificamente para os artistas que abrigam. Algumas destas edificações são, elas mesmas, parte das obras de arte desses artistas, como é o caso de *Sonic Pavillion* (2009) de Doug Aitken e *De Lama Lâmina* (2009) de Matthew Barney. Coincidentemente, *Sonic Pavillion* e *De Lama Lâmina* são dois trabalhos artísticos que criam um movimento holográfico sobre as três imagens de Paz acima descritas. *Sonic Pavillion* é um “pavilhão de vidro e aço, revestido de película plástica; poço tubular de 202 m de profundidade” (Instituto Inhotim, <https://www.inhotim.org.br>) e microfones. Trata-se de um

buraco com um diâmetro relativamente pequeno (minha memória diz que cerca de 50 cm), mas de grande profundidade, escavado e microfonado com o intuito de captar o som da terra e projetá-lo, em tempo real, para o interior do pavilhão de vidro cujo centro é o buraco em questão. Para mim, é uma obra que versa sobre a terra enquanto um ser vivo e em movimento, dentro da coleção de alguém que fez fortuna escavando a terra, ferindo sua topografia. Me pergunto: qual teria sido o som de *Sonic Pavillion* durante o tsunami de lama da Vale S. A.?

De Lama Lâmina é uma estrutura “geodésica de aço e vidro” que abriga um trator florestal enlameado içando uma árvore branca, sem folhas (que é uma escultura em polietileno de alta densidade). O trator está em uma posição bastante instável, com uma das rodas dianteiras sobre um pequeno banco. Trata-se de “uma narrativa que toma o candomblé baiano como referência e versa sobre o conflito entre Ogum, orixá do ferro, da guerra e da tecnologia, e Ossanha, orixá das florestas, das plantas e das forças da natureza” (Instituto Inhotim, <https://www.inhotim.org.br>). E mais, segundo um texto disponível no site da instituição:

Do lado de fora, num cenário aparentemente inacabado, a devastação e o sublime se instauram. Os domos geodésicos de aço e vidro oferecem um contraste futurista à paisagem ancestral de morros de minério e árvores abatidas. Do lado de dentro, o espaço é tomado pela máquina, construção humana que ergue uma escultura que representa uma árvore. (Instituto Inhotim, <https://www.inhotim.org.br>).

O “dualismo entre destruição e criação, progresso e conservação, fecundidade e morte” (Instituto Inhotim, <https://www.inhotim.org.br>) presente em *De Lama Lâmina* e nas narrativas sobre a mesma se reverbera na existência de Inhotim, construído em uma região transformada pela mineração, alcançando a própria figura de Bernardo Paz destruidora de terras, morros, vidas e a que criou a “terra das maravilhas do Brasil da arte contemporânea” (Udco, 2013) com dinheiro oriundo das lógicas capitalistas mais avassaladoras. Me pergunto há algum tempo se é possível pensar a construção de coleções e abertura das mesmas para o público como uma espécie de redenção ou processo de *purificação* de certas riquezas. Embora o que vou colocar agora não possa ser estendido a todos os colecionadores, durante minha pesquisa de doutorado, observei em algumas narrativas uma lógica quase filantrópica na abertura da coleção, uma espécie de retribuição à sociedade por *benevolência* do colecionador – além da ideia de que obras de arte não pertencem ao colecionador (que seria uma espécie de guardião

privilegiado das mesmas) e da pretensão de *deixar algum legado* através da coleção (Cordova, 2018b). Isso parece, de algum modo, ter a ver com a percepção da riqueza como algo construído socialmente e, portanto, do colecionador como portador de uma certa dívida com a sociedade. A própria coleção e sua abertura, além de propiciar o prazer do convívio com obras de arte, poderia ser lida nesta chave também como uma espécie de *quitação de uma dívida moral* pela riqueza que permite a alguém ser colecionador. Mas *quitar tal dívida* também teria o efeito de legitimar moralmente certas riquezas através do colecionismo, tornando o colecionador ainda mais poderoso, seja no mundo da arte, seja em outras esferas da sociedade (aliás, um dos efeitos comuns das ações filantrópicas é justamente produzir e replicar relações de desigualdade – como demonstra a tese de Corrêa, 2007)¹⁶.

