

3.

Desvendando o Instituto Moreira Salles

Observando o percurso da família Moreira Salles, pode-se perceber que parte da trajetória dos negócios é fruto de estratégias de deslocamento, vertical ou transversal, entre os campos. Nesse contexto, é possível perceber que os recursos disponíveis para que sejam operadas as estratégias são frutos, muitas vezes, de circunstâncias políticas e econômicas. Para ilustrar isso, faz-se necessário a descrição dos anos pós-ditadura e da conjuntura neoliberal, circunstância em que se instaurara um discurso de responsabilidade social por parte dos bancos brasileiros, acarretando investimentos em setores que sempre foram de responsabilidade estatal.

Nascem, a partir disso, organizações sociais e institutos sem fins lucrativos ligados às grandes corporações financeiras. As consequências de tais investimentos serão, entre outras, a construção de uma imagem pública e a marcação de uma posição de prestígio por parte das grandes corporações. Nesse contexto, deve-se compreender os objetivos das instituições fundadas pelos Moreira Salles a partir de então: o Instituto Unibanco, fundado pelo Unibanco, e o Instituto Moreira Salles, fundado por Walther Moreira Salles.

Percebe-se que elas se constituirão a partir de propostas diferentes: o Instituto Unibanco leva o nome do banco, tramita em torno da corporação financeira e está voltado à ações sociais de impacto no desenvolvimento da educação brasileira. O Instituto Moreira Salles, circunscrito às lutas operadas por capital simbólico, leva o nome da família e é constituído a partir da aquisição de coleções privadas e da organização de acervos ligados, principalmente, a difusão da memória brasileira. Nesse contexto, é necessário compreender a dinâmica existente no Instituto Moreira Salles, procurando perceber seus interlocutores, acervos, sua organização e publicações, em suma, aspectos que tramitam em torno de sua missão com a promoção e conservação da memória cultural brasileira.

3.1 Iniciativa privada e prática cultural

Importante iniciar este capítulo com uma contextualização das dinâmicas verificadas nos anos pós-redemocratização no Brasil. Tais entendimentos são necessários para a compreensão das transformações econômicas e políticas que acabaram por estabelecer uma conjuntura favorável a ação de grupos econômicos no financiamento de setores da cultura no país.

Segundo Rocha (2007), a conjuntura dos anos finais da ditadura levou a uma forte crise econômica na década de 1980. Nesse contexto, foram abertos canais de discussão que revelaram um descontentamento de diversos setores da sociedade civil e do empresariado com a gestão pública. O Brasil assistiu a uma divisão política entre os “desenvolvimentistas” e os “neoliberalistas”, no qual o discurso “desestatizante” neoliberal tornou-se mais forte diante da pressão internacional. “Em seu nome, neoliberais defendiam a busca da estabilização por meio da abertura ao capital estrangeiro e do fim dos subsídios das estatais” (ROCHA, 2007, p. 83).

Roman (2004) traz uma visão interessante acerca desse processo, um olhar direcionado para a relação estabelecida entre o projeto neoliberal e as dimensões econômicas do contexto internacional, circunstâncias que afetaram diretamente as decisões políticas de países em desenvolvimento como o Brasil. Segundo o autor, essa relação foi acelerada no ano de 1989, com o conhecido “Consenso de Washington”, reunião promovida pelas agências multilaterais de desenvolvimento, o FED¹ (*Federal Reserve System* ou *Federal Reserve*), Banco Mundial, FMI (Fundo Monetário Internacional), BID² (Banco Interamericano de Desenvolvimento) – especializado em assuntos latino-americanos –, BIRD³ (Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento), que discutiu uma série reformas para a América Latina, assolada por altas taxas de inflação, estagnação econômica e elevada dívida externa.

Segundo Bresser Pereira (1991), para os participantes do consenso, as causas da crise latino-americana eram provenientes de um excessivo crescimento do Estado,

¹ Sistema de Bancos Centrais dos Estados Unidos.

² O objetivo original do Banco, consagrado nos seus Estatutos de 1959, é ajudar a acelerar o processo de desenvolvimento econômico, social individual e coletivo de seus países membros em desenvolvimento. Dois objetivos gerais foram definidos para o Banco: crescimento sustentável e redução da pobreza e desigualdade. Disponível na internet por http em: <<https://beta.iadb.org/pt/sobre-o-bid/sobre-o-banco-interamericano-de-desenvolvimento%2C5995.html>> Acesso em 22 Out. 2017.

³ BIRD é uma instituição ligada à ONU com o objetivo de promover o desenvolvimento econômico e social. Disponível na internet por http em: <<https://www.infoescola.com/economia/bird/>> Acesso em 22 Out. 2017.

do alto protecionismo, da excessiva regulação do mercado, do elevado número de empresas estatais ineficientes e do populismo econômico incapaz de realizar controle sobre o déficit público. Dessa forma, o consenso sugeriu diversas políticas que deveriam ser instauradas pelos poderes executivos dos países em questão. A fim de melhorar os índices econômicos, foi proposta uma série de reformas que previam, entre muitos aspectos, a redução da atuação do Estado e de sua participação na economia. Seguindo essa proposta, a partir de 1990 houve no Brasil uma corrida à desestatização/privatização de serviços básicos que, até então, seguiam sob o guarda-chuva do Estado. Desse modo, observou-se que:

Os governos nacionais, instâncias representativas da sociedade, desobrigaram-se da responsabilidade de implementação de programas sociais, até mesmo por falta de condições políticas, financeiras e técnicas, reafirmando a pregação neoliberal da incompetência estatal (ROMAN, 2004, p. 37).

Segundo Draibe (1993), a desestatização/privatização foi caracterizada como uma das pautas principais dos valores neoliberais difundidos sob o leque da concepção do “estado mínimo”, solidificando medidas que visavam deslocar a produção de bens e serviços públicos para o setor privado sob a égide do uso “irracional” dos recursos públicos na gestão estatal.

Dessa maneira, observou-se um crescimento da participação da iniciativa privada no campo das políticas sociais e culturais.

Em nosso país, o movimento de criação dos centros de cultura iniciou-se na década de 1980 e teve um crescimento vertiginoso nos últimos vinte anos, provavelmente, vinculado às possibilidades de investimento através de benefícios fiscais concedidos pelas leis de incentivo à cultura (RAMOS, 2017, p. 04).

Dentro desse contexto, a partir da década de 1990, houve um crescimento das instituições não-governamentais e filantrópicas no Brasil subsidiadas pelo capital privado sob o discurso da “responsabilidade social”. “O termo no Brasil cada dia mais é utilizado como significado de uma ação ética e responsável das empresas no mundo corporativo nos negócios, bem como de ações sociais” (FREITAS, 2004, p. 18).

