

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

IVO PAULINO SOARES

**Da instituição cultural à representação de uma elite nacional:
o Instituto Moreira Salles e a reinvenção do mecenato privado no Brasil 1992-2022**

Versão Corrigida

São Paulo

2023

IVO PAULINO SOARES

**Da instituição cultural à representação de uma elite nacional:
o Instituto Moreira Salles e a reinvenção do mecenato privado no Brasil 1992-2022**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena
Oliva-Augusto

Versão Corrigida

São Paulo

2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuênciā do (a) orientador (a)

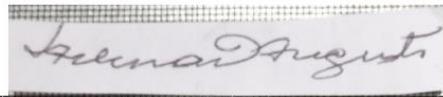
Nome do (a) aluno (a): Ivo Paulino Soares

Data da defesa: 30/06/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Helena Oliva- Augusto

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/08/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SOARES, IVO PAULINO
S676i Da instituição cultural à representação de uma
elite esclarecida no país: O Instituto Moreira Salles
e a reinvenção do mecenato privado no Brasil
1992-2022 / IVO PAULINO SOARES; orientadora Maria
Helena Oliva- Augusto - São Paulo, 2023.
265 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. Instituto Moreira Salles. 2. Instituição
cultural. 3. Mecenato privado. 4. Elites. 5.
Intelectuais. I. Augusto, Maria Helena Oliva-,
orient. II. Título.

SOARES, Ivo Paulino. **Da instituição cultural à representação de uma elite nacional: o Instituto Moreira Salles e a reinvenção do mecenato privado no Brasil 1992-2022.** Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Às minhas amigas e aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo, à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, ao Departamento e ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, por fornecerem condições adequadas de aprendizado na graduação, no mestrado e no doutorado. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida durante três anos de pesquisa, em período tão difícil para todo o país. À Univesp, pelo apoio incomensurável no término do doutorado. Ao Núcleo de Sociologia da Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, por tantos anos de formação, debate e diálogo. Ao Instituto Moreira Salles, pela abertura e compreensão da pesquisa. Ao Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas, pela gentileza e prestabilidade. Ao Instituto Cultura Etc., pelo engajamento, trabalho e amizade.

À Maria Helena Oliva- Augusto, minha orientadora, professora desde o início da graduação, por ter incentivado o brilho nos olhos com o conhecimento, segundo ela mesma. Aos professores Sérgio Miceli e Sônia Salzstein, pela admiração que tenho pelos seus trabalhos e pelo auxílio no exame de qualificação, com críticas e comentários extremamente pertinentes. Aos professores Ana Paula Hey e Edson Bertoncello, pela introdução aos estudos das elites, em disciplinas inesquecíveis. Aos professores Leopoldo Waibort e Sérgio Adorno, pela oportunidade de monitoria e pelo exemplo de erudição na disciplina. Aos professores Fernando Pinheiro, Luiz Carlos Jackson e Maria Arminda do Nascimento Arruda, pela leitura generosa de um artigo, especialmente. À professora Bianca Freire-Medeiros, pelo frescor e companhia nas tarefas institucionais. Às professoras Elizabeth Harkot de La Taille, Eunice Ostrensky, Fernanda Padovesi, Heloisa Buarque de Almeida e ao saudoso professor Gustavo Venturi, pela parceria na Comissão de Defesa dos Direitos Humanos. Ao professor Bernardo Ricupero, pela confiança e trabalho conjunto. Às professoras Kátia Canton, Maria da Graça Jacintho Setton e Mirtes Marins de Oliveira e aos colegas Lara Rivetti e Leonardo Nones, pelo estímulo no estudo dos problemas da arte contemporânea. Aos professores Júlio César Donadone, Karina Gomes de Assis e Marcela Purini Belém, pela rápida e calorosa acolhida no Núcleo de Sociologia das Finanças, da UFSCar.

Aos meus queridos colegas e amigos no curso de doutorado, imprescindíveis em todas as etapas da pesquisa, na elaboração do projeto, nas disciplinas, nos congressos e em infinitos debates comuns, com tantos interesses e talentos; Alexandre Martins, Aline Chiaramonte, Allana Meirelles, André Marega Pinhel, Fernanda Patrocínio, Pedro Grunewald, Bruna Ramachiotti, Bruno Hayashi, Flávia Brancalion, Gabriel Gonzaga, German Nunez, Gustavo Higa, Hugo Freittas, João Victor Kosicki, Lina Penati Ferreira, Marcello Stella, Márcia Malcher, Maurício Piatti, Mirian Gado, Monica Isabel de Moraes, Paula Carvalho, Pedro Serra, Rafaela Bueno, Vítor Queiroz, Wellington Pascoal de Mendonça

e William Santana Santos. A todos os meus colegas da disciplina de Análise de Projetos, dos grupos de pesquisa e das representações discentes.

Aos meus amados amigos, companheiros, interlocutores, irmãos, que me propiciaram as experiências intelectuais mais afetivas, acolhedoras e bonitas que eu poderia imaginar na universidade; Ana Beatriz Silva, Bruna Della Torre, Clara Silberschneider, Daniela Costanzo, Eduardo Altheman, Francesco Tomei, Giovanna Henrique Marcelino, Isabella Meucci, Júlia Maia, Leonardo Belinelli, Luiz Fernando de Aguiar, Lutti Mira, Nicholas Bertoloni e Rafael Marino. A todos eles, desejo uma longa carreira de pesquisa, além de outras coisas muito mais importantes. Aos meus amigos de vida, de trabalho e de engajamento cultural em Piracaia, que compartilho muito da minha trajetória acadêmica, Alessandra Giannotti, Amanda Leal de Oliveira, Ana Laura Mosquera, Carolina Giannotti, Chico França, Fred França, Ingrid Matiello, Laura Cantal, Celso Moro, Ismar Curi, Lilian Staningher, Paloma Mecozzi, Paola Gentile, Patrícia Blumer, Ricardo Falzetta, Ruy Campos, Silvana Moro, Sônia Campos, Thiago Caetano e Vandinho Magrini Lisa. Ao Thiago Schivon, em nome de toda a trupe da Terceira Margem, que propiciou compreensões fundamentais nos últimos anos da minha vida.

À minha amada família; Luiz Soares da Cunha Sobrinho, meu pai; Maria Ofélia Paulino Soares, minha mãe; Carolina, Mariana e Murilo Paulino Soares, meus irmãos; Eduardo e Lucas, meus queridos sobrinhos; Paulo José, Rodrigo Tadeu e Laura Rubio, meus queridos cunhados; que agradeço a imensa paciência que têm comigo e com os estudos que levo para casa.

A todos os funcionários, colaboradores e consultores do Instituto Moreira Salles, que permitiram a pesquisa, recebendo-me com tanto profissionalismo, em atendimentos, depoimentos e entrevistas; Ana Luiza de Abreu, Bárbara Giacometti, Bia Paes Leme, Cláudia Cabral, Elias Silva Leite, Elizabeth Pessoa, Euler Gouvea, Fernando Krieger, Flávio Pinheiro, Haroldo Gessoni, Isabela Brasileiro, Isadora Cirne, Janis Clémen, João Fernandes, Júlia Kovensky, Leandro Mizael, Lorenzo Mammì, Luiz Fernando Vianna, Luiz Fernando da Silva Machado, Marcelo Leme, Marcelo Mattos Araújo, Marcelo Morettin, Maria Emília Tagliari, Rachel Valença, Renata Bittencourt, Sérgio Góes de Paula, Sérgio Burgi, Teodoro Dias, Thyago Nogueira, Vera Castellano, Vinícius Andrade e Vivaldi Bertozzi.

A todos que, como eu, dedicam-se às atividades de pesquisa na universidade.

“O duque não se constrangia em falar nos incômodos da sua mulher e dos seus a um moribundo, pois os primeiros, como lhe interessavam mais, lhe pareciam mais importantes. Assim, foi apenas por educação e galhardia que, depois, de nos haver gentilmente despachado, gritou com voz estentórea, da porta, para Swann, que já se achava no pátio:

- E depois, não se deixe impressionar com essas tolices dos médicos, que diabo! São umas toupeiras. Você está firme como a Ponte Nova. Ainda nos enterrará a todos!”*

Marcel Proust

RESUMO

SOARES, Ivo Paulino. **Da instituição cultural à representação de uma elite nacional: o Instituto Moreira Salles e a reinvenção do mecenato privado no Brasil 1992-2022.** 2023. 265f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta pesquisa pretende o entendimento do Instituto Moreira Salles, instituição cultural fundada em 1992, com atividades de repercussão no Brasil, reconhecidas atualmente em torno dos temas da memória e da imagem. Sobretudo, a investigação toma o objeto como unidade de análise privilegiada para a compreensão do mecenato privado ocorrido no país nas últimas décadas, especialmente aquele realizado por elites empresariais dedicadas à filantropia em instituições culturais de ambição pública. Para tanto, reconstituo o desenvolvimento da agenda cultural consolidada no Instituto Moreira Salles, partir da análise dos vastos investimentos institucionais na produção de arquitetura, editoração, fotografia, literatura, iconografia, música, ensaísmo e educação, considerando a relevância da conjuntura política favorável ao mecenato privado, as disposições particulares dos mecenatas e a colaboração que receberam de inúmeros intelectuais e produtores culturais, em trinta anos de existência. Entre as principais conclusões da tese, defendo como essa instituição está inserida no conjunto de empreendimentos culturais e empresariais com o singular protagonismo da família Moreira Salles, erigido muito antes, o qual mantém constante diálogo, trânsito de funcionários e de ideias e variadas similitudes. Por fim, observo-a enquanto manifestação significativa de dois fenômenos sociais mais amplos, explorados na argumentação, a saber; a consolidação de práticas de burocratização do mecenato privado tradicional e a legitimação da representação pública da família Moreira Salles, como elite propriamente interessada no patrimônio e na transformação do país.

Palavras-chave: Instituto Moreira Salles. Instituição cultural. Mecenato privado. Elites. Intelectuais.

ABSTRACT

SOARES, Ivo Paulino. **From the cultural institution to the representation of a national elite: the Instituto Moreira Salles and the reinvention of private patronage in Brazil 1992-2022. 2023. 265f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.**

This research intends to understand Instituto Moreira Salles, a cultural institution founded in 1992, with repercussion activities in Brazil, currently recognized around the themes of memory and image. Above all, the investigation takes the object as a privileged unit of analysis for understanding the private patronage that has occurred in the country in recent decades, especially that carried out by business elites dedicated to philanthropy in cultural institutions of public ambition. To this end, I reconstitute the development of the consolidated cultural agenda at Instituto Moreira Salles, based on the analysis of the vast institutional investments in the production of architecture, publishing, photography, literature, iconography, music, essays and education, considering the relevance of the political situation favorable to patronage private sector, the particular dispositions of the patrons and the collaboration they received from countless intellectuals and cultural producers, in thirty years of existence. Among the main conclusions of the thesis, I defend how this institution is inserted in the set of cultural and business enterprises with the unique role of the Moreira Salles family, erected much earlier, which it maintains constant dialogue, transit of employees and ideas and varied similarities. Finally, I observe it as a significant manifestation of two broader social phenomena, explored in the argument, namely; the consolidation of bureaucratization practices of traditional private patronage and the legitimization of the public representation of the Moreira Salles family, as an elite that is properly interested in the heritage and transformation of the country.

Keywords: Instituto Moreira Salles. Cultural institution. Private patronage. Elites. Intellectuals.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCA	Associação Paulista dos Críticos de Arte
BNDES	Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CBMM	Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração
CCBB	Centro Cultural do Banco do Brasil
CEBRAP	Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
CEBRI	Centro Brasileiro de Relações Internacionais
CLB	Cadernos de Literatura Brasileira
CLF	Cadernos de Fotografia Brasileira
ECA	Escola de Comunicação e Artes
ESPM	Escola Superior de Propaganda e Marketing
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
FIAF	International Federation of Film Archives
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FLIP	Feira Literária Internacional de Paraty
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICC	Instituto Casa do Choro
IJB	Instituto Jacob do Bandolim

IMMuB	Instituto Memória Musical Brasileira
IMS	Instituto Moreira Salles
IPB	Instituto Piano Brasileiro
IPHAN/SPHAN	Instituto/ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MoMA	Museum of Modern Art
OSESP	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
PUC-RJ	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
RTF	Reserva Técnica de Fotografia
RTM	Reserva Técnica de Música
SESC	Serviço Social do Comércio
SNT	Serviço Nacional do Teatro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
Investimento, sentido e processo	19
Mecenato privado e disposição do objeto	23
Instituição cultural e conjuntura política	28
Disposição da pesquisa e reflexividade	32
CAPÍTULO 01: IMS-POÇOS DE CALDAS.....	35
Classificação.....	35
Sedes e espaços: 1978-1995	36
Casas e museu.....	39
Casa de Cultura de Poços de Caldas.....	46
Casa Bancária Moreira Salles.....	55
Mecenas e trajetórias: Walther Moreira Salles	60
Antes do mecenato, 1912-1947	60
Mecenato privado em instituições culturais modernas 1947- 1978	63
Transição entre mecenatos, 1978-1992	70
Mecenato privado e Instituto Moreira Salles, 1992-2001	74
Colaboradores.....	79
Conselho de intelectuais	79
Caracterização mineira e pretensão cosmopolita	84
CAPÍTULO 02: IMS- RIO DE JANEIRO	92
Políticas estratégicas.....	96
Conversão de recursos e produção cultural	101
Sedes e espaços: 1995-2008	107
São Paulo (1996-2016) e Belo Horizonte (1997-2009).....	107
Casa da Gávea: Distância e proximidade social.....	110
Casa da Gávea, patrimônio e modernismo	115

Casa da Gávea, domínio privado e público	119
Mecenas e trajetórias: Elisa, Fernando e Walter Salles.....	124
Elisa Moreira Salles 1929-1988	124
Fernando Moreira Salles 1946-	128
Walter Salles Jr 1956-	131
Áreas e acervos temáticos	134
Literatura	134
Cadernos de Literatura Brasileira	137
Fotografia	140
Música	145
Iconografia.....	149
CAPÍTULO 03: IMS- SÃO PAULO	153
Reprodução familiar e institucional.....	153
Desafios contemporâneos.....	156
Atualização da agenda	156
Consolidação museológica	161
Assimilação da crítica.....	165
Sedes e espaços: 2008-2022	171
IMS-PAULISTA	171
ECHO	176
Exposições	180
Espaços virtuais	189
Educação.....	197
Cinema.....	203
Mecenas e trajetórias: Pedro e João Moreira Salles	205
Pedro Moreira Salles, 1959-	205
João Moreira Salles, 1962-	211

O “quinto filho”	216
Publicações vigentes	221
Serrote.....	221
Zum.....	226
CONCLUSÕES	237
Espaços culturais e sociais.....	237
Divisão do trabalho e multiplicidade de espaços	240
Elites culturais e burocracia da cultura.....	246
Considerações finais	249
REFERÊNCIAS	258

INTRODUÇÃO

O tema principal desta pesquisa é o Instituto Moreira Salles, instituição cultural privada que, recentemente, completou três décadas de atividade ininterrupta e, atualmente, exerce as funções de museu, acervo e centro cultural, em Poços de Caldas, Rio de Janeiro e São Paulo, cidades situadas no maior polo econômico e financeiro do Brasil. Na cena cultural do país, o objeto é associado, sobretudo, a um lugar privilegiado para a exploração conjunta de temas da memória nacional e da cultura contemporânea, com sua extensa concentração de acervos de fotografia, iconografia, música e literatura nacional, além de uma constante programação internacionalizada de cinema, exposições, mostras, debates, atividades de extensão e pequenos cursos em torno dos seus temas de destaque. Na última década e meia, em especial, o Instituto Moreira Salles passou a ser considerado instituição cultural das mais importantes para a observação do mecenato privado no Brasil, construindo práticas inovadoras de financiamento próprio, valorizadas ao lado de sua nova geração de mecenatas, reconhecidos publicamente como investidores e produtores culturais interessados no desenvolvimento social e cultural do país. Entre empreendimentos cada vez mais avançados na produção de imagens, tais como a fotografia e o audiovisual contemporâneos, concomitante ao trabalho de divulgação e preservação de materiais expressivos do cânone cultural brasileiro, o Instituto Moreira Salles logrou ser considerado, nos últimos anos, manifestação singular de fração específica da elite do país, bastante estimada por suas práticas institucionais, além das culturais, o que interessou a este percurso de pesquisa.

Enquanto objeto delimitado para a análise, o Instituto Moreira Salles pode ser descrito, em resumo, como um projeto cultural privado de ambições públicas, de simbiose entre preocupações diversas, simultâneas e até descontínuas a respeito da arte, da cultura e das elites, e que pretende, em um mesmo lugar, realizar a investigação do estatuto contemporâneo da arte e oferecer um arbítrio sobre o legado da cultura nacional, a partir das suas exposições, arquivos e arquitetura. Na condição de objeto principal da pesquisa, ele me permitiu indagações gerais a respeito da caracterização de uma instituição cultural e dos fundamentos sociais que permitem sua existência, verificados empiricamente ao longo do curso, pela prática ilustrada do mecenato privado aliada ao trabalho de um quadro extenso de colaboradores, alternado durante os anos. Entre as maiores observações desde o início da pesquisa, posso discorrer sucintamente sobre a possibilidade de existência do Instituto Moreira Salles no bojo de dois fenômenos sociais e históricos muito mais amplos, cuja interação não pode ser esgotada na interpretação proposta, mas demonstrada significativamente na explicação da tese, pela análise do objeto: trata-se de uma estrutura engendrada pelos interesses de duas frações de agentes emergentes nas últimas décadas, a elite empresarial em franca articulação estrangeira, a partir da consolidação patrimonial do país, acompanhada de colaboradores vinculados à expansão do mercado de trabalho intelectual e cultural em instituições privadas, divididos em uma extensa gama de curadores,

educadores, editores, pesquisadores, arquitetos, técnicos, e artistas com diploma e, muitas vezes carreira universitária. Em termos mais explícitos, a observação dessa instituição cultural significou a análise da interação entre duas classes de agentes, *grosso modo* divididos entre financiadores e executores de uma intervenção cultural.

Entretanto, primeiramente, sinalizo a oportunidade do estudo como demanda de entendimento empírico do Instituto Moreira Salles, reconhecendo nele relevante experiência cultural enraizada no Brasil durante o período da Nova República, tornando-se caso dos mais importantes no país para esclarecimentos atuais de uma prática tradicional das atividades culturais, o mecenato privado, tema de amplo interesse da sociologia da cultura. Como consequência, reitero que a tese propõe sucintamente o estudo de caso de uma instituição cultural, posicionada nos dias de hoje entre outras instituições, diferenciada a partir de uma trajetória de práticas e de inserção pública durante trinta anos, em conjuntura política específica do empresariado brasileiro, responsabilizado significativamente pela preservação dos bens culturais nacionais, desde a década de 1990. Entre outras definições de instituição cultural, que poderiam ser mobilizadas na tese, dada a multiplicidade de significados que a envolvem, acredito que seja salutar a afirmação prévia de que esse objeto foi compreendido na pesquisa como estrutura de reprodução prolongada de relações sociais culturalmente legitimadas, o que foi verificado precisamente pelas estratégias e pelas disposições de permanência na cena cultural que seus mecenos e colaboradores têm assumido. No meu entendimento, instituição cultural é uma unidade formada por agentes reconhecidos pelo investimento em práticas culturais das mais diversas e legitimadas formas, ora como consumidores do trabalho cultural, ora como produtores dele, em interação profissional constante, cada vez mais recrutados para garantir a sobrevida de propostas anteriormente engendradas por outra geração de agentes; ou seja, trata-se de uma estrutura responsável pela reprodução de sentidos culturais já estabelecidos, mesmo com alguma margem de arbítrio dos seus colaboradores, a despeito da desigualdade de forças entre eles e de seus mecenos, e da criatividade que ambos conseguem mobilizar.

Ainda que as gestões do Instituto Moreira Salles tenham testado esboços específicos de instituições culturais durante os anos, atualmente mais próximos do desenvolvimento do museu e do centro expositivo, é fato que - quaisquer que sejam eles - o empreendimento pode ser entendido na sociologia, em suma, como uma unidade eminentemente burocrática, em que um quadro de dirigentes e de funcionários está permanentemente responsável pela racionalização da produção cultural, baseada em regras de classificação abrangentes, as quais todos ora se submetem, ora negociam. Por conseguinte, outras considerações devem ser realizadas a partir dessa constatação, desenvolvidas com os achados empíricos da pesquisa, a respeito das condições sociais que permitiram o recorte do Instituto Moreira Salles nesses termos, seja pelas características do mecenato da família, seja pelas oportunidades de

reflexão esclarecidas pela bibliografia, que incentivaram a investigação. Sucintamente, analiso o objeto tendo em vista uma conjuntura ampla, relacionada aos fenômenos que possibilitaram a identidade do empreendimento, qual seja, o fomento político, cultural e familiar que propiciou a geração das práticas de incentivo de uma instituição cultural como a estudada, seja as políticas públicas, seja as disposições familiares, seja o repertório profissionalizado dos seus colaboradores. Em outras palavras, dedico-me abaixo à compreensão dos diversos vínculos entre instituição e sociedade, demonstrando o quanto possível os elementos que motivaram e motivam a existência do Instituto Moreira Salles.

Investimento, sentido e processo

Entre afirmações a respeito do contexto da instituição, a de que o Instituto Moreira Salles está assentado em espaços específicos de circulação da elite política, empresarial e cultural brasileira, também em círculos consolidados de ideias e de materiais de redes propriamente culturais, quer dizer, em parcela da cena cultural brasileira mais consagrada, foi sendo observada durante a pesquisa. Como veremos à frente, houve a verificação das sucessivas conversões de recursos da família Moreira Salles para atividades culturais em cada fase da trajetória familiar, acompanhadas da apropriação desses recursos por colaboradores bastante profissionalizados, já experientes em diversas outras instituições, algo que modificou o mecenato praticado durante os anos, tornando-o mais respeitado. Na fundação e na manutenção do Instituto Moreira Salles, por exemplo, o que mereceu ser observado foram as circunstâncias dos investimentos realizados, considerados não apenas pelos recursos propriamente financeiros despendidos, mas também pela qualificação de novas práticas culturais que eles permitiram, seja na criação de um novo padrão de mecenato, na forma de uma instituição própria, seja na sedimentação das atividades culturais dos próprios mecenas, constituindo o início uma agenda bastante particular de intervenções da família. Deste modo, as razões para os novos investimentos foram encontradas prioritariamente no sentido da instituição cultural conferido pelos mecenas, ainda que unido à assunção dos repertórios de quem foi trabalhar no novo empreendimento, desenvolvendo ideias diante dos recursos disponíveis e dando continuidade a experiências oriundas de espaços anteriores ou laterais a ela - no entanto, ocorridas necessariamente no limiar das decisões do mecenato, delimitador do escopo de atuação dos colaboradores.