Embora *De Lama Lâmina* e *Sonic Pavillion* sejam duas das obras mais icônicas da coleção construída por Bernardo expostas em Inhotim¹⁷ que versam sobre a terra, desmatamento e, de alguma forma, mineração, elas não são as únicas que colocam em movimento holográfico e tensionam as imagens-seres de Bernardo aqui apresentadas. Quando visitei Inhotim, em outubro de 2016, me deparei com um de seus mais recentes e sensíveis espaços expositivos, a Galeria Claudia Andujar, dedicado à artista e aos Yanomami – com quem o trabalho de Andujar está intimamente entrelaçado. Militante, Andujar é uma das mais importantes e potentes artistas que vivem e produzem no Brasil. Nas palavras do crítico Fabio Cypriano, “nos últimos 50 anos, a artista dedicou sua vida à tribo, sendo uma das figuras essenciais na criação do Parque Yanomami, em 1991, com área de 96 mil km², no norte dos Estados de Roraima e Amazonas. Já foi dito que esta é a maior obra de ‘land art’ da história” (2015). A artista definiu a inauguração da galeria em Inhotim como um dos dois momentos mais importantes de sua vida (Claudia Andujar em Inhotim, 2016). Para se ter ideia da dimensão de tal afirmação, o outro

¹⁶ A antropóloga Aline Iubel, que tem pesquisado nos últimos tempos questões relacionadas a terras indígenas, ao ler o manuscrito deste capítulo lembrou que nas narrativas sobre garimpo é comum aparecer a ideia de que o dinheiro ganho nessa atividade é de alguma forma sujo, amaldiçoado, e que, portanto, não se pode guardá-lo: ele deve ser gasto de forma pública e rápida, como dizem os garimpeiros de ouro da Amazônia (Slater, 1994) (ver também Goody, 2012; Guedes, 2014; Taussig, 2010). Trata-se de uma concepção de riqueza bastante diferente da forma como normalmente é pensada no capitalismo (genericamente falando), que tem a ver com acúmulo. Embora garimpo seja bem diferente da mineração em escala industrial (sendo este último o modo como Bernardo fez seu dinheiro – desconsiderando aqui a possibilidade de fraudes financeiras), o colecionismo de arte pode ser simultaneamente uma maneira de acúmulo e de tornar público o dinheiro ganho através da abertura da coleção.

¹⁷ Como veremos ao longo do texto, após um acordo de Bernardo Paz com o Governo de Minas Gerais, *Sonic Pavillion* de *De Lama Lâmina* pertencem ao governo mineiro, mas seguem em comodato com Inhotim (Linhares, 2018b)

momento importante foi a demarcação da terra Yanomami. Observo que uma das grandes lutas do povo Yanomami foi e é contra os garimpeiros que invadiram suas terras atrás de ouro e mataram sua gente, seja diretamente com suas armas ou através das epidemias que disseminaram. No momento da inauguração da Galeria Claudia Andujar, Davi Kopenawa disse que os Yanomami são "inimigos da mineração em terra indígena" (em Inhotim, 2016). Ainda que haja diferenças entre garimpo e a mineração em escala industrial, em sua fala, Davi aproximou as duas práticas e estendeu suas críticas às mesmas em terras não indígenas ao afirmar que:

O governo de Minas Gerais está surdo de máquina (...). A mineração não vai trazer benefício pro povo brasileiro. A mineração não vai fazer bem para a saúde. A mineração vai só criar problema. Destruir a natureza, destruindo a terra, a montanha, sujando o rio, matando o peixe, criando problema. (Davi Kopenawa in Inhotim, 20/06/2016).

Imagino que estar em Inhotim para os Yanomami, bem como a propagação de suas imagens "fixadas em peles de papel" (Kopenawa & Albert, 2015: 64) através dos trabalhos de Andujar ali expostos, tem a ver tanto com dizer aos brancos que estão vivos quanto com um projeto de levar ao "povo da mercadoria" "a voz dos *xapiri*¹⁸" - que na floresta "brincam sem parar, dançando sobre seus espelhos resplandecentes. Quem sabe assim, eles queiram defendê-la conosco?" (Kopenawa & Albert, 2015: 65) A presença dos Yanomami e de Claudia Andujar em Inhotim me perturbou particularmente quando visualizei o pavilhão através do Google Maps e o vi quase vizinho a uma mina identificada como Ferrous Esperança Mineradora. São menos de 500 metros de distância. Tal presença segue me fazendo refletir, em especial com o rompimento da barragem do Córrego do Feijão, que, em linha reta, fica a um pouco mais de seis quilômetros da galeria. Me conforta pensar que, mais que uma contradição, é um ato político potente de ocupar um espaço voltado ao pensamento "confuso e obscuro" (Kopenawa & Albert, 2015: 78) dos brancos, ironicamente também com certo suporte do dinheiro do metal arrancado do sol.¹⁹

Poderia avançar aqui refletindo sobre a presença dos Yanomami no Instituto, mas quero concentrar-me em Bernardo Paz e Inhotim e no que esses seres podem nos informar a respeito de colecionadores, colecionismo

¹⁸ De forma simplificada e com um certo equívoco, podemos traduzir *xapiri* como uma qualidade de espíritos que integram o mundo Yanomami.