Ao se revestir como agente que assume uma atuação marcadamente reguladora e facilitadora, o Estado paulatinamente vai se distanciando do seu tradicional papel de mecenas preponderante no apoio à cultura, abrindo cada vez mais espaço para uma inserção mais ativa e hegemônica do capital privado no circuito da produção cultural brasileira (PITOMBO, 2006, p. 04).

É importante atentar que o investimento em ações filantrópicas, nessa época, surge junto a percepção de que tais investimentos, ainda que não venham trazer um retorno financeiro, apareçam como modo das corporações privadas angariarem uma

imagem positiva pelo público objetivado. “A cultura e o lazer tornaram-se instrumentos de autopromoção das empresas, especialmente para os bancos que, desde o limiar dos anos 90, põem em marcha iniciativas importantes nesta área” (ROCHA, 2010, p. 123).

Segundo Nascimento (2007), a instauração de algumas medidas públicas atuou na aceleração desse processo no Brasil. Uma lei de incentivos fiscais entrou em vigor em 2 de julho de 1986: a Lei nº 7505. Conhecida como Lei Sarney, a medida promovia a renúncia fiscal a partir de uma parceria entre o poder público e o privado, em que o público abdicava de parte dos impostos em troca do fomento privado ao mercado cultural e social.

Para Pitombo (2006), diversas críticas a Lei Sarney começaram a surgir à medida que grande parte do meio cultural passou a questionar a maleabilidade dos procedimentos burocráticos, visto que a lei exigia apenas um cadastramento dos interessados no Ministério da Cultura.

Sob forte críticas, a Lei Sarney foi extinta em 1990 no governo Collor. A extinção da lei veio seguida de várias outras medidas que revelaram a marca da gestão Collor de Mello (1990-1992): “a instauração de um conjunto de ações em prol do desmanche da cultura” (NASCIMENTO, 2007, p. 05).

Com uma política de maior aproximação das práticas culturais com o contexto neoliberal, ou seja, baseada na redução da administração do Estado, a gestão Collor (1990-1992) desmontou órgãos e cortou o orçamento público destinado ao financiamento da cultura, fechou a Embrafilmes, a Funarte, o Ministério da Cultura – que permaneceu fechado até 1992, quando Itamar Franco assumiu o governo após o *impeachment* de Collor –, substituindo-o por uma secretaria, e instaurou em 1991, uma nova lei de incentivo fiscal: a Lei Rouanet⁴. De acordo com Agustin (2011), junto a Lei Rouanet foi instaurada a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC)⁵, instituição responsável por receber projetos e os aprovar. Essa nova lei

⁴ “Principal mecanismo de fomento à Cultura do Brasil, a Lei Rouanet, como é conhecida a Lei 8.313/91, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). O nome Rouanet remete a seu criador, o então secretário Nacional de Cultura, o diplomata Sérgio Paulo Rouanet. Para cumprir este objetivo, a lei estabelece as normativas de como o Governo Federal deve disponibilizar recursos para a realização de projetos artístico-culturais” Disponível na internet por [http em: <http://rouanet.cultura.gov.br>](http://rouanet.cultura.gov.br) Acesso em 22 Out. 2017.

⁵ “A CNIC é um órgão colegiado que tem, entre outras, função de subsidiar as decisões do Ministério da Cultura (MinC) na aprovação dos projetos culturais submetidos para captação via renúncia fiscal da Lei Rouanet”. Disponível na internet por [http em:](http)

estabeleceu diferenças em relação à Lei Sarney à medida que instaurou procedimentos mais regulatórios nos processos de aprovação. Seu funcionamento ocorria⁶ da seguinte maneira: os proponentes submetiam projetos ao órgão e, após aprovação, estes deveriam buscar empresas interessadas no projeto. “Apesar de os recursos serem públicos, são as empresas (geralmente seus departamentos de marketing) que decidem quais projetos receberão incentivos e quais não receberão” (AUGUSTIN, 2011, p.12).

Estava implantado, assim, um “mercado de patrocínios”, intermediado pelos “agentes culturais”. Profissionais capacitados para lidar com operações financeiras e dotados de conhecimentos sobre a área tributária, finanças e marketing. Ficava criado, assim, não só um mercado de bens culturais, mas um mercado de imagens institucionais (CASTELLO *apud* ARRUDA, 2003, p. 181).

Desse modo, houve uma maior aproximação e comprometimento dos agentes econômicos privados com a “causa” da cultura. Muitos deles que, até então, mantinham uma ligação mais distante e discreta com o campo, passaram a participar mais ativamente das pautas inerentes à produção cultural. Observou-se que a maior ação dos agentes do capital econômico no campo da cultura provocou modificações no sistema de bens simbólicos (Nascimento, 2007). Segundo Pitombo (2006), as relações delineadas a partir de 1990 alteraram o fluxo dos bens culturais, “processo esse que restabelece hierarquias e redefine os papéis dos diversos agentes implicados na dinâmica do circuito da produção de bens simbólicos” (Ibidem, 2006, p. 13).

Diferente da gestão varguista e do período militar, circunstâncias nas quais o setor cultural foi produto da gerência estatal, o contexto neoliberal redefine os parâmetros na gestão da cultura, tornando-o produto da iniciativa privada. Percebe-se que a iniciativa privada, ao desfrutar de uma espécie de liberdade de escolha no que irá ou não investir, retira do Estado o seu caráter de investidor universal, sucumbindo-o apenas as funções de conservação e financiamento de atividades culturais com dificuldades de sobrevivência (Miceli, 1984).

A sistemática em curso distinguiu-se, deste modo, dos procedimentos que dominaram, desde os anos de 1930, a política governamental destinada à cultura, uma vez que a ação normatizadora do Estado combinava-se ao papel indutor, de organização da área por intermédio dos mecanismos de financiamento (ARRUDA, 2003, p. 179).

Pitombo (2006) afirma que nasce, no final dos anos 1980, um modelo baseado na livre iniciativa, na qual a gestão do Estado fica mais restrita a ação de fiscalização

<http://www.cultura.gov.br/politicas10//asset_publisher/kHqv1HO4JpWb/content/cnic-analisa-mais-de-700-projetos-culturais-650570/10895> Acesso em 22 Out. 2017.

⁶ A Lei Rouanet, ainda em vigor, sofreu novos ajustes no governo de Fernando Henrique Cardoso. Para isso, ver: Miceli, Sergio. **Intelectuais à Brasileira**. Companhia das Letras. São Paulo: 2011.

e planejamento, atividades que aos poucos vão se distanciando do seu papel histórico preponderante de mecenas no apoio à cultura.