Nesse sentido, o mais importante para a constatação das práticas constitutivas do Instituto Moreira Salles foi a observação da interação entre os agentes como uma espécie de invenção constante de significados institucionais, a partir de duas dimensões bastante relevantes - as condições sociais da conversão de recursos dos mecenas e as atividades pretendidas pelos colaboradores -, sejam aquelas para as quais foram recrutados, sejam outras, condizentes com os interesses que desenvolvem fora da

instituição cultural, também em carreiras culturais próprias (nos ativismos em comunidades periféricas, em pesquisas acadêmicas, em circulações estrangeiras, enquanto artistas e produtores culturais, etc). Notadamente, a observação do interesse dos mecenias e colaboradores em outras atividades culturais tornou-se o melhor indício do que podemos compreender como contexto institucional, referente à própria extensão do Instituto Moreira Salles, analisado também pelo campo de ressonâncias das atividades empreendidas pelo mecenato. Entre casos marcantes desse entra e sai da instituição, dessa propriedade externa que é também propriedade interna a ela, dessa malha paralela, mas constitutiva do espaço social em que a empreendimento está inserido, que revela também o seu alcance, encontro os filhos de Walther Moreira Salles, principalmente João Moreira Salles, atual presidente do grupo, dedicados às suas carreiras culturais singulares. Para outros exemplos dessa espécie de dedicação concomitante, registro também: o cineasta de Pernambuco que se tornou curador das mostras da instituição; outro, inserido nos coletivos de cinema de Minas Gerais, enquanto dirige as sessões da sede em Poços de Caldas; uma pesquisadora vinculada às organizações civis das favelas do Rio de Janeiro, enquanto coordena e amplia o acesso da sede carioca à favela da Rocinha; outra, que desenvolve sua proposta estética de sessões educativas como experiências artísticas, enquanto aprimora o próprio núcleo educativo, entre muitos casos; somados ainda à volume expressivo de fotógrafos e músicos que decidiram também compor e construir o Instituto Moreira Salles, seja pela necessidade de emprego, seja pela oportunidade de usufruir dos bens culturais do empreendimento, por motivos os mais diversos, mantendo-se como fotógrafos e músicos fora dali. De alguma maneira, isto que chamo de paralelismo de atividades, de lugares e de interesses de mecenias e colaboradores explicitou de modo claro como funcionou a sedimentação da instituição.

Mais à frente, a desigualdade de recursos entre trajetórias bastante diferentes forneceu elementos para a explicação de outras dimensões da pesquisa, especialmente a respeito da história do Instituto Moreira Salles. Em torno dos aportes efetivados pela família, pude caracterizar fases destacadas do empreendimento, principalmente quando esses aportes demonstraram também a renovação das apostas no projeto cultural, ou mesmo a renovação do seus funcionários e lideranças executivas. *O que estou chamando e chamarei de colaboradores foi o conjunto amplo de agentes que entrevistei, caracterizados pela passagem delimitada na instituição, a partir de alguma espécie de trabalho remunerado, conselho ou consultoria, fundamentalmente diferentes do conjunto principal dela, a família de mecenias.* Em uma estrutura cada vez mais hierarquizada de colaboradores, tornou-se mais difícil encontrar propriedades comuns entre eles, o que não impediu o esclarecimento do mecenato, a partir da relação com eles, observado como a alteridade mais próxima da família inserida na instituição. Em momentos nos quais o amadurecimento da instituição foi claramente induzido pelos mecenias, o quadro de colaboradores sofreu alterações evidentes, demarcando nova fase dos trabalhos, com a finalidade de produzir inserções

culturais bastante definidas, em curadorias que ganharam entonação mineira, nacional, atualizada, popular e, por último, racial. Contudo, mesmo que eu possa notar a relevância seminal de determinados agentes para a composição das agendas culturais do Instituto Moreira Salles, como os intelectuais mineiros do primeiro conselho, os superintendentes Antonio Fernando de Franceschi e Flávio Pinheiro, ávidos pelas mudanças institucionais, e mais recentemente o diretor artístico João Fernandes, não tenho dúvida que, durante as três décadas, as decisões mais importantes que caracterizaram o Instituto Moreira Salles procederam dos mecenases ou de diálogos travados com eles, tais como a expansão para algumas cidades, a acumulação de acervos, a valorização das fotografias e da arquitetura, além das agendas a respeito do ensaio e da produção contemporânea de imagens. O que defendo na tese é preciso: embora a instituição tenha sido formada necessariamente por muitas pessoas, o protagonismo dela pertenceu e pertence aos mecenases.

Entre considerações a respeito dessa unidade de agentes, a observação dos mecenases permitiu também a análise de um processo bem mais longevo, associado às suas trajetórias abastadas, com investimentos sucessivos no país em atividades culturais modernizadoras, que ensejaram disposições de fomento da instituição cultural, lastreada consequentemente pelo sucesso de experiências pregressas em outros empreendimentos, em diversos lugares e fases da vida deles. Nessa pesquisa, o interesse dos mecenases no Instituto Moreira Salles foi cada vez mais entendido na esteira da participação deles na vida cultural, principalmente a de Walther Moreira Salles – em museus, desde 1947, na fundação do *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), continuada no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM-RJ), nas décadas de 1950 e 1970, e no *Museum of Modern Art* (MoMA), nos Estados Unidos – junto do interesse comum de pai e filhos por jornais, por manifestações variadas de mecenato privado; atualmente presente também em um conjunto nada pequeno de instituições culturais e filantrópicas dos filhos. Sobretudo, a natureza singular dessa família na história recente da cultura brasileira chamou-me a atenção para a investigação das condições excepcionais desse mecenato, como algo ocorrido de forma autônoma e desacompanhada de qualquer outro colaborador atual do Instituto Moreira Salles, seja ele intelectual, superintendente, curador ou qualquer técnico das suas atividades; vinculado à própria emergência dos mecenases como empresários e investidores no país, ou melhor esclarecendo, à emergência da família no espaço das elites nacionais. Quer dizer, inevitavelmente, cheguei uma pergunta permanente na escrita da tese, sobre o quanto o objeto da pesquisa pode esclarecer sobre a principal fração social que o compõe.

Para a análise dos colaboradores, propriamente, a estratégia explicativa foi diferente, reconhecendo a inconstância da sua morfologia durante os trinta anos da instituição. Ao contrário dos mecenases, a diferenciação da origem de trajetórias foi marca importante do segundo grupo, igualmente explorado. Nos anos de pesquisa, foi constatado que a parte mais significativa dos colaboradores teve

trajetórias importantes na imprensa, em universidades, instituições culturais e em carreiras próprias, mas nenhum dado da pesquisa permitiu a observação de suas experiências como fenômenos propriamente coletivos vividos antes da instituição cultural, de uma maneira tão determinante quanto as dos mecenases. Entretanto, mesmo diante dessa consideração, alguns círculos de produção cultural chegaram a ser registrados na pesquisa, explorados na tese, como fenômenos culturais autônomos da instituição, mas próximos dela e dos projetos da família; tais como o círculo de intelectuais mineiros da geração de Walther Moreira Salles, o de jornalistas vinculados frequentemente à renovação da imprensa cultural no Brasil, na década de 1980, como Rodrigo Naves e Mário Sérgio Conti, ou, ainda, o de pesquisadores vinculados ao *Centro Universitário Maria Antonia*, na primeira década de 2000. Na conclusão, sobretudo considero que a falta de uma prosopografia geral dos colaboradores, mais que a presença dela, pode ser demonstrada também justamente como um padrão institucional consolidado, elementar na caracterização gerencial do empreendimento, sem tergiversação sobre as frações intelectuais e profissionais específicas que foram eventualmente mais próximas do Instituto Moreira Salles.

Em termos ainda mais explícitos, a despeito da importância de inúmeros agentes para a história do Instituto Moreira Salles, entendo que a orientação do desenvolvimento dele foi realizada menos pelo interesse dos mecenases de interferirem diretamente na produção de sentido de cada obra colecionada, produzida ou exposta, mas mais por consolidarem a instituição com um repertório de indagações sobre a cultura brasileira especialmente moderna, realizada também em produções próprias e em outras instituições laterais que seu mecenato tinha fomentado e dialogado. Do mesmo modo, mesmo que a compreensão do objeto tenha ressaltado a importância da interação entre mecenases e colaboradores, demonstráveis na história do Instituto Moreira Salles organizada na tese, de fato, entendo que a instituição cultural está inserida em uma história maior de emergência da família Moreira Salles na cena cultural do Brasil, com a intenção de expressar uma forma esclarecida de mecenato empresarial. Desta forma, entre as várias indagações que busco elucidar, a da motivação para a existência do empreendimento ganhou explicação mais delineada quando notei que a instituição cultural é, para uma sociologia das elites, um espaço de práticas culturais e filantrópicas da família, lateral e posterior aos seus outros espaços; bem como pode ser entendido como lugar condensador das práticas de mecenato privado há muito praticadas, no entanto institucionalizadas pela primeira vez em 1992, como organização maior, até então, da inserção dessa família na cena cultural do país.

Por último, considero que, como objeto da pesquisa, a instituição cultural foi explorada também como representação cultural, dada a sua capacidade de consolidar imagens importantes da unidade burocrática, concretizada na disposição arquitetônica atual dos três grandes edifícios do Instituto Moreira Salles. Como efeito da pesquisa, pude perceber a extrema importância da arquitetura para esta

instituição cultural e para a própria família Moreira Salles; permitindo-me a análise desta modalidade cultural para a primeira classificação que produzi do objeto, a respeito da formação do empreendimento entre casas, galerias e museu. Em outros termos, o pequeno conjunto arquitetônico serviu como a primeira unidade de análise a ser observada, inclusive pela participação direta do mecenato na sua realização, bem como pela representação que propiciou da agenda cultural de toda a instituição cultural, em suas diferentes fases de consolidação. Para a conjugação das primeiras evidências da pesquisa, expostas no início de cada um dos próximos capítulos, busquei referências empíricas nas pesquisas sobre mecenato privado que analisaram a relação entre prática do mecenato de elites e disposição para formação de instituições culturais; sendo que a mais consistente delas foi o estudo de Francis Haskell, a respeito da relação entre artistas e mecenas no barroco italiano, nos séculos XVII e XVIII (Haskell, 1997). Além da defesa da pesquisa empírica, declarada pelo autor, acompanhada por esta tese, nossos estudos foram realizados observando as muitas variações de modelos de mecenato privado. Nas cortes italianas, Haskell reconheceu, inclusive, a relevância de uma manifestação institucional da prática bastante específica, o mecenato eclesiástico, a ser explorado por algumas características - embora dedicado a um contexto completamente distante do Instituto Moreira Salles, o que importa é como o autor entendeu, por esse modelo, os mecenas enquanto interlocutores privilegiados da produção cultural, agentes que ofereceram oportunidade de trabalho, de prestígio e do acesso à cena mais abrangente das pinturas, permeada por outros mecenas e projetos, a partir do desenvolvimento de um instituição própria. Notadamente, na análise do mecenato eclesiástico, o que me aproprio foi a estratégia de fomento realizada pelos mecenas da Igreja Católica, vinculada à formação de uma estrutura empregadora de quadros emergentes da pintura, interessada na realização de obras referidas a valores estabelecidos, relativamente autônoma do domínio de famílias que controlavam a corporação. De maneira diversa, porém, com alguma similitude, foi o que também encontrei nesta pesquisa; menos a administração institucionalizada das produções com a intenção de servir a uma religião tão específica, mais a administração dela para servir a um debate cultural específico.

Mecenato privado e disposição do objeto

A escolha do Instituto Moreira Salles como objeto da pesquisa ocorreu por motivos que podem ser associados ao próprio desenvolvimento da instituição, entre 2017 e 2018, quando a pesquisa foi iniciada, concomitante à possibilidade de estudo de caso relevante sobre o mecenato privado no Brasil. Especialmente, em 2017, o investimento cultural da família Moreira Salles emergiu como assunto público numa sucessão de eventos culturais significativos em São Paulo, que também posicionaram os novos avanços do Instituto Moreira Salles como fenômenos sintomáticos de transformações vinculadas

ao mercado financeiro. Em um primeiro momento, a instituição cultural foi analisada por mim, sobretudo, pelas modificações que entidades financeiras realizavam na Avenida Paulista, a partir de grandes empreendimentos filantrópicos, favorecendo a transformação do espaço público com atividades culturais razoavelmente indiferenciadas das econômicas. Particularmente, na Universidade de São Paulo, naquele momento, eu cursava importante disciplina do curso de licenciatura no primeiro semestre, a respeito das instituições museológicas como espaços educativos, intitulada *Introdução aos Estudos da Educação: Enfoque Sociológico*, ministrada pelas professoras Maria da Graça Jacintho Setton e Mirtes Marins de Oliveira, em que visitávamos variados museus da cidade, explorando as diferentes possibilidades de práticas educacionais vinculadas a eles, o que permitiu a descoberta de alguns importantes achados sobre museus, apropriados posteriormente como dados de pesquisa.

Embora apenas atualmente eu tenha condições adequadas de analisar a possibilidade de homologia entre dois fenômenos extremamente relevantes para o desenvolvimento recente do Instituto Moreira Salles, - a saber, a consolidação dele enquanto instituição cultural privada, ao lado do crescimento da área educativa como estratégia de legitimação pública do empreendimento museológico -, o que mais foi notado na disciplina naquele momento estava relacionado à presença impactante de quadros da elite financeira da cidade associados a uma nova geração de mecenas em instituições culturais. Foi o que observei na obra *Campo e Contracampo*, de outra professora da Universidade de São Paulo, Dora Longo Bahia, exibida no *Museu de Arte de São Paulo* (MASP) entre fevereiro e maio de 2017, que analisei em artigo específico uma espécie de denúncia codificada da autora sobre relações contraditórias de grandes investidores privados em relação à cultura e à economia, presentes em seis grandes empreendimentos da Avenida Paulista: Itaú Cultural, Fundação J. Safra, FIESP, SESC- Paulista e o próprio Instituto Moreira Salles, em fase de acabamento das obras naquele momento (Bahia, 2017)¹.

Paralelamente, enquanto o estudo de Setton e Oliveira me auxiliavam no entendimento da estrutura interna dos museus como espaços de alcance do debate público da cultura, na medida em que o acesso a eles era democratizado pelas atividades educativas, a obra de Bahia revelou o inverso, a tomada de espaços públicos por projetos ambiciosos da iniciativa privada, especialmente a partir da arquitetura dos museus, tal como o vão livre do MASP, lugar de disputas políticas variadas nas últimas duas décadas. Entre as primeiras contradições dos objetos analisados, explorados posteriormente nessa pesquisa, duas já estavam razoavelmente postas, interna e externamente - a constatação do polêmico liame entre interesses públicos e privados nas instituições culturais paulistas e, por outro lado, a consagração e o questionamento delas em pesquisas universitárias. Em comum às reflexões, observava comigo a emergência de outro componente implícito dos empreendimentos, o público, formado por agentes que recebiam diretamente os resultados da interação que eu estudava, entre mecenas e artistas

¹ Cf. Soares, 2023.

- na medida do possível o maior responsável pela legitimação das atividades institucionais daqueles museus, buscado avidamente pelos projetos, com a presença crescente de grandes filas e de exposições cada vez mais cheias na Avenida Paulista. Às vésperas da inauguração do Instituto Moreira Salles em um dos centros financeiros de São Paulo, eu já sabia, por exemplo, das expectativas de expansão intencional de público dessa instituição cultural, por meio das seções educativas, pelo diálogo com marcos arquitetônicos do espaço público e pela ambição renovada da curadoria, ainda que pouco analisasse o considerável apoio de professores universitários e artistas às suas variadas atividades, assunto melhor constatado em semestres posteriores, por outras razões.

No esteio da observação das instituições culturais da cidade, pude estabelecer o primeiro recorte da pesquisa, de interesse específico pela atividade de mecenias das entidades que eram propriamente familiares, oriundos especialmente do Itaú Unibanco. Em caracterização dos empreendimentos corporativos investidos em atividades culturais, como os bancos patrocinadores daquelas instituições, os grupos familiares do Itaú Unibanco emergiram como frações extremamente pertinentes para a investigação que circunscrevia, diferenciada de outras entidades privadas, bem como das públicas. Anteriormente, em contato com as primeiras leituras a respeito desses problemas, por sinal, sugeridas na disciplina de Setton e Oliveira, a presença de famílias vinculadas à filantropia já havia sido bem pesquisada em bibliografia a respeito do financiamento da cultura em países capitalistas de políticas neoliberais consolidadas, apresentada, por exemplo, nos argumentos lapidares de Chin-tao Wu, em *Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80* (Wu, 2006). Na observação da autora, as famílias dedicadas à filantropia são fenômenos estruturais do desenvolvimento da economia capitalista nas décadas recentes, consequentes do avanço da burocratização das empresas e, por conseguinte, da perda do controle na gestão delas; com o passar dos anos, elas se tornaram unidades acopladas aos conglomerados corporativos, responsáveis pela figuração pública que eles têm adquirido. Porém, mais que aferir o contexto globalizado de deslocamentos das famílias de empresários para a filantropia cultural, a Avenida Paulista pôde ser entendida como palco privilegiado para a atualização de antigas organizações empresariais familiares, como o Unibanco e o Itaú, atualmente presentes em investimentos culturais relevantes daquele espaço, tais como o Instituto Moreira Salles e o Itaú Cultural.

Sobretudo, acontecimentos sucessivos possibilitaram a delimitação da pesquisa em torno dessas duas entidades, antes da seleção posterior de uma delas para o estudo de caso, já no curso do doutorado. Entre eles, a verificação facilitou consideravelmente o diálogo com pesquisas realizadas no próprio programa em que desenvolvi a tese, em torno de casos significativos de mecenato no Brasil, especialmente ocorridos entre as décadas de 1920 e 1950, em diferentes gerações do modernismo paulista (Miceli, 2003; Arruda, 2001). Em teses relevantes sobre a modernização dos espaços de

produção cultural no país, os autores recortaram diferentes determinações do financiamento cultural, ora observando a fatura modernista no arranjo entre classes intelectuais e carreiras públicas emergentes, entre as décadas de 1920 e 1930 (Miceli, 1979); ora observando o financiamento delas por burguesias crescentemente associadas ao capital estrangeiro, na década de 1950 (Arruda, 2001), o que tornou mais fácil ainda a caracterização dessas instituições em andamento.

Além do interesse do Instituto Moreira Salles e do Itaú Cultural pelo espólio da arte moderna ocorrida no Brasil, os principais mecenas das instituições culturais tiveram experiências pessoais e familiares muito próximas das vanguardas culturais modernistas de São Paulo, com preocupações frequentes sobre o assunto em exposições e mostras, justamente associadas a algumas características do movimento, enunciadas em 2017. Naquele ano, Olavo Setúbal e Walther Moreira Salles foram significativamente homenageados na cidade, com a comemoração dos trinta anos do Itaú Cultural, em mostra específica ocorrida no Parque Ibirapuera, e na própria inauguração, em setembro, da nova sede paulista do Instituto Moreira Salles, no seu aniversário de vinte e cinco anos. Em comum, os eventos demonstravam similitudes evidentes entre esses mecenas (banqueiros, políticos, investidores, colecionadores), que mantiveram até recentemente seus filhos nas presidências do antigo Itaú e Unibanco, os dois bancos familiares que se uniram, em 2008, formando o Itaú Unibanco. Entretanto, as atividades já demonstravam também diferenças entre eles, inclusive na relação com o modernismo: enquanto Setúbal, o primeiro, foi educado em tradicional família paulista das letras, do café e da política, com o pai envolvido em alas periféricas do modernismo literário, entre as décadas de 1920 e 1930, o segundo ascendeu exponencialmente a partir de Minas Gerais, entre as décadas de 1930 e 1940, também em torno do café e da política, participante posteriormente da fundação do MASP, marco das instituições culturais modernas da cidade, quando já dialogava com o empresariado estadunidense.

Entre 2017 e 2018, outros fatores facilitaram a escolha do Instituto Moreira Salles como objeto principal da pesquisa, dada, particularmente, a presença marcante de João Moreira Salles na temporada cultural naquele período, em companhia frequente de pesquisadores universitários. Em março de 2017, Salles e sua esposa Branca Vianna tinham anunciado a fundação do *Instituto Serrapilheira*; depois, em maio, apoaram a distribuição da revista de resenha de livros *Quatro Cinco Um*, lançada com amplo apoio de mecenas oriundos de famílias e executivos com passagens pelo Itaú Unibanco, sendo que vários deles já constavam em seu conselho administrativo. Em novembro, Salles também se destacou com o lançamento de mais um documentário em longa-metragem, *No Intenso Agora*, em que propôs uma leitura dos eventos políticos e culturais de maio de 1968 junto de memórias familiares, com ampla repercussão intelectual. Em maio, eu havia conseguido assistir ao lançamento da *Quatro Cinco Um* na então sede da *Casa do Saber*, em São Paulo, no bairro do Itaim Bibi, lugar a que retornei dois anos depois para conferir o lançamento da biografia de Walther Moreira Salles, escrita pelo jornalista Luís

Nassif. Na primeira visita, em entrevista coletiva dos editores Fernanda Diamant e Paulo Werneck, pude entender a proeminência do apoio de Salles nos seis primeiros meses da revista, além do padrão altamente profissionalizado do projeto, valorizado por ele. No decorrer do ano, pude conferir ainda participação de acadêmicos das universidades paulistas no *Instituto Serrapilheira*, por professores que eu conhecia, mesmo sabendo que essa instituição não tinha (e ainda não tem) interesse no apoio às ciências humanas, o que foi repetido na observação do espaço do Instituto Moreira Salles. Além da legitimidade intelectual e artística de Salles, a pesquisa do Instituto tornava-se, naquele momento, muito mais fácil; analisada, a partir de então, em um sistema próprio de financiamentos familiares, que permitiu também uma ampla observação do grupo pelos estudos das elites, concomitante a observação de outras instituições culturais. Mais para frente, com a pesquisa avançada, pude também reconhecer na história do Instituto a participação de outro mercado de entidades empresariais no país, o do jornalismo, bastante assentado em unidades familiares, também imbuído de investimentos culturais, com o qual o grupo Moreira Salles manteve proximidade desde a década de 1940, com os empreendimentos de Assis Chateaubriand, Niomar Moniz Sodré Bittencourt e Roberto Marinho, já pesquisados nas ciências sociais. Ou seja, como o meu objeto de investigação, precocemente, eu tive muito mais condições de escolher o Instituto Moreira Salles do que o Itaú Cultural.