¹⁹ Lembrando que, segundo Martí (2015), um terço dos custos de Inhotim eram suportadas por Bernardo Paz. A Galeria Cláudia Andujar, no entanto, foi patrocinada pelo Banco Santander (Redação Inhotim, 2015).

e coleções. Inhotim não é apenas Bernardo Paz e o dinheiro vindo da mineração (ou outras fontes). Muitas pessoas trabalham e trabalharam para construir Inhotim, ou mesmo investiram recursos na instituição. Desde os anos 2000, seis anos antes de abertura do Instituto para o público, o que viria a ser Inhotim já contava com uma curadoria de arte que escolhia os trabalhos que iriam compor a coleção de Bernardo (Goldstein, s/d), que hoje está em comodato na instituição. Mas, segundo Bernardo, ele tinha que gostar dos trabalhos escolhidos pela curadoria (em Marília Gabriela Entrevista, 2011), ou seja, precisava haver uma confluência entre tais escolhas e seus gostos, desejos e interesses. Muitas pessoas jurídicas também investem e/ou investiram no Instituto – seja através de empréstimos para implementar projetos correlatos (Bernardo Paz em depoimento à juíza federal Camila Velano, TV Folha, 2017); seja através do patrocínio com incentivo fiscal via Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) e da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais²⁰; ou ainda através da construção de parcerias para a prestação de serviços.

Há um esforço claro, ao menos desde 2017, de desvinculação de Inhotim da figura de Paz. O diretor executivo do Instituto, Antônio Grassi, afirmou na ocasião da saída do empresário da presidência do Conselho do Instituto, que "um museu como Inhotim não pode ficar associado à imagem de uma única pessoa. O momento é o de garantir transparência, segurança jurídica e a confiança dos nossos atuais e futuros patrocinadores" (O Globo, 2017). Divulgou-se na mídia que Bernardo teria doado as terras da fazenda e edificações para o Instituto já em 2015; que Inhotim, enquanto uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) "não pertence a Bernardo" (O Globo, 2017); e que há uma clara "divisão de Bernardo e suas empresas e a OSCIP" (Ricardo Gazel em Peixoto, M., 2017). Em um acordo com o Governo de Minas Gerais para quitar suas dívidas fiscais, Bernardo doou ao Estado 20 obras de sua coleção (dentre elas *De Lama Lâmina* e *Sonic Pavillion*) – que, como parte do acordo, passou a participar da administração do Instituto, dentre outras garantias em relação à manutenção do mesmo (Linhares, 2018b). O economista Ricardo Gazel, que assumiu a presidência do Conselho no lugar de Bernardo, afirmou ainda que é interessante que Inhotim se torne cada vez menos dependente de terceiros

²⁰ Em termos de patrocínio financeiro, o site do Instituto apresenta apenas pessoas jurídicas que incentivam via incentivo fiscal, com destaque às logos da Vale S.A., Itaú, Vivo, Taesa e Cemig.

(Peixoto, 2017). E que, em 2017, 90% dos custos de manutenção da instituição teriam sido obtidos por recursos via Lei Rouanet, patrocínio direto e bilheteria (Peixoto, 2017.).

Se nem Paz nem seu dinheiro fizeram o Instituto sozinhos, também não haveria Inhotim sem o colecionador e, neste sentido, suas pessoas se confundem. A criação de instituições de interesse público a partir de coleções particulares é algo particularmente recorrente. Muitos museus nascem justamente desse tipo de coleção. Para citar apenas um, este é o caso do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Construir OSCIPs para abrigar coleções, abri-las para o público e, certamente, ampliar as possibilidades em termos de arrecadação financeira (e abatimentos de impostos), têm sido caminhos cada vez mais recorrentes para os colecionadores interessados no que chamam de institucionalizar as coleções – inclusive como alternativa à prática de colocá-las em comodato junto a instituições já existentes²¹. Dois outros exemplos brasileiros de instituições criadas por colecionadores para abrigar suas coleções são o Instituto Figueiredo Ferraz, localizado em Ribeirão Preto/SP e o Museu da Fotografia em Fortaleza/CE.

Apesar dos esforços do Instituto Inhotim de dissociar sua imagem de Bernardo Paz, diferentes matérias de imprensa ainda se referem ao colecionador como "'dono' de Inhotim" (Carazza, 2018), chamando as obras de arte negociadas com o Governo de Minas Gerais para quitação das dívidas de Bernardo como "obras de Inhotim" (Linhares, 2018a) ou destacando a ligação entre Bernardo e Inhotim em suas chamadas jornalísticas. Como escreveu Cordélia Mourão no debate travado nos comentários da já citada matéria do *The Intercept Brasil* sobre crimes trabalhistas e ambientais do empresário: "Welcome to Inhotim, fruto de mecenato feito com renda de