Sem dúvidas o que se percebe é uma relação imbricada entre economia e cultura que revela que os detentores do capital privado passam a adquirir maior poder sobre os destinos da produção cultural do país, indicando assim uma reconfiguração das práticas, lugares e hierarquias no interior da esfera cultural (PITOMBO, 2006. p. 10).

Historicamente, percebe-se que o mecenato privado sempre esteve presente no financiamento da cultura brasileira, ainda que em menor grau. Os primeiros financiamentos privados emergiram no movimento modernista na década de 1920, mas a maior investida privada ocorreu a partir da década de 1950 pela ação de grupos familiares tradicionais – muitos deles empresários do café – no financiamento de artistas, museus e obras de arte. Conforme exemplifica Mantoan (2015), empresários como Ciccillio Matarazzo e Yolanda Penteado foram alguns dos investidores determinantes no plano de solidificação de arte brasileira na cidade de São Paulo. Porém, segundo afirma Arruda (2003; 2005), esses modelos de mecenato instituídos nos anos 1950 são bem diferentes dos visualizados na era neoliberal. O mecenato de meados do século XX acompanhava, por exemplo, o ritmo dinâmico pelo qual passava a cidade de São Paulo, visto que havia uma crença de que o desenvolvimento cultural deveria seguir em paralelo com a dinamização econômica, social e política de uma metrópole em formação. Os investimentos realizados pelos grandes mecenas baseavam-se na construção de uma “imagem individual” do investidor em arte, relação bem diferente da construção da “imagem corporativa” neoliberal.

Essas relações tornadas efetivas traduziam-se cada vez mais na aproximação com todas as possibilidades de poder, inclusive o político. [...] o leque de atividades na seara cultural se ancorava em seu poderio econômico, transformava sua riqueza em via de acesso ao reconhecimento social, [...]. Afirmava, assim, sua individualidade e o direito de dispor, a seu bel-prazer, [...], acentuando a dimensão livre da sua personalidade [...]. (ARRUDA, 2005, p. 142).

Tabela 1 Parte das ações do mecenato privado em setores da cultura brasileira (1947-1952).

1947	MASP (Museu de Arte de São Paulo) Iniciativa de Assis Chateaubriand Fundador do Diários Associados, Rádio & TV Tupi
1948	MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) Iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho Empresário do ramo do café e da indústria
1949	MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) Iniciativa de Niomar Muniz Sodré Bittencourt Fundador do jornal Correio da Manhã
1951	1ª Bienal de São Paulo 1ª Salão Paulista de Arte Moderna Iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho
1952	1ª Salão Nacional de Arte Moderna (Rio de Janeiro) Comissão Nacional de Belas Artes - MEC

Fonte: BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. 2005, p. 385.

De acordo com Pitombo (2006), a diferença entre o mecenato dos anos 1950 e a do contexto neoliberal está na ação estratégica de distinção verificada neste último. Para a autora, as formas de distinção – tal qual verificada em Bourdieu – se fundem aos interesses de capital econômico que, ao entrarem em cena juntos, constituem uma “cara” pública a ser consumida pelo “público-alvo”.

Ao patrocinar a cultura, a empresa busca imprimir em sua marca valores imanentes ao bem cultural como forma de distinção e reforço de uma imagem em meio à profusão de marcas que povoa o saturado mercado de bens de consumo (PITOMBO, 2006, p. 05).

Nesse contexto, há um crescimento significativo de fundações e institutos vinculados ao segmento empresarial. Segundo Draibe (1993), “houve uma ruptura da tradição universalista do Estado, àquele que concebe direitos inquestionáveis à população, como acesso a educação, saúde, habitação, assistência, cultura” (Ibidem, 1993, p. 98). Há uma transferência de responsabilidade ao setor privado que acaba por estabelecer princípios de seletividade sobre as políticas culturais. Dessa forma, o modelo neoliberal da cultura:

Ao reduzir os recursos públicos e privados disponíveis para o gasto social, exige também opções, seleção de políticas e prioridades a alguns de seus beneficiários, o

que teoricamente contradiz a tendência à universalização anteriormente afirmada (DRAIBE, 1993, p. 98).

É importante a contribuição de Nascimento (2007) no que se refere ao problema de seletividade e direcionamento dos interesses privados no investimento da cultura. O autor apresenta um gráfico que demonstra a concentração dos investimentos privados pelas regiões do Brasil, e revela a concentração quase que absoluta na região Sudeste entre os anos de 1998 a 2001. “Enquanto o valor total dos incentivos cresceu 18%, no Sudeste ele cresceu 20%, no Sul cresceu 75%, ao passo que diminuiu 2% no NE, 15% no Norte e 23% no CO, conforme relatório [...]” (Ibidem, 2007, p. 07).

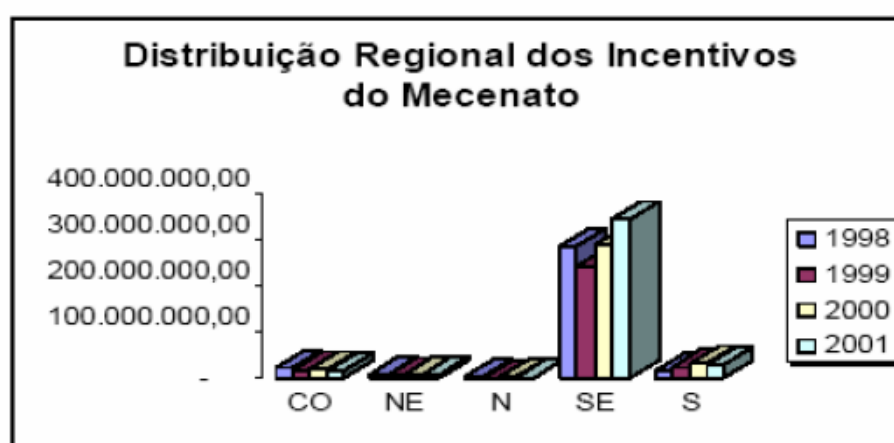


Figura 01 Concentração regional dos Incentivos (1998-2001).

Fonte: Boucinhas e Campos Consultores *apud* Nascimento, 2007, p. 08.

Nesse exemplo, fica claro a liberdade garantida ao empresariado na escolha, por região, dos projetos patrocináveis em todos os campos de investimento: social, cultural, educacional, entre outros.

Parecia razoável a existência de um dispositivo que pudesse encontrar uma interseção de interesse entre a política pública e o capital em benefícios da sociedade. Perfeito, mas o governo teria de exercer sua função constitucional de planejador, regulador e fiscalizador da sociedade, implementando uma política capaz de separar o joio do trigo, listando ações e projetos de interesse público. No entanto, a recente história das leis mostra um quadro completamente diferente disso, restringindo os benefícios do sistema aos produtos e eventos artísticos, limitando o entendimento da cultura à sua parte efêmera e menos importante no cumprimento do processo de desenvolvimento da nação (Brant *apud* Nascimento, 2007, p. 09).

Rocha (2010) – que traz em seus trabalhos importantes contribuições acerca da ação do campo publicitário como agente propagador dos valores neoliberais – revela a estratégia mercadológica das empresas de capital financeiro engajadas sob o discurso da “responsabilidade social”. Entre vários exemplos, a autora apresenta o

anúncio veiculado pela revista *Veja*, financiado pela Fundação Abrinq⁷ e pelo Instituto Ethos⁸, sugerindo que organizações façam alianças e assumam responsabilidades proporcionais ao seu poder na sociedade. Na temática dos anúncios, as grandes empresas “seriam, agora, as substitutas do estado de bem-estar social ou de sua promessa” (ROCHA, 2010, p. 124):

Olhe em volta e repare: as pessoas físicas que usam a ética para inspirar sua pessoa jurídica estão dando início a um novo movimento de responsabilidade social. Elas estão criando empresas com processos, produtos e serviços de maior valor na sociedade. Não é por coincidência que estas mesmas estão valendo cada vez mais. Pense nisso e junte-se a nós. Há 3 anos éramos um pequeno grupo. Hoje, somos mais de 450 empresas, crescendo cada vez mais fortes e conscientes (Veja, 10/10/2001 *apud* Rocha, 2010, p. 123-124).

Segundo a autora, entre os maiores investidores em “responsabilidade social” estão os bancos, que detêm um protagonismo devido ao pesado financiamento que realizam no campo da cultura. E há diversas explicações históricas para a formação desse cenário: entre elas, o contexto da abertura política, que propiciou uma porta de entrada para os investimentos privados no espaço público e o favorecimento das políticas econômicas dadas aos bancos na gestões estatais desde então. Havia também o grande desafio de restaurar a boa imagem do capital após a forte crise econômica que havia assolado o país depois da redemocratização. Dessa forma, as corporações bancárias investiram no discurso publicitário como instrumento de articulação do interesse privado, havendo a necessidade de construção de marcas pautadas no objetivo de consolidar uma personalidade positiva para os consumidores.

O novo posicionamento dos líderes empresariais no espaço público em transformação ganhava a forma de uma estratégia articulada sob o nome de “relações públicas” e lançava as bases de um discurso publicitário identificado com a produção da boa vontade, não mais nos termos de um fascínio pela industrialização, mas impregnado pelos conceitos de “qualidade de vida” e “responsabilidade social” (ROCHA, 2010, p. 116).

Nesse contexto, a corporação Unibanco iniciou investimentos em ações de responsabilidade social. Mergulhada nas dinâmicas relacionadas ao “mercado de bens simbólicos”, criou o Instituto Unibanco⁹, entidade voltada, principalmente, para a melhoria da educação básica, sem a preocupação com o retorno financeiro.

⁷ Para mais, consultar site. Disponível na internet por http em: <www.fadc.org.br/FundaçãoAbrinq> Acesso em 22 Out. 2017.

⁸ Para mais, consultar site. Disponível na internet por http em: <<https://www3.ethos.org.br/>> Acesso em 22 Out. 2017.

⁹ O Instituto Unibanco continua exercendo suas atividades sociais mesmo após a fusão dos bancos Itaú e Unibanco em 2008.

De acordo com o Relatório Institucional do Unibanco do ano de 2003¹⁰, o Instituto Unibanco foi criado em 1982 com o objetivo de coordenar as atividades sociais da corporação Unibanco. Nos primeiros anos de existência, o instituto apoiou diversos projetos ligados à proteção da infância, ao auxílio a desabrigados e a inclusão social. Na década de 1990, passou a concentrar seus esforços em duas vertentes: na preservação do meio ambiente, por meio do programa Unibanco Ecologia, e no combate ao analfabetismo, a partir da implementação do Programa de Alfabetização Solidária.

O mesmo relatório (2003) afirma que alguns dos objetivos iniciais do Instituto Unibanco precisaram ser revistos e atualizados devido às novas demandas visualizadas na virada do século:

[...] o Instituto Unibanco promoveu uma revisão em sua estratégia e decidiu aprofundar o foco em Educação, com preferência para a proteção do meio ambiente e a inclusão social de adolescentes e jovens adultos menos favorecidos. Nesse objetivo, estão compreendidas ações para redução da defasagem escolar, preparação para o trabalho, incentivo ao voluntariado e capacitação de professores da rede pública de ensino, que são os verdadeiros agentes de mudança e corresponsáveis pelo desenvolvimento da personalidade e construção de valores na juventude. O Unibanco Ecologia foi reconfigurado, transformando-se em um programa de educação ambiental, de acordo com este novo foco. Os projetos apoiados pelo Instituto Unibanco têm como requisito básico a capacidade de multiplicação, de modo a levar a diversos públicos os conteúdos comprovadamente eficientes (Relatório de Atividades 2003, p. 05).

Dessa forma, a partir do ano de 2002, a instituição passou a organizar seus próprios projetos sociais, direcionando-os mais especificamente aos setores da educação. “Com o objetivo de obter maior impacto social, redireciona sua atuação para a educação, desenvolvendo projetos próprios”¹¹.

¹⁰ Disponível na internet por http em: http://www.institutounibanco.org.br/wp-content/uploads/2016/08/rel_atividades_IU_2003.pdf
Acesso em 15 out. 2017.

¹¹ Disponível na internet por http em: www.institutounibanco.org.br/historia/ Acesso em 01 Out. 2017.

Tabela 2 Números divulgados no Relatório de Atividades de 2016.

Investimento por área de atuação (2016)	
Área de Atuação	Investimento realizado (R\$ mil)
Implementação do projeto Jovem de Futuro	13.621
Produção de conteúdos formativos	5.294
Estudos e pesquisas	8.213
Ações de voluntariado	2.442
Gerenciamento de projetos/tecnologia da informação	3.913
Apoios, parcerias e comunicação	10.160
Despesas operacionais	29.478
Total	73.120

Fonte: Relatório de Atividades do Instituto Unibanco, 2016, p.09.

Em relação ao balanço financeiro, o último relatório divulgado (2016) afirma que o Instituto Unibanco é mantido por um fundo patrimonial, *endowment*¹², “que garante o alinhamento estratégico com a produção de bens públicos na educação e a sustentabilidade da instituição no longo prazo” (Relatório de Atividades, 2016, p. 09).

Esse dado é muito importante para que possam ser compreendidas as particularidades dos investimentos sociais/culturais encabeçados pelo grupo Unibanco. Pode-se afirmar que há aí, uma diferença crucial: os investimentos pelas vias do *endowment*, se comparado àqueles organizados pela grande maioria das corporações financeiras – que submetem seus projetos a lei de incentivo, visando deduções fiscais –, dão mais liberdade aos investidores para organizarem suas atividades conforme seus próprios objetivos, uma vez que não há a preocupação em seguir os procedimentos burocráticos exigidos, por exemplo, pela Lei Rouanet.

Ainda segundo o relatório (2016), o núcleo de conselho de administração da instituição é formado por Pedro Moreira Salles, na presidência, e por Pedro Sampaio

¹² “O *endowment*, em uma rápida definição, consiste na criação de um patrimônio perpétuo que gera recursos contínuos para a conservação, expansão e promoção de uma determinada atividade, por meio da utilização dos rendimentos desse patrimônio. A geração contínua de recursos diferencia o *endowment* de formas tradicionais de filantropia, as quais envolvem tipicamente a doação de recursos para um objetivo pré-determinado como a construção de um laboratório para pesquisas, a reforma de uma instalação específica, a implementação de um determinado projeto”. Disponível na internet por <http://edireitogv.com.br/o-endowment/como-funciona> Acesso em 15 out. 2017.

Malan¹³, na vice-presidência – ambos foram gestores executivos do Unibanco e fazem parte da gestão executiva do atual Itaú Unibanco. Dessa forma, percebe-se, que a administração do primeiro braço social da empresa se mistura à gestão econômica do banco.

Como visto anteriormente, Pedro Moreira Salles sempre foi o principal gestor de sua geração nos negócios econômicos da família. Verifica-se que este sempre acumulou o cargo de presidência do Unibanco e do Instituto Unibanco, o que nos leva a perceber, tal como articulado em Pitombo (2006), que as formas de distinção no contexto neoliberal se fundem aos interesses do capital econômico, entrando em cena juntos, como uma espécie de núcleo único de interesse.

A relevância do mercado para a cultura e, de outro lado, a da cultura para o desenvolvimento econômico talvez sejam aí as mais significativas diferenças impostas pela época atual às concepções de cultura, no Brasil, desde Mário de Andrade e dos pensadores dos anos 20 e 30 [...]. Diferentemente daquela época, porém, hoje é impossível deixar de reconhecer a relevância do mercado no campo da cultura, assim como a da cultura na economia (WEFFORT *apud* ARRUDA, 2003, p. 179).

Assim, segundo Arruda (2003), o curso dos investimentos estabelecidos desde o fim do século XX, creditou uma certa superioridade da lógica do mercado como reguladora das relações, ao modo que os governos foram naturalizando os princípios universais às dinâmicas mercadológicas. Desse modo, as mudanças revelam a complexidade das estruturas que vêm marcando o campo social e cultural desde a redemocratização. Vimos surgir ao longo dos anos um grande número de corporações financeiras, bancárias ou de grande peso na economia brasileira, com o nome vinculado a instituições sociais, filantrópicas e de apoio a cultura. Nesse contexto, as empresas fomentam artistas, grupos, pesquisas e acervos, ao mesmo tempo que se beneficiam, quando constituem uma “imagem pública” positiva na sociedade.

¹³ Pedro Sampaio Malan ocupou, dentre outros cargos, o posto de Ministro da Fazenda no governo Fernando Henrique Cardoso (1992-2003).

3.2 O Instituto Moreira Salles

O caso do Instituto Moreira Salles (IMS) não é muito diferente do Instituto Unibanco, descrito na sessão anterior. Fundado em 1992 por Walther Moreira Salles, o IMS é uma organização cultural sem fins lucrativos que detém acervos históricos de fotografia, música, literatura e iconografia. A gestão do IMS sempre ficou a cargo dos filhos de Walther Moreira Salles, na qual ambos integram o conselho administrativo e cujo o cargo de presidência executiva foi exercido por Fernando Moreira Salles entre os anos de 2002 e 2008, e é exercido, desde então, por João Moreira Salles.

Desse modo, o Instituto fundou, ao longo dos anos, um total de quatro centros culturais instalados nas cidades de Poços de Caldas, São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. “As atividades do Instituto são apoiadas por uma doação inicialmente fornecida pelo Unibanco e posteriormente adicionada pela família Moreira Salles” (Guia do Instituto Moreira Salles, sem data, p. 07).

A seção biográfica disponível no site do Instituto¹⁴ afirma que Walther Moreira Salles sempre exerceu um papel de mecenas cultural. Participou, em 1940, da montagem do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP) ao doar a obra *Retrato de Suzanne Bloch* de Picasso e ajudou o museu na aquisição de obras de Rembrandt, Velázquez, entre outros. Foi presidente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre os anos de 1968 e 1974 e foi membro do Chairman’s Council do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, entre outras atividades, sempre se mostrando um entusiasta das questões relacionadas à cultura. O engajamento de Walther como mecenas de arte nos anos 1940/50 e a sua decisão de fundar o IMS nos anos 1990 define o que fala Arruda (2003): a atividade de mecenato cultural, cujos retornos em termos de capital simbólico são valiosos na trajetória da família Moreira Salles, deixa de ser uma atividade pessoal de Walther e passa a ser uma atividade institucional.

Percebe-se que diferente do Instituto Unibanco – instituição voltada para a “responsabilidade social” no campo da educação – o Instituto Moreira Salles discursa sobre o objetivo de promover e preservar a cultura brasileira. “O Instituto guarda o passado para que não se torne estagnado [...]. No instinto mais alto de sua história, procura construir legados culturais”.¹⁵

¹⁴ Disponível na internet por [http: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>](http://<https://ims.com.br/sobre-o-ims/>) Acesso em: 05 de nov. de 2016.

¹⁵ Flavio Pinheiro, superintendente executivo do IMS (guia do Instituto Moreira Salles, sem data, p. 09, tradução livre da autora).

O Instituto foi fundado em 1992, em Poços de Caldas, representando o primeiro centro cultural do Instituto Moreira Salles. Segundo a coordenação institucional do IMS, “a fundação do Instituto foi uma forma de homenagem a região onde toda a família Moreira Salles se estabeleceu em 1918”¹⁶. Segundo o site do IMS, o Instituto de Poços de Caldas é um conjunto arquitetônico composto por um pavilhão principal de 1.000 m² de área expositiva e por um chalé que tem por objetivo expor mostras de artistas das regiões próximas a Poço de Caldas. A política cultural dessa unidade está baseada em duas vertentes:

A primeira, de fora para dentro, com mostras de grande peso da cena cultural brasileira como Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Guignard. Mostras com palestras de escritores consagrados da literatura como Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão, Ana Miranda e Affonso de Sant’Anna. Mostras de músicas clássicas e de repertório popular. A segunda política do Instituto em Poço de Caldas fomenta a produção local e de regiões adjacentes. Dentro disso, o Instituto já publicou obras do escritor Jurandir Ferreira e de diversos concertistas e artistas¹⁷.

A unidade de São Paulo, segunda fundada pelo Instituto, foi inaugurada em 1996 em uma pequena galeria na Rua Piauí no bairro de Higienópolis. Segundo a coordenação institucional do IMS, “o que nós tínhamos em São Paulo era mais uma galeria do que um Instituto, o espaço era muito reduzido”¹⁸. Com isso, um novo Instituto foi inaugurado em outubro de 2017 – projeto do arquiteto Marcelo Henneberg Morettin –, um prédio de sete andares na Avenida Paulista. Ao ser questionada sobre o diferencial do novo IMS Paulista para o espaço anterior, a coordenadora institucional, Elizabeth Teixeira, afirma que além do diferencial em termos de localização, a sede conta com uma área expositiva de maior porte¹⁹. “Terá uma biblioteca de fotografia muito grande, que está sendo constituída só para isso, o que não deixa de ser um acervo, mas será totalmente voltada para a consulta e pesquisa da fotografia”²⁰.

A terceira sede do IMS, inaugurada em Belo Horizonte no ano de 1997, não está mais em operação. O Instituto cedeu o seu edifício para a secretaria de Cultura de Minas Gerais.

¹⁶ Disponível na internet por <http://www.ims.com.br/ims/instituto/pocos-de-caldas> Acesso em: 05 de nov. de 2016.

¹⁷ Disponível na internet por <http://www.ims.com.br/ims/instituto/pocos-de-caldas> Acesso em: 05 de nov. de 2016.

¹⁸ TEIXEIRA, Elizabeth. Entrevista concedida à pesquisadora Rafaela Sarinho. Arquivo mp3 (45 min). Rio de Janeiro: Maio, 2017.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

Por último, veio a principal sede do Instituto, instalada na casa localizada no bairro da Gávea, no Rio de Janeiro, onde viveram Walther Moreira Salles e sua família. A casa foi projetada pelo arquiteto Olavo Redig de Campos, com jardins planejados pelo paisagista Burle Max. Segundo Martins (2014):

As qualidades arquitetônicas e características espaciais da casa da Gávea, ex-residência da família no Rio de Janeiro, já lhe conferiram vocação para funções sociais, sendo essa a razão determinante para que o Instituto Moreira Salles, a partir da doação do imóvel feita por Walther à Instituição, decidisse preservá-lo como patrimônio cultural da cidade, restaurando-o e adaptando-o para abrigar um centro cultural (MARTINS, 2014, p. 240-241).

Segundo o guia do Instituto Moreira Salles, a casa apresenta um misto de contraste do classicismo italiano, típico dos projetos de arquitetura de Olavo Redig de Campos, e do design mais informal de Burle Marx.

Fechado por uma ala privada de um lado, e por salas sociais em dois lados e no meio, o pátio trapezoidal se abre para o jardim com uma piscina e uma vista da montanha através de uma passagem ao ar livre, perto do final da sala de jantar no oeste. Esta paisagem é delicadamente coberta por uma marquise ondulante - um elemento característico da arquitetura moderna do Rio - que, com um ar sensual, encaixa a composição do pátio, inteiramente cercado por uma elegante colunata externa (Guia do Instituto Moreira Salles, sem data, p. 12, tradução da autora).

A coordenadora institucional, em entrevista cedida, afirmou que, para sediar o Instituto Moreira Salles, a casa passou por uma série de reformas técnicas, havendo a preocupação de manter toda a arquitetura original, visto que o objetivo era preservar sua originalidade e aproveitar todos os compartimentos da casa para o centro cultural.

Assim, o IMS promove exposições de artes plásticas, iconografia, música e fotografia de artistas brasileiros e estrangeiros. Quando questionada sobre o principal objetivo do Instituto, a coordenadora institucional afirmou que a finalidade maior está no papel de reunir e preservar acervos. “A missão do Instituto é a preservação da cultura brasileira, uma preocupação de conservar, de trabalhar da melhor forma possível todos os acervos e a difusão deles”²¹.

Segundo Sergio Burgi, coordenador de fotografia, toda coleção do arquivo de fotografia está alojada no centro cultural do Rio de Janeiro. “É o maior edifício dedicado à preservação, restauração e divulgação de arquivos fotográficos no Brasil” (Guia do Instituto Moreira Salles, s/ data, p. 23, tradução da autora). O acervo de fotografia representa o carro-chefe da Instituição que, segundo a coordenadoria, conta com o acervo do fotógrafo Marc Ferrez em maior número dentro do Instituto.

²¹ Ibidem.

O acervo de fotografia dispõe atualmente de cerca de 850 mil imagens, um conjunto que reúne testemunhos dos séculos XIX e XX. “O Instituto Moreira Salles possui a mais importante variedade de fotografias do século XIX no Brasil e a melhor compilação da fotografia brasileira nas primeiras sete décadas do século XX” (Guia do Instituto Moreira Salles, sem data, p. 23, tradução da autora).

Os principais temas do arquivo são as transformações da paisagem urbana brasileira ao longo dos séculos XIX e XX; arquitetura colonial e moderna do Brasil; retratos na fotografia brasileira durante os séculos XIX e XX; cultura folclórica e celebrações em várias regiões do país; a urbanização e o desenvolvimento industrial decorrentes dos investimentos em eletricidade na virada do século 20 e industrialização mais ampla após a Segunda Guerra Mundial; o mundo do trabalho, tanto urbano como rural; e as paisagens naturais do país (Ibidem).

Vale destacar as inúmeras publicações editadas com o apoio do acervo de fotografia. Por representar o maior número de exposições dentro do Instituto, estes acabam por possuir o maior número de publicações. Uma grande iniciativa do setor de fotografia foi a *Cadernos de Fotografia Brasileira*, publicação seriada lançada nos anos 1990, cujo foco estava na divulgação de fotógrafos que viveram no Brasil ou que tinham o país como tema de seu trabalho. Destaque também para o lançamento dos livros projetados com o objetivo, desde o princípio, de tornarem-se obras de referência no estudo da fotografia brasileira, são eles: *O Brasil de Marcel Gautherot* (2001); *O Brasil de Marc Ferrez* (2005); *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles* (2012).

Depois do acervo de fotografia, o segundo maior é o de iconografia, que conta, entre tantas outras, com coleções e séries dos séculos XIX e XX. As primeiras coleções foram adquiridas na década de 1960 por Walther Moreira Salles para o Unibanco, conjuntos que foram mais tarde doados para o Instituto Moreira Salles.

Formado, inicialmente, por documentação pessoal, correspondência, artigos e recortes de jornais, entre outros, o acervo reúne cerca de 20 mil itens de caráter pessoal e institucional. São papéis e objetos que reconstroem o percurso da vida do embaixador, do banqueiro²² e da própria história do Brasil²³.

A iconografia do Instituto organiza imagens, entre elas, aquarelas, gravuras e desenhos, registros feitos por artistas viajantes que vieram para o Brasil ou que tiveram um importante papel na divulgação do país no cenário mundial.

A iconografia começa com os viajantes do século XVIII, com Debret, Lancet, e outras coleções de desenhos muito importantes. Depois dá um salto para o acervo do Millôr

²² Muitos textos institucionais do Instituto referem-se à Walther Moreira Salles como “embaixador” ou “banqueiro”.

²³ Disponível na internet por http: <<https://ims.com.br/acervos/>> Acesso em: 05 de nov. de 2016.

Fernandes. E a partir do Millôr vieram outras muito importantes como o J. Carlos, Cássio Loredano, importantes figuras do século XX²⁴.

O setor da iconografia também vem publicando livros importantes, a maioria como resultado da grande visibilidade das exposições, como é o caso da exposição dedicada a Millôr Fernandes, que resultou em duas publicações: *Millôr 100 + 100, desenhos e frases* (2014) e *Millôr: obra gráfica, primeira retrospectiva dedicada aos desenhos do humorista* (2016).

O acervo musical do Instituto, inaugurado em 2000, organiza diversas obras que se dividem em duas categorias. A primeira, relativa à prática musical e ao que foi produzido por compositores, arranjadores, copistas, intérpretes, músicos e etc. A segunda, relaciona-se com as atividades de pesquisa e de coleção.

No primeiro grupo, entre os mais relevantes, estão catalogadas algumas obras de compositores como Chiquinha Gonzaga, adquirida pelo IMS em 2005. “Esta coleção é incomparável em termos históricos e artísticos, compreendendo mais de mil pontuações (...), fotografias, manuscritos, cartas, notas, recortes e outros documentos” (Guia do Instituto Moreira Salles, sem data, p. 159, tradução da autora). A coleção Ernesto Nazareth foi incorporada ao IMS em 2003, e inclui peças dos mais variados períodos de sua história. Já o acervo de Pixinguinha está sob os cuidados do IMS desde 2000, incorporado mediante a acordo com a família do artista.

A segunda categoria, conserva discos e fonogramas do acervo do crítico musical José Ramos Tinhorão, do pesquisador e colecionador Humberto Franceschi, entre outros. Destaque principalmente para a coleção de Humberto Franceschi que representa um dos maiores arquivos de música do país. “A coleção fonográfica Humberto Franceschi, composta por 12.000 itens, foi vendida ao Instituto Moreira Salles no início dos anos 2000 pelo próprio colecionador” (Ibidem, p. 178, tradução da autora).

O acervo de Literatura do IMS foi inaugurado em 1994 com a aquisição do acervo do jornalista e escritor Otto Lara Resende. Ao longo dos anos, mais de 25 acervos de autores foram integrados à coleção, dentre eles os acervos de escritores como Erico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles e Paulo Mendes Campos. Estão reunidas também coleções como a de Carlos Drummond de Andrade que, além de escritor, foi um exímio colecionador.

²⁴ TEIXEIRA, Elizabeth. Entrevista concedida à pesquisadora Rafaela Sarinho. Arquivo mp3 (45 min). Rio de Janeiro: Maio, 2017.

Uma das aquisições de maior visibilidade do Instituto, que culminou em diversos projetos paralelos, ocorreu a partir do acervo da escritora Clarice Lispector em 2004. Dentre os materiais acolhidos, estão originais de documentos e poemas, dentre eles *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

Compreende uma biblioteca de cerca de mil volumes, parcialmente catalogada no site do IMS, quatro documentos de produção intelectual, incluindo manuscritos de versões inacabadas das novelas *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978); um texto vinculado de *A bela e a fera* (1979); sete peças de correspondência; um CD com 116 fotografias digitalizadas e 23 documentos audiovisuais; e duas pinturas da escritora. Em janeiro de 2012, a família Lispector doou um caderno à coleção, em que a autora fez anotações pessoais em vários momentos de sua vida (Ibidem, p. 249, tradução da autora).

Percebe-se que os acervos são a força motriz do setor de publicação do Instituto. “Naturalmente, grande parte da produção editorial do IMS é resultado dos esforços da instituição para dar visibilidade as coleções em constante expansão”²⁵. Segundo a coordenadora institucional, “se uma exposição não tem um belo catálogo ou um belo livro, ela terá alguma pequena publicação. Seja um folheto, seja um material menor, em geral, 90% das exposições do Instituto tem publicação”²⁶.

Esse é o caso do acervo de literatura, que ocasionalmente tem seus trabalhos de pesquisa publicados pelo selo editorial do IMS. Uma grande parte dos componentes do acervo já tiveram seus trabalhos publicados no antigo *Cadernos de Literatura*²⁷, enquanto outros possuem livros e catálogos inteiramente dedicados à sua obra, entre eles, Rachel de Queiroz, Ana Cristina Cesar, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Mendes Campos. Esses trabalhos são vendidos e divulgados pelo próprio IMS, lançamentos quase sempre acompanhados de debates, palestras, e eventos paralelos.

Não foi possível ter acesso ao número exato de edições idealizadas pelo Instituto, mas é possível perceber que o setor de publicação funciona, em sua maioria, como uma forma de publicização do acervo, onde muitos trabalhos de pesquisa viram publicações em forma de livro ou catálogos, alguns ligados à exposição, outros, produzidos independentes delas.

²⁵ Ibidem.

²⁶ TEIXEIRA, Elizabeth. Entrevista concedida à pesquisadora Rafaela Sarinho. Arquivo mp3 (45 min). Rio de Janeiro: Maio, 2017.

²⁷ Os *Cadernos de Literatura* foram as primeiras publicações seriadas organizadas pelo IMS. O primeiro exemplar foi lançado em março de 1996, com um número dedicado ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto.

Entre as atuais publicações estão as revistas *Serrote* e *ZUM*. Organizadas pelos editores Paulo Roberto Pires e Thyago Nogueira, respectivamente, as revistas dedicam-se a publicar ensaios de não-ficção e discutir o universo da fotografia contemporânea, fugindo, portanto, da relação estreita com o Instituto, como ocorre com grande parte das publicações.

Ao ser questionada sobre o processo de organização das exposições, a coordenadora institucional do IMS afirma que há um conselho de exposições. Um dos principais conselheiros acabou se tornando o curador do Instituto, Lorenzo Mammi, que exerce livre-docência em Filosofia na Universidade de São Paulo e trabalha alocado no IMS de São Paulo.

Sobre o perfil das exposições, a coordenação declara que o IMS procura trazer exposições importantes que tenham a ver com a missão do instituto. “O Instituto tem uma personalidade, não vai ter nunca aqui uma exposição *blockbuster*, elas sempre conversam com a nossa missão, sempre!”²⁸.

Dessa maneira, alega que há um grande intercâmbio internacional, que está relacionado as atividades do acervo como, por exemplo, o dia “D”, quando é comemorado o dia do poeta Carlos Drummond de Andrade e a “Hora de Clarice”, pautada na comemoração da escritora Clarice Lispector. “Hoje em dia, o dia de ‘D’ de Drummond está sendo comemorado em várias outras cidades e países. Promovemos ações que são totalmente voltadas para atividades de comemoração ao poeta”²⁹.

Sobre as formas de ingresso de artistas nas exposições, a coordenação afirma que não há edital para inclusão de projetos. “A gente não é aberto à exposições de terceiros. É claro, os projetos que aparecem são encaminhados para o conselho e aí é estudado se tem a ver com o perfil do Instituto”³⁰.

Além da coordenação institucional, há outras coordenações menores que são divididas de acordo com setores e responsabilidade. São esses: a coordenação do departamento educacional, a coordenação de pesquisa e ação social, a coordenação de comunicação, as coordenações de cada acervo e as gestões de outras áreas que, “não seria exatamente uma coordenadoria”³¹, possuem responsabilidades mais ligadas aos

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

produtos gerados pelo Instituto, como a Rádio Batuta³², os catálogos das exposições e os materiais produzidos pelos acervos, entre outros. “O Instituto foi crescendo e tem essas outras áreas que correm e entremeiam todas as áreas”³³.

Ao ser questionada sobre o financiamento, a coordenação declara que os recursos estão baseados em um *endowment*, por meio de uma doação feita pelo fundador Walther Moreira Salles.

A gente vive exclusivamente do *endowment*, o Instituto não utiliza nenhum recurso público, nem leis de incentivo fiscal, nem patrocínio. O que a gente tem é um compromisso de planejamento de orçamento, muito bem cuidado para poder conseguir realizar tudo isso³⁴.

Para Rocha (2010), o fato dos institutos operarem a partir de motivações não-econômicas não significa dizer que os investimentos realizados não lhes tragam nenhum benefício. Segundo a autora, os institutos culturais privados ligados às corporações bancárias funcionam como “templos de uma atividade sacralizada por contraste à atuação mundana e prosaica de um banco” (Ibidem, 2010, p. 126). Dessa forma, podem ser interpretados como uma espécie de tributo que devolve à sociedade, e isso justifica a tentativa de construção da imagem de que não há uma motivação elevada para justificar a prática e os investimentos fornecidos.

Nessa relação, as instituições culturais privadas se apoiam na “recusa do econômico” divulgando, muitas vezes, que “as sanções positivas do mercado são ou indiferentes ou até negativas” para seus projetos. (BOURDIEU, 1983, p.180).

A economia dos bens simbólicos apoia-se no recalque ou na censura do interesse econômico (no sentido restrito do termo). Consequentemente, a verdade econômica, isto é, o preço, deve ser escondida, ativa ou passivamente, ou deixada vaga. A economia dos bens simbólicos é uma economia fluida e indeterminada. Ela se apoia no tabu da explicitação [...] (BOURDIEU, 1983, p. 193).

Nessa interpretação, percebe-se que, ainda que instituições como o Instituto Moreira Salles não se utilizem de leis de incentivos fiscais, há outras modalidades de retorno envolvidas em sua constituição. Dessa forma, a imposição do discurso desinteressado daquele que tem o domínio ou o monopólio de algo traduz-se em outras modalidades de capitais, como por exemplo, o simbólico.

*

³² Para mais, consultar site. Disponível na internet por http em: <<http://radiobatuta.com.br/>> Acesso em 10 dez. 2017.

³³ Ibidem.

³⁴ TEIXEIRA, Elizabeth. Entrevista concedida à pesquisadora Rafaela Sarinho. Arquivo mp3 (45 min). Rio de Janeiro: Maio, 2017.

Percebe-se então que os agentes, a partir de suas corporações, atuam operando estratégias de reconversão. Esses não são apenas investidores de capital econômico: ao investirem no campo social e cultural, passam a assumir também uma posição de destaque em outras áreas.

Nesse contexto, a dinâmica envolvida e configurada nos institutos culturais de capital privado irá servir, mais frequentemente, como uma forma de marcação de prestígio das organizações no campo da cultura. Isso parece ficar claro nos discursos da coordenadora institucional do IMS. As afirmações parecem mostrar que a instituição nunca esteve preocupada em “democratizar” seu espaço institucional para artistas exporem seus trabalhos – uma vez que eles não trabalham com editais, nem com temas de perfil *blockbuster*, entendido aqui como popular ou *mainstream*. Os temas e artistas que transitam no terreno institucional parecem ser escolhidos a partir do objetivo único de demarcar o espaço de renome do Instituto Moreira Salles como referência na organização de assuntos relativos à preservação da cultura e da memória brasileira no campo cultural.

No próximo capítulo, serão revelados e compilados os discursos dos agentes envolvidos nas recentes apostas editoriais do Instituto, as revistas *Serrote* e *ZUM*, que tratarão de forma mais explícita a dinâmica do investimento “desinteressado” em bens simbólicos. Compreender tais investimentos auxilia na percepção de que há uma mudança nas estratégias de publicização do Instituto. A partir da organização desses novos projetos editoriais, o Instituto Moreira Salles se abre para debates mais contemporâneos como forma de constituir uma nova reputação, uma vez que sua posição de destaque como instituição atuante na preservação da memória brasileira já está consolidada.