Outros fenômenos me ajudaram a justificar a relevância social da pesquisa, no ano seguinte. Em março de 2018, o jornal britânico *Financial Times*, vinculado evidentemente à cobertura do universo das finanças, noticiou o sucesso do novo IMS Paulista, com referência à quantidade de atividades e ao volume de público alcançado em poucos meses, em manchete sobre a revitalização cultural da Avenida Paulista, com o título de *The 'miracle mile' in São Paulo that drives a cultural revival* (Elliot, 2018). No texto, sobre o recém-inaugurado prédio cultural da Avenida, destacava-se, além de outros aspectos, o papel de Lorenzo Mammì como crítico respeitado e maior curador das atividades naquele momento, posição que permaneceu de 2015 a 2019, antes de reassumir seu cargo de professor e pesquisador na Universidade de São Paulo. Como demonstração da pungência do fenômeno que era avistado na cidade, o jornal discorreu sobre as atividades da instituição cultural no estabelecimento de calendários e compromissos comuns com outras instituições culturais da Avenida e seus arredores, como o MASP, o Itaú Cultural, o Cine Belas Artes e o Conjunto Nacional, etc. Para mim, não havia mais dúvida que o Instituto Moreira Salles se havia tornado rapidamente importante liderança institucional na região.

Meses depois, busquei entrar em contato com o escritório de arquitetura *Andrade Morettin*, responsável pela construção do prédio e do seu projeto para o Instituto Moreira Salles e, mais uma vez, a importância cultural da Avenida Paulista foi averiguada, o que ajudou a desenvolver as entrevistas seguintes com outros agentes. Entre novembro e dezembro daquele ano, foram realizados dois encontros com os arquitetos Marcelo Morettin e Vinicius Andrade, situações em que relataram suas

trajetórias de vida, o trabalho que realizam com a arquitetura do escritório e o projeto do Instituto Moreira Salles, propiciando algum formato de indagações repetido para outros entrevistados, sobre trajetórias familiares e profissionais, recrutamento para o trabalho na instituição cultural e observações sobre o próprio trabalho nela. O motivo principal para essas duas entrevistas tinha duas razões; a primeira, mais evidente, era o impacto do próprio prédio, que no ano anterior havia recebido o prêmio de arquitetura do ano da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA)- e que teve como uma das suas características um projeto intencional de integração com a Avenida -, a segunda, tratava-se da importância da escolha da arquitetura pela família Moreira Salles, notada também nas outras sedes, de Poços de Caldas e Rio de Janeiro. Ainda que eu pudesse comparar o Instituto Moreira Salles e o Itaú Cultural, a facilidade na pesquisa do primeiro chamava a atenção para a legitimidade intelectual e artística do projeto escolhido, inigualável entre as duas.

Mesmo que eu possa elaborar, agora, comparações concernentes às duas instituições e aos seus projetos de mecenato, desenvolvi reflexão mais generalizante sobre a presença delas na Avenida Paulista, no artigo específico, do início do doutorado (Soares, 2023), descobrindo, por exemplo, o impacto do MASP na antiga organização do espaço e das disputas em torno do lugar, enquanto notava uma nova realidade da cultura na cidade, com a emergência de instituições culturais de origem no mercado bancário.

Instituição cultural e conjuntura política

A partir de uma ampla bibliografia sobre o financiamento da cultura no Brasil, posso discorrer sobre alguns fenômenos que foram emergentes no início da pesquisa, prolongados durante os anos do doutorado, especialmente a respeito da acentuação do incentivo estatal para o mecenato privado no país, entre 2016 e 2022. No entanto, menos que mobilizar o fenômeno para deduzir alguma determinação das políticas públicas na organização da instituição cultural estudada, acredito que ele é fundamental como pedra de toque no debate sobre as instituições culturais do país erigidas desde a década de 1990. A respeito de alguns consensos existentes, entendo a importância de registrar marcos políticos elementares que, se não propiciaram propriamente o incentivo privado observado, se tornaram instrumentos indiscutíveis para a legitimação dele no sistema de produção da cultura nacional, durante o mais recente período democrático brasileiro. O que chamo, por exemplo, de reinvenção do mecenato privado no Brasil relaciona-se exatamente a este fato: uma nova conjuntura política de desenvolvimento do mecenato, na qual o Instituto Moreira Salles ofereceu agendas culturais e modelos administrativos

A saber, entendo que esses marcos podem ser resumidos na seguinte cronologia, ocorrida bastante concomitantemente à transição da família Moreira Salles para um novo padrão de mecenato

privado, desde o final da década de 1980: i) a Lei Sarney, de 1986, como primeira grande legislação de incentivo público a esse fomento²; ii) a Lei Rouanet, do final de 1991, que demarcou a transição para um novo modelo de financiamento público (Belém; Donadone, 2014); iii) a longa gestão do Ministro Francisco Weffort, no governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), de regulamentação e execução dessa transição, somada ao desenvolvimento da economia criativa, com a participação dos recursos particulares (Arruda, 2003). Posteriormente, somadas a elas, vieram ainda iv) as políticas culturais do governo Lula (2002-2010) e Dilma (2010-2016), que mantiveram a importância do incentivo ao financiamento privado, embora com propostas de democratização dos recursos para diversas áreas de produção, notadamente fora do eixo do sudeste, com o ministério de Gilberto Gil (2003-2008) (Amaral; Simis, 2012), consolidando o mercado de profissionais de atividades culturais vinculadas à cultura (Amaral, 2019); v) a acentuação das críticas ao financiamento privado com incentivo estatal, especialmente nos dois ministérios de Juca Ferreira (2008-2010/2015-2016); e, por último, vi) a medida provisória 851/2018, a principal decisão do governo de Michel Temer para a regulamentação posterior do mercado de fundos patrimoniais e de *endowments*, retomando novamente a onda de políticas culturais neoliberais, desde 2016, continuada no governo de Jair Bolsonaro, entre 2019 e 2022. Ou seja, homóloga a história da instituição cultural, houve, de fato, uma conjuntura política bastante específica.

Depois da delimitação da pesquisa no estudo de caso do Instituto Moreira Salles, ocorrido paralelamente a essa nova organização governamental da cultura, pude conferir outros marcos políticos importantes para o desenvolvimento da instituição, como a Política Nacional dos Museus, elaborada desde 2000, lançada em 2003, que teve importante avanço com a fundação do Instituto Brasileiro dos Museus (IBRAM), em 2009, incentivando a elaboração de parâmetros nacionais para a aquisição dos patrimônios de museus, além da crescente democratização desses espaços. A propósito, mais tarde, durante a pesquisa, houve o colhimento de um importante relato de uma biblioteconomista do Instituto Moreira Salles, cobrada há alguns anos, quando participou de congressos da área, justamente para o desenvolvimento de padrões arquivológicos e museológicos na sua instituição. Ao lado das preocupações de ampliação de público, na década de 2010, e da assunção de Marcelo Araújo, ex-presidente do IBRAM, à sua superintendência, em 2020, notei com facilidade o impacto das políticas públicas a respeito dos museus. Nesse sentido, no andamento da pesquisa, observei a consolidação do Instituto Moreira Salles diante de iniciativas nacionais importantes, vinculadas à aquisição de obras, em contexto de incentivo ao fortalecimento dos patrimônios de museus e demais instituições culturais, como o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça*, promovido pela Funarte, desde 2006, mesmo

² Antes da década de 1990, podemos conferir o amplo apoio estatal, erigido por décadas, desde o Estado Novo, na preservação do patrimônio (SPHAN, DPHAN, IPHAN) e no desenvolvimento do teatro (SNT), do cinema (Embrafilme) e das artes, em geral (FUNARTE).

sem encontrar nelas qualquer participação do empreendimento. Entre outras observações, fui estabelecendo hipótese a respeito do amadurecimento do objeto, que construiu, desde a década de 1990, uma administração interna cada vez mais interessada na sua consolidação como instituição privada, obedecendo a critérios e demandas públicas, como estratégia de reconhecimento institucional, por variados motivos. Para uma análise das consequências sociais e culturais dessas políticas na nova democracia, a partir do estudo que realizei do meu objeto, entendo esse contexto também como conjuntura de incentivo à emergência de elites empresariais como agentes de defesa de interesses públicos, principalmente em torno do patrimônio material e imaterial do país, consolidado por diferentes governos, nos últimos trinta anos.

Quando a pesquisa foi iniciada, em 2017, a relevância do mecenato privado, particularmente estava em voga, com atividades e defesas inclusive do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), orientado pelas novas políticas do governo de Michel Temer. Naquele momento, a bibliografia apontava recentes problemas a serem enfrentados, já com alguma clareza sobre o estado em que estavam as discussões sobre mecenato privado. Em dezembro daquele ano, a revista *ouvirOUver*, dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia publicou dossiê relevante sobre o sistema das artes visuais no Brasil, com inúmeros textos de importância para observação da questão, tais como as contribuições de Nei Vargas da Rosa, organizador da edição, também autor de *A centralidade das colecionadoras no sistema da arte brasileiro* (Rosa, 2017), e Ana Letícia Fialho, autora de *O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições* (Fialho, 2017). A partir de uma diferença de gênero entre diferentes gerações de mecenas, a reflexão de Rosa recortou algumas das grandes coleções na história de modernização da cultura brasileira como objeto de pesquisa, formadas por quadros maioritariamente femininos, bastante diferente do escopo que eu, então, começava a observar, notadamente acumulado por banqueiros homens, interessados na construção de instituições próprias para suas coleções. Por outro lado, na segunda reflexão, Fialho se referiu diretamente às instituições contemporâneas como parte do sistema brasileiro das artes visuais, reconhecendo a necessidade de maior compreensão delas, mesmo considerando certa crise do colecionismo institucional, desde pelo menos 2014. Posteriormente, com o mapeamento de Maria Amélia Bulhões sobre artes visuais, disposto em *Arte Contemporânea no Brasil* (2019), notei novamente a legitimação cultural do colecionismo e das instituições originárias vinculadas a quadros de banqueiros, enquanto unidades bastante reconhecidas como fomentos privados da cultura no Brasil, desde a década de 1980. Nessas análises, frequentemente houve o uso pelos autores da noção de sistema na pesquisa sobre o contexto das instituições culturais, entendido e empregado por eles em diálogo bastante consolidado com a sociologia de Raymonde Moulin (1992), propositiva da análise dessa estrutura nas artes visuais em quatro dimensões, a produção cultural, a reflexão crítica, a

institucional e a mercadológica, junto da interação entre elas.

Durante a pesquisa, consciente da importância da noção de sistema, para a contextualização do objeto, alguns impasses e desinteresses emergiram, ao utilizá-la, tais como a característica francamente regionalizada e modesta do Instituto nos anos iniciais, a despeito da ampla circulação e experiência institucional de Walther Moreira Salles, antes e paralelamente à construção institucional, muito mais inserido no sistema das artes visuais por outros meios. Constatei, cada vez mais, entre a década de 1990 e 2000, a similitude entre o reconhecimento dos filhos de Salles enquanto produtores culturais nacionais e a consolidação de algumas agendas na instituição, como o colecionismo para além da fotografia, a sedimentação do financiamento próprio, a conquista do público abrangente e a investigação da cultura contemporânea, crescentemente acontecidos nesse período. Ou seja, mais que discutir a participação do Instituto Moreira Salles no sistema de artes visuais do Brasil, de consolidação de práticas relativamente autônomas de cultura, passei a me interessar pelo desenvolvimento da instituição em espaço mais heterônomo de produção dela, em meio à circulação política, econômica e cultural da família Moreira Salles.

No início da pesquisa, outras demandas bibliográficas também ficaram expostas, na medida em que o projeto de pesquisa assumiu corpo, especialmente oriundas do diálogo da sociologia da cultura com outras áreas de pesquisa, então interessadas i) em instituições culturais privadas como fenômenos fundamentais para a discussão sobre o estatuto da esfera pública nas democracias tomadas pelo neoliberalismo (Michetti, 2016); ii) na importância das conjunturas estatais para a valorização do mecenato privado, mesmo em casos experiências nacionais já bastante estudadas (Miceli, 2017) e, por último, iii) na economia de países pós-industriais, que transformaram o investimento em bens patrimoniais e culturais, de valor público, em estratégia de enriquecimento do mercado de luxo, turístico e hoteleiro, vinculado à fortuna de grandes colecionadores e patrocinadores da arte (Boltanski, Esquerre, 2016). Enquanto um conjunto bibliográfico apontava para a percepção de um longo ciclo de promoção, reflexão e democratização dos mecanismos de isenção fiscal que havia acabado, com demandas de observação sobre o conjunto de fenômenos culturais associados à nova democracia, um outro lidava com fenômenos transnacionalizados, preocupado com a nova organização entre espaço público e empresarial no fomento da cultura, o que justificava a pesquisa sobre o Instituto Moreira Salles.

Metodologicamente, a solução reiterada para lidar com problemas díspares, ainda que complementares, preocupados, enfim, com a inserção cultural e social de uma instituição como o Instituto Moreira Salles, em um sistema nacional das artes visuais e em uma circulação global de economia e cultura, foi a utilização do procedimento lógico da indução analítica, orientado por Deslauriers (2008), de partir da preocupação com concreto para chegada ao abstrato, delimitando as características essenciais do fenômeno, precisando de maneira mais segura o estatuto social do objeto

e o alcance cultural que ele tenha adquirido. Ciente das diversas dimensões tangentes ao recorte escolhido, a natureza empírica da pesquisa exigiu, dessa maneira, a reconstrução desses debates apenas de acordo com a existência social singular da instituição cultural investigada, alcançando os debates teóricos a partir dos materiais expressivos que ainda seriam encontrados em torno dela.

Disposição da pesquisa e reflexividade

Igualmente, concomitante à da emergência do objeto, das políticas culturais e do estado da arte da bibliografia, reconheço também a importância da minha trajetória acadêmica pregressa, que permitiu a delimitação do escopo do doutorado no Instituto Moreira Salles e não em outras instituições culturais. Entre 2014 e 2017, estive especialmente vinculado às áreas de pesquisa que entendemos como sociologia dos intelectuais e do pensamento social brasileiro, dedicadas à compreensão da tradição de pensadores públicos de alcance nacional, com análise empírica de duas revistas culturais, protagonizadas por críticos de cultura e intelectuais engajados, *Argumento: Revista Mensal de Cultura e Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio* (Soares, 2017), publicadas entre 1973 e 1982. No período de mestrado, pude observar esses materiais com diversas semelhanças com aqueles encontrados posteriormente no Instituto Moreira Salles, entre os quais a preocupação com o cânone da cultura nacional, o estatuto do ensaio na cultura brasileira e a valorização da modernização do país no século XX. Atualmente, passado o período das duas pesquisas, entendo que a semelhança temática não é casuística, mas derivada da presença, em todos os materiais, de determinados agentes da universidade brasileira, interessados em todos esses temas.

Em 2017, como observei, planejava para o doutorado apenas a compreensão de objetos culturais mais recentes, com algum estímulo político e bibliográfico para a análise do mecenato privado, prevendo inevitavelmente a investigação das elites, sucintamente entendida como fração mais abastada da estratificação social, derivada sobretudo da concentração do mercado bancário brasileiro desde a década de 1990, em espaços específicos das cidades. Dos intelectuais elementares do Instituto Moreira Salles, comparados aos do Itaú Cultural, chamou a minha atenção, por exemplo, a presença de Antonio Cândido, entre 1992 e 2008, como possivelmente o agente acadêmico mais relevante da instituição durante quase duas décadas, sem nenhuma presença homóloga na segunda entidade. Justamente, na pesquisa de mestrado, já tinha defendido *Argumento* e *Almanaque* como materiais imbuídos da preocupação desse crítico na universidade, junto do ativismo de seus colegas em partidos nascedouros na conjuntura, dispostos também no CEBRAP, no caso da primeira revista, e no Departamento de Filosofia, na segunda; estudá-lo, por uma segunda vez, anos depois da empreitada das revistas, foi obviamente uma interessante oportunidade de pesquisa.

Formalmente, Antonio Cândido se aposentou das atividades de pós-graduação na universidade paulista justamente em 1992, o que respaldou sem dificuldades a elaboração de hipóteses especulativas a respeito do destino intelectual da tradição de crítica cultural e social, com preocupações nacionais e comparativas, vinculada a ele, com alguma possível presença dela no Instituto Moreira Salles, no ano em que foi fundado. Em termos mais orientados para a nova pesquisa, coube na especulação a suspeita de algum alinhamento curatorial entre os sucessivos agentes do Instituto Moreira Salles e uma comunidade de críticos de cultura muito específica desenvolvida na universidade brasileira, com participação ativa na imprensa; o que ganhou mais relevância ainda com a observação da presença de Antonio Cândido, mas também de Rodrigo Naves, Lorenzo Mammì e outros intelectuais na nova instituição cultural. Mesmo que a especulação tenha se desbotado com o andamento da pesquisa, dada a multiplicidade de interesses envolvidos na curadoria do Instituto, posso aludir a uma possível proximidade entre o investimento da família Moreira Salles e a atividade de frações variadas da comunidade acadêmica no país, enquanto fenômeno muito singular para a sociologia das elites no Brasil, com muitas questões e agentes ainda a serem pesquisados, para além desse que selecionei.

Ou seja, a partir da delimitação de um conjunto de experiências institucionais fomentadas pelo mecenato privado, passei a considerar a maior proximidade do Instituto Moreira Salles com a minha trajetória de pesquisa, observando-o como unidade de análise incontornável para a verificação atual da vida científica e intelectual financiada por recursos privados no país, principalmente depois da fundação do *Instituto Serrapilheira*, por João Moreira Salles, também em 2017, orientado para o fomento e a divulgação da ciência, com amplo apoio da comunidade científica paulista, especialmente. Por conseguinte, meu novo investimento de pesquisa, desde 2017, em conjuntura de fomento do mecenato privado e de grande visibilidade do objeto, implicou o entendimento mais nuançado das minhas próprias disposições acadêmicas, com a preocupação sobre algum possível alcance intelectual do Instituto Moreira Salles na minha trajetória universitária, seja pelo trabalho dos mecenatos, seja pelo trabalho dos seus colaboradores.

Naquela época, consegui reconhecer momentos da minha trajetória acadêmica em que, de fato, o contato com João Moreira Salles foi desenvolvido na Universidade de São Paulo, de maneiras diversas: em 2010, ele havia estado em seminário sobre Jorge Amado, oferecendo a conferência de encerramento do evento, organizado pela professora Lilia Schwarcz, sua amiga e parceira intelectual, logo após o momento da minha realização de disciplina com ela. Anteriormente, Salles havia estado presente também de outro modo na minha trajetória acadêmica, em discussões sobre filmes como *Notícias de uma Guerra Particular*, *Nelson Freire* e *Santiago*, seus próprios documentários, acontecidas em disciplinas de sociologia da violência e de cinema documental. Vagamente, eu me lembra também que Salles havia polemizado intensamente no jornal *Folha de São Paulo* entre 2009

e 2010, em texto que tinha chamado a minha atenção, quando arbitrou sobre o rumo das ciências humanas no Brasil, em franca valorização das ciências exatas, com acusação da primeira e exaltação da segunda. De maneira mais cuidadosa, na pesquisa, revi os argumentos de Salles e utilizei-me abundantemente do texto para entender o posicionamento dele a respeito da universidade, do país e do próprio Instituto Moreira Salles. Ainda, no primeiro ano do curso de doutorado, propriamente, pude também conferir com mais precisão a presença de pesquisadores vinculados ao CEBRAP no Instituto Moreira Salles, que haviam sido meus professores: *Conflitos: fotografia e violência política no Brasil 1889-1964*, exposição com curadoria de Heloisa Espada, de 2018, teve consultoria de Ângela Castro Gomes, Heloísa Starling e de Angela Alonso, professora do departamento em que me formei, e recebeu o *Prêmio Jabuti de Projeto Gráfico*; também, tive o privilégio de ouvir a narrativa da professora Márcia Lima a respeito da sua experiência de consultoria nos emergentes projetos da família Moreira Salles, *Serrapilheira* e *Ibirapitanga*, que estavam fazendo em projetos a respeito da questão racial e da promoção dos direitos humanos, com apoio dos quadros universitários.

Antes de apresentar a dimensão empírica da pesquisa, entendo que, com os anos, adquiri, por fim, consciência do ambiente de franco estímulo que tive na universidade para a pesquisa do Instituto Moreira Salles, especialmente no curso de ciências sociais da Universidade de São Paulo, autorizando-me a constituir a relação dos mecenos selecionados com frações intelectuais e artísticas já legitimadas na universidade como uma das importantes premissas da pesquisa, a respeito de uma dimensão do funcionamento dessa instituição cultural.³

³ Nessa versão corrigida, acrescento algumas notas como resposta às leituras extremamente pertinentes realizadas na arguição da tese, feita pelas professoras Gláucia Villas Boas e Sonia Salzstein e pelo professor Sérgio Miceli, a quem agradeço. Sobretudo, reconheço o interesse da banca na comparação empírica do objeto estudado com diversos outros casos no Brasil e no estrangeiro, ocorridos recentemente e ao longo do século XX, a fim de entendermos melhor quem são os mecenos e o que são as práticas de mecenato. Entre elas, foram lembradas experiências importantes de mecenato privado no modernismo paulista, outras ocorridas posteriormente, vinculadas aos magnatas da imprensa brasileira, em casos relevantes no Rio de Janeiro, e, por último, em fundações privadas estrangeiras que disputam atualmente o sentido da arte contemporânea e daquela produzida na América Latina, como a *Fundação Cartier* e a *Coleção Patricia Phelps de Cisneros*, entre outras. O que posso dizer é que, para entender os mecenos da família Moreira Salles, foi necessário diferenciá-los de outros agentes homólogos, como colecionadores e *marchands*, dado que a prática de mecenato observada envolveu um esforço muito próprio de investimento em uma estrutura de filantropia autossustentável, sem finalidades de comércio de obras, em um espaço social de variados empreendimentos laterais. Nesse caso, posso afirmar que a prática observada é menos dependente do colecionismo da família e mais dirigida à produção de uma coleção institucional, com o diálogo com muitos outros colaboradores intelectuais, e de ambições nitidamente públicas. No entanto, acompanho a proposta da banca de incentivar e continuar a pesquisa desses agentes e dessas instituições, particularmente interessado em disposições da prática no período de renovação das políticas culturais brasileiras na Nova República, quando ocorreu o que acredito ser uma reinvenção do mecenato privado no país - uma afirmação talvez exagerada, mas pouco desprezível, conforme reconhecemos os objetivos do Instituto Moreira Salles.

CAPÍTULO 01: IMS-POÇOS DE CALDAS

Classificação

Para a pesquisa empírica, a divisão do Instituto Moreira Salles em três conjuntos arquitetônicos, situados em diferentes cidades da região sudeste do país, Poços de Caldas, Rio de Janeiro e São Paulo, sinalizou características principais de sua organização. Entre os primeiros traços institucionais considerados, exploramos sobretudo o investimento autoral na arquitetura dos prédios, a localização comum deles em bairros abastados dessas cidades e as funções complementares que eles adquiriram, ou seja, verificamos a distribuição das atividades no uso da arquitetura, por exemplo, observada na relevância dos acervos para a sede carioca, em contraste com a relevância das galerias expositivas para a sede paulista, ou mesmo a preponderância da sede mineira como marca da primeira organização espacial da instituição. Posteriormente, a materialidade das três sedes assegurou também a classificação dos diferentes achados sobre o Instituto Moreira Salles na construção da tese, dado que nenhum outro objeto parcial, para além dos espaços, foi considerado tão expressivo da trajetória de seus agentes e da identidade cultural que ela tem construído, desde a sua fundação, em diferentes fases, entre um projeto cultural para a memória mineira, para a cultura nacional e, de modo mais recente, para a arte visual contemporânea.

Em outros termos, a despeito das diferenças, os três conjuntos arquitetônicos facilitaram a elaboração de uma hipótese adequada para a divisão dos procedimentos de pesquisa e, posteriormente, para a proposição dos capítulos centrais da tese de doutorado, desenvolvidos com a exploração de homologias possíveis entre as disposições geográfica, familiar e curatorial do Instituto Moreira Salles. Neste sentido, a pesquisa da instituição cultural a partir das sedes permitiu a análise mais nuançada dos materiais encontrados, garantindo a verificação do primeiro indício de prováveis motivações organizadoras deste projeto de mecenato, facilitando a demonstração de uma espécie de classificação da cultura construída pelo objeto; exposta na tese mais como resultado da indução analítica realizada na pesquisa do que uma dedução explicativa premeditada por ela. Precisamente, a existência de três sedes bastante distintas foi a melhor manifestação empírica dos princípios estruturais dessa instituição cultural, tanto os que a fomentaram, há três décadas, quanto aqueles presentes na sua reprodução, nos dias atuais.

Deste modo, a caracterização do espaço, propriamente, tornou-se o primeiro recorte das reflexões em cada capítulo, iniciado com a análise dos fatos ocorridos em Poços de Caldas, cidade de criação do Instituto Moreira Salles, em 1992, também onde foi erigido o maior símbolo empresarial da família, o Banco Moreira Salles, em 1924. Em torno do IMS- Poços, especialmente, foram explicadas a interação entre o mecenato privado e os primeiros colaboradores, de início vinculada

fundamentalmente aos laços familiares e políticos dos mecenatas com Minas Gerais. Em seguida, a partir dessa exploração, foram realizadas análises semelhantes, observando a relação das outras sedes com as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, bem como a emergência de novos diálogos de mecenatas com outros produtores culturais, na realização desses outros espaços, acompanhando a história da instituição cultural, verificando a importância da fundação de cada um desses três conjuntos arquitetônicos. Nestes três capítulos, com a análise da arquitetura, reitero uma das principais hipóteses da tese, mobilizando materiais empíricos referentes a ela, o de que essa instituição cultural é uma instituição notadamente familiar.

Sedes e espaços: 1978-1995

Entretanto, a exploração do estudo de caso do IMS- Poços mereceu ser realizada considerando a existência relativa do espaço diante de duas sedes maiores, do Rio de Janeiro e de São Paulo, sobretudo relevando a precedência de sua fundação. Primeiramente, nela foi encontrada uma considerável pluralidade de usos e sentidos do Instituto Moreira Salles, nos primeiros anos, como centro cultural, salão de encontro, espaço de valorização da cultura mineira, etc; compreendido localmente por funcionários e público como *presente do embaixador e do Unibanco para Poços de Caldas, cubo branco desconhecido da população, sede mais difícil de se manter sozinha* ou ainda como *instituição da tradicional elite mineira*. A rigor, a sede foi erigida apenas como *Casa de Cultura de Poços de Caldas*, entre o final da década de 1980 e início da década de 1990, para depois ser associada à fundação do Instituto Moreira Salles, logo depois desenvolvida, seguida da emergência das unidades de outras cidades.

Em outras palavras, buscou-se, desde o início da pesquisa, a mensuração mais precisa do valor simbólico da unidade mineira quando foi criada e aquele que ela adquiriu posteriormente, em face da perda do protagonismo institucional para os espaços de cidades muito maiores, conforme foi ocorrendo o amadurecimento do agrupamento. Observado por seus atributos diante das outras sedes, o IMS- Poços merece destaque ainda pela sua importância como memória de todas elas, também como ponto de convívio da comunidade de artistas das cidades em volta de Poços de Caldas, como lugar privilegiado para a verificação da participação do embaixador Walther Moreira Salles na instituição cultural; como, enfim, sede sumariamente estratégica para a investigação das propostas ainda indefinidas do que veio a ser o Instituto Moreira Salles. Atualmente, é a unidade mais assumidamente regionalizada entre as três, aquela em que a gestão da instituição vislumbra o exercício de uma programação claramente local, mesmo que alinhada às propostas de curadoria mais nacionalista e cosmopolita, ensaiada principalmente nas curadorias do Rio de Janeiro e de São Paulo. A unidade é também expressiva da

trajetória da família no Estado de Minas Gerais, em pelo menos dois momentos no século XX: até a década de 1940, antes da sua inserção empresarial e internacional; atualmente, desde a década de 1980, imbuída dos projetos institucionalizados de mecenato privado.

Por último, a análise dessa sede, atualmente, já posicionada em um circuito de atividades culturais acontecido entre três estados, antes também acompanhada de intervenções em pequenos espaços de Porto Alegre e Belo Horizonte, nas décadas de 1990 e 2000, teve como consequência a compreensão de uma propriedade elementar do Instituto Moreira Salles: a morfologia profundamente desigual entre seus espaços, de tamanhos e de existências bastante dissonantes, incomensuráveis sem ao menos mediações que justifiquem a relevância e a singularidade de cada um deles perante os outros – o que, evidentemente, demonstra o aumento das expectativas da instituição cultural a respeito da sua ocupação dos espaços, ao longo de trinta anos. Neste fim da pesquisa, a própria instituição passou a reconhecer essa desigualdade de tamanhos como um problema a ser enfrentado, planejando adequação entre as sedes de São Paulo e Rio de Janeiro, com ampliação da segunda em uma longa reforma, a ser ocorrida entre 2022 e 2024. Por consequência, a compreensão do circuito entre os três grandes epicentros ficou mais fácil na medida em que cada qual foi entendido como aquele que experienciou o protagonismo de uma fase do desenvolvimento organizacional da instituição; notadamente, todos foram sedimentados pelas estratégias de utilização da arquitetura como demonstração das novas atividades culturais de cada uma dessas fases institucionais, reveladores das expectativas institucionais em momentos específicos, reconstituídos pela pesquisa.

Essa hipótese é explorada em três capítulos, privilegiando a associação entre a compreensão dos prédios - construídos ainda no século XIX, em meados do XX e recentemente - e a compreensão dos períodos de desenvolvimento do Instituto Moreira Salles, permitindo a atenção mais equilibrada na distribuição do material empírico da pesquisa, dividido a partir da divisão tripartite e consequente dos temas, observados pela classificação atual da inserção institucional. Além do exercício de catalogação dos dados encontrados, este capítulo é iniciado, deste modo, buscando reflexões que apontem para debates ainda importantes dessa instituição cultural, como i) memória e de atualidade, ii) patrimônio familiar e patrimônio público, iii) centros culturais de elite e centros culturais democráticos, entre muitas outras dualidades identificadas inclusive nos projetos de arquitetura. Elucidando o ponto de partida, entendemos que, em comum aos lugares e às fases da instituição selecionados, houve desde o princípio do Instituto Moreira Salles, a manifestação de uma importante atenção do mecenato privado, atualmente declarada, de intervenção nos lugares como proposta de uma intervenção cultural mais ampla na cidade, essa a ser acompanhada posteriormente da produção de publicações, acervos e exposições para a intervenção também no debate cultural dos entornos. Resumindo a explicação, propomos dividir a análise empírica do Instituto Moreira Salles da maneira que:

i) Para Poços de Caldas, discorremos, sobretudo, sobre a mineiridade do Instituto Moreira Salles; fundamental para o entendimento de Walther Moreira Salles, ainda bastante associado à cidade. Em torno dessa experiência, elucidaremos a importância do diálogo do mecenato com Antonio Cândido e Antonio Fernando de Franceschi, conselheiro e superintendente que se vincularam à instituição cultural ainda no início dela, ao lado de alguns outros intelectuais. Por fim, analisamos problemas correlatos a essa composição, manifesta em atividades ainda bastante singulares ocorridas entre 1989 e 1995, quando essa sede era ainda a unidade exclusiva do Instituto Moreira Salles, alicerce da memória e da coleção institucional de obras do Unibanco e da família Moreira Salles;

ii) Para o Rio de Janeiro, outros tópicos foram eleitos para a exploração, paralelos, complementares e posteriores ao primeiro, no entanto, preferencialmente ocorridos entre 1995 e 2008, no momento de expansão do Instituto Moreira Salles para outras cidades, quando a sede do Rio de Janeiro passou a ser o maior espaço da instituição, alicerçada em uma importante infraestrutura para acervos relevantes de todo o país. Em torno dessa sede e desse período, o capítulo é dedicado especialmente à compreensão da mobilização, pelo Instituto, de símbolos e materiais valorizados nacionalmente, em contexto de importante manifestação pública da segunda geração de mecenas, quando os filhos mais velhos de Walther Moreira Salles, Fernando e Walter Jr, passaram a ser reconhecidos também como artistas, atualizando a conquista realizada por Elisa Moreira Salles, décadas antes, na ocupação ilustrada da Casa da Gávea, de apresentação pública do esclarecimento da família. Por fim, em torno de uma grande novidade desse espaço, foi analisada a emergência também de uma segunda leva de agentes especialistas culturais na instituição, responsáveis pela definição de áreas temáticas, como coordenadores de grupos que tem trabalhado na consolidação da identidade do Instituto Moreira Salles;

iii) Para São Paulo, por conseguinte, o último flanco da comparação entre as sedes, a observação recortou a pretensão cosmopolita que o Instituto e a família Moreira Salles assumiram no final da primeira década de 2000, quando ocorreu uma grande mudança de gestão do conjunto, entre outras decisões, projetada junto da construção de um novo espaço em São Paulo, na Avenida Paulista, praticamente no mesmo momento de unificação do Unibanco com o Itaú. O capítulo é dedicado à análise de uma última geração de mecenas, os filhos mais novos de Walther Moreira Salles, Pedro e João, que passaram a intervir na instituição com mais intensidade desde 2008, expressivos de uma significativa divisão do trabalho entre os irmãos, a respeito da economia e da cultura. Por fim, em São Paulo, notamos igualmente, nos últimos anos, a etapa final desse processo, a de consolidação da burocracia de curadores, editores, educadores e técnicos que, atualmente, são responsáveis pela reprodução do empreendimento e, mais recentemente, pela sua inclusão também em uma agenda contemporânea de instituições culturais, presente em alguns espaços no estrangeiro.

A respeito de traços gerais da disposição dos espaços, o que posso observar ainda é o quanto eles manifestam para a pesquisa o desenvolvimento da instituição, a um só passo, angariando autonomia de estruturas que os fomentaram inicialmente, como o Unibanco e as políticas de isenção fiscal, mas ainda vinculadas às atividades familiares do mecenato privado. Trata-se, como está observado em todo o texto, de um efeito importante da reprodução da classe social dominante no país, menos interessada no dirigismo de atividades institucionais circunscritas, e mais na consolidação de uma agenda cultural do país, i) acompanhada da sua própria consolidação, ii) da ampliação de um relevante mercado cultural em torno da família e iii) da emergência de produtores culturais especializados, que passaram a também a caracterizar o Instituto Moreira Salles, ao lado dos mecenas. Ou seja, a sedimentação da instituição e a reprodução de classe da família não são considerados na tese fenômenos antípodas, opostos ou incongruentes; ao contrário, são considerados fenômenos vinculados, com alguma independência relativa entre si; autônomos, mas não alheios um do outro. Nesse sentido, a pesquisa entende o desenvolvimento e a concretização do Instituto Moreira Salles, desde 1992, concomitante necessariamente a um outro fenômeno atrelado aos seus mecenas, também desde 1990: o reconhecimento público deles como produtores culturais criativos.

Casas e museu

Como observamos, a respeito propriamente dos prédios, a arquitetura das três sedes enuncia diversas características de uma instituição heterogênea, composta desigualmente por cada unidade, construída em torno de experiências complementares e sobrepostas, que foram rotinadas durante trinta anos. Curiosamente, a instituição está dividida também em espaços conhecidos por nomes próprios, reconhecidos nas cidades em que estão localizados com autonomia relativa do reconhecimento mais abrangente do agrupamento, isto é, nas cidades são conhecidos como a *Casa de Cultura*, em Poços de Caldas, a *Casa da Gávea*, no Rio de Janeiro, e o *IMS- Paulista*, em São Paulo. Entre similitudes e diferenças elas, é fato que os prédios das duas primeiras tiveram existências significativas anteriores à criação da instituição, enquanto o terceiro foi construído adequadamente para a extensão dela - durante a pesquisa, a exploração dessas singularidades ofereceu algumas evidências a respeito do crescimento do agrupamento, em um primeiro momento, sobre a estratégia de uso de antigas moradias como espaços expositivos, e posteriormente, sobre a construção de um prédio com infraestrutura de museu, para a sua sedimentação enquanto instituição cultural.

A *Casa de Cultura*, a mais velha das sedes, é mantida desde a sua inauguração, em 1992, dividida entre dois prédios justapostos; sendo que o primeiro deles, o *Chalé Cristiano Osório*, é uma residência centenária, adquirida pela família Moreira Salles, em 1989, anexada ao pavilhão modernista, construído logo depois, projetado pelo arquiteto Aurélio Martinez Flores, que, como veremos,

trabalhava com recorrência para Walther Moreira Salles desde a década de 1970. Em momento inicial da instituição, a primeira parte da sede, a casa tradicional, foi reformada pela arquiteta Jaís Ferreira de Souza, então funcionária do Unibanco na cidade, quando essa então assumiu a gestão operacional do pequeno empreendimento, tornando-se a primeira do que chamamos atualmente de coordenadoras das sedes. Entre outras observações com referências importantes ao estatuto da moradia na pesquisa, nota-se que a *Casa da Gávea*, no Rio de Janeiro, também foi residência reformada para a adequação à instituição, a partir de 1995, concomitante ao seu reconhecimento como patrimônio cultural da cidade, enquanto, em São Paulo, a arquitetura do novo *IMS-Paulista* teve como uma das suas principais referências a *Casa de Vidro*, expressão do modernismo na França, em 1932, com chamativo trabalho de iluminação, projetada pelo design Pierre Chareau.

No Rio de Janeiro, a *Casa da Gávea* foi construída e reformada por uma significativa reunião de arquitetos, urbanistas e paisagistas que compuseram a história de ocupação do lugar, em momentos variados, com finalidades diferentes, desde a década de 1940. Entre eles, podemos destacar Olavo Redig de Campos, arquiteto de passagem pelo serviço diplomático, realizador do projeto modernista da casa, propriamente, e de Burle Marx, projetista do jardim, pelo que foi a inicialmente residência de Walther Moreira Salles, por três décadas; seguidos por Maria Luiza Dutra e Walter Arruda de Menezes, responsáveis pelo restauro dela, na década de 1990. Posteriormente, Isabel Duprat coordenou atualização do jardim, e, mais uma vez, Aurélio Martinez Flores, projetou a *Reserva Técnica de Fotografia*, importante obra inédita do espaço, que aferiu as primeiras funções de acervo da instituição, em 2000. No mesmo lugar, somam-se ainda a *Reserva Técnica de Música* e a galeria Marc Ferrez, construídas sem a mesma repercussão, além da reforma em andamento, que acopla a ela um novo espaço expositivo. Substancialmente uma morada particular, a transformação da arquitetura ocorreu já com presença mais intensa dos filhos de Walther Moreira Salles no Instituto Moreira Salles, concomitante à ocupação da instituição em outros pequenos espaços, como São Paulo e Belo Horizonte, mais tarde fechados, tornando-a sua principal guarida até 2017.

Logo, depois de um longo período de existência em lugares reduzidos, em que o mais relevante deles ainda era uma casa, podemos verificar mais uma vez o impacto da construção do *IMS- Paulista*, a partir de 2011, enquanto proposta de museu vertical, como a atual sede São Paulo, oferecendo outra inserção da instituição cultural na cidade, que doze anos antes começava a ocupar uma pequena galeria no bairro de Higienópolis - esse prédio foi erigido, na última década, essencialmente como projeto definitivo da instituição na cidade, especialmente na Avenida Paulista, adequado às estratégias de maturação do corpo curatorial do Instituto Moreira Salles, também ávido pela construção de espaços adequados à curadoria recente de exposições cada vez maiores. Projetado como espaço mais atualizado em usos e conceitos, dissociado da utilização de uma casa, propriamente, a sede paulista tem como suas

principais características as salas de aula, a Biblioteca de Fotografia, o cinema-teatro, a loja IMS (em parceria com a livraria Travessa) e o restaurante Balaio, do celebrado *chef* Rodrigo Oliveira. Como destaque específico, o prédio paulista possui também um grande vão-livre localizado no quarto andar, que permite uma vista privilegiada sobre a avenida, além de mediar a entrada e a saída das diversas atividades culturais.

Notadamente, foram as repetidas características que os prédios possuíram desde o início da instituição, nas décadas de 1990 e 2000, que apontaram para o esclarecimento dos seus agentes financiadores e daqueles que inicialmente formaram seu público, divididos entre o apego às construções familiares e àquelas propriamente institucionais. Primeiro, para a pesquisa, todas as sedes têm e tiveram localização semelhante nas cidades, reproduzindo, significativamente, a trajetória da família Moreira Salles no país, em uma ordem importante de ocupações, por três estados relevantes para suas atividades; Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo, como mais tarde foi percebido por novos agentes da instituição, a própria localização dos prédios nos bairros em que eram encontrados, até 2016, foi bastante indicativa da pouca preocupação da gestão com a diversidade de público, desde seu início e por metade dos seus anos de atividade. Isto, é importante frisar, apareceu intensamente na pesquisa de diversas formas: no depoimento de funcionários sobre o esforço de atrair públicos maiores para lugares reconhecidamente mais inacessíveis, no diagnóstico de que a instituição precisava chegar ao centro urbano das cidades, se quisesse expansão; ou mesmo na observação local de que as curadorias precisaram amadurecer sua participação social e política a partir do uso de um novo espaço. Mais à frente, ficou também evidente que a localização dos prédios, durante vinte e cinco anos, estava associada à inserção da instituição em três bairros considerados nobres dessas cidades, com avantajado e reconhecido patrimônio cultural público, tal como o Jardim dos Estados, em Poços de Caldas, a Gávea, no Rio de Janeiro e Higienópolis, em São Paulo.

Entre muitas oportunidades de análise, a classificação das casas e do museu, nos referidos bairros em que estão encontrados, indicou a transformação de disposições iniciáticas da instituição cultural nas estratégias administrativas de inserção dela, dado que cada vez mais foram assumidas e elaboradas como ocupação simbólica e cultural do Instituto Moreira Salles. Em um terceiro procedimento da análise das sedes, depois da compreensão das principais disposições e do aparecimento das estratégias institucionais, coube observar melhor os principais agentes responsáveis pela caracterização desses espaços: sumariamente, podemos dizer que as escolhas em torno das sedes foram, de início, fenômenos decorrentes dos vínculos promovidos pela família Moreira Salles com quadros intelectuais dos mais diversos, o que adquiriu diferentes contornos de acordo com as necessidades da instituição cultural, em cada uma das fases do seu desenvolvimento. Como consequência, a própria arquitetura das sedes se tornou a principal constatação da participação desse mecenato em toda a história

do Instituto Moreira Salles, mobilizada como modalidade de mediação entre os interesses da instituição e os interesses da família.

De maneira repetida, o conjunto de prédios construídos pode ser resumido em um projeto de continuidade entre o gosto familiar e a legitimação propriamente cultural desse gosto, processo observado empiricamente primeiro pela escolha de um empreendimento razoavelmente modesto, como a *Casa de Cultura*, seguido da valorização pública e social do gosto familiar, com o tombamento da *Casa da Gávea*, seguido ainda da efetivação da última sede a partir de uma arquitetura pública autoral, com o *IMS-Paulista* – escolhido por um concurso amplamente alicerçado na cena cultural, com críticos, publicações, concorrência nacional e a participação de mecenias e colaboradores em toda a eleição. A despeito da independência dos arquitetos e dos produtores culturais que fomentaram as sedes e áreas de atividade inseridos em debates da área, todos eles consolidaram, especialmente, o Instituto Moreira Salles como o mais familiar dos projetos culturais desta família, mesmo sem a intenção de fazê-lo. Como veremos mais detalhadamente, como as obras foram alicerçadas tão próximas da disposição familiar na instituição cultural, pudemos observar o quanto elas foram demonstrativas de experiências sociais e inclusive recentes da família, tais como a homenagem ao início da trajetória empresarial de Walther Moreira Salles, em Poços de Caldas, o reconhecimento da participação política e pública dele e de sua segunda esposa, Elisa, no Rio de Janeiro, e a demonstração da circulação de seu filho Pedro em debates formalizados da arquitetura. Da mesma forma, na medida em que essa família vem ampliando suas várias atividades culturais no país desde a década de 1980, entendemos que a construção e reforma dessas sedes ocorreram com sua inserção cada vez mais legitimada em espaços culturais.

Para ser mais claro, a pesquisa foi analisando a bem-sucedida reproduzibilidade das sedes, nos termos em que elas aconteceram, relevando a existência razoavelmente contingente que os espaços tiveram no início, mas acentuando a natureza cada vez mais racionalizada da ocupação dos lugares, verificada pelo reconhecimento cultural do interesse dos mecenias e pela apropriação e aproveitamento desse interesse por quadros profissionais da arquitetura brasileira. O que concluímos a respeito da mobilização da arquitetura na estrutura do Instituto Moreira Salles, já lembrando justamente do fechamento das sedes pequenas (aqueles emergentes apenas na década de 1990, que tiveram nenhuma espécie de investimento familiar específico), foi precisamente a consolidação do que entendemos ser uma estratégia organizadora da instituição nas suas continuadas fases, com práticas de mecenato privado crescentemente amadurecidas e reconhecidas. Nesse processo, talvez por isso, o uso da arquitetura na forma da casa foi cada vez mais sublimado, substituído por uma noção mais consistente de museu e de centro cultural.

Atualmente, a *Casa de Cultura*, em Poços de Caldas, continua mantida razoavelmente com uso semelhante de quando foi fundada, sendo também ilustrativa, reiteramos, das decisões institucionais

incipientes do momento em que foi inaugurada. O jardim ainda celebra as atividades de música que nunca couberam nos espaços internos; o chalé agrega, hoje, o comércio de um café terceirizado, o *Rotina Café Galeria*, com nova gestão; a galeria comporta as exposições, cursos e oficinas, além do cineclube, iniciado com os anos; enfim, o conjunto apresenta a mesma expressiva dicotomia entre casa e galeria, mais tarde nuançada nas outras sedes, no entanto, com abrangência cultural proporcional ao fato de estar em uma cidade pequena. No Rio de Janeiro, a *Casa da Gávea* continua angariando o prestígio inigualável que possui entre as sedes, desde que foi inaugurada há mais de duas décadas, mantendo o que foi especialmente projetada para ser, casa e galeria da instituição, em um só terreno. Reconhecida ela própria como relevante obra de arte da arquitetura de casas modernas da cidade, comporta as principais matérias-primas da instituição, os acervos que, somados à arquitetura, agregam o valor público almejado pelo Instituto Moreira Salles, desde a década de 1990. Apesar do fechamento, também em decorrência dos prejuízos causados por um vendaval e em comemoração aos trinta anos da entidade, em alguns anos poderá novamente ser alçada a co-protagonista do conglomerado.

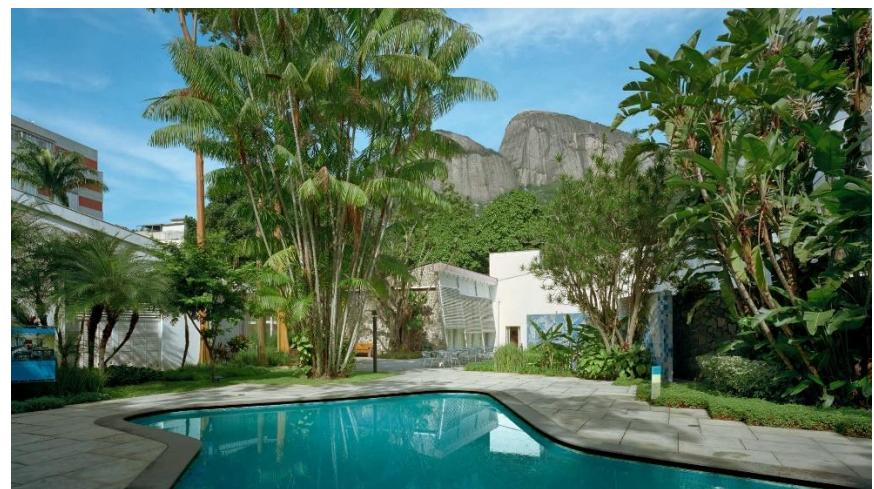
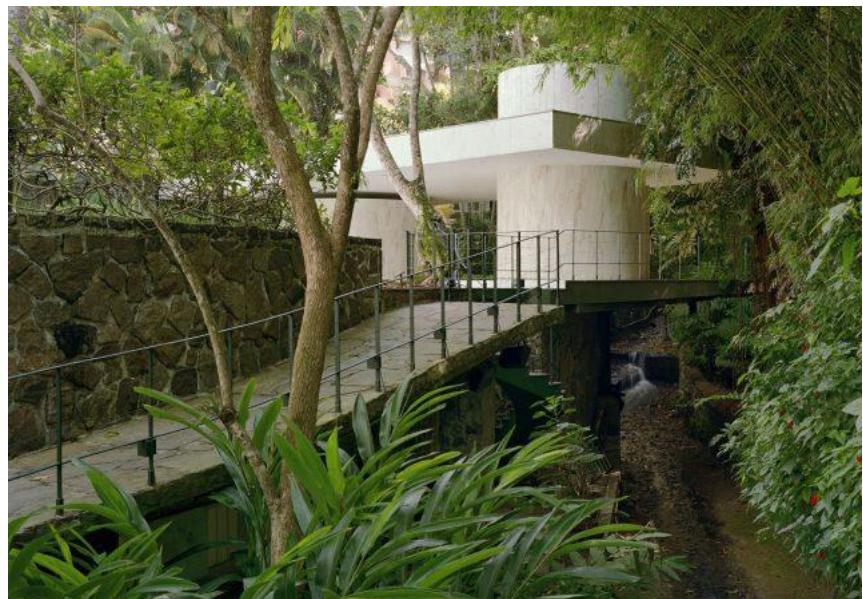
Como já citamos, de modo mais incisivo, o *IMS- Paulista* tem demonstrado nos anos mais recentes o prestígio do Instituto Moreira Salles na transformação dos espaços públicos, ao lado de várias outras instituições privadas da Avenida Paulista, principalmente quando vinculadas às instituições bancárias que consolidaram uma grande zona urbana de interesse cultural em São Paulo - além de lograr, para a própria instituição cultural, o reconhecimento da sede como espaço de circulação transnacional da cultura. O modo como atualiza a existência familiar da instituição é ainda discreto, muito mais presente quando ela foi inaugurada, do que na mobilização da forma da arquitetura da casa. Dadas essas informações, na pesquisa a contextualização da *Casa de Cultura*, em Poços de Caldas, está referenciada ao seu bairro, à sua cidade e aos fenômenos ao redor, recuperados na investigação, considerando o momento em que ela foi erigida na história do Instituto Moreira Salles e o seu momento atual, com funções compartilhadas com outras sedes e com outras particulares, diante delas, nesses lugares.

Abaixo, IMS- Poços de Caldas: Chalé Cristiano Osório (acima) e pavilhão (abaixo) (Fonte: IMS).





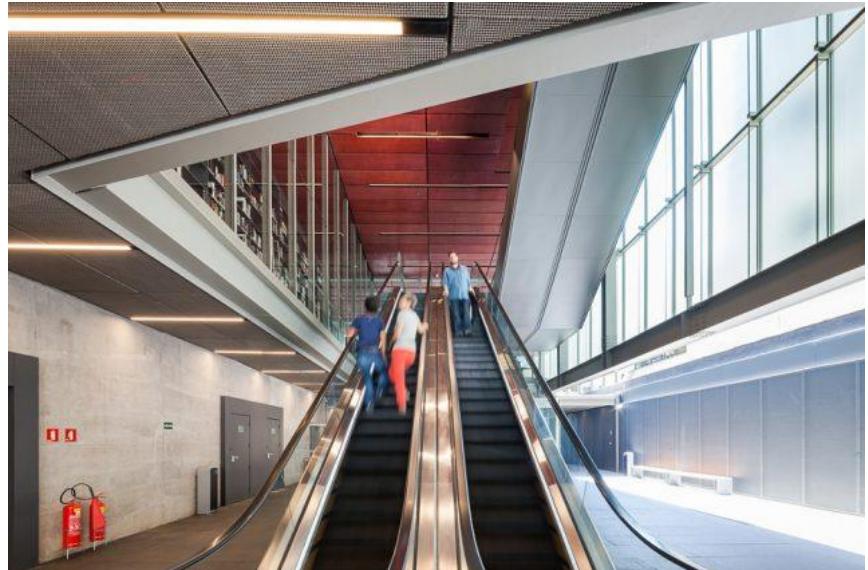
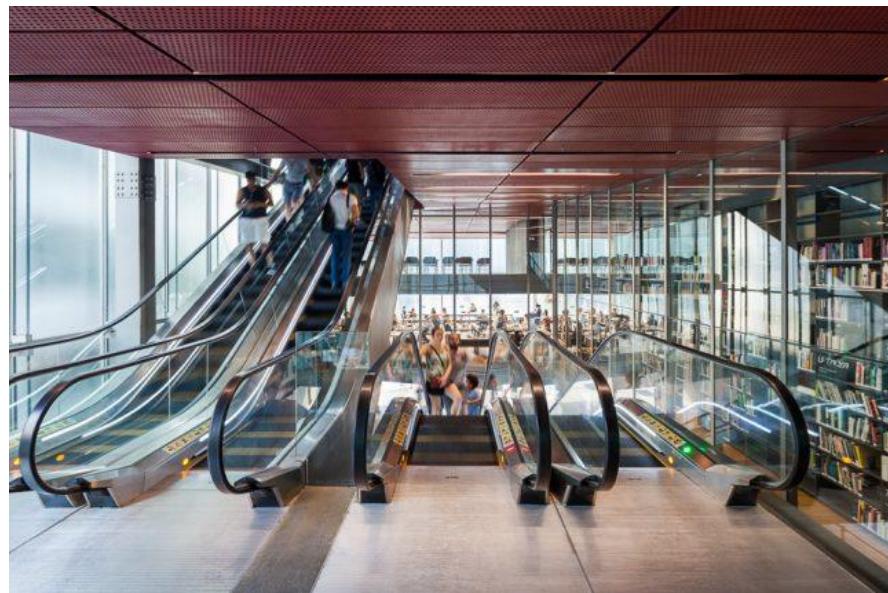
Abaixo, IMS- Rio de Janeiro: Casa da Gávea (Fonte: Roberto Polidori/ IMS).





Abaixo, IMS- Paulista (Fonte: Bruno Fernandes e Pedro Vannuchi/ IMS)





Casa de Cultura de Poços de Caldas

Como indicamos, na pesquisa de campo a respeito da *Casa de Cultura de Poços de Caldas* - como o IMS- Poços de Caldas é chamado nas placas e sinalizações oficiais da cidade -, ocorrida em junho de 2021, a investigação buscou, a compreensão da função específica que essa sede adquiriu diante das outras e considerou especialmente a existência dela enquanto sede exclusiva da instituição até 1995, associando duas das suas mais importantes características daquele período: a relativa indeterminação da curadoria do espaço e a sua localização geográfica e simbólica em Poços de Caldas, bastante esclarecedora do uso que ela ainda possui para o Instituto Moreira Salles.

No entanto, outros dois aspectos da construção da sede mineira merecem ser ainda considerados, como i) a efetivação dela em momento específico da trajetória de Walther Moreira Salles, quando ele retomou seu interesse por Poços de Caldas, a partir de 1978, e ii) a considerável reunião de intelectuais

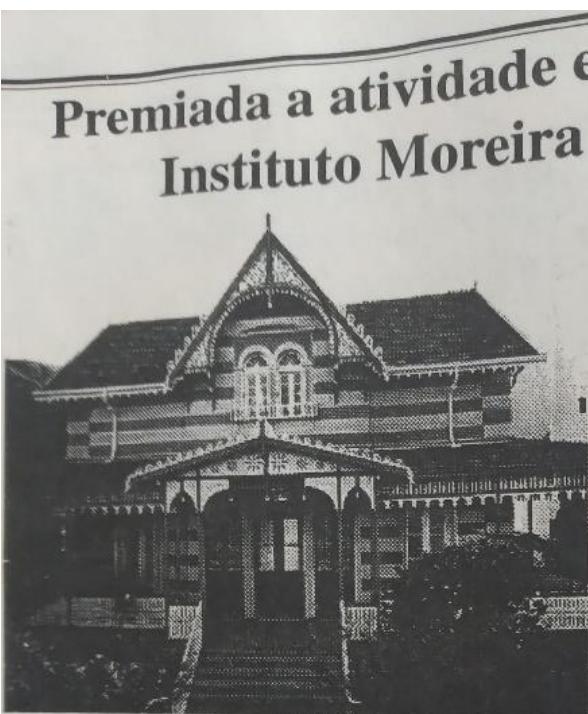
de origem mineira na sua fundação, fomentadores das primeiras atividades de reconhecimento da instituição na cena cultural. Na década de 1980, especialmente, depois de quatro décadas distante de Poços de Caldas, onde sua família havia fundado a *Casa Bancária Moreira Salles*, em 1924, por motivos variados, Walther Moreira Salles iniciou a concretização do reconhecimento do espaço de formação do recém-fundado *Unibanco*, instituição bancária que consolidava nacionalmente suas atividades financeiras desde a década de 1970, bem como estreitou seus antigos vínculos com intelectuais da cidade e de Minas Gerais, a partir da amizade com Antonio Cândido. Oriundo de uma família mineira bastante tradicional, Cândido nasceu no Rio de Janeiro, em 2017, mas se mudou para a cidade na infância- em Poços de Caldas, seu pai, o médico Aristides de Mello e Souza foi um dos principais responsáveis pela transformação da cidade em uma instância termal, o que modificou completamente a economia local na década de 1930, fazendo dela importante polo do turismo político e empresarial da época. Como observaremos em depoimento do intelectual, entre as décadas de 1930 e 1980, os destinos separaram as trajetórias dele e de Salles, reaproximadas justamente com a fundação do Instituto Moreira Salles.

Nos anos iniciais, na década de 1990, a unidade de Poços de Caldas foi sumariamente tributária de vontades que, ou atendiam necessidades bastante contingentes, dadas pelo Unibanco e pela comunidade de intelectuais mineiros, ou já demonstravam, em menor medida, a inserção de Walther Moreira Salles, em círculos de mecenato privado no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Nova York. Apesar de restrita, foi também desde cedo reconhecida como exemplo de atividade privada no desenvolvimento cultural de toda a comunidade de cidades do entorno, dada a sua específica programação de concertos, cursos e cinema. Sua relevância cultural, para além de círculos de produtores culturais e artistas, era relativamente modesta; cobrava ingressos para a visita no seu espaço e chegou a sofrer com a greve dos bancários na cidade; contudo, gozou de consagração farta nos jornais, seja pela qualidade das exposições, cursos e apresentações de música debaixo da jabuticabeira do jardim, seja pela agregação de sobrenomes e da sociabilidade abastada de Poços de Caldas; como vemos logo abaixo.

A partir de um dos depoimentos que obtive, a proposta cultural realizada até 1995 também ficou mais evidente para a pesquisa, relacionada ainda ao prestígio de fazer parte de uma instituição que aportava na região produções culturais de outros lugares e que estava também vinculada à presença de um mecenas e empresário conhecido na cidade, como Walther Moreira Salles, o *embajador*. Mais tarde, quando a *Casa de Cultura* passou a dividir a atuação com outras cidades e sedes maiores, e perdeu o vínculo com o *Unibanco*, como todo o Instituto, também sem a presença do seu protagonista, a função de agregação das elites locais também perdeu importância, afastando consideravelmente o tradicional universo político e empresarial de Poços de Caldas.

Abaixo, menções jornalísticas ao primeiro ano de atividade do Instituto Moreira Salles
(Fonte: Jornal da Cidade/ Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas).

Premiada a atividade editorial do Instituto Moreira Salles



O Instituto Moreira Salles, administrador da Casa da Cultura de Poços de Caldas, foi agraciado com o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA, de 1992, por seu Projeto Editorial, considerado o Acontecimento do Ano na área de literatura.

Desde a inauguração da Casa da Cultura, em agosto último, o Instituto publicou mais de 13 títulos entre livros e catálogos de arte, entre eles a coletânea "Da Quieta Substância dos Dias", reunindo crônicas dos últimos 40 anos de autoria do escritor poçocaldense Jurandir Ferreira, que é também conselheiro da entidade.

O Chalé Cristiano Osório que abriga a Casa da Cultura do IMS

foto: Edu Simões

**A Alcoa Alumínio S/A
parabeniza o
Instituto Moreira Salles
pela criação, em
Poços de Caldas, da
Casa da Cultura.**

*Este é mais um significativo
exemplo de como a iniciativa
privada participa do
desenvolvimento
de suas comunidades,
preservando,
divulgando e enriquecendo
nossa Cultura.*



ALCOA

Graham Griffiths inicia por Poços sua turnê nacional

O maestro inglês Graham Griffiths inicia amanhã em Poços, com recital de piano previsto para acontecer na Casa da Cultura do IMS-Instituto Moreira Salles, às oito e meia da noite, sua turnê nacional que irá atingir todos os chamados centros culturais do país.

Este será o segundo recital do maestro Griffiths na Casa da Cultura, onde já ministrou cursos e master-classes que envolveram público da ordem de setecentas pessoas. Formado pelas universidades de Edimburgo e Cambridge, já atuou como regente titular da Glasgow Chamber Orchestra, na Escócia, entre 1985 e 1987, quando transfriu-se para o Brasil, integrando atualmente o corpo docente da Faculdade

Santa Marcelina, em São Paulo, é membro da Society for the Promotion of New Music, vice-presidente da Sociedade Brasileira de

Musicologia, além de desenvolver intensa atividade como pianista e regente, tendo realizado mais de 150 concertos no Brasil e diversas turnês pela Europa, desde 1989.

Com a apresentação deste sábado na Casa da Cultura, válida como 'largada' para a turnê nacional, Griffiths mostra um repertório resultante de uma pesquisa criteriosa que reúne obras britânicas, finlandesas e brasileiras, algumas inéditas, que procuram oferecer um panorama da produção musical internacional.

As reservas de lugares devem ser solicitadas pelo fone 722-2776 ou diretamente na Casa da Cultura --Rua Teresópolis, 90--.



Graham Griffiths: obras inéditas no recital de amanhã

come- fazendo com...
s.
casal
istem
Dinda.
, são:
ia em

Dora
a de
ções
stas,

eloo
uca
de
da
gue
una

BOM DIA POCOS.....

Nurh Frayha, Jais Ferreira de Souza (Diretora da Casa da Cultura de Poços de Caldas) e a mãe Jarbina Ferreira Vargas de Souza.

Menções jornalísticas às atividades do Instituto Moreira Salles, entre 1992 e 1993
(Fonte: Jornal da Cidade/ Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas).

Dezembro de todas as teclas no recital em duo imperdível

A Casa da Cultura do IMS-Instituto Moreira Salles realiza às oito e meia da noite deste sábado, 10, recital de piano a quatro mãos com Yara Ferraz e Marina Brandão, que irão executar composições assinadas por Amaral Vieira, Sigismund Neukomm, Ernesto Nazareth e Alexandre Levy.

Yara Ferraz estuda piano desde os quatro anos de idade, tendo se aperfeiçoado com grandes mestres no Brasil, França e Itália.

Além de inúmeros recitais e concertos com orquestras daqui e do exterior, forma duo de piano com Amaral Vieira e com Marina Brandão, apresentando vasto repertório e muitas primeiras audições. Marina Brandão iniciou seus estudos musicais aos três anos de idade, tendo sido discípula de Joseph Kliass e do maestro Souza Lima.

Em Paris, foi aluna de Marguerite Long e Lucette



Yara Ferraz & Marina Brandão:
'grand finale' da temporada

Descaves, quando se familiarizou com a escola francesa. A reserva antecipada de lugares para este imperdível programa de amanhã, o último da tem-

porada 94 --a Casa da Cultura estará fechada ao público de 15 de dezembro a 12 de janeiro para férias coletivas-- deve ser feita nelo telefone 722-2776.

zembro, abono individual de

As modernidades de Guto Lacaz na Casa da Cultura



Guto Lacaz: idéias modernas

O IMS-Instituto Moreira Salles vai promover sábado próximo, 23, coquetel de inauguração da exposição 'Idéia

Moderna', de Guto Lacaz, que fica em cartaz na Casa da Cultura, até o dia 28 de março.

Baseada à Rua Teresópolis, 90 e aberta ao público de terça a domingo, das 14 às 18 horas, a Casa da Cultura do IMS divide-se em três espaços que tem o 'Chalé Cristiano Osório' como o principal --que abriga a sede administrativa, acervos iconográficos e documentais, salas para mostars e exposições--, além do 'Atelier', onde ficam as oficinas e cursos de desenho, gravura e pintura, bem como o 'Centro Cultural', onde estarão expostas, a partir deste sábado, os trabalhos de Guto Lacaz.

Nos exemplos das colunas de jornal, repetido nos depoimentos de antigos funcionários, a natureza chamativa das festas da instituição foram registradas também pelas atividades únicas de música que o Instituto Moreira Salles realizou na cidade nos anos iniciais, seja quando ocorridas na casa, seja quando ocorridas com a presença do próprio Salles, realizadas no *Hotel Palace*, símbolo máximo da antiga vida política de Poços de Caldas, na primeira metade do século XX. No entanto, depois da morte do embaixador, em 2001, da morte e do envelhecimento de vários intelectuais que estavam vinculados à fundação, da distância dos filhos de Walther Moreira Salles da cidade, da perda de condições avantajadas de trabalho na instituição, e do próprio amadurecimento do empreendimento, essa espécie de evento tornou a *Casa de Cultura* associada diretamente ao *elitismo*, considerada *desconhecida, fechada aos amigos de suas lideranças e sem público* – segundo os termos de vários que ali estiveram. Entre as décadas de 2000 e 2010, o destino da sede esteve diversas vezes incerto, assegurado sobretudo pelo apreço significativo deixado pelo seu fundador.

A estada em campo em Poços de Caldas, para além da própria sede e do encontro do arquivo *Jornal da Cidade*, no Museu Histórico e Geográfico, também esclareceu a localização dela de maneira mais satisfatória, ao reconhecer o lugar da *Casa de Cultura* no Jardim dos Estados - bairro demarcado pela ocupação de grupos dominantes desde o século XIX, com fragmentos expressivos da memória local, já bastante descaracterizado, formado atualmente por residências de alta renda, de construção relativamente recente. Nele, O *Chalé Cristiano Osório*, um dos prédios do Instituto Moreira Salles, construído em 1894, está localizado na Rua Aquidauana, e o pavilhão moderno, projetado por Aurélio Martinez Flores, entre 1989 e 1992, está localizado no lado oposto, na Rua Teresópolis - duas frentes erigidas com finalidades diferentes, acompanhando duas épocas do lugar. Na história do bairro, pelo menos duas outras construções lhe são associadas, próximas à Rua Aquidauana, com características comuns ao *Chalé*, vinculadas ao período de construção de casas afastadas do centro, há mais de um século: *Casa Republicana*, já demolida, e o *Chalé Procópio*, também restaurado, bastante parecido com o *Cristiano Osório*, no entanto, pintado com a cor rosada.

Em comum, essas três casas foram construídas pelo engenheiro alemão Carlos Alberto Maywald e pelo arquiteto e político local Giovanni Battista Pansini, conhecido popularmente na cidade como João Batista Pancini, símbolos locais, que ergueram nesse bairro residências de veraneio da elite cafeeira de São João da Boa Vista, cidade do Estado de São Paulo, fronteiriça a Poços de Caldas. Na última década do outro século, Maywald e Pansini tiveram papel extremamente relevante nas construções regionais, orientados para a clientela ainda oriunda da economia do café, mas já sintonizados com o início da estrutura de exploração das águas termais de Poços de Caldas, responsável pelo desenvolvimento da estrutura hoteleira e médica ocorrida duas décadas depois.

Chalé Coronel Procópio (edifício rosado), na página anterior, bastante preservado, e cartaz do *Rotina Café Galeria*, localizado na própria *Casa de Cultura*, com a descrição do restauro realizado pelo próprio Instituto Moreira Salles (Fonte: Google/ Rotina Café).



CHALÉ CRISTIANO OSÓRIO ANTES E DEPOIS DO RESTAURO

Antes

Depois

Rotina
CAFÉ GALERIA

Em momento mais adiantado da pesquisa, foi notado como a ausência de políticas de patrimônio adequadas em Poços de Caldas, na década de 1980, possibilitou a perda de vários desses edifícios arquitetônicos relevantes, de construção bastante singular, com o espólio das elites sem recursos ou condições de mantê-los, como a *Casa Republicana* e, de modo mais polêmico, a residência da família Mello e Souza - fenômeno que, como explicaremos, esteve intimamente vinculado à fundação do Instituto Moreira Salles. Entre as três sedes, esta é também a que demonstra mais claramente as contradições do grupo familiar nas décadas de 1970 e 1980, a respeito ainda de certa justaposição entre o desejo de memória da própria trajetória e a adesão a padrões considerados contemporâneos da cultura; algo que se observa nas duas fachadas do Instituto Moreira Salles na cidade, construídas com quase um século de distância.

De maneira surpreendente, no entanto, entendemos melhor o lugar da família Moreira Salles na cidade, quando igualmente comparamos a arquitetura da sede e a principal arquitetura da família fora do bairro, um antigo prédio do Itaú Unibanco, de 1982, projetado também por Aurélio Martinez Flores, no centro da cidade, na rua Assis Figueiredo, justamente o lugar que, atualmente, é considerado o marco da fundação do antigo *Unibanco*, na demolida *Casa Bancária Moreira Salles*.

Em 1989, quando adquiriu o *Chalé Cristiano Osório*, Walther Moreira Salles foi homenageado na Câmara Municipal de Poços de Caldas, em 01 de outubro; na cerimônia, foi acompanhado de sua irmã, Elza Moreira Salles Ribeiro Vallim, e recebido pelas amizades e autoridades da cidade, o Prefeito Navarro Vieira Filho e o vereador Ronaldo Durante. Apesar de prosaica na história do Instituto Moreira, a propositura oficial lembra bastante o ambiente social reiteradamente associado aos primeiros anos do IMS- Poços de Caldas, de sociabilidade das elites políticas e sociais locais, criticado nas gestões posteriores da sede. Sem comprovação adequada, foi dito para mim que a partir dessa festa houve a mobilização para o embaixador adquirir a casa de Antonio Cândido, marco do início da história da instituição. Contudo, cerimônias com autoridades políticas, presidente e governadores foram repetidas nas aberturas do IMS-Rio de Janeiro, em 1999, e do IMS- Paulista, em 2017, ratificando o desejo (ainda que difuso) de oferecer valor público e oficial às atividades instituição (Fonte: Jornal da Cidade/ Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas).



No coquetel realizado no Pálace Cassino, assinado pelo Instituto Moreira Salles: Nini Mourão Davis, Cauby Ferreira e Silva, Elza Moreira Salles, Yolanda Carvalho Dias e Lola Junqueira.



O embaixador sendo cumprimentado pelo Prefeito
Navarro Vieira Filho

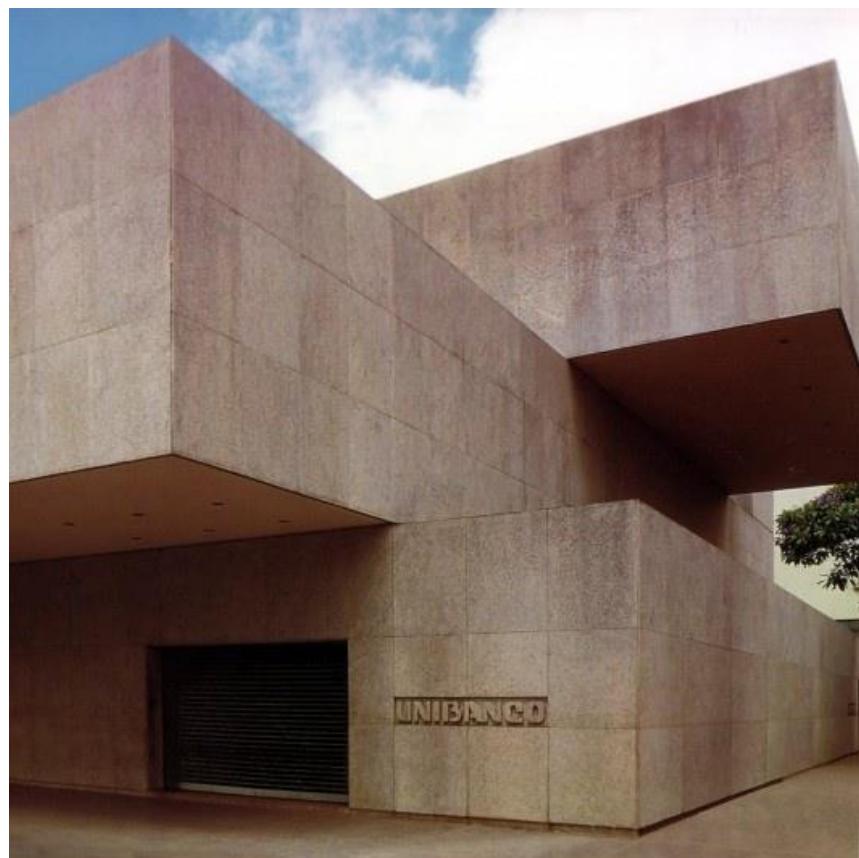
QUEM É O Embaixador Walter Moreira Salles Cidadão Honorário de Poços de Caldas



O vereador Ronaldo Durante (PL), autor da propositura, parabeniza o embaixador

Casa Bancária Moreira Salles

Abaixo, *Casa Bancária Moreira Salles*, em cartão-postal de Poços de Caldas de 1925, e a *Pedra Fundamental do Unibanco* agência- monumento do *Unibanco*, projetada por Aurélio Martinez Flores, no mesmo local, em fotografia de Tuca Reines, sem data definida, na rua Assis Figueiredo.



Onze anos antes, em 1978, aproximadamente, executivos do *Unibanco* iniciaram a construção de uma agência específica em Poços de Caldas, de aparência intencionalmente modernizada, localizada na rua Assis Figueiredo, no cruzamento com a rua Prefeito Chagas, exatamente no lugar da antiga *Casa Bancária Moreira Salles*; de maneira mais precisa, com a derrubada dela, ofereceram lugar à chamada *Pedra Fundamental do Unibanco*. Quando a pesquisa foi iniciada, já havíamos tido notícia desse empreendimento como construção polêmica. Em contato com o catálogo *Itaú Unibanco 90 Anos*, lançado em 2014, descobrimos como o Itaú Unibanco demarcou a origem mais remota do grande banco atual em 1924, no mesmo lugar, em Poços de Caldas, elegendo a *Casa Bancária Moreira Salles* o marco de um empreendimento muito maior do que aquele que foi construído - no entanto, a pesquisa estava sem a informação suficiente a respeito do destino contemporâneo dessa construção inicial, tampouco da demolição do antigo prédio e da sua substituição por um novo. Também, não estava claro ainda o vínculo entre a transformação abrupta de um espaço de valor simbólico e a fundação de um novo, com o Instituto Moreira Salles, como foi estabelecido posteriormente.

Em visita a cidade, a arquitetura da agência-monumento, bastante singular, localizada na Assis Figueiredo, foi encontrada a partir de outra investigação, interessada em explorar a constatação do trabalho significativo que Aurélio Martinez Flores realizou para Walther Moreira Salles durante trinta anos, já observável nas sedes de Poços de Caldas e do Rio de Janeiro. De início, em Poços de Caldas, chamou-me a atenção o amplo rechaço da população aos *cubos de cimento* que ele planejou para o Unibanco, justamente na esquina da Assis Figueiredo com a Prefeito Chagas, entre a década de 1970 e 1980. De um lado, para a pesquisa dedicada à compreensão de um mecenato atualmente reconhecido pelo incentivo da produção cultural da memória no país, a demolição do principal símbolo empresarial do grupo familiar despertou observações, de outro, isso era alimentado pela verificação da reação da população ao primeiro grande projeto do arquiteto na cidade, em uma instituição cultural anterior ao Instituto Moreira Salles, vinculada ainda mais ao Unibanco. Nas redes sociais, em especial no *Facebook*, em que mantive contato com um grupo de moradores locais bastante interessados na memória da cidade, houve a oportunidade específica de avaliar tanto a recepção dos prédios de Flores no urbanismo da cidade quanto a presença da família Moreira Salles nos mais diversos locais, dada a longa história de homenagens em ruas, praças, aeroporto e cursos profissionalizantes de Poços de Caldas. Não havia dúvida para a pesquisa, todas as ações da família na cidade ainda são extremamente bem avaliadas pelo público local, com exceção da singular agência-monumento, cuja construção desenvolveu uma verdadeira dívida cultural do embaixador com a cidade, na década de 1980, antes da fundação do Instituto Moreira Salles.

A *Casa Bancária Moreira Salles* foi a principal residência da família desde sua chegada à cidade, em 1918, transformada em um misto de moradia no andar de cima e comércio no andar térreo

e, notadamente, em 1924, tornou-se o antecedente mais significativo do Banco Moreira Salles e, por consequência, do Unibanco. Símbolo da agregação financeira e familiar dos primeiros anos da instituição financeira, sua arquitetura fazia referência ao passado de uma entidade que se modernizava consideravelmente na década 1970, com a emergência de uma nova geração de funcionários e de também um novo nome, denominador de uma *união* significativa de bancos privados brasileiros, que punham fim a uma etapa de administração ainda bastante familiar. Contudo, em Poços de Caldas, ao contrário, a representação desse patrimônio, de valor histórico e afetivo, no centro histórico, referenciada ao já ilustre sobrenome vinculado a ela, estava também associado ao desenvolvimento financeiro da região, entre as décadas de 1920 e 1930, expressivo de uma economia dominada por importantes bancos regionais, vinculados ora à produção de café, ora à exploração de minério e hotelaria. Para a empresa, representava o que havia sido superado; para a cidade, o que nunca havia sido superado.

A rigor, é certo que a nova edificação estava referenciada a esses marcos históricos relevantes da Assis Figueiredo, sobretudo ao mundo dos banqueiros mineiros do começo de século, mas propunha erigir a construção atual sobrepondo-se ao patrimônio arquitetônico anterior, em uma afirmação contraditória de valorização do passado, tal como a origem da empresa mais conhecida da família, e de apagamento dele, isto é, de demolição da sua histórica grande sede. Entre as funções atualizadas desse espaço, na década de 1980, ele foi contruído como residência ocasional da família Moreira Salles em Poços de Caldas, somado à função de superintendência regional do *Unibanco* e à tarefa de ser um museu da instituição e uma homenagem a João Moreira Salles, o pai de Walther Moreira Salles, primeiro banqueiro da família. Demarcada por uma construção de ruptura, internacionalizada e moderna, referenciada ao pioneirismo da região décadas anteriores, mas também ao crescimento da família fora de Poços de Caldas, a nova obra foi substantivamente incompreendida na cidade.

Para Aurélio Martinez Flores, de saída, a obra deveria marcar uma espécie de uso evidentemente mais que funcional, orientado para consagração na cidade de um valor agregado à agência, conquistado com os anos, após a nacionalização de um empreendimento; em suas palavras, ela era a oportunidade de construção não somente de uma unidade comercial, mas de um símbolo, denominado posteriormente como *Pedra Fundamental do Unibanco*: “*Depois de conhecer a história e visitar o terreno, senti uma imensa responsabilidade: não era para fazer uma agência, e sim um monumento* (Santos, 2015)”.

Segundo o sítio virtual *Memória de Poços de Caldas*, em 1982, a *Revista Veja* explicou mais detalhadamente o sentido da construção, oferecendo a ele uma importante conotação familiar (Caruso Júnior, 2011):

O banqueiro Walther Moreira Salles, presidente do Conselho de Administração do Unibanco, acaba de construir, em Poços de Caldas, Minas Gerais, um edifício exatamente no lugar onde foi fundada a Casa Bancária Moreira Salles, em 1924, início do império de sua família. Todo

em mármore e granito, o edifício não possui janelas -sua iluminação é feita através de vidros colocados estrategicamente no teto. Em seus três blocos superpostos, coexistem uma agência do Unibanco, o espaço para um futuro museu da empresa e um apartamento para uso de Salles. Mais que a sede de um banco, a construção é um monumento -é a forma original que Moreira Salles encontrou para homenagear seu pai e fundador da empresa, João Moreira Salles, já falecido.

O investimento de Walther Moreira Salles e do Unibanco nesse espaço destinado a uma instituição de memória e de cultura pertencente à família e ao banco, erigido entre 1978 e 1982 e localizado em Poços de Caldas, foi acompanhado de mais duas incidências na pesquisa que complementam uma importante hipótese da pesquisa, de que houve um período de gestação do *Instituto Moreira Salles* uma década antes da sua fundação. Primeiro, há o fato de Aurélio Martinez Flores já ter sido incumbido de realizar o projeto arquitetônico em termos muito semelhantes ao pavilhão do Instituto Moreira Salles, focalizando a construção de uma instituição-monumento; tornada, hoje, uma agência bancária de uso bastante reduzido, no entanto com naturezas institucionais parecidas entre si. Segundo, em outros materiais, há também a evidência de uma instituição de mecenato próprio, no início da década de 1980, financiada pelo próprio mecenas, intitulada *Instituto Walther Moreira Salles*, cujo trabalho mais importante foi a publicação de uma obra referencial sobre história da arte no Brasil, de Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, de 1983, publicada em parceria com a *Fundação Djalma Guimarães*, associada a outra importante empresa familiar mineira, a Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração (CBMM). Durante a pesquisa, houve grandes dificuldades de esclarecimento de alguns detalhes importantes desse momento e desse conjunto de iniciativas, ocorridas na década de 1980, para além do prédio da Assis Figueiredo, tal como o que foi o antigo *Instituto Walther Moreira Salles*, uma espécie de unidade predecessora do Instituto Moreira Salles, algo que mais tarde foi também compartilhado por agentes da própria instituição atual, às voltas com os trâmites jurídicos da edição de *História da Arte*.

Contudo, para a pesquisa, as características da agência-monumento e sua recepção elucidaram pontos relevantes reiterados na construção da *Casa de Cultura* alguns anos depois, tais como a participação expressiva do Unibanco nos projetos culturais de Walther Moreira Salles, na década de 1980, e a mobilização de repetidas soluções arquitetônicas, na lida de projetos interessados na preservação da memória e da modernidade, posteriormente amadurecidos nas sedes do Instituto Moreira Salles, na própria Poços de Caldas e no Rio de Janeiro. Entre variadas modalidades de consumo da arquitetura moderna brasileira verificados nessa instituição, podemos notar como o pavilhão da *Casa de Cultura*, projetado novamente por Flores, de outro modo, na década de 1990, buscou a justaposição do modernismo à tradicional arquitetura da cidade, favorecendo o primeiro, não a demolição da segunda. O que foi algo diferente também, mais tarde, do ocorrido na sede do Rio de Janeiro, inaugurada em outro momento institucional, já em meio à consideração de que o modernismo é parte do patrimônio

a ser preservado, seja de Poços de Caldas, seja da família.

Por último, podemos dizer que a necessidade de entender melhor o que significou o interesse de Walther Moreira Salles na construção de uma instituição cultural foi algo reconstituído empiricamente na pesquisa, possibilitando mais elementos para a compreensão da sua trajetória em etapas bem definidas, analisadas por sua reconhecida atividade de mecenato e de participação em instituições culturais, desenvolvida pelos menos desde a década de 1940. Isto é, por consequência, coube à pesquisa considerar que, antes do Instituto Moreira Salles, já havia há muito tempo um mecenato e empresário.

Abaixo, depoimentos recentes a respeito da *Pedra Fundamental do Unibanco*, realizados por moradores de Poços de Caldas nas redes sociais, entre 2021 e 2022, sobre o prédio erigido após a demolição da Casa Bancária Moreira Salles.

Era um casarão lindo para eles demolirem e fazer aquela aberração de arquitetura moderna

[Curtir](#) [Responder](#) [Compartilhar](#) 1 a

Eu ne lembro perfeitamente. Ia muito com meu pai. Parecia um museu, pra mim, na época rsrsr

Hoje acho umajudiação terem demolido aquele prédio maravilhoso.

Trabalhei no Unibanco muito tempo, mas já nessa agência puro cimento rsrsr

[Curtir](#) [Responder](#) [Compartilhar](#) 1 a



Era um prédio lindo tanto por fora como por dentro

[Curtir](#) [Responder](#) [Compartilhar](#) 2 a

Sim, pena que permitiram a demolição deste prédio.

[Curtir](#) [Responder](#) [Compartilhar](#) 2 a



Fala sério ,minha mãe me disse que ali era um casarão lindo . Derrubaram pra fazer aquilo

[Curtir](#) [Responder](#) [Compartilhar](#) 1 a



Mecenas e trajetórias: Walther Moreira Salles

Antes do mecenato, 1912-1947

Entre as muitas preocupações da pesquisa sobre a demolição do prédio e da construção de um novo, podemos duvidar da participação particular de Walther Moreira Salles nas decisões, mesmo reconhecendo que há indícios de certo constrangimento causado, para ele, pela resolução do espaço no centro de Poços de Caldas. Entretanto, o que não sobra dúvida na pesquisa é o vínculo de Moreira Salles com a cidade, principalmente até a década de 1940, e – como observaremos- o vínculo contínuo que ele manteve com instituições culturais modernas, justamente após a saída da cidade. Como precisamos, a construção da *Pedra Fundamental do Unibanco*, a partir de 1978, foi proposta também para atender ao desejo de homenagem ao grande empreendimento de seu pai. Na análise da sua trajetória, o gesto merece ser considerado como um significativo retorno do embaixador a Poços de Caldas e, especialmente, como uma comunhão entre suas atividades na cidade e suas atividades em instituições culturais. Do mesmo modo, quando analisamos a antiga Casa Bancária Moreira Salles, demolida, a Casa de Cultura, do Instituto Moreira Salles, e a Residência de Antonio Cândido na cidade, notamos um importante material expressivo do que ocorreu em um município mineiro de tamanho pequeno a médio, que, em algum momento, adquiriu algum destaque em atividades empresariais, políticas e culturais do país, na primeira metade do século XX.

Antes, para além da observação das atividades ocorridas na véspera de fundação do *Instituto Moreira Salles*, a exploração da *Casa Bancária Moreira Salles / Pedra Fundamental do Unibanco* pode ser desdobrada para a análise de regularidades ocorridas na trajetória pública de Walther Moreira Salles e, posteriormente, na de seus filhos, que também compuseram a compreensão da instituição em outros momentos da pesquisa. Com ela, notamos mais que o vínculo dos mecenatas com cidades específicas; sobretudo, o vínculo deles com momentos demarcados da história da cidade, também significativos na ascensão do grupo e na construção da memória familiar. Também notamos como as práticas posteriores de mecenato privado no Instituto Moreira Salles foram realizadas em interações relativamente estáveis e prolongadas com intelectuais, artísticas e arquitetos, como a estabelecida com Aurélio Martinez Flores, oriundas de experiências muitas vezes anteriores às atividades realizadas na futura instituição cultural. Por último, pela primeira vez, foi observado como o investimento cultural foi realizado em conjunto com a representação das atividades familiares: ou seja, em Poços de Caldas, houve uma espécie de consagração deliberada do nome da família em obra, pela construção ou aquisição com tal finalidade, realizada como um retrato ou escultura, inequivocamente composta por certa monumentalidade, como são os prédios do Instituto Moreira Salles, por mais discretos e circunscritos

que sejam. Nesta análise, a *Pedra Fundamental do Unibanco* merece ser explorada ainda como obra bastante expressiva de uma grande parceria de Walther Moreira Salles com seu pai, João Theotônio Salles (1888-1968), conhecido como *João Moreira Salles, o Patriarca*, o que é significativo de outra regularidade extremamente importante nas trajetórias deste mecenato, a divisão do trabalho na própria família.

Em Poços de Caldas, a consolidação da família Moreira Salles é datada especialmente de 1918, sendo a *Pedra Fundamental* um marco da chegada de João Theotônio na cidade, seis décadas antes. Oriundo de origens agrárias relativamente modestas de Cambuí, no sul de Minas, ele teve passagens por diversas cidades entre Minas Gerais e São Paulo antes de conseguir a estabilização profissional em Poços de Caldas e no mercado bancário da região. Na primeira década do século, João Theotônio formou-se em Contabilidade na *Escola Prática do Comércio*, em São Paulo, trabalhando em armarinhos da cidade, até ter sua trajetória novamente vinculada a Cambuí. Ali, em passo decisivo da sua trajetória ascendente, casou-se com Lucrécia Alcântara Vilhena, de uma família de fazendeiros mais abastados. Logo, mudaram-se para Guaranésia, já próxima de Poços de Caldas. Um pouco antes, Walther Moreira Salles nasceu em Pouso Alegre, em 1912, e continuou morando com os avós, pais e parentes de Lucrécia. A diferença entre as duas regiões em Minas Gerais significava especialmente o acesso à produção mais robusta em torno do café que, como vimos com a construção dos chalés em Poços de Caldas, tinha uma relativa importância não só em Poços de Caldas, mas em São João da Boa Vista, no Estado de São Paulo.

Na época, em toda a região, já estava sedimentada a economia do produto, em um trânsito ferroviário intenso entre os estados, possibilitado pela conhecida malha mogiana, que estruturava a mobilização constante entre os municípios, algo que João Theotônio vivenciou até o final da década de 10. Mais à frente, novamente, ele se deslocou como comerciante para Mococa, no Estado de São Paulo, mas já agregando o trabalho de correspondente bancário na região ao seu comércio de café. Com a demora da colheita do produto, João Theotônio começou a ofertar o crédito dos bancos da região para os fazendeiros em dificuldades no atendimento das demandas, entre a compra e a venda do produto. Antes de muitas outras atividades, na cidade, ele tinha se tornado sobretudo um respeitado comerciante de café e do crédito envolvido no produto; de maneira incomum, a família foi despontando cada vez mais nessas atividades, nas décadas seguintes, entre as atividades financeiras e, ao mesmo tempo, cada vez mais agrárias, o que demonstra um movimento bastante claro de exploração do café a partir da construção de um aparato de financiamento para ele.

Abaixo, mapa elaborado pelo sítio virtual do Instituto Moreira Salles, bastante elucidativo das cidades de atividade profissional de João Theotônio Salles, até a década de 1920 (Fonte: IMS).



Esta ascensão só foi possível porque, em 1924, a inauguração da Casa Bancária Moreira Salles permitiu o passo mais importante do estabelecimento da família no mercado bancário. No seu misto de armazém, comércio e moradia no mesmo espaço, já em andamento há alguns anos, João Theotônio conseguiu finalmente a licença para o fornecimento de crédito próprio aos produtores de café, iniciando o princípio de um banco, tornando-o mais independente dos empreendimentos da região e com muito mais condições de financiamento dos seus empreendimentos. De maneira nítida, a observação da trajetória dessa unidade empresarial e familiar merece considerar que, desde muito cedo, houve o desdobramento de duas atividades empreendedoras (café e banco), pelo menos, fomentadas pela construção de um deles como uma estrutura de financiamento, além de uma finalidade em si mesma, ao lado de outra, de empreendimento diverso, primeiro com a agricultura, depois com a laranja, e mais tarde, com a metalurgia. Essa característica é extremamente importante para entender, por exemplo, a busca do Instituto Moreira Salles, atualmente, pelo reconhecimento da sua estrutura de autofinanciamento, reproduzida de inúmeras vezes desde a expansão familiar na década de 1920 e 1930, originária inicialmente da necessidade de gestão concomitante de empreendimentos bastante diferentes.

Ainda na década de 1920, João Theotônio começou a sua expansão para outras cidades, mas desta vez manteve-se sediado em Poços de Caldas, construindo uma importante filial dos negócios em Santos, epicentro da distribuição de café do Estado de São Paulo. Nesse momento, Walther Moreira Salles foi deslocado também para São Paulo, para ser formado no Liceu Franco-Brasileiro da capital paulista, com breve passagem por Campinas, sede da Mogiana, localizada no meio do caminho entre a

morada em Minas e a de São Paulo. Na década de 1930, já formado em Direito, no Largo São Francisco, o filho retornou a Poços de Caldas, assumindo a divisão de trabalho entre empresas desenvolvida por seu pai, especializando-se cada vez mais na venda do café, enquanto João partia para sua produção e manutenção da Casa Bancária Moreira Salles. Na década de 1950, João Theotônio chegou a ser considerado o maior exportador de café do Brasil, com produções agrárias no Mato Grosso, São Paulo e Paraná, enquanto Walther Moreira Salles se tornava um dos banqueiros de maior trânsito entre os Estados Unidos e o país, com passagens importantes na política.

Mecenato privado em instituições culturais modernas 1947- 1978

No final da década de 1930, Walther Moreira Salles partiu de Poços de Caldas, como grande parte de sua família, com a intenção de produzir atividades empresariais maiores; João Theotônio na aquisição de outros bancos e parcerias financeiras que deram origem ao *Banco Moreira Salles*, o maior de Minas Gerais na década de 1940, com sede em Poços de Caldas, especialmente após a fusão entre o Banco Machadense, a Casa Bancária de Botelhos e a Casa Bancária Moreira Salles. Na mesma época, Walther consolidava-se no auxílio às transações financeiras, mas dava passos em direção ao comércio exterior do café, principalmente nos Estados Unidos, em duas viagens importantes, em 1938 e 1941, sendo a primeira com apoio do governo Vargas, ansioso pela modernização do empresariado brasileiro. Antes dos deslocamentos, teve apoios importantes no meio político, como o pagamento das dívidas da Prefeitura de Poços de Caldas, nomeações momentâneas dadas pelo governo federal, envolvimento afetivo com os quadros políticos que frequentavam a cidade e representação política em instâncias responsáveis pelas políticas de incentivo ao café.

Entretanto, todas essas parcerias não são comparáveis ao volume delas que Walther Moreira Salles e João Theotônio estabeleceram com outros empresários, ou melhor, nada é comparável à conversão de atividades empresariais e políticas variadas às atividades propriamente bancárias. Na primeira reunião de bancos, a família Moreira Salles iniciou o forte vínculo com Pedro di Perna, que se tornou o principal administrador do Banco Moreira Salles nas décadas seguintes; na exportação de café fundou a Companhia Brasileira do Café e a Companhia Brasileira de Armazéns Gerais, em parceria com Júlio Avellar, expoente do ramo; nas relações com os Estados Unidos, estabeleceu importante envolvimento com a *American Coffee*, empresa do grupo Rockefeller, que durou o restante da vida de Walther Moreira Salles, com desdobramentos em inúmeras atividades. Nesse conjunto de oportunidades, foi estabelecida uma relevante e nova sociabilidade de classe, entre um empresariado nacional de caráter moderno, uma burguesia que se via constantemente em seu papel empreendedor, afeita à circulação estrangeira dos recursos, extremamente próxima da diplomacia entre Brasil e Estados

Unidos, com uma emergente administração modernizadora dos negócios. Como representante político desse empresariado, principalmente dos modernos agricultores do café, somado ao crescente convívio com o empresariado estadunidense, Walther Moreira Salles, finalmente, chegou ao Rio de Janeiro, em meados na década de 1940.

Para esta pesquisa, o que aconteceu significativamente no Rio de Janeiro, nesse período, foi a transformação do empresário em um reconhecido mecenas que, antes da fundação do Instituto Moreira Salles, se destacou em outras atividades culturais, quando i) teve importante participação na formação do MASP, em 1947, a convite de Assis Chateaubriand, além de atividades contínuas de gestão e conselho no MAM-RJ, entre as décadas de 1950 e 1970; ii) tornou-se conhecido pelo consumo da arquitetura moderna no país, exemplificado na construção da *Casa da Gávea*, entre 1948 e 1952, seguida da aproximação de Aurélio Martinez Flores, na década de 1970; iii) notabilizou-se por apoios contingentes a pesquisadores de arte, como Germain Bazin, em 1958, na pesquisa sobre o barroco, em *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Gilberto Ferrez, em 1976, na pesquisa sobre a gravura oitocentista de Thomas Ender no Brasil, e Walter Zanini, na década de 1980, na pesquisa sobre *A História Geral da Arte no Brasil*; iv) por último, teve o vínculo crescente com o *Museum of Modern Art*, de Nova York, com apoio da família Rockefeller.

Na elucidação dessas interações e práticas, merece relevância, primeiro, a análise do vínculo com Gilberto Ferrez, para a análise da constituição do acervo do Instituto Moreira Salles. Considerado um dos principais historiadores da fotografia no país, desde a primeira metade do século XX, Ferrez foi outro agente extremamente importante para a formação da área na instituição, oferecendo a ela sua coleção própria, no final da década de 1990, inclusive o celebrado arquivo de seu avô, Marc Ferrez, o que posteriormente foi demonstrado como gesto fundamental para a construção da *Reserva Técnica de Fotografia*, realizada por Aurélio Martinez Flores. Em análise específica dessas interações, com produtores culturais como Ferrez e Flores, a existência do Instituto Moreira Salles pode ser compreendida como mais uma manifestação do novo padrão de financiamento privado entre Walther Moreira Salles e esses agentes. Ou seja, a instituição merece ser analisada como etapa de um processo mais amplo de práticas de mecenato, posterior a uma profusão de investimentos outrora difusos com diversos marcos, iniciados em 1947, com interesse em obras vinculadas à memória do próprio patrimônio, em 1978, e fundação de uma instituição particular, na década de 1990. Podemos entender adequadamente esses interesses observando traços específicos da trajetória de Walther Moreira Salles, entre 1947 e 1978, que permitiram a aproximação do mecenas dessa miríade de produtores culturais.

Especialmente, esse momento guarda mais uma característica que se tornou indissociável de sua biografia. Foi justamente o período em que a vida de Walther Moreira Salles passou a estar mais próxima da política, durante pelo menos dezesseis anos seguidos, entre 1947 e 1963, seguido de um

amplo trabalho de consolidação das suas atividades empresariais como atividades socialmente responsáveis. Mais que inferir a produção das suas práticas de mecenato em associação com o sentido público que elas adquiriram, o que é mais evidente, foi necessário analisar a chegada dele ao Rio de Janeiro como momento de abertura de oportunidades à fração social a que ele pertenceu, especialmente empresários mineiros que conseguiam conjugar interesse nacional no diálogo com o empresariado estrangeiro. Diferente dos membros da sua família, que até então estavam divididos entre variadas atividades, ou representando grupos específicos ou mercados locais, a partir de 1947, com a atividade política, houve a profusão de espaços de interação de Walther Moreira Salles, em meio à relativa democratização do país, após o Estado Novo. De banqueiro local e exportador de café, tornou-se gestor público da *Carteira de Crédito do Banco do Brasil*, em 1947, a convite do presidente Eurico Gaspar Dutra; de comerciante dos próprios produtos com o mercado estadunidense, tornou-se também embaixador duas vezes nos Estados Unidos, em 1952 e 1958, a convite dos presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek; de empresário próximo das elites políticas agrárias e financeiras de Minas Gerais, tornou-se ministro da fazenda em 1963, no governo parlamentarista de Tancredo Neves e João Goulart.

Fundamentalmente, na década de 1950, Walther Moreira Salles transformou-se em um dos quadros mais relevantes da burocracia política nos governos democráticos que antecederam o golpe militar, antes de 1964, bem como se tornou um dos filantropos mais relevantes para entidades culturais construídas justamente para a modernização da cultura no país. Em rápida passagem por São Paulo, a pedido de Assis Chateaubriand, arregimentou a compra de seis obras constitutivas da fundação do MASP, em 1947; no Rio de Janeiro, tornou-se diretor tesoureiro do MAM-RJ, entre 1951 e 1952, na gestão de outra magnata da imprensa, como Chateaubriand, Niomar Muniz Sodré Bittencourt, iniciando uma profícua relação com a instituição, culminando na sua presidência em dois mandatos, estendidos entre 1968 e 1974. Para a pesquisa, a intensa interação entre esses diferentes espaços sociais foi continuadamente indicativa de que havia se consolidado no Rio de Janeiro uma comunidade de agentes específicos, a ser devidamente caracterizada como esboço de uma elite propriamente liberal, de trânsito entre políticos democráticos, empresários modernos e gestores culturais cosmopolitas - formada por quadros políticos muitas vezes oriundos da burguesia mineira, do empresariado nacional vinculado ao capital estrangeiro e de uma cena cultural disruptiva interessada na construção de museus, em cânones modernos e em consumidores adequados a ela. De maneira especial, na década de 1950, quando fomentava o livro de Bazin sobre Aleijadinho e o barroco mineiro, Salles estava bastante próximo de outros colegas mineiros na burocracia nacional - como Rodrigo Mello Franco de Andrade, também apoiador do livro, longevo presidente do IPHAN, por três décadas, então DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e Gustavo Capanema, que, tal como Andrade e a escultora

mineira Maria Martins, também participou das primeiras diretorias do MAM-RJ.

Desde a década de 1950, por isso, a *Casa da Gávea* é justamente a demonstração mais concretizada desse universo, de encontro entre o público e o privado, entre o estrangeiro e o nacional, entre o familiar e o cultural, entre Minas Gerais e Rio de Janeiro; símbolo da consolidação da família Moreira Salles na capital, exemplar da pretensão do empresário de estar inserido na vida política, social e cultural representante do país, entre 1947 e 1978, manifesto das inovações de uma tradição patrimonial. Para a pesquisa, outros elementos também possibilitam a caracterização do período no Rio de Janeiro como etapa singular e exclusiva da trajetória de Walther Moreira Salles. No final da década de 1940, ele se separou da primeira esposa, que havia conhecido nos Estados Unidos, Hélène Tourtois, mãe de Fernando Moreira Salles, iniciou o conhecido envolvimento com Elisa Moreira Salles, com quem foi casado por quase todo esse ciclo, a partir de 1951, até a segunda metade da década de 1970; em vínculo de amplo reconhecimento público. Depois do golpe militar, com consequente alijamento da política, Salles renovou o alcance público e nacional dos empreendimentos da família, com substituição definitiva de seu pai como liderança de vários deles, próximo da morte dele, em 1968. *Grosso modo*, esse período de três décadas, de notória vida pública da família Moreira Salles, pode ser também elucidado pela divisão entre tarefas empresariais e políticas, entre pai e filho, de 1947 até 1964, e pela consolidação, entre a década de 1960 e 1970, de Walther Moreira Salles como empresário de responsabilidade social com o país, assimilando as funções políticas e empresariais, que estavam anteriormente divididas entre João Theotônio e ele.

Nesta explicação, esses dados podem ser considerados evidentes se relacionamos simplesmente, ao mesmo momento da trajetória, a ascensão empresarial e pública, de um lado, e o início das atividades em instituições culturais, em práticas de mecenato privado de modalidades específicas de arte e arquitetura, do outro; isto é, com uma hipótese que pressupõe o consumo diferenciado das atividades culturais como consequência do acúmulo de riqueza e do poder da família. Entretanto, mais que a possibilidade exclusiva de investimento na cultura, que a nova posição social do empresário permitiu, podemos explorar detidamente na pesquisa os achados que a investigação das elites e das instituições culturais têm oferecido para a compreensão de objetos próximos ao Instituto Moreira Salles, ou relacionados à fração social que lhe deu origem, especialmente a respeito das estratégias de financiamento cultural. Sabrina Parracho Sant'Anna (2010), Flávio Moura (2011) e Ricardo Teperman (2016) trabalharam especialmente a respeito de casos de agremiação de elites culturais modernas em instituições culturais no Brasil, como ocorreu no MAM-RJ e, mais recentemente, na formação da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), dois exemplos bastante significativos para a comparação com o Instituto Moreira Salles.

Na pesquisa de Moura sobre o movimento neoconcreto no Rio de Janeiro, ao lado da pesquisa

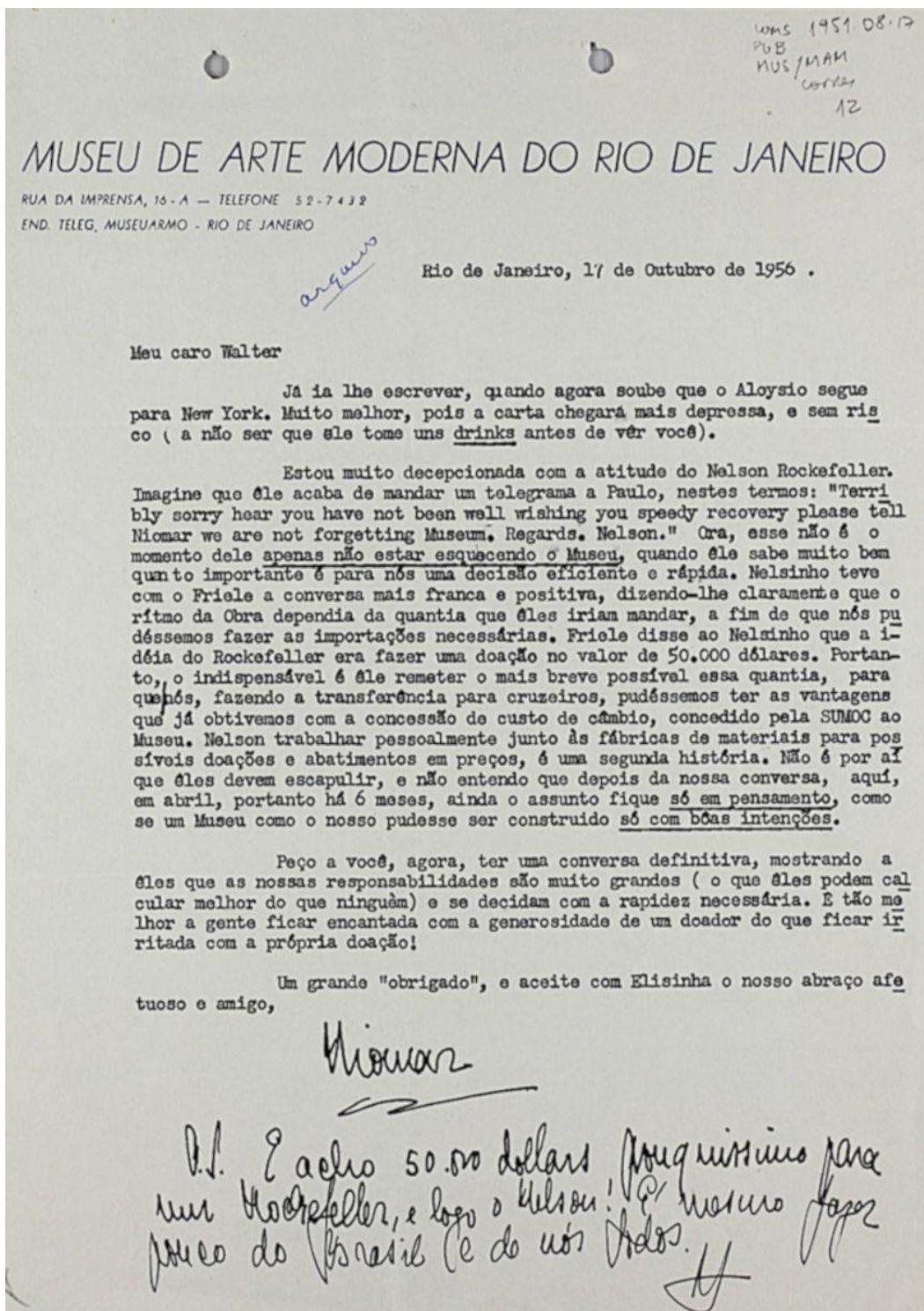
de Sant'Anna, sobre o MAM-RJ, onde houve primeira oportunidade de participação de Walther Moreira Salles na gestão cultural, notamos como as elites empresariais mantiveram seus investimentos culturais conjugando, especialmente na década de 1950, dois grandes interesses em uma instituição recém-fundada, a construção do museu de arte moderna no Rio de Janeiro, a partir da assimilação da demanda de artistas e de críticos nacionais, e o envolvimento com a política desenvolvimentista em voga, de aproximação estatal e empresarial dos Estados Unidos, inclusive com os grupos de mecenato privado desse país. Entre as características da filantropia do museu emergente, destacamos a participação dos magnatas da imprensa, como a proximidade do *Jornal do Brasil* e, particularmente, do *Correio da Manhã*, com Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré Bittencourt, sua esposa – ela própria uma participante ativa da diretoria da instituição, durante toda a década. Neste momento, é ainda possível identificar a relevância do contato desse grupo, especialmente a partir de Walther Moreira Salles, com Nelson Rockefeller, que já havia apoiado o MAM de São Paulo, com doação de obras e acordos de cooperação, estabelecendo uma clara diplomacia entre modernas instituições de arte brasileiras e o capital estrangeiro.

Na pesquisa de Teperman sobre a OSESP, que passou por grande reestruturação no final da década de 1990, com a inauguração da Sala São Paulo, em 1999, inclusive com a participação decisiva de Pedro Moreira Salles, terceiro filho de Walther, podemos destacar como o interesse das elites culturais vinculadas à instituição, principalmente paulistas, esteve atrelado à outra ambição de mobilização da cultura, para a modificação profunda da cidade. Na virada do século, a OSESP se tornou exemplo da reunião ilustrada de empresários favoráveis ao governo do PSDB em São Paulo, assumindo a responsabilidade de manutenção de um patrimônio material considerado público, localizado na antiga Estação Júlio Prestes, junto da construção da Sala e da reorganização do seu fomento. Porém, mais que isso, como mostra Teperman, o investimento teve clara expectativa de transformação do bairro da Luz, o que observamos também no debate sobre a construção do novo *IMS- Paulista*, dez anos depois.

Mais que a diplomacia entre interesses nacionais e estrangeiros, ou a proximidade entre interesses empresariais e artísticos, como poderíamos notar em instituições culturais associadas ao mercado bancário, a OSESP tem simbolizado, sobretudo, tal qual o Instituto Moreira Salles, a capacidade de liderança intelectual e política de quadros da elite empresarial, de proporem nova forma de financiamento dos bens públicos, utilizando-se notadamente da cultura. Em termos metodológicos, percebemos também a possibilidade de investigação a partir das colunas sociais dos variados jornais, reconhecendo nesse material produções a serem analisadas, como manifestações de problemas concretos da cultura, exposto no modo como as elites fazem uso dela - no Rio de Janeiro, o *Correio da Manhã*, especialmente, teve o protagonismo no registro das práticas ilustradas do MAM-RJ nas colunas sociais, enquanto, em São Paulo, o jornal *O Estado de São Paulo* desempenhou a tarefa fundamental

no escrutínio dos grupos abastados que participaram da inauguração da Sala São Paulo, ponto de partida da grande transformação da OSESP.

Carta de Niomar Muniz Sodré Bittencourt a Walther Moreira Salles, em 1956 (Fonte: IMS).



Para a demonstração concreta da atuação de Walther Moreira Salles no MAM-RJ, observado como participante de um espaço social bastante específico das elites culturais da cidade, podemos

analisar as cartas trocadas com Niomar Muniz Sodré Bittencourt, selecionadas por Sérgio Góes de Paula, último gestor do acervo de Walther Moreira Salles, expostas no próprio sítio virtual do Instituto Moreira Salles. Notadamente, elas são ilustrativas do papel diplomático que o empresário adquiriu com a gestão do museu e o financiamento estrangeiro de Nelson Rockefeller, demonstrando o quanto Salles era figura singular nesse círculo de mecenias e gestores. Em uma das cartas, escrita em momento de expansão do museu, Bittencourt reclamou com clareza da falta de apoio de Rockefeller, solicitando intermediação de Salles, já nomeado embaixador do país; mais tarde, Rockefeller realizou a doação de um famoso quadro de Jackson Pollock, único nas instituições culturais da América Latina, somado à quantia de 50 mil cruzeiros, complementados pelas doações de Walther Moreira Salles e do então presidente da república Café Filho – a título de curiosidade, em momento de dívida recente do museu, em 2019, esse mesmo quadro foi colocada a leilão, com venda efetivada por 13 milhões de dólares, a metade do esperado.

Em outro importante momento da sua trajetória, já durante a ditadura militar, nas décadas de 1960 e 1970, Salles chegou a presidir o MAM-RJ, por seis anos, afastado das demandas de Bittencourt, quando tomou iniciativas administrativas bastante associadas ao saneamento das dívidas da instituição, mobilizando o espaço do museu tanto para o aluguel de atividades políticas oficiais quanto para a aproximação entre as finalidades artísticas e empresariais. Entre dados importantes do período, sua gestão teve importante colaboração na tesouraria do amigo Marcílio Marques Moreira, também embaixador, posteriormente vice-presidente do Unibanco. Apesar do relativo sucesso com as contas, o trabalho de ambos foi rechaçado logo na gestão posterior, de outro mineiro radicado no Rio de Janeiro, Ivo Pitanguy, em uma gestão que perdurou mais uma década, até 1985. Nos anos de presidência de Walther Moreira Salles, a decisão por atividades políticas mais discretas amealhou empresários, em especial os banqueiros, para mais uma significativa atividade de financiamento, exterior ao museu, o da seleção brasileira de futebol na Copa de 1970, em operação conhecida como *Planejamento México*, em discurso cada vez mais crescente sobre a responsabilidade social do empresariado do Brasil. Em texto próprio sobre a importância da administração moderna dos empresários nacionais, retirado do seu acervo, realizado em 1974, o assunto é apresentado com clareza:

“A responsabilidade social, tal como exigida do empresário de hoje, vai muito além das atitudes tímidas e simbólicas até agora tomadas, representadas quase sempre por medidas *ad hoc* e impostas de fora para dentro. Exige definição clara, verbas precisas, inclusão regular em planos multianuais e, por que não?, publicidade destinada a um impacto psicológico benéfico sobre a comunidade” (Paula, 1967).

Nesse sentido, podemos concluir que essa investigação, uma vez que encontra o sentido da prática de mecenato em uma espécie de modernização intencional das frações empresariais brasileiras, se tornou necessariamente preocupada com mais um significado que essas práticas adquiriram na trajetória de Walther Moreira Salles; a de fomento pelos mecenias de obras de valor público. Mais que

isso, essa prática de mecenato pode ser reconhecida também pelas disposições específicas de uma fração social bastante particular, de caráter propriamente liberal, interessada cada vez mais na consolidação do próprio empresariado na história do país, imbuído de uma espécie de função política atribuída a ele. Entretanto, essas explicações não respondem integralmente à investigação dos motivos que levaram Walther Moreira Salles à fundação do Instituto Moreira Salles anos depois, mesmo reconhecendo a relevância do desenvolvimento do mecenato privado desde a inserção cultural mais ampla da família no Rio de Janeiro, no final da década de 1940. Para responder a essa questão, cabe indagar por que o processo de inserção cultural, tornou-se intensa o suficiente na década de 1980, a ponto da construção de uma instituição própria emergir no horizonte das suas possibilidades.

Transição entre mecenatos, 1978-1992

Na década de 1980, a trajetória de Walther Moreira Salles foi caracterizada pela chegada da aposentadoria, consequentemente, por vínculos que lhe permitiam o afastamento do grande número de empresas que tinha adquirido ou desenvolvido. Nas práticas de mecenato, não precisava mais ser reconhecido como o *empresário de responsabilidade social*, tampouco tinha condições de voltar a ser como publicamente era mais conhecido, *embaixador* entre relações estrangeiras e nacionais. Em razão da ditadura militar e da concentração das atividades empresariais, Salles estava afastado das atividades propriamente políticas havia quase duas décadas, ainda que voltasse a ter participações esporádicas em episódios circunscritos do processo de redemocratização, principalmente aqueles em que seu amigo Tancredo Neves esteve envolvido. Nesse momento, ao lado de executivos e dos filhos, principalmente Pedro Moreira Salles, formou uma terceira geração de empresários e figuras públicas, enquanto ele mesmo pôde acentuar as suas atividades filantrópicas.

Depois do golpe de 1964, como vimos, a coalizão de políticos democráticos mineiros, da qual Walther Moreira Salles fez parte de maneira tão constante na década de 1950, foi duramente alijada do governo; no entanto, seus negócios e vínculos com os mineiros não cessaram, como observamos principalmente na aquisição da *Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração* (CBMM), em meados da década de 1960, considerada uma importante frente de investimento nacional na mineração do nióbio, na cidade de Araxá. Na década de 1970, com a estrutura da CBMM, Salles expandiu suas atividades para o leste europeu, China e Japão, em comércio mais globalizado que seu banco e fazendas permitiam, o que o tornou mais independente do mercado estadunidense. Na década de 1980, junto da relativa abertura do regime militar, bem como da eleição de Tancredo Neves para o governo de Minas Gerais, em 1982, já não interessavam a Salles as mesmas participações na vida pública, cada vez mais representado pela participação de seu terceiro filho, Pedro Moreira Salles, ainda que sem sucesso na

empreitada. Mais tarde, com a morte de Neves, e com a presidência de José Sarney, entre 1985 e 1990, teve sua última participação efetiva na política na renegociação de dívidas do governo brasileiro com o Fundo Monetário Internacional, órgão com o qual já tinha tido variadas experiências de diálogo.

Entre outras mudanças relevantes da trajetória observadas no início da década de 1980, Salles estava, então, separado de Elisa Gonçalves, sua grande parceira na vida pública durante as décadas de 1950 e 1960, tendo já iniciado seu terceiro casamento, com a modelo porto-alegrense Lúcia Cúria – ocorrido paralelamente à renovação do seu interesse por Poços de Caldas e à fundação do *Unibanco*, criado com a tarefa de modernização do Banco Moreira Salles. Anos depois, já na década de 1990, Cúria foi uma das poucas mulheres no conselho do Instituto Moreira Salles, ao lado de Lygia Fagundes Telles, mas, na conjuntura que se abria, não era propriamente uma figura pública como tinha sido Elisa Gonçalves, em outro momento; igualmente, a CBMM e o *Unibanco* passaram a ser geridas por uma nova geração de funcionários altamente especializados, que se tornaram seus parceiros pelas décadas à frente. Israel Vainboim e Roberto Bornhausen tinham pleno destaque no *Unibanco*; José Alberto de Camargo, na *CBMM*; e alguns deles, como Péricio Arida e Gabriel Jorge Ferreira, adquiriam condições para a participação na gestão do Instituto Moreira Salles, efetivada uma década depois. Ou seja, o embaixador não tinha mais uma esposa que o assegurava em uma vida social publicizada e era indissociável de um imenso corpo de funcionários que ascendiam à representação pública das empresas, em papéis que ele mesmo havia desempenhado tempos anteriores. Seus filhos, ainda jovens, começavam a esboçar trajetórias próprias; sem, contudo, estarem devotados ao investimento nas atividades culturais que os notabilizaram mais à frente. Na década de 1980, Fernando Moreira Salles participava da imprensa, enquanto Walter Jr e João iniciavam seus trabalhos no documentário, em programas de televisão, e Pedro partia ainda para a carreira executiva, nada que assimilasse a reprodução no país da liderança empresarial do pai.

Inevitavelmente, o período merece ser atrelado à consolidação do que podemos reconhecer como uma mudança estrutural das empresas familiares no capitalismo e, em especial, no mercado bancário brasileiro, quando o lugar da família parou de corresponder à administração das empresas, em várias delas. Praticamente, essa experiência foi vivida com o aumento dos quadros burocráticos e relativo alijamento dos grupos parentais da unidade empresarial. Ou seja, diante de profundas mudanças familiares e empresariais, de erosão de espaços mistos entre negócios, família, política e cultura, Walther Moreira Salles começou a década de 1980 transitando para um outro conjunto de relações em todas as dimensões da sua vida, em um horizonte inédito de negócios e de vida pública, demarcado por fronteiras mais definidas entre as atividades que realizava.

Nesse momento, é possível reconhecer que Walther Moreira Salles se manteve entre dois grandes investimentos culturais, referidos ao país e ao exterior, depois da derrubada da Casa Bancária

Moreira Salles - especialmente, realizou o importante patrocínio da obra do crítico Walter Zanini, como já observado, e estreitou o contato com o MoMA, propiciada pela amizade com David Rockefeller, irmão de Nelson. Nesse momento, Zanini já era um consagrado gestor de museu em São Paulo, com o trabalho de quinze anos à frente do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo, sendo seu primeiro grande diretor - Em 1978, o crítico e gestor havia dado início ao seu ambicioso projeto de coordenação de *História Geral da Arte no Brasil*, com a colaboração de mais 16 autores, publicado em 1983; aliando com ele, entre 1981 e 1983, o aplaudido trabalho na primeira curadoria da *Bienal de São Paulo*, ao lado de outro empresário, Luiz Diederichsen Villares (Tejo, 2017). Em termos mais precisos, foi iniciada, com *A História Geral da Arte no Brasil*, uma relação de parceria bastante oportuna, entre um crítico de experiência institucional/ museal, de diálogo substantivo com empresários, e um empresário com experiência de gestão em museus modernos, com boas consequências para aquisição de prestígios culturais significativos para cada um. Embora o apoio a Zanini tenha sido circunscrito a esse momento, ele retomou uma tendência que foi permanente, de interação de Walther Moreira Salles com intelectuais brasileiros nas duas décadas seguintes, de certa divisão do trabalho, com autonomia de gestão para o empresário e com autonomia curatorial para o intelectual ou coordenador de áreas.

Abaixo, primeira edição do icônico livro de Walter Zanini, de 1983, publicado pelo então *Instituto Walther Moreira Salles* e pela *Fundação Djalma Guimarães*.



Na primeira metade da década de 1980, em novo episódio da longa parceria com Aurélio Martinez Flores, Salles ainda contratou mais dois projetos relevantes, a reforma do edifício Barão de Iguape, sede do *Unibanco* em São Paulo, e a construção da sede da *CBMM*, também em São Paulo, em 1984, iniciando uma nova alocação dos negócios, depois de décadas em Minas Gerais e no Rio de

Janeiro. Em São Paulo, Flores (1929-2015) estava radicado há muito tempo, depois da saída do México, na década de 1950, logo após sua formação universitária. Menos conhecido no país do que outros arquitetos modernistas, era professor na Universidade Presbiteriana Mackenzie, desde a década de 1970 e 1980, onde havia desenvolvido parcerias com arquitetos mais jovens, especialmente Isay Weinfeld, que foi seu aluno. Entre muitos trabalhos que realizou no país, é inegável que o consumo constante de Walther Moreira Salles e do *Unibanco* da sua arquitetura merece destaque pela quantidade de trabalhos realizados, principalmente nesse momento, inclusive as que realizou em Poços de Caldas.

No final da década de 1980, conforme relataram Antonio Fernando de Franceschi e Luís Nassif, a fundação do que mais tarde se tornou o Instituto Moreira Salles foi propiciada quando o embaixador pôde comprar a antiga residência da família de Antonio Cândido, que estava à venda, e fazer dela um centro em homenagem a esse intelectual. Além do vínculo com a cidade e do transtorno ocorrido com a demolição da *Casa Bancária Moreira Salles*, conforme relatamos, a família teve a oportunidade única de transformar qualquer dívida com a cidade em uma dádiva para ela, a ser reconhecida publicamente. A venda fracassou e o crítico recusou a homenagem daquele porte, mas a intenção deles de construir um centro cultural na cidade permaneceu. Em 1989, Walther Moreira Salles, com o auxílio do seu filho mais velho, Fernando Moreira Salles, fez a aquisição do centenário Chalé Cristiano Osório, transformando-o na *Casa de Cultura Poços de Caldas*, administrada pelo chamado *Instituto de Artes*, com a intenção de formalizar um centro cultural local e tendo Antonio Cândido como conselheiro. Os trâmites estavam facilitados pela vivência em comum na cidade entre Walther Moreira Salles, Antonio Cândido e Luís Nassif, o que agilizou a reaproximação entre o Salles e Cândido, com auxílio de Franceschi - este, jornalista, era próximo de Fernando Moreira Salles desde o trabalho que realizaram na *Revista IstoÉ*. Entre 1989 e 1992, finalmente, o grupo familiar fez projeções maiores e incorporou a *Casa de Cultura* à fundação do Instituto Moreira Salles, somada ao pavilhão projetado por Aurélio Martinez Flores, dando forma à atual *Casa de Cultura de Poços de Caldas* do Instituto Moreira Salles, com a presença da família Moreira Salles, intelectuais mineiros e executivos do *Unibanco*, tendo Franceschi como seu primeiro gestor e superintendente e Flores como o renomado arquiteto.

Como relata Góes (2018), no sítio virtual do Instituto Moreira Salles, antes, houve o começo do vínculo de Walther Moreira Salles com o MoMA, em 1985, que se transformou no marco da articulação estrangeira mais relevante entre suas atividades de mecenato institucional, dali para a frente. Naquele ano, Walther enviou sua inscrição para o Conselho Internacional da instituição, onde permaneceu por mais dezenas de anos, lugar em que se encontraram colecionadores estrangeiros de diversos países. Em 1992, enquanto fundava o Instituto Moreira Salles, sua própria instituição, já sem vínculos substantivos com quaisquer outras atividades de mecenato e com outras instituições culturais, Salles recebeu também o convite de David Rockefeller, então presidente da instituição, para fazer parte de um grupo mais

restrito de filantropos, o Conselho de Notáveis. Não encontramos qualquer intercâmbio entre as duas principais instituições em que Walther Moreira Salles manteve atividade concomitante na década de 1990, o MoMA e o IMS, para além da presença dele; contudo, com esse marco, observamos que a construção do Instituto Moreira Salles ocorria em um contexto bastante específico tanto de incremento da circulação estrangeira dos mecenias, quanto da nova oportunidade de vínculos institucionais e intelectuais no Brasil.

Mecenato privado e Instituto Moreira Salles, 1992-2001

Abaixo, notícia bastante significativa, publicada no Jornal da Cidade, de Poços de Caldas, em 1994, sobre o incentivo do Ministério da Cultura ao Instituto Moreira Salles, a partir do Programa Nacional de Apoio à Cultura, quando ainda angariava recursos públicos, além do apoio do Unibanco. Entre o final da década de 1990 e início da década de 2000, a instituição cultural passou a recusar estes dois tipos de apoio (Fonte: Jornal da Cidade/ Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas).

MinC apóia programação cultural do Instituto Moreira Salles

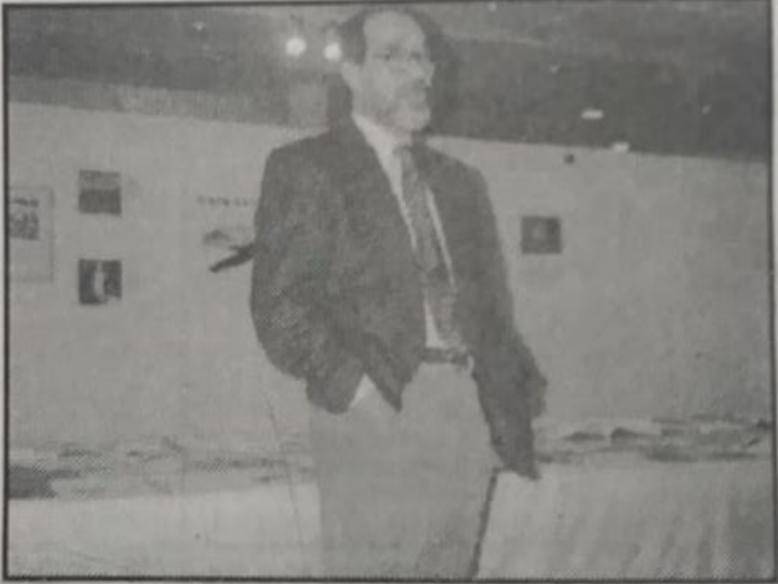
Somente neste ano, até 20 de novembro, cerca de vinte mil pessoas assistiram aos eventos culturais programados pela Casa da Cultura do IMS-Instituto Moreira Salles. Esse número excede em 38% a frequência registrada em igual período do ano anterior. Também a programação, num total de 313 eventos entre exposições, concertos, cursos, vídeos e outros, cresceu 180% sobre 1993.

No campo das atividades educacionais, mais de quatro mil crianças da rede pública e particular do primeiro grau visitaram a Casa da Cultura este ano, onde cumpriram programação recreativa e cultural.

Segundo o diretor-superintendente da instituição, Antônio Fernando De

O diretor-superintendente do IMS: saldo cultural positivo

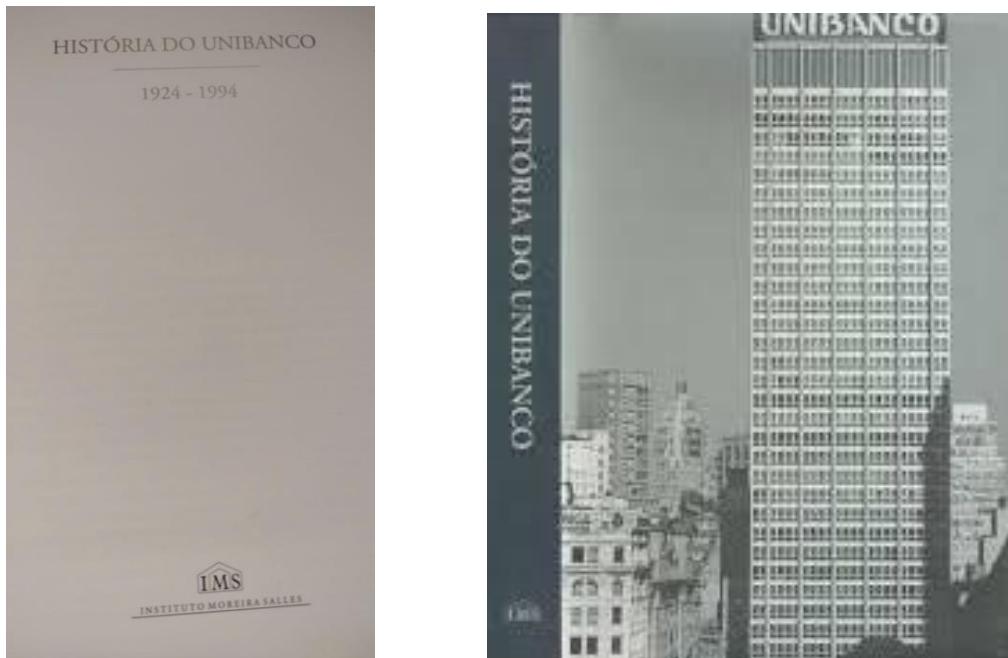
Franceschi, para que essa intensa agenda de eventos tivesse sido possível, foi fundamental o apoio que o IMS recebeu do MinC-Ministério da Cultura através do PRONAC-Programa Nacional de Apoio à Cultura, entre outras importantes



colaborações.

"Para o novo ano que se avizinha, a programação da Casa da Cultura encontra-se em fase final de elaboração e esperamos continuar recebendo o mesmo incentivo daquele Ministério", concluiu De Franceschi.

No mesmo ano, o Instituto Moreira Salles publicou também um livro dedicado à *História do Unibanco*, escrito pelo jornalista Roberto Pompeu de Toledo, completamente esquecido do seu projeto editorial, inimaginável nas curadorias que se seguiram nas décadas seguintes. Por curiosidade, na capa do livro, há uma fotografia da sede do Unibanco em São Paulo, o Edifício Barão de Iguape, reformado em 1984, com projeto de Aurélio Martinez Flores, onde passou a abrigar também a coleção corporativa de arte do banco.



Quando o Instituto Moreira Salles foi fundado, Walther Moreira Salles tinha completado 80 anos de idade, em plenas condições de atividade, o que permitiu convivência com a instituição ainda por mais tempo, que durou até a sua morte, quase dez anos depois. Na década de 1990, além das atividades mais constantes no Instituto Moreira Salles e no MoMA, residindo entre Brasil e Estados Unidos, também se dedicou a vários conselhos de instituições empresariais e filantrópicas, *think tanks* e associações diversas. Acompanhou de perto a emergência de novos governos democráticos, especialmente o de Fernando Henrique Cardoso, com quem possuía inúmeras afinidades e demonstrou respaldo, adaptando-se com bastante facilidade à nova conjuntura financeira do mercado bancário, quando foi liquidado um grande número de empresas do país, depois do Plano Real. Por último, Salles observou de perto momentos importantes da cultura brasileira, tanto a respeito da emergência de produções culturais da retomada democrática e de distanciamento da ditadura militar, quanto da perda de financiamento estatal da cultura. Se procurássemos um epíteto para Walther Moreira Salles nos anos finais de sua vida, vividos concomitantemente à primeira década do Instituto Moreira Salles, acredito que seria adequado propor a evolução das representações de *embaixador* - com trânsito entre produções estrangeiras e nacionais - e de *empresário com responsabilidade social* - como liderança moderna da administração de empresas e de museus -, para literalmente uma *elite interessada na preservação dos recursos patrimoniais do país*. De modo nada casuístico, na última conjuntura política de sua trajetória, estava em processo de sedimentação uma função nacional e política no país para o mecenato privado

da cultura, que assumia a condição de representante dos patrimônios públicos acumulados em coleções de instituições culturais privadas, formada por uma divisão do trabalho explícita e implícita entre políticos e empresários do país na década de 1990 – algo possibilitado pelos governos de Fernando Collor (1990-1992), Itamar Franco (1992-1995) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Entre muitas atividades da história do Instituto Moreira Salles, algumas são expressivas das afinidades políticas de Walther Moreira Salles, sem vínculo aparente com o processo de caracterização curatorial da instituição, como demonstrado em depoimento sobre o seminário *Internacionalização e Desenvolvimento*, realizado na instituição, em parceria com o Centro Brasileiro de Relações Internacionais (CEBRI), em setembro de 2000, poucos meses antes da sua morte. Salles fora entusiasta e participante da fundação desse *think tank*, na década de 1990, dedicado a temas caros da sua trajetória empresarial e política, como o desenvolvimento do país, o papel do empresariado e a defesa dos interesses empresariais nacionais nas relações internacionais. Como veremos mais à frente, a análise do seminário é pouco elucidativa a respeito das mudanças substantivas que ocorreram no Instituto Moreira Salles, depois da abertura da sede carioca, na *Casa da Gávea*, em 1999; no entanto, ela é bastante esclarecedora para a compreensão das expectativas políticas do embaixador naquele momento. Na elucidação do Instituto Moreira Salles, está nítido como ele foi o espaço de encontro entre Walther Moreira Salles e Fernando Henrique Cardoso, então Presidente da República, entre inúmeras atividades que a instituição realizava com entidades parceiras. Cardoso narrou essa atividade lapidar da afinidade que Salles mantinha com a proposta de governo que ele realizava:

“À noite jantei no Instituto Moreira Salles, entusiasmei todo mundo (...). No jantar, o embaixador Walther Moreira Salles, que é um homem distinto, fez mais rapapés a mim dizendo que conheceu todos os presidentes do Brasil desde o Getúlio, que nenhum foi melhor do que eu, que eu sou o melhor presidente do século. Coisa extremamente calorosa, dita em privado, mas sem sentido de bajulação, ele é um homem de 88 anos, gostei de ouvi-lo (Cardoso, p. 673, 2017).”

De fato, o Instituto Moreira Salles não pode ser confundido com uma instituição oficial do governo Fernando Henrique Cardoso, haja vista que foi desenvolvido anterior e posteriormente a ele, com preocupações autônomas e independentes, mas sua emergência pode ser entendida como fenômeno homólogo à elite política, cultural e social-democrata que