²¹ O comodato é relativo à cessão de uma coleção privada para uma instituição que, em contrapartida ao direito de expor as obras que a compõem e, eventualmente, emprestá-las para outras instituições, se responsabiliza pela manutenção da mesma. Muito embora, em um primeiro momento, a prática soe como uma 'benesse' para as instituições de maneira geral, uma vez que estas poderiam ter livre acesso a obras que não teriam condições de adquirir, a manutenção das coleções tem um custo que pode ser relativamente alto. Além do mais, o aceite do comodato por uma instituição de renome é um reconhecimento da importância da coleção, o que pode repercutir em uma série de vantagens para o colecionador, seja na aquisição de novas obras de arte como na valorização monetária da coleção. No Brasil, a prática do comodato tem sido recorrentemente questionada como uso de instituições públicas para atender interesses particulares; pelos gastos que geram aos cofres públicos, que poderiam investir tais valores na construção dos acervos das instituições (o que é tido como um ponto genericamente fraco dos museus de arte contemporânea); e pelo fato de acabar contribuindo para que instituições públicas (ou de interesse público) repliquem a visão/o olhar para a arte de particulares (Cordova, 2017, 2018a, 2018b).

mineração!" (Cordélia Mourão em Lara, 2018).

Conforme disse há algumas páginas, em meu doutorado, no qual me concentrei nos colecionadores privados relacionados a um circuito *mainstream*²² do mercado brasileiro de arte contemporânea (Cordova, 2018b), aprendi que há diferentes tipos de colecionadores de arte contemporânea e coleções, formas de colecionar e motivações para construir coleções. Bernardo Paz e Inhotim, certamente, são únicos, seja na escolha do que colecionar como na escala do projeto que é Inhotim. E são únicos também para pensar as, por vezes, tensas relações entre arte, colecionismo e dinheiro e mesmo sobre a relação entre a figura do colecionador e sua própria coleção.

Desejavelmente e idealmente, no meio do colecionismo privado, toda coleção é, de alguma forma, única. Uma coleção é composta pelo "olhar" do colecionador (sua perspectiva de mundo; seus gostos; seus modos de escolher obras; seu conhecimento pela arte) e pela tessitura das obras escolhidas postas em relação através da mesma. Sua 'autenticidade', 'seriedade' e 'verdade' estão diretamente relacionadas às motivações daquele que coleciona para ser colecionador. Tais termos são comumente atrelados a coleções reconhecidas e tidas como relevantes e aparecem tanto nas narrativas dos colecionadores como na de outros atores do mundo da arte contemporânea, e ainda na própria literatura especializada – a exemplo de Gomide (2014); Grijp (2006); Tacca (2015) e mesmo clássicos, como Benjamin (1987). E, segundo a moralidade vigente dentre os atores que pesquisei, o mais legítimo dos legítimos motivos para se adquirir uma obra de arte é a paixão (e o interesse na 'arte pela arte'), em detrimento ao interesse decorativo²³, de distinção e ascensão social (poder)²⁴ e, principalmente, de investimento – no sentido de fazer dinheiro através da arte. Há, inclusive, uma sociologia nativa de classificação dos colecionadores onde, de maneira geral,

²² Por colecionismo *mainstream* me refiro àquele diretamente relacionado ao circuito comercial de maior visibilidade e poder das artes visuais contemporâneas. De maneira geral, diz respeito às coleções feitas com quantidades consideráveis de dinheiro e a compradores constantes que se relacionam com galerias de médio e grande porte.

²³ Que frequentemente aparece na narrativa dos colecionadores particulares como o primeiro mote para adquirir arte, mas que é superado ao se tornar um colecionador (Cordova, 2018b).

²⁴ É claro que se tornar colecionador é se tornar alguém que importa no mercado das artes, uma vez que uma série de atores, tais como galeristas e artistas, dependem diretamente dos colecionadores para sustentar seus negócios. E quanto mais significativa uma coleção se torna, maior a relevância/prestígio/privilégios que o colecionador tem no mundo da arte. Mas parece ser desejável que tal construção social seja um efeito colateral do colecionismo de arte, não seu principal objetivo. Em campo, acompanhei falas em que o apontar um colecionador como sendo alguém motivado pela ascensão social era uma forma de desqualificá-lo enquanto colecionador (bem como de desqualificar a sua coleção).

a categoria colecionador-investidor funciona de forma acusatória e da qual, quando versam sobre suas coleções, os colecionadores buscam se distanciar.

Claro que tal lógica não é absoluta: alguns colecionadores argumentam que mesmo que comprem arte com outros objetivos, uma vez que colocam boa parte do patrimônio em tal tipo de aquisição, ela se torna também um investimento. Para tais colecionadores, comprar obras de arte para uma coleção particular tem uma espécie de efeito colateral que é transformar arte em um ativo (um bem de valor comercial) e que, enquanto tal, pode se valorizar – e tal valorização é, em geral, vista como uma espécie de reconhecimento de que o colecionador fez uma boa escolha, de que tem 'um bom olho'. Mesmo assim, dentro do contexto pesquisado, não conheci um colecionador que se colocasse antes de mais nada como um investidor cujo principal objetivo através da coleção fosse ganhar dinheiro.

Do ponto de vista das atores das artes visuais, parece haver uma tensão constante na relação entre arte e dinheiro. E tal tensão se destaca no âmbito do colecionismo *mainstream* particular. Embora boa parte da produção artística seja crítica ao mundo contemporâneo e às dinâmicas de poder e práticas que a sustentam²⁵, por vezes também depende de alguma forma do financiamento realizado com dinheiro obtido através das lógicas que criticam (seja para circular, ser exposta ou mesmo para a existência financeira de seus artistas). É claro que não é possível estender tal situação à totalidade das ações de mecenato ou aquisição de arte. Mas quando isso acontece, como lidar com tal *contradição*? Alguns atores das artes visuais optam por se manter distantes dessas situações que veem como conflitivas. Outros (essa me parece a atitude mais comum) não conectam os modos de obtenção de recursos daqueles que suportam de alguma forma a arte com tal prática.

Outros atores, por fim, têm ciência dessa conexão e a entendem como uma espécie de política de redução de danos através da qual fazem o dinheiro oriundo de atividades que causam mal-estares sociais e ambientais (e etc.) suportar reflexões críticas a elas. Ou, como me disse certa vez um galerista que tinha uma orientação política bem menos conservadora que parte

²⁵ O que fica claro, por exemplo, na perseguição que artistas e intelectuais progressistas têm sofrido no último ano no Brasil frente ao atual avanço no campo político de forças conservadoras nos costumes e liberais na economia.

significativa dos colecionadores com os quais negociava²⁶, via o vender arte para tais colecionadores como uma estratégia de redistribuição de renda do colecionador rico para o artista que luta para sobreviver fazendo sua arte, muitas vezes crítica ao sistema (caderno de campo, 2014). Conversando com alguns artistas, também percebo a escolha de inserir seus trabalhos nessas situações contraditórias como uma espécie de estratégia de guerrilha que utiliza brechas para implementar suas ideias em terrenos hostis. E, quase sempre, junto com tudo isso, existe o interesse dos atores das artes visuais de viver de seu trabalho artístico e viabilizar a continuidade do mesmo. Mas, independente da origem do dinheiro que suporta a arte, a aproximação da arte com a esfera econômica parece tornar a própria existência de um mercado de arte em algo conflituoso para alguns.

Ao tornar contextualmente obras de arte trocáveis por dinheiro, como tantos outros bens o são, as pessoas atuantes no mercado aproximam bens artísticos de coisas ordinárias. [...] Parece haver, por parte significativa dos atores da arte contemporânea, um esforço contínuo em mantê-la apartada das demais esferas da vida. Isto já foi discutido em alguma medida nos escritos de Geertz relativos à arte como um sistema cultural (1997), nos de Pierre Bourdieu sobre a autonomia da arte (1996) e em problematizações a tal autonomia através de conceitos como o de heteronomia – que versa sobre [como a arte é interdependente de outros sistemas, Graw, 2012]. (Cordova, 2018b: 289).

Em um dossiê sobre o sistema da arte editado recentemente pela *Revista ouvirOUver*, foi publicado o texto *Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos*, de Isabelle Graw (2017). O texto versa justamente sobre o que a autora se refere como acúmulo de “queixas sobre a expansão do mercado artístico e suas consequências supostamente devastadoras para a arte” (Graw, 2017: 397). Para esta autora:

Na definição da arte moderna pela estética do século XVIII já estava implícita uma dimensão econômica: ao proclamar a arte como um princípio mais elevado e, mais do que isso, ao desobrigá-la de sua finalidade específica, a estética criou as condições ideais para a exploração mercadológica da arte. (...) A formulação do conceito moderno de arte abriu caminho para as transações de obras de arte supostamente autônomas num mercado de arte com as características do hoje. (Graw, 2017: 398).

Também segundo Ana Letícia Fialho:

A importância dos colecionadores privados brasileiros fica evidente não só por sua capacidade de movimentar o negócio das galerias, fomentando indiretamente a produção contemporânea na medida que constituem e expandem suas coleções privadas, mas também como agentes fundamentais do colecionismo institucional. Comitês de aquisição, clubes de colecionadores, grupos de patronos... Os modelos e programas podem apresentar diferenças, não obstante, a captação de recursos junto a indivíduos com alto poder aquisitivo

²⁶ Com os últimos processos políticos no Brasil, que culminaram no impeachment da presidenta Dilma Rousseff (Martí, 2016) e, mais recentemente, na eleição de Jair Bolsonaro para a presidência, explicitou-se uma já clara (e genérica – portanto não universalizável) cisão política entre artistas, pesquisadores, curadores, críticos e estudantes de arte e colecionadores e galeristas.

constitui a principal estratégia das instituições brasileiras para viabilizar aquisições. (Fialho, 2017: 386).

É claro que, como vimos, é preciso mais do que dinheiro, para se fazer uma coleção – em especial uma *coleção séria*. É preciso que o colecionador (e/ou as pessoas que trabalhem para ele ou com ele no processo de construção de uma coleção) se envolvam com a atividade, pesquisem, se dediquem a ela. É comum os colecionadores narrarem que gastam grande parte de seu tempo livre envolvidos com a coleção ou com atividades diretamente relacionadas à mesma. Pensando no colecionismo de maneira ampla, não especificamente no de arte contemporânea, Walter Benjamin afirmou que “coleccionar é um fenômeno primevo de estudo: o estudante coleciona saber” (2009: 241). Já o antropólogo Paul Van der Grijp destacou que, enquanto “uma preocupação de elite, o colecionismo pode ser definido em primeira instância como uma acumulação sistemática de objetos preciosos que correspondem a um conhecimento. Para colecionadores sérios, colecionar costuma ser uma forma culta de lazer” (2006: 31²⁷). O conhecimento intrínseco à prática do colecionismo é articulado na construção de uma coleção com a qual o colecionador se identifica. Certa vez, o galerista e colecionador Eduardo Brandão afirmou: “minha coleção, no fundo, é um documento da minha vida” (em Quintas, 2009). Como bem colocou o antropólogo Fernando de Tacca, que pesquisou alguns colecionadores privados de fotografia no Brasil, “indivíduo e coleção são intrinsecamente dependentes e habitam o mesmo território” (2015: 16). Ou, mais radicalmente, podemos traçar um paralelo com a afirmação de Eduardo Brandão, já citada anteriormente, de que “sua coleção faz parte do seu corpo, igual ao calcanhar” (em Quintas, 2009), com a ideia de Jean Baudrillard de que “coleccionamos sempre nós mesmos” e de que “a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final sempre é a pessoa do colecionador” (1993: 99). Eu diria que não apenas do colecionador, mas de todos aqueles que a fazem junto com ele, quando é o caso. E também de tudo aquilo que faz a coleção junto com o colecionador (o dinheiro da mineração, a fazenda, as relações, etc.). E, por isso, a dificuldade de se separar Inhotim das complexas e instáveis imagens-seres holográficos de Bernardo Paz.

25 de fevereiro de 2019. Um mês depois do rompimento de uma das

²⁷ A citação em inglês: enquanto “an elite preoccupation collecting may be defined in the first instance as the systematic accumulation of precious objects a corresponding knowledge. For serious collectors, collecting used to be a form of cultivated leisure” (Grijp, 2015: 16).

barragens da Mina do Córrego do Feijão, Brumadinho vive o luto e a revolta de suas perdas, com 179 corpos identificados e ainda buscando por 131 pessoas desaparecidas (G1 Minas, 2019). Neste mesmo dia, o jornalista Piero Locatelli publicou em um site de comunicação brasileiro uma impactante matéria intitulada "Com luto, ódio e busca por corpos, Brumadinho (MG) teme futuro sem a Vale". Logo na abertura da reportagem, traz a fala de Jaime Barbosa, ex-funcionário da referida empresa: "Morreu meu irmão. Morreram meus parentes. Mas não pode deixar a cidade morrer. Como vão viver meus filhos? Como vão viver meus netos?" (2019). A Vale S.A. é a maior empregadora de Brumadinho. Se a cidade era "relativamente rica", como bem destaca Locatelli, ela era também "totalmente dependente da extração de minério" (G1 Minas, 2019). E não apenas aqueles que trabalham na Vale dependem dela, mas quase todos os habitantes de Brumadinho, em função dos impostos, da compensação ambiental e royalties do minério de ferro pagos à cidade. Sem esses valores, segundo o prefeito da cidade, não seria possível sequer prover os serviços mais básicos aos cidadãos. "Se fechar a mina, isso aqui vai virar uma cidade fantasma" (Jaime Barbosa em Locatelli, 2019). Se toda mina uma hora acaba (e a previsão era de que a Mina Córrego do Feijão fosse desativada em 2027), o temor é que o recente desastre acelere tal processo. Sem a Vale S. A., como perspectiva econômica, por ora, Brumadinho tem duas opções, que são vistas com ceticismo por seus habitantes: a agricultura e o turismo. E a principal responsável pelo crescimento do turismo na região nos últimos anos foi "a fundação de Inhotim, o mais importante museu a céu aberto de arte contemporânea do Brasil. O número de leitos em hotéis passou de 300, em 2008, para 1 300 em 2016" (Locatelli, 2019). É preciso se preocupar com Inhotim.

Referências Bibliográficas

Baudrillard, J. (1993). *O sistema marginal: a coleção. O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.

Benjamin, W. (1987). *Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador*. Rua de mão única (pp. 227-235.) São Paulo: Editora Brasiliense.

Cordova, D. Z. (2017). Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea. *ouvirOUver*. Acessado em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39149>

Cordova, D. Z. (2018a). Happenstance museum. In Grossi, M. P., Silva, S. L. [et al]. *Anais 18º Congresso Mundial de Antropologia*. Florianópolis: Tribo da Ilha.

Cordova, D. Z. (2018b). *Relações apaixonadas, interesses obsessivos: uma etnografia sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea* (Tese de doutoramento). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.

Corrêa, J. B. S. S. (2007). *Relações de segregação: novas práticas filantrópicas entre a elite paulistana* (Dissertação de mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Fialho, A. L. (2017). *O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. ouvirOUver*. Acessado em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39334>

Goldstein, I. (s/d). Relato da mesa 'Colecionismos do contemporâneo no Brasil'. *Fórum Permanente*. Acessado em http://www.forumpermanente.org/event_pres/oficinas-de-curadoria/copy_of_a- virada-global-da-arte-contemporanea-nas-colecoes-brasileiras/relatos/relato-da-mesa-201ccolecionismos-do-contemporaneo-no-brasil201d.

Gomide, A. C. (2014). *Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil: um estudo* (Tese de doutoramento). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Goody, J. (2012). *Metals, culture and capitalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Graw, I. (2017). *Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos*. ouvirOUver. Acessado em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40025>

Grijp, P. V. D. (2006). *Passion and profit. Towards and Anthropology of Collecting*. Berlin: LIT Verlag.

Guedes, A. (2014). Fevers, movements, passions and dead cities in Northern Goiás. *Vibrant*. Acessado em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412014000100003

Kopenawa, D. & Albert, B. (2015). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Slater, C. (1994). "All That Glitters': Contemporary Amazonian Gold Miners' *Tales*. *Comparative Studies in Society and History*. V. 36, n. 4, pp. 720-742.

Tacca, F. (2015). *Colecionadores privados de fotografia no Brasil*. São Paulo: Intermeios.

Taussig, M. (2010). *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. São Paulo: Editora Unesp.

Outras Referências

Carazza, B. (2018, 04 de maio). Mais uma jogada de mestre do mecenas brasileiro. *Folha de São Paulo* (blog). Acessado em <https://oespiritodasleis.blogfolha.uol.com.br/2018/05/04/mais-uma-jogada-de-mestre-do-mecenas-brasileiro/>

Correio da Lapa (2009, 09 de julho). Inhotim: a grande lavanderia mineira. *Correio da*

Lapa. Acessado em <http://correiodalapa.blogspot.com/2009/07/inhotim-grande-lavanderia-mineira.html>

Cuadros, A. (2018, 08 de junho). The crimes that fueled a fantastic Brazilian museum. *Bloomberg Businessweek*. Acessado em: <https://www.bloomberg.com/news/features/2018-06-08/the-financial-crimes-that-fueled-brazil-s-inhotim-museum>

Cypriano, F. (2015, 28 de novembro). Inhotim é lugar adequado para obra sensível como a de Andujar. *Folha de São Paulo*. Acessado em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1711960-inhotim-e-lugar-adequado-para-obra-sensivel-como-a-de-andujar.shtml>

Diário do Centro do Mundo (2018, 9 de junho). Novos crimes de Bernardo Paz, fundador de Inhotim, são descobertos. *Diário do Centro do Mundo*. Acessado em <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/novos-crimes-de-bernardo-paz-fundador-do-inhotim-sao-descobertos/>

Dieguez, C. (2016, julho). A onda. Uma reconstituição da tragédia de mariana, o maior desastre ambiental do país. *Piauí*. Acessado em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-onda-de-mariana/>

Fialho, A. L. (2017). *O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. ouvirOUver*. Acessado em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39334>

G1 Minas (2019, 25 de fevereiro). Sobe para 179 o número de mortos identificados em Brumadinho. *G1 Minas Gerais*. Acessado em <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/02/25/sobe-para-179-o-numero-de-mortos-identificados-em-brumadinho.ghtml>

Inhotim (2014, 28 de março). *Bernardo Paz- Instituto Inhotim*. Inhotim [YouTube]. Acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=bWVIquGWacQ>.

Inhotim (2016, 20 de junho). Inaugurações 2015. *Seminário Visão Yanomami - mesa 1. Inhotim* [YouTube]. Acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=17ybiRjCQa4>

Lara, B. (2018, 8 de junho). De grilagem a trabalho infantil: surgem novos crimes de Bernardo Paz, idealizador do Inhotim. *The Intercept Brasil*. Acessado em <https://theintercept.com/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/?comments=1%23comments>.

Linhares, C. (2018a, 30 de abril). Bernardo Paz paga dívidas de impostos com obras de Inhotim. *Yahoo! Notícias*. Acessado em <https://br.noticias.yahoo.com/bernardo-paz-paga-d%C3%ADvidas-impostos-000600979.html>

Linhares, C. (2018b, 30 de abril). Inhotim e governo de Minas assinam acordo para transferência de 20 obras de arte. *Folha de São Paulo*. Acessado em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/inhotim-e-governo-de-minas-assinam-acordo-para-transferencia-de-20-obras-de-arte.shtml>

Locatelli, P. (2019, 25 de fevereiro). Com luto, ódio e busca por corpos, Brumadinho

(MG) teme futuro sem a Vale. *Notícias Uol*. Acessado em <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/reporter-brasil/2019/02/25/com-luto-odio-e-busca-por-corpos-brumadinho-teme-futuro-sem-a-vale.htm>

Marília Gabriela Entrevista (2011, 21 de julho). *Bernardo Paz fala sobre a importância da arte contemporânea* [entrevista]. Acessado em <http://gnt.globo.com/programas/marilia-gabriela-entrevista/videos/1569481.htm>.

Martí, S. (2015, 19 de agosto). Contra crise, Instituto Inhotim põe suas galerias para 'adoção'. *Folha de São Paulo*. Acessado em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1670440-contra-criese-instituto-inhotim-poe-suas-galerias-para-adocao.shtml>.

Martí, s. (2016, 04 de abril). SP-Arte vive polarização política entre galeristas pró e anti-impeachment. *Folha de São Paulo*. Acessado em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1757720-sp-arte-vive-polarizacao-politica-entre-galeristas-pro-e-anti-impeachment.shtml>

O Globo (2017, 27 de novembro). Adriana Varejão reúne artistas em defesa de Inhotim. *O Globo*. Acessado em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/adriana-varejao-reune-artistas-em-defesa-de-inhotim-22121718>

Peixoto, M. (2017, 07 de dezembro). "Estou revendo as contas", diz novo presidente de Inhotim após saída de Bernardo Paz. *Uai*. Acessado em <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/12/07/noticias-artes-e-livros,218069/estou-revendo-as-contas-diz-novo-presidente-de-inhotim-saida-paz.shtml>

Peixoto, S. (2019, janeiro). Lama da Vale contamina rio Paraopeba e devasta vida de indígenas, que avisam: 'Espírito guerreiro'. *BHAZ*. Acessado em <https://bhaz.com.br/2019/02/07/lama-vale-contamina-rio-paraopeba-indios/>

Quintas, G. (2009, 20 de setembro). Eduardo Brandão: um discurso amoroso sobre colecionismo. *Olhável*. Acessado em <http://olhave.com.br/2009/09/um-discursoamoroso-sobre-colecionismo/>

Redação Inhotim (2015, 11 de novembro). Inhotim inaugura Galeria Cláudia Andujar. *Inhotim*. Acessado em <https://www.inhotim.org.br/blog/inhotim-inaugura-galeria-claudia-andujar/>.

Revista Bravo! (2016, 24 de agosto). Bravo! entrevista: Bernardo Paz, fundador de Inhotim. *Revista Bravo!* [Youtube]. Acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=PYCTOsyETw>

Rossi, A. (2019, 06 de fevereiro). Tragédia em Brumadinho: a funcionária da Vale que alertou sobre o desastre pelo rádio e fugiu de ré em caminhão com 90 toneladas. *BBC News*. Acessado em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47138258>

Sebastião, W. (2016, 04 de novembro). Fundador do Inhotim, Bernardo Paz, conta como fundou o museu que completa 10 anos. *Uai*. Acessado em

<https://www.uai.com.br/entretenimento/>

Souza, F., Fellet, J. (2019, 29 de janeiro). Brumadinho é maior acidente de trabalho já registrado no Brasil. *BBC News*. Acessado em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47012091>

TVFolha (2017, 14 de dezembro). Bernardo Paz [depoimento para a juíza federal Camila Velano em junho de 2015]. *TVFolha*. Acessado em <https://tv.uol/16fk8>.

Udco, Z. (2013, 29 de agosto). Inhotim Brazil's Contemporary art Wonderland. *Huffpost*. Acessado em https://www.huffingtonpost.com/zach-udko/inhotim-brazils-contempor_b_3826723.html

Valente, R. (2017, 03 de dezembro). Falta de transparência sobre repasse levou à condenação de Bernardo Paz. *Folha de São Paulo*. Acessado em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1942869-falta-de-transparencia-sobre-repasse-levou-a-condenacao-de-bernardo-paz.shtml>