



XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVI ENANCIB)
ISSN 2177-3688

GT IX – Museu, Patrimônio e Informação
Comunicação Oral

“O INHOTIM QUE O OUTRO INHOTIM ENGOLIU”: MUSEU,
SILÊNCIO E TRANSGUIRAÇÃO DE MEMÓRIAS¹

“THE INHOTIM THAT THE OTHER INHOTIM SWALLOWED”:
MUSEUM, SILENCE AND MEMORY TRANSGUIRATION

Luiz Carlos Borges, Museu de Astronomia e Ciências Afins/MAST
lcborges@mast.br

Resumo: Este trabalho, sobre o Instituto Cultural Inhotim, trata das relações desse Museu com sua história e, em especial, com a extinta Comunidade do Inhotim; qual seja, analisa a produção de uma endohistória relativamente assimétrica à sua exohistória. Para tanto, propõe uma análise crítica do Inhotim Museu enquanto ente social e, mais particularmente, na condição de intelectual coletivo estruturado em discurso competente, logo, autoritário. O exame histórico intenta mostrar que a apropriação tempo-espacial e o silenciamento simbólico são inerentes à própria instituição do Museu e, como tais, são componentes de uma violência sistêmica que se expressa na forma de encobrimento, deslocamento/transfiguração de significantes históricos e representativos e, finalmente, na entronização de memórias. Desse modo, a endohistória do Inhotim mostra a existência de uma distância entre o sujeito-da-narrativa museal e o sujeito-do-discurso histórico e é justamente essa distância constitutiva e, em última instância, não percebida ou denegada que constitui o cerne da relação entre o Museu e sua história. Enfim, ao atravessar a autorrepresentação do Museu do Inhotim como um lugar privilegiado para a contemplação da beleza, uma espécie de função órfica do museu, a análise museológica aqui proposta objetiva por a descoberto e compreender as estratégias discursivas mediante as quais o Museu do Inhotim se autorrepresenta e se apresenta para a sociedade.

Palavras-chave: Museu. Memória. Silêncio. Musealização. Representação.

Abstract: This paper about the Inhotim Cultural Institute deals with the relations between this Museum and its history, and especially with the extinct Inhotim Community, that is, analyses the elaboration of an endo-history which is relatively asymmetrical concerning its exo-history. Therefore, proposes a critical analysis of the Inhotim museum as an collective intellectual structured in an discourse of competence, thus, authoritarian. The historic survey attempts to show that the time-space appropriation and the symbolic silencing are inherent to the very institution of the Museum, and as such, are components of the systemic violence that is expressed in terms of concealment, displacement/transfiguration of historic and meaningful significant and, finally, of memories entronement. Thereby, the Inhotin’s endo-history displays the existence of a distance between the

¹ O conteúdo textual deste artigo, os nomes e e-mails foram extraídos dos metadados informados e são de total responsabilidade dos autores do trabalho.

subject of the museum narrative and the subject of the historic discourse and it is precisely that constitutive and, in the last instance, imperceptive or denied distance that constitutes the hub of the relation between the Museum and its history. Ultimately, attempting to cross the Museum do Inhotim self-representation, as a privileged place to contemplate beauty, a kind of orphic function of the museum, the museological analysis hereby proposed aims to uncover and to understand the discursive strategies whereby the Museum do Inhotim represents itself and presents itself to the society.

Keywords: Museum. Memory. Silence. Musealization. Representation.

o Inhotim nasceu de pretos/[...]/algumas oitavas de ouro/e poucas memórias
Valdir de Castro Oliveira

1 O FATO HISTÓRICO E CONHECIMENTO: OPACIDADE, ESPESSURA E INTERPRETAÇÃO

A realidade e seus fenômenos demandam interpretação, o que significa dizer fundamentalmente que o sujeito é instado a conhecer, analisar, catalogar, classificar a realidade e agir sobre ela. Ademais, cada fenômeno, por ser multifacetado, pode ser diversamente interpretado. Isso ocorre porque nos situamos sempre em um lugar de fala, qual seja, expressamo-nos e agimos “[...] desde um ponto de vista, vendo através de uma ‘perspectiva’, criando um sentido [...] necessariamente dentro de um fechamento” (CASTORIADIS, 1999, p. 56). E aqui encontramos-nos diante de uma das muitas contradições que estruturam o sujeito: embora estejamos sempre produzindo sentidos, todo sentido faz-se inacabamento, dada a nossa incapacidade/impossibilidade de “capturar” o real. Esta é a matéria da nossa incompletude e, ao mesmo tempo, de nosso impulso em sempre saber mais, romper fronteiras.

Advém daí também a necessidade da memória como perpetuação de um determinado modo de ser no mundo. Deste modo, as obras, os monumentos, como instituições sociais e como *memento*, constituem aquilo que permanece, que supera, ao menos metonimicamente, a heteronomia radical: a da morte. Mais ainda, a sociedade, enquanto tal - uma espécie de hipersujeito -, reproduzindo-se através dessa *memorabilia*, ultrapassa a si mesma e às suas partes.

Assim, ao falarmos de memória (em grego, *mnemê*) implicamos um processo de consciência-reconhecimento-racionalização, e um processo de reflexão-interpretação-representação, um permanente revolver da matéria. Essa dinâmica própria da memória pode ser resumida nos termos opostos, mas complementares, recordação/esquecimento. Neste sentido, o esquecimento mostra como marca do que resiste a ser (r)evocado, exposto. Assim, as recordações são entremeadas com aquilo que falta ou falha no processo mnêmico.

E, por essa razão, recordar é "carregar" (no sentido da informática, *upload*) o consciente com fragmentos mnêmicos.

Este trabalho sobre o Instituto Cultural Inhotim², uma instituição museu de Arte Contemporânea (doravante mencionado apenas como Museu do Inhotim – apesar da ambiguidade dessa locução) fundamenta-se e sustenta-se em reflexões teórico-críticas que tomam a dimensão social-histórica e seu sociometabolismo como materialidade não apenas sensível e pensável, mas igualmente analisável e interpretável, a partir de uma postura crítica que leva em conta que a consciência é determinada pelo ser social. Além do mais, por ser ético-política, a reflexão é também um meio para intervir nessa realidade analiticamente exposta.

Se, de acordo com Santacana Mestre e Hernandez Cardona (2006), o patrimônio é a história evidenciada, o mesmo pode ser dito da museologia e da museografia. E é nesta perspectiva que analisamos o Museu do Inhotim, a partir de sua relação com a história. A isso também deve ser acrescida uma das características de seu partido museológico³: a musealização da barbárie como ocultação dos silenciados, ou dos simbolicamente mortos, tal como concebe Benjamin (cf. LÖWY, 2005). Assim, essa história, que, apesar das narrativas oficiais de silenciamento, é constitutiva do ser-assim do Museu do Inhotim, deve constar de qualquer processo analítico que deseje compreendê-lo, pois, “las atrocidades no pueden ni deben ser olvidadas, y por tanto la reflexión museológica sobre El patrimonio que engendraron es absolutamente fundamental [...]” (SANTACANA MESTRE; HERNANDEZ CARDONA, 2006, p. 223). É justamente essa a perspectiva aqui adotada, pela qual o enfoque sobre o Museu do Inhotim é antes histórico-social e crítico, e não se dirige ao seu estatuto de museu de arte, mas à sua condição ontológica de ser social e museu-intelectual orgânico (BORGES, 2014).

O fato Museu do Inhotim demanda que o interpretemos: que museu é esse?, qual a sua história e qual a sua posição no campo cultural? A análise museológica aqui proposta objetiva atravessar a autorrepresentação do Museu do Inhotim como um lugar privilegiado para a contemplação da beleza, uma espécie de função órfica⁴ do museu, visando pôr a descoberto e compreender as estratégias discursivas mediante as quais o Museu do Inhotim se

² Inicialmente denominado Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI).

³ O termo partido museológico ou museal, para além de sua definição técnica, aponta para uma tomada de posição não apenas tecnocrática, mas igualmente política, qual seja, trata-se de uma tomada de posição pela qual se indica, de um museu, sua localização em algum espectro do campo social-histórico.

⁴ O sentimento ou experiência órfica, ou transcendental em geral e na arte, em particular, refere-se, segundo Oswald de Andrade (1974), ao desejo de superação e, ao mesmo tempo, à recusa, na forma de uma busca compensatória ou recobrimento, diante da determinabilidade da morte.

autorrepresenta e se apresenta para a sociedade (endohistória), bem como analisar as relações dessa endohistória com a exohistória: qual, por exemplo, são as relações do Museu com seu entorno?; existe distância entre o sujeito-da-narrativa museal e o sujeito-do-discurso histórico? Em especial, interessa-nos as relações do Museu com a extinta Comunidade do Inhotim. O exame histórico intenta mostrar que há uma apropriação e um silenciamento simbólicos que são inerentes à própria constituição do Museu e, como tais, são componentes de uma violência simbólica que se expressa na forma de encobrimento, deslocamento/transfiguração⁵ de significantes históricos e representativos e, finalmente, na entronização de memórias. Em última instância, trata-se de elementos que, mesmo quando não percebidos ou simplesmente denegados, constituem o cerne da relação entre o Museu e sua história.

2 O INHOTIM ANTES DO INHOTIM OU A HISTÓRIA REVOLVIDA

Diante do Museu do Inhotim⁶, sua imponência, vastidão, pode-se experimentar uma sensação de êxtase estético e, ao mesmo tempo, perguntar sobre as condições históricas de sua fundação. No *site* do Museu, o histórico nos informa que:

o Instituto Inhotim começou a ser idealizado pelo empresário mineiro Bernardo de Mello Paz a partir de meados da década de 1980. A propriedade privada se transformou com o tempo, tornando-se um lugar singular, com um dos mais relevantes acervos de arte contemporânea do mundo e uma coleção botânica que reúne espécies raras e de todos os continentes. Os acervos são mobilizados para o desenvolvimento de atividades educativas e sociais para públicos de faixas etárias distintas. [...] tem construído ainda diversas áreas de interlocução com a comunidade de seu entorno (INHOTIM, 2015).

Como nada mais nos é informado, duas são as perguntas que essa narrativa suscita: qual o movimento que transforma uma propriedade privada em museu?, e que interlocuções com as comunidades do entorno o museu constrói? Ao tentar buscar novos dados que esclareçam a história do Inhotim, deparamo-nos com, para ser sucinto, dois tipos de narrativa histórica⁷. De fato, essas histórias filiam-se a dois universos discursivos que, entre si, constituem antinomias. Há uma história “oficial” que, em geral, pouco menciona sobre o antes do Museu do Inhotim, como se, antes, houvesse apenas um vazio que foi preenchido com e pelo Museu. E há outra, divergente, que insiste em mostrar que a fundação do Inhotim

⁵ O termo transfiguração, por sua relação intrínseca com a musealização, é usado como sinônimo de criação de metarrealidade proposto por Stransky (cf. BARAÇAL, 2008).

⁶ Etimologia (possível) da palavra inhotim. Segundo Oliveira (2010), trata-se de uma corruptela da expressão “senhor, sim!”, falada de acordo com o dialeto dos antigos moradores (escravos ou seus descendentes), como “inhô, sim!” ou “inhô, tim!”.

⁷ Para uma análise estética e internalista do Inhotim, ver Meneses, 2012.

decorre de um processo de apagamento (territorial e simbólico). Para fins de ilustração, elegemos a narrativa de Fernando Serapião (2011) como exemplar da primeira perspectiva e a Valdir de Castro Oliveira (2010), como representante da segunda.

Contradições à parte, historicamente, a região, localizada no Vale do Paraopeba, no final do Maciço do Espinhaço e início do Tabuleiro do Oeste, foi explorada primeiro por Bandeirantes, no final do século XVII, os quais batizaram o povoado que ali fundaram com o nome de Brumado Velho. Uma das características dessa região é a constante formação de brumas. Segundo consta, a colonização da região sistematizou-se com a chegada de fugitivos da Guerra dos Emboabas⁸ que ali puderam dedicar-se ao garimpo e ficarem a salvo de pagamento de tributos à coroa portuguesa. Dessa ocupação resultaram a criação e reconhecimento de povoados, vilas e, posteriormente cidades, como Brumadinho. Mais especificamente, no entanto, é a chamada Comunidade do Inhotim que tem interesse especial, pois foi justamente o território dessa Comunidade que constitui o espaço onde se instalou o Museu do Inhotim.

A Comunidade de Inhotim localizava-se na zona rural do distrito de Conceição do Itaguá, município de Brumadinho-MG, a cerca de 50 quilômetros de Belo Horizonte, foi fundada em 1870 e abrigava, entre 1995 e 2005, cerca de 300 moradores com cerca de 70 moradias, e que, a partir de 2002, com a implantação, em terreno ao lado do da Comunidade, do Museu do Inhotim, e mais ainda com a expansão latifundiária da área expositiva do Museu, mediante a sistemática compra e ocupação de terrenos em seu entorno, aos poucos foram sendo levados a abandonar a região, após cerca de 140 anos de existência. Essa comunidade rural, originalmente formada principalmente por ex-escravos, cuja atividade de subsistência centrava-se em roçados e pequena criação, bem como na pesca e na caça para subsistência, era também atravessada por empreendimentos econômicos em escala industrial, seja os advindos da extração de minério (ouro, ferro, bauxita, malacacheta), seja aqueles relativos à existência de latifúndios (propriedade de empresa mineradora⁹ e, posteriormente, de empreendedores não ligados à mineração).

Com a saída os últimos moradores, a Comunidade do Inhotim extinguiu-se. Essa extinção está intrinsecamente ligada à existência do Museu do Inhotim. Como afirma Valdir

⁸ Conflito, ocorrido entre 1707 e 1709, pelo direito de exploração de ouro recém-descoberto em áreas do atual Estado de Minas Gerais e que contrapunha bandeirantes paulistas (que haviam chegado primeiro à região) a um grupo heterogêneo composto de portugueses provenientes da Europa e migrantes das demais partes do Brasil, sobretudo da costa leste. Esses últimos eram apelidados de "emboabas" pelos paulistas. Este termo, proveniente da Língua Geral Paulista (língua materna dos bandeirantes) apresenta duas interpretações: de acordo com uma, significa "pata peluda"; mas, de acordo com outra interpretação, significa "os que invadem, agridem".

⁹ Empresa Mineradora Esperança Sociedade Anônima (EMESA) que, em 2007, foi adquirida pela mineradora Ferrous (MENESES, 2012).

Oliveira, “a partir de 2002, o empresário Bernardo Paz [...] passou gradativamente a comprar as propriedades da comunidade no entorno de sua propriedade com a finalidade de garantir a expansão e o pleno funcionamento de seu empreendimento constituído por áreas verdes, lagos e pavilhões com peças artísticas” (OLIVEIRA, 2010, p. 21).

Em 2009 o processo de expansão e ocupação do Museu, vis-à-vis ao êxodo da Comunidade originária, se encerra. Em consequência, o Museu ocupa integralmente a área então esvaziada de todo um complexo cultural e patrimonial que fora sendo forjado ao longo de quase 140 anos (cf. OLIVEIRA, 2010). Como disse João Lima Gomes, houve efetivamente uma “diáspora de quase setenta famílias que viviam onde hoje há um museu de arte a céu aberto” (GOMES, 2010, p. 13). Assim sendo, a comunidade de Inhotim é hoje “um espaço geográfico que se projeta na extensão de uma memória que, embora esgarçada no tempo, reside no mais essencial dos imaginários [...]” (GOMES, 2010, p. 13).

No que concerne à vida cultural, na Comunidade do Inhotim, havia manifestações ritualísticas e religiosas, tais como Danças do Moçambique, Folia do Divino, Folia de Reis, Congada, além de danças profanas e de uma gastronomia típica. O processo de destituição da Comunidade, com a conseqüente diáspora de seus moradores, levou ao apagamento não apenas dessa tradição cultural, mas igualmente à destruição de bens patrimoniais imóveis como o boteco, o salão São Vicente de Paulo, a escolinha municipal Santinha Maciel, o adro da Santa Cruz, o campinho de futebol, entre outros (cf. OLIVEIRA, 2010)¹⁰.

Ainda durante o período de compra-e-venda e diante do fim anunciado da Comunidade, os moradores – como forma de resistir e driblar o esquecimento – tiveram a iniciativa de contar suas histórias, algumas das quais foram publicadas pela mídia local. Segundo Oliveira, a publicização dos testemunhos dos ex-moradores teve a finalidade de tirar a Comunidade da “invisibilidade imposta pela mídia nacional e mesmo regional que estiveram muito mais voltadas para o discurso hegemônico, badalativo e celebrativo do Museu do que para a existência da comunidade” (OLIVEIRA, 2010, p. 23-24). Logo, não era um vazio social, nem tampouco apenas um pequeno vilarejo ou uma pequena comunidade quilombola como Serapião (2011) a caracteriza, em sua mitohistória do Inhotim.

Em seu enfoque mítico-histórico de Inhotim, Serapião é tão lacônico quanto o site oficial do empreendimento museal. Depois de mencionar o início do povoamento no século XVII, limita-se a informar que Bernardo Paz, empresário da mineração, veio três séculos depois e que, nos anos 1980, adquiriu uma gleba em Inhotim, um pequeno vilarejo nas

¹⁰ Em Meneses (2012) são encontradas diversas e relevantes informações acerca da região, seus moradores e bens culturais, bem como sobre as relações entre o museu e seu entorno.

proximidades da área urbana de Brumadinho (SERAPIÃO, 2011). Há duas características importantes a observar nessa narrativa. A primeira se refere ao salto histórico (do XVII ao XX) que, dos bandeirantes (desbravadores, empreendedores, pioneiros), chega a Bernardo Paz; a segunda concerne aos modos de referir à Comunidade. Serapião deixa no vazio, a comunidade, reduzida à menção de “pequeno vilarejo” ou “uma gleba” ou, ainda, “coletividade de origem quilombola”, como deixa no vazio o processo de aquisição de imóveis e terrenos, que fica reduzido a uma breve menção -“comprou todos os terrenos vizinhos que conseguiu” (SERAPIÃO, 2011, p. 16). Desse modo, como estratégia discursiva de interdição a que Slavoj Žižek chama de construção de uma história idealizada baseada em estar “*mentindo sob a forma de verdade*”, no sentido de que, embora o que esteja sendo narrado “seja factualmente verdadeiro, os motivos de dizê-lo são falsos” (ŽIŽEK, 2014, p. 87 – grifos do autor), Serapião acentua o caráter mítico do processo e constrói simultaneamente a mitogênese do Museu.

Este caráter mítico é acentuado pela descrição que Serapião faz da casa e da figura de Bernardo Paz. Somos convidados, pelo texto, a fazer uma leitura segundo a qual antes do Museu e de um pequeno vilarejo de quilombolas, o que havia era um vazio (físico e cultural) que o Museu preencheu. Ao fazer menção a uma escultura que fora moldada no corpo de antiga moradora, agora funcionária do Museu, ressalta que “a única casa rural que restou do povoado (espaço agora ocupado por uma obra de Rivane Neueschwander)” pertencera à família dessa funcionária (SERAPIÃO, 2011, p. 18). Assim sob a presença fantasmática de um vilarejo, apresentado sem nome e sem história, Serapião faz ascender a figura de Bernardo Paz: “[...] é magro, usa barba e cabelo brancos messiânicos”, como igualmente mítico-sacra é a sua casa: “o salão de recepção da moradia tem ares de uma nave de igreja, com pé-direito de 12 metros e decoração futurista” e que era seu “refúgio de final de semana” (SERAPIÃO, 2011, p. 16).

Apesar da mitogênese do Museu do Inhotim construída por Serapião, historicamente, o processo de apropriação e extinção da comunidade do Inhotim inicia-se em 2002, com a compra de casas e terrenos e do subsequente esvaziamento populacional e cultural do Inhotim finaliza em 2009. Sobre o processo de aquisição patrimonial, Oliveira (2010) diz que ele não ocorreu de forma violenta. Contudo, a que tipo de violência refere-se Oliveira? Afinal, como deixa claro em sua narrativa e em seus poemas havia uma violência

implícita e inerente ao próprio processo como um todo, como manifestação da violência sistêmica¹¹ e simbólica (ŽIŽEK, 2014).

Indubitavelmente, o empreendimento causou violência simbólica e patrimonial, considerando-se que a dinâmica do empreendimento-museu interferiu decididamente na paisagem local, modificando-a radicalmente; ação na qual se inclui, além da extinção física da Comunidade, a destruição patrimonial, seja por ação das máquinas (as propriedades adquiridas eram imediatamente destruídas a trator), seja pela ação discursiva, seja pelo encobrimento¹² e esvaziamento da memória local (patrocinados tanto pelo empreendimento-museu como pela mídia). Desse modo, o empreendimento-museu patrocinou a destruição de “vários bens [...] comunitários (bens materiais e imateriais) construídos em regime de mutirão ao longo dos anos antes da chegada do Museu” (OLIVEIRA, 2010, p. 21). Neste sentido, é significativa - como forma de resistência, ainda que passiva - a declaração de um dos ex-moradores que afirmava, “vendi a minha casa, mas não a minha alma que ainda mora no Inhotim” (citado por OLIVEIRA, 2010, p. 21). Como resultado da aquisição total dos terrenos da Comunidade para a implantação do empreendimento-museu, a antiga Comunidade do Inhotim dissolveu-se como condição necessária para a existência do Museu. Há, pois, uma violência congênita ao Museu, inclusive aos seus programas de inclusão social (a tragédia repetindo-se como ironia).

Construído pelo empresário Bernardo de Mello Paz e inaugurado oficialmente em 2004 (segundo Oliveira, 2010) ou em 2002 (de acordo com a linha do tempo do *site* oficial), o Museu do Inhotim, dedicado à Arte Contemporânea, instala-se em um espaço social e culturalmente desterritorializado. O Inhotim museu é um empreendimento fundiário-estético, destinado ao culto, exposição e espetáculo da arte contemporânea. Seja por analogia, extensão e/ou contraposição, é interessante o uso do termo <museu> na declaração poética de Oliveira: “O Inhotim tem dois museus/Um na terra e outro no céu./O da terra, é de propriedade do seu Bernardo./O do Céu/é de/propriedade/da saudade” (OLIVEIRA, 2010, p. 113).

3 O INHOTIM DE AGORA: REPRESENTAÇÃO E METARREALIDADE

Como já visto, o Museu do Inhotim é cercado de contradições expressas, por exemplo, nas versões sobre sua origem e, principalmente, na relação que estabelece com sua história e

¹¹ A violência sistêmica é aquela que é inerente a um sistema (sociedade, estado) e que se externaliza não apenas como física ou econômica, mas também como política, psicológica, além de inúmeras formas sutis de coação. A violência sistêmica escora-se em relações de dominação e de exploração (cf. ŽIŽEK, 2014).

¹² O termo encobrimento refere-se ao um conjunto de estratégias largamente utilizadas ao longo do tempo e pelas quais uma força dominante encobre, se sobrepõe e apaga os vestígios de uma cultura/sociedade dominada, como recurso para formar uma nova consciência e identidade. Trata-se, em suma, de um exemplo de violência a um tempo sistêmica e simbólica.

com o seu entorno¹³. Entretanto, há sempre versões privilegiadas que, por força de serem repetidas, retomadas e parafraseadas, cristalizam-se como oficiais ou como mais aceitas. É deste modo que uma certa versão mitificante sobrepôs-se às demais: sua mitogênese, ou gênese heroica. A razão principal dessa seleção e imposição deve ser buscada em um discurso fundador sobre o poder. Žižek aponta que, a fim de apresentar o poder e sua origem de forma palatável (e, ao mesmo tempo, recobri-lo de fantasias) foi necessário "oferecer ao povo 'nobres mentiras' sob a forma de heroicas narrativas de origem" (ŽIŽEK, 2014, p. 99), as quais têm a função de encobrir ou recalcar o espectro do "crime fundador" ou da "violência fundadora" (ŽIŽEK, 2014, p. 99) de determinado espaço de poder. No caso do Inhotim, suas narrativas de origem oficiais encobridoras de sua violência fundadora, além de heroicas, são igualmente messiânicas (tal como em Serapião, 2011). A persona heroico-messiânica encarna-se em Bernardo Paz, cuja "loucura" (como ele mesmo define) foi responsável, em última instância, pela criação do empreendimento, e à qual se associa a saga de que se revestiu o processo de criação e fundação do Museu do Inhotim.

De outra parte, Theodor Adorno menciona um significado do termo museal que, juntamente com o usual, podem bem caracterizar o Museu do Inhotim:

a expressão 'museal' possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definharam por si mesmos e são conservados [...]. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura [...] (ADORNO, 2001, p. 173).

Deste modo, para além do mausoléu, podemos também pensar o museu como um teatro da memória ou lugar de encenação dramática da memória, tal qual como em Rancière (2012), ou melhor, como espaço do culto e da exposição (cf. BENJAMIN, 1994) teatralizada da memória; logo, como espetáculo reificante, uma espécie de *prêt-à-porter/prêt-à-penser* da memória (cf. DEBORD, 1997), mediante o qual a memória, de documento, transfigura-se discursivamente em matéria amorfa, historicamente dessubstancializada (efeito caricatura). Mas como se apresenta, nesse palco, o Museu do Inhotim?

De acordo com o *site* oficial, o Museu do Inhotim é uma fundação cultural, sem fins lucrativos, cujo objetivo é conservar, expor e produzir trabalhos de arte contemporânea, além de desenvolver ações educativas dirigidas à população. O Museu do Inhotim que, em termos jurídicos, é um OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), transformou-

¹³ Outra contradição respeita à face jardim botânico da instituição: espécies nativas foram substituídas por exóticas e espaços naturais tornaram-se paisagem projetada.

se, em pouco tempo, em um dos mais importantes centros de arte contemporânea do Brasil e um dos mais destacados do mundo, com um acervo contendo mais de 500 obras, e onde, em seus 140 hectares, nos quais são encontradas diversas espécies botânicas, paisagismo e intervenção arquitetônica, o Museu do Inhotim apresenta obras de artistas consagrados da arte contemporânea como, por exemplo, Adriana Varejão, Helio Oiticica, Lygia Pape, Tunga, Cildo Moreira, Doris Salcedo, Miguel Rio Branco, Cardiff & Miller, Mathew Barney, Doug Aitken, Chris Burden, Dan Graham, Olafur Eliasson, Rivane Neuenschwander, John Ahearn, Rigoberto Torres, Iran do Espírito Santo, entre outros.

O investimento para a criação do Inhotim foi da ordem de cerca de 250 milhões de dólares, contudo, com uma despesa de cerca de 2 milhões de reais/ano e com um corpo de 700 funcionários¹⁴, o museu não é autossustentável, sua manutenção advém de investimentos que saem das empresas de Bernardo Paz (parcela maior), do que é arrecado na bilheteria (cerca de 200 mil visitantes/ano) e do que resulta de projetos para captação de recursos (cf. SERAPIÃO, 2011). Em Inhotim, deparamo-nos com um fenômeno de duplo encaixamento do dispositivo das instalações: as instalações arquitetônicas encerram em seu interior outras instalações.

O Museu do Inhotim, que pode também ser caracterizado como um espaço para mega instalação de obras de arte contemporâneas, como já informado por Serapião, é substancialmente mantido “pela mineração que corrói as montanhas vizinhas”, razão pela qual, o Inhotim “precisa orquestrar a delicada relação entre consumo de massa, indústria de entretenimento e modos de apresentar e transmitir sutis conteúdos artísticos sem banalizá-los como playground” (LABRA, 2015, p. 3). E é justamente isso que as pessoas - envolvidas no gozo propiciado pela contemplação das obras e do próprio conjunto arquitetônico, paisagístico e fundiário do Inhotim - deixam de perceber: a violenta exploração/corrosão socioecológica sem a qual o Museu do Inhotim não poderia existir¹⁵.

Outra característica importante desse Museu é a arquitetura, que se apresenta como um elemento central na configuração desse espaço museal, graças ao pretendido diálogo entre as construções e a paisagem. Em geral, trata-se de pavilhões monolíticos, imponentes e opressivos, chamados galerias, ostentando paredes cegas, com uma ou mais aberturas para ingresso de visitantes. No interior dessas galerias, como se fossem câmaras mortuárias há, via

¹⁴ Meneses, 2012, fala em 900, mas observa que as fontes consultadas não fornecem o número exato de funcionários. A autora também informa a respeito dos projetos socioculturais desenvolvidos pelo Inhotim e das fontes de arrecadação de recursos para a manutenção do Museu.

¹⁵ Além da paisagem urbana (casas, arruamento, campo de futebol, escola, igreja etc.), também a paisagem natural foi destruída. O paisagismo do Museu do Inhotim resulta de um reflorestamento e ajardinamento que substituíram espécies nativas por espécies exóticas.

de regra, apenas uma obra de arte exposta para ser cultuada. A melhor descrição para essas instalações arquitetônicas foi dada por Wisnick (2011, p. 66), ao dizer que as galerias são “caixas cegas de concreto”. Esses pavilhões, no que tange à sua relação não apenas simbólica, mas funcional, são imensos vazios, ou melhor, são mônadas arquitetônicas comparáveis às criptas que, dada a sua imponência e monumentalidade como que “engolem” os visitantes, reduzindo-os à condição de contempladores.

Podemos dizer que, embora a história da fundação do Inhotim, tal qual narrada pelos enunciados oficiais ou naqueles divulgados pelas mídias ou mesmo por especialistas (por exemplo, Serapião), não deixe de se fundamentar em fatos, ela peca por mitificar-se e, por conseguinte, por deixar de incorporar elementos que, conquanto sejam inalienáveis da história do Museu do Inhotim, ficam interditados.

Além disso, o discurso mitificante de Serapião cria uma imagem órfico-divinatória não apenas do histórico de Inhotim, mas igualmente do seu fundador e proprietário: a Fazenda (antiga sede administrativa da mineradora comprada por Bernardo Paz) transforma-se, na narrativa de Serapião, em “uma casa coberta com telha de barro”, na qual o salão de recepção “tem ares de uma nave de igreja”; neste cenário, Bernardo Paz é descrito como uma figura messiânica. Ainda em função de um discurso mitificante, Serapião afirma que “hoje o Inhotim é um exemplo de inclusão social, envolvendo escolas públicas e comunidades carentes com artes plásticas, música e paisagismo” (SERAPIÃO, 2011, p. 15). Para Bernardo Paz, o Inhotim propõe uma nova maneira de viver o mundo contemporâneo (SERAPIÃO, 2011, p. 15), afinal, conforme o expressa Labra (2015, p. 3), o Inhotim “surgiu para propiciar uma experiência de alto nível a públicos de diferentes estratos sociais”. As questões cruciais são: que nova maneira de viver é essa?, a quem se dirige essa fala de Bernardo Paz?, e o que significa uma “experiência de alto nível”?

Para finalizar essa configuração mitificada do Inhotim, Serapião cita o juízo que Bernardo Paz faz de seu investimento museal: “isso aqui é uma nova forma de vida. É muito simples e a **beleza redime tudo: não há crime onde existe beleza**” (Bernardo Paz citado por SERAPIÃO, 2011, p.26 – grifos LCB). De acordo com Jochen Volz, ex-diretor artístico (cargo hoje exercido por Antonio Grassi) e um dos curadores do museu, “em Inhotim não há limite de espaço, regras, leis etc.” (VOLZ, citado por SERAPIÃO, 2011, p. 17). Eis um discurso que, ao opacificar a violência sistêmica, apresenta-se como a razão última que justifica todas as ações. O próprio ato de criar um centro de “beleza” faz redimir de qualquer violência ou crime que possa ter sido cometido. Enfim, essa declaração resume o que se passou na história: trocou-se uma Comunidade por um templo de beleza. Será a esse tipo de

atitude que Santacana Mestre e Hernandez Cardona (2006) chamam de cretinismo museológico¹⁶?

Enquanto isso, o *site* do Museu nos informa que

o Inhotim, uma Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), tem construído ainda diversas áreas de interlocução com a comunidade de seu entorno. Com atuação multidisciplinar, o Inhotim se consolida, a cada dia, como um agente propulsor do desenvolvimento humano sustentável (INHOTIM, 2015).

Diante da realidade que se põe para nós, a inclusão social e seu par, o empoderamento (empowerment), em geral, e a inclusão/empoderamento museal, em particular, constrói-se como produto, conseqüente e necessário, da ficção ou fantasia ideológica do imaginário contemporâneo, cuja ética se funda na centralidade do indivíduo, com forte apelo à distinção e à competitividade, ao mesmo tempo em que estimula a hiperacumulação privada de capital social ou simbólico.

Afinal, como salienta Mészáros, “como sistema de competição entre interesses, ele [o capital] é capaz de atribuir responsabilidade somente em domínios parciais, não sobre a sociedade como um todo” (MÉSZÁROS, 2011, p. 150). Daí podermos inferir que, no que tange à responsabilidade social, de onde derivam os programas e conceitos de inclusão social, essa repousa sobre o tecido da “irresponsabilidade institucionalizada do capital em todos os aspectos da sociedade, ou em todo o conjunto sociometabólico” (MÉSZÁROS, 2011, p. 150). E, nesses termos, como haver, de fato e não apenas de direito, inclusão social? Aliás, a própria denominação inclusão já admite como elemento constituinte de sua significação, o estado “natural” ou sistêmico de exclusão.

Por essa razão, a inclusão social é uma expressão da ficção ideológica que põe em movimento mecanismos sociopolíticos que interdita o desvelamento dos próprios fundamentos que subjazem à necessidade das ações: por que necessitamos de políticas e programas de inclusão social?, e por que, enfim, precisamos de tanto alardear inclusão?.

No espaço geográfico, afetivo e simbólico de Inhotim trava-se uma disputa simbólica desigual, pois, além do fato mesmo do apagamento daquilo que foi o Inhotim, a cobertura midiática é adversa, de forma que esse conjunto de fatores terminou por impor aos ex-moradores uma nova realidade, diante da qual há uma quase impossibilidade de, isoladamente, “romper o lacre do cotidiano marqueteiro do Museu que atualmente suplanta o

¹⁶ O sentido primeiro ou denotativo de cretinismo refere-se à perturbação grave no desenvolvimento intelectual de uma pessoa. Os sentidos derivados relacionam metaforicamente o comportamento de alguém a essa patologia: inaptidão, incapacidade, imbecilidade; comportamento social deplorável (atrevidimento, inconveniência, insolência etc.).

espaço da memória” (GOMES, 2010, p. 15) e da história. A relação Comunidade, Museu foi eficazmente retratada por Oliveira, ao dizer que “mas veio o museu de arte contemporânea/E comprou terreno, boteco, saudade./Derrubou retratos na parede e exilou os contemporâneos./[...]” (OLIVEIRA, 2010, p. 128). Podemos identificar nesse excerto os indícios do crime de fundação do Inhotim, os restos de memória que a história oficial e a recorrência à mitogênese procuram recalcar.

Em razão disso, hoje, o significante {inhotim} remete a um único referente, o museu; o referente original – aquela comunidade rural com seu complexo cultural que ali havia – foi eliminado do campo semântico da palavra e igualmente da história, substituído por um novo ente social: o museu. Além disso, extensão latifundiária do Museu do Inhotim alterou irreversivelmente a paisagem local, os referenciais topográficos e afetivos, transformando a paisagem original em algo irreconhecível, como aponta Gomes:

da última vez que fui ao Inhotim confesso que me perdi um pouco. Como chegar ao sítio do [...]. Não sei mais, pois a expansão física do Museu do Inhotim ocupou tudo. Fiquei meio perdido porque a geografia dispersa que trago na memória da zona rural do Inhotim, ficou alterada. Passagens, estradinhas de barro, caminhadas na ribanceira dos rios e córregos, a lateral da ferrovia, os atalhos e etc.

O não-lugar [...] dos que ali viveram por quase duzentos anos é uma realidade que ficou irreversivelmente alterada: a ambiência, os falares, as festas, tudo (GOMES, 2010, p.16).

A partir desse silêncio encobridor, o visitante atual depara-se unicamente com a realidade estetizada do Museu, nada do que foi necessário para a instalação do Museu lhe é disponibilizado. Mesmo os vestígios (de pessoas, de coisas ou de hábitos culturais) que sobraram da Comunidade do Inhotim esvaziaram-se semântica e semioticamente por terem sido deslocados e ressignificados, dada a reterritorialização cultural a que foram submetidos. Para o visitante, trata-se apenas de instalações, tal como dezenas de outras que se espalham pelo espaço museografado. Não há história, há apenas arte. Em relação a isso, chama-nos a atenção o poema “Os sons da terra”, sobre a instalação “Sonic Pavilion” de Doug Aitken, que “escuta” os sons da terra:

Doug Aitken furou buracos/Para captar sons da terra do Inhotim./[...]//Será que ele escutou o lamento do povoado/Quando foi destruído o salão vicentino,/O campinho de futebol/E o quadro do Inhotim/Exposto no seu velho botequim?//Será que ele captou, com seus potentes microfones,/às negociações para vender por um punhado de dinheiro/a milagrosa capelinha do Inhotim/construída por mutirões domingueiros?//O que será mesmo que Doug Aitken escutou?//O que será mesmo que ele não escutou? (OLIVEIRA, 2010, p. 129).

Essa obra de Doug Aitken de 2009 consiste em uma redoma transparente (o pavilhão) no centro da qual há um buraco de 200 metros de profundidade, dotado de captadores amplificados para ouvir os sons da terra. Assim, além de não ouvir nem fazer ouvir nada além dos sons da terra, a obra é automitificante pois encontra-se localizada no topo de um monte e, nesse caso, tanto fazia cavar 200 ou 500 metros ou apenas 2 e nesse buraco postar microfones que se ouviriam os sons da terra. Mas o que atrai, o que encanta, é o buraco; esse é o mistério da obra, um furo que, embora tenha fundo e seja raso, causa a impressão de levar ao sem-fundo. E, por isso, tanto a obra quanto os visitantes – presos em estado de maravilhamento a que Oswald de Andrade (1974) denominou de sentimento órfico - tornam-se surdos aos vestígios de uma história que o Inhotim faz apagar por meio do apelo a esse encantamento. Assim sendo, o que será que a instalação de Doug Aitken não permite que os visitantes, em transe extático, ouçam?

O pouco que restou foi musealizado. Além de esculturas feitas a partir de antigos moradores (braços, pernas), e de figuras dos próprios moradores (em um mural aparece um ônibus lotado de antigos moradores - só as cabeças), ou uma cena de dança fixada em escultura -obras de John Ahearn (norte-americano) e Rigoberto Torres (portarriquenho) que ficam na Galeria da Praça, ao ar livre, feitas sob encomenda e que, segundo Serapião, “retratam em tamanho real os membros da coletividade de origem quilombola que existia no local” (SERAPIÃO, 2011, p. 17-18) -, só duas construções restaram: a Capelinha de Santo Antonio, vendida ao Museu pela Igreja Católica em 2008, e que, hoje, esvaziada de seus paramentos religiosos, transformou-se em uma instalação onde se pode ouvir música – ainda que as cadeiras estejam voltadas para o que fora um altar -, e uma casa rural que atualmente abriga uma obra de Rivane Neueschwander. O que ficou como vestígio são figuras sem historicidade, imobilizadas no tempo e no espaço e que foram moldadas no e pelo corpo de sujeitos históricos, hoje forcluídos da/pela mitogênese do Museu do Inhotim.

A antiga Comunidade do Inhotim, agora transformada em deslugar, aparece, no Museu, na forma de sobra, de resto a digerir e que, de uma zona obscura da memória, provoca ruídos e certo incômodo na harmonia estetizante do Museu. Desse modo, na contramão de um lugar de memória, o Museu do Inhotim instala um lugar de silenciamento e esquecimento, um sítio de significância como cicatriz de uma excisão. Como diz Oliveira em “Parapoetando Drummond”: “O Inhotim hoje são as fotografias na parede,/cruzamento de falas,/murmúrios,/lembranças,/elos rompidos/pela arte contemporânea” (OLIVEIRA, 2010, p. 104). O objeto museal, como vestígio deslocado por meio da musealização, é investido de novos valores sendo, por isso, ressignificado.

Como vimos, a memória da/sobre a comunidade transfigurada pelo discurso museológico/museográfico são destituídas de seus antigos significados social-históricos e passam, no espaço museal, a produzir outros efeitos de sentidos. Assim, pela narrativa do Museu e a partir dos vestígios ideológica e esteticamente deslocados, a Comunidade do Inhotim é refundada e, neste sentido, é possível dizer-se que, ao longo do tempo e graças à competência discursiva do Museu, “um Inhotim engoliu o outro Inhotim” (OLIVEIRA, 2010, p. 23). Deste modo, a este ato de engolir/deglutir histórica e culturalmente o Inhotim-Comunidade, pelo qual, um dado processo histórico é silenciado, e alguns restos de memória são deslocados e se tornam outros, podemos denominar de fagocitose estético-política.

Assim sendo, devemos considerar que os resíduos menêmicos relativos à antiga Comunidade do Inhotim existentes e expostos no Museu funcionam, discursivamente, como dispositivos tamponantes em mão dupla. De um lado, visam impedir que a memória (indesejável e indesejada) do Inhotim original contamine ou conteste a memória construída para e implantada pelo Museu e sua rede de sustentação e, com isso, faça ressurgir o espectro que deve permanecer recalçado; e, de outro, como marca indelével desse esquecimento, servem para eliminar da memória e da história oficial do Museu do Inhotim esse significante destoante da imagem que o Museu criou para si e para o público. Esse tamponamento separa a história tal qual se passou desse eu-ideal construído e exibido pelo Museu do Inhotim – uma espécie de instalação mnemodiscursiva – usada para disseminar uma imagem inclusiva do Museu. Afinal, para o idealizador do Museu do Inhotim, este deve ser visto como uma proposta de um novo jeito de experimentar a contemporaneidade.

De uma perspectiva crítica, analisar um museu (sua exposição, reserva técnica, corpo técnico-administrativo, partido museológico etc.) significa, em grande parte, atentar para a sua história, isto é, para a história que faz desse museu, em particular, aquilo que ele é e que o caracteriza como tal e o distingue (sua *ecceidade*¹⁷) de outros museus de mesma tipologia, por exemplo. Por que tais e tais objetos encontram-se expostos de acordo com essa, e não outra, narrativa museográfica?; o que caracteriza seu discurso museológico, isto é, qual a sua posição/situação no campo específico dos museus e, em geral, da cultura?; Com o quê ou quem ele dialoga, ou mais especificamente, quem são seus interlocutores preferenciais (seus parceiros, curadores, instituições, público)?

¹⁷ Apesar das diferenças de grafia, *hecceidade* (cf. RANCIÈRE, 2012) e *ecceidade* (CASTORIADIS, 2007) referem-se ao mesmo termo latino *hecce*, um pronome demonstrativo “este”, tornado um substantivo abstrato pelo acréscimo do sufixo {-idade}. Entre os dois autores há também sutilezas quanto ao sentido e aplicação do termo: em Rancière, refere-se mais ao sujeito individualizado, ao passo que em Castoriadis é usado para distinguir sociedades. Em ambos os casos, pode ser aplicado ao ser-assim de uma instituição ou de um sujeito.

Em larga medida, a arte contemporânea configura-se como espetáculo autorreferente. A essa autorreferência ou ecceidade ligam-se outros valores estético-políticos tais como a entronização da arte (RANCIÈRE, 2012), oculto aos monumentos (GRAMSCI, 2004), ao valor de culto (BENJAMIN, 1994), a mausoleidade do museu (ADORNO, 2001), a reificação mercadológica da obra, característica da indústria cultural (ADORNO, 2002; MARCUSE, 1973) e, obviamente ao que discorre Debord (1997) sobre o processo de espetaculosidade das sociedades atuais. Gramsci indica que os monumentos aos heróis funcionam, na memória, como um culto totêmico e órfico que, em geral, descambapara a fetichização.

Dentre as obras que se espalham pelo Museu e que expressam bem esse princípio, podemos listar: o SonicPavilion, a Piscina, as letras de argila para o visitante brincar de plantar e formar nomes, dentre outros. Há, portanto, um domínio do lúdico, do apelo ao órfico, ou à temporária suspensão da consciência crítica. É por isso que, no Inhotim, os visitantes são instados a contínuos atos de fé e, desse modo, a visita adquire um caráter contemplativo, religioso (cf. SANTACANA MESTRE; HERNÁNDEZ CARDONA, 2006). Eis um exemplo dessa sacralização: “[...] de simplicidade, poesia e leveza distantes do barulho e próximos da arte que se aprecia em silêncio”, conseqüentemente, o apelo sacralizante complementa-se com o discurso competente: “[...] o público novato não se contem em tocar erroneamente estruturas frágeis” (LABRA, 2015, p. 3). Deduz-se haver uma necessidade de educar, isto é, de ensinar ao público que existe um modo correto, competente, de tocar ou apreciar as obras.

Ao longo deste texto foram feitas menções à transfiguração da realidade via musealização, o que põe em questão o seu significado como lugar de produção de metarrealidades. Entendemos por musealização a emergência ou a inscrição de uma *poesis* singular ou específica no/do museu, pela qual faz-se o deslocamento ou reterritorialização simbólico-discursiva de objetos culturais. O processo de musealizar investe-se como um pôr-em-sentido, segundo o modo específico dos museus relacionarem-se com a realidade, no qual se inscrevem efeitos do arquivo e da memória discursiva.

Em termos discursivos, esse gesto de surgimento e de interpretação implica que algo, em algum lugar, fala antes e simultaneamente, de forma que a imagem criada pela metarrealidade da musealização remete à memória discursiva em sua relação com a história. Assim sendo, o que distingue os objetos em estado musealizado, daqueles que (ainda) não o foram, é justamente a criação de um novo espaço discursivo no qual um objeto é reterritorializado, refuncionalizado, redefinido e, em muitos casos (mas não todos, por exemplo, um objeto religioso num museu/exposição de arte sacra), ressignificado.

Enfim, por suas características museais e tecnopolíticas, o Museu do Inhotim se constitui como um “museu produtor de fruição”, cuja estrutura, partido ou projeto e espaço museais são totalmente voltados para produzir, no visitante, a necessidade de aproveitar o tempo/dinheiro investidos, e no consumo dos produtos que lhe são oferecidos por todo o espaço museal. Como todo empreendimento moderno, a lógica que sustenta o Museu do Inhotim é instrumental, baseada na eficiência e eficácia de seus produtos, mercadorias e demais equipamentos dirigidos ao prazer do público. Enfim, o Museu do Inhotim resulta de um projeto megalômano e de uma história de violência territorial e simbólica, que o poema abaixo consegue captar:

Quando chegaram/Trouxeram novos nomes,/Mas nós já tínhamos nome.//Quando chegaram/Trouxeram novas histórias,/Mas nós já tínhamos histórias.//Quando chegaram/Trouxeram novos projetos,/Mas nós já tínhamos projetos.//Quando saímos/ficaram com nossos projetos,/Nossos sonhos,/nosso nome,/e contaram outras histórias (OLIVEIRA, 2010, p. 95).

4 APAGAMENTO E RESISTÊNCIA OU A VOLTA DO RECALCADO

Se voltarmos às declarações de Bernardo Paz (segundo quem, não há crime onde há beleza, pois esta a tudo redime) e de Jochen Volz (para quem em Inhotim não há limite, nem regras, nem leis), nos encontraremos diante da explicitação da eficácia simbólica da violência sistêmica, que é congênita à formação/fundação do Museu do Inhotim. Assim sendo, retirados os totens artísticos (as instalações arquitetônicas, escultóricas ou pictóricas) assim como o paisagismo, o que resta é o latifúndio e todas as relações e representações socioculturais e psíquicas aí envolvidas nesse aparato sociometabólico. A suspensão ética expressa nessas declarações tem raízes religiosas¹⁸, aqui o culto à beleza é a condição suficiente para justificar e redimir qualquer ação violenta ou crime fundador que, em seu nome, tenha sido cometido.

As duas declarações são paráfrases de um mesmo discurso cujos núcleos semântico-políticos são contemplação e redenção, ambos, evidentemente, de caráter religioso ou órfico. Em sua análise da filosofia de Hegel, Castoriadis mostra que uma das heranças do sistema hegeliano e que se integrou à memória discursiva é o postulado segundo o qual não se deve julgar nem a realidade, nem o devir. Deve-se apenas aceitá-la e, finalmente, "adorá-la como tabernáculo do Espírito" (CASTORIADIS, 2007, p. 460). Ora, é justamente isso que implicam as declarações acima, adiantando-se (ou respondendo, de uma posição de suposta

¹⁸ Além de cinismo e prepotência, há nessas declarações ressonâncias agostinianas: “ama a Deus e faz o que bem entendes” (citado por ŽIŽEK, 2014, p.112). Assim, parafraseando Santo Agostinho, a frase de Bernardo Paz afirma: amo o belo e tudo me será permitido e abençoado. Por essa e outras declarações e ações, e até mesmo pelo gesto messiânico que lhe atribui Serapião (2011), Bernardo Paz como que encarna um instrumento direto da vontade do belo.

ou desejada inatacabilidade) às críticas dirigidas à magnífica e magnânima obra que é o Inhotim: que devemos aceitá-lo como realidade dada e, por meio da contemplação e do êxtase estético, admirá-lo com templo da beleza que redime, sem submetê-lo ao julgamento crítico-político.

A despeito de ser um empreendimento que nos afeta por sua monumentalidade e por seus objetivos culturais, não podemos silenciar sobre o fato de que se trata de um museu privado, fundado graças ao desprendimento de um mecenas ou filantropo que, como muitos outros, alguns dos quais autodenominados comunistas liberais, doa parte de seus lucros para ONGS, para a compra de coleções ou para a construção de museus. Conquanto culturalmente dignas de admiração, é importante ressaltar que essas ações não se dissociam da posição/situação de classe que os sujeitos que as praticam ocupam (cf. ŽIŽEK, 2014). A questão central aqui é sobrepor esses atos de boa-vontade à raiz mesma do processo histórico que os sustenta: o crime fundador da própria acumulação privada que caracteriza o modo capitalista de produção/civilização. Ademais, Žižek nos alerta que as ações justificadas, na ausência de qualquer outro fundamento ético, na fé ou no amor a Deus, quase sempre redundam na realização de atos bárbarie. E se, “amor a Deus” ou “fé em Deus” forem substituídos por “amor à arte” ou “fé na beleza”, veremos que o quadro de crime de fundação não se modifica. É justamente esse tipo de legitimação pela fé e pelo amor (ao belo) que encontramos no crime de fundação do Museu do Inhotim.

Não é à toa que, para os ex-moradores do Inhotim, o Museu era referido como “a Fazenda”, designação na qual é possível perceber ressonâncias míticas, considerando-se que, na região, a expressão “a Fazenda” refere-se não só a uma propriedade, mas igualmente à instância do poder que ali predominante: “[...] o caráter simbólico da fazenda ser um indicador de fosso social, atualmente se estendeu para toda a área do museu, do qual é o ‘coração’” (MENESES, 2012, p. 124). Desse modo, se a Fazenda constituiu o núcleo inicial do Museu, cuja expansão terminou por “engolir” a antiga Comunidade do Inhotim, então o Museu tornou-se a Fazenda, com todas as implicações e ressonâncias que esse termo evoca.

Diante disso, podemos mais uma vez nos perguntar, junto com Oliveira (2010), o que a instalação que ouve os sons da terra não apenas deixa de ouvir da terra do Inhotim, mas impede que os visitantes ouçam? Ou, pensando nas esculturas feitas a partir e nos corpos de antigos moradores, o que tais formas dessubstancializadas, fetichizadas representam tanto para os visitantes quanto em relação ao que existiu e cujo desaparecimento foi executado para que o Museu do Inhotim pudesse existir como instalação da beleza e do sem limite?

Ainda assim, “se o Museu enterrar [as lembranças e imagens da comunidade do Inhotim] num lugar profundo, mesmo assim vamos ouvir o som da comunidade do Inhotim posto que o imaginário de todos, e que nunca esteve à venda, está em todo lugar [...]” (GOMES, 2010, p. 19), pois, como vestígios ou cicatrizes deslocados ainda podem ser prospectados, apesar dos sepultamentos e encobrimentos ideológicos, tanto museais quanto patrimoniais, perpetrados pelo processo de criação/funcionamento do Museu do Inhotim. Voltamos então à ambiguidade semântico-política inerente a essa denominação. O Museu do Inhotim, que se instalou em um território que foi adrede (fundiária, simbólica e etnicamente) esvaziado, representa certamente um grande momento na história dos museus de arte, mas obviamente, e apesar do nome, erigiu-se como um lugar de recalque/esquecimento, cuja engolição física e cultural do outro metabolizou um espécie de desertificação ou esterilização estetizante da história.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Prismas**. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Oswald. **Um homem sem profissão**. Sob as ordens de mamãe. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **O objeto da museologia**: a via conceitual aberta por ZbynekZbyslavStránsky. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)-Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de artena era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 166-196.

BORGES, Luiz C. O intelectual museu às voltas com seus oximoros. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 7, n. 1, p. 1-22, jan./jun. 2014.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto**. V. 5 - feito e a ser feito. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. **Sujeito e verdade no mundo social-histórico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GOMES, João de Lima. Apresentação: um peixe na árvore. In: OLIVEIRA, Valdir de Castro. **Réquiem pelo Inhotim**. São Paulo: All Print, 2010. p. 13-19.

GRAMSCI, Antonio. **Escritos políticos**. 1910-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. v. 1

INHOTIM. Disponível em: <www.inhotim.org.br>. Acesso em: 19 jul. 2015.

LABRA, Daniela. Inhotim pede atenção. **O Globo**, ano XC, n. 20932 – Segundo Caderno -, p. 3, 2015.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2014.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. O homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MENEZES, Anna Thereza do Valle Bezerra de. **Arte contemporânea no museu**: um estudo de caso do Instituto Inhotim. 2012. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2012.

MÉSZÁROS, Istvan. **A crise estrutural do capital**. São Paulo: Boitempo, 2011.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTACANA MESTRE, Joan; HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier. **Museología crítica**. Gijón: Trea, 2006.

SERAPIÃO, Fernando. A nuvem. **Monolito** – Inhotim, arquitetura, arte e paisagem, v. 4, p. 14-26, 2011.

WISNICK, Guilherme. Experiência concentrada. **Monolito** – Inhotim, arquitetura, arte e paisagem, v. 4, p. 66-67, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. Seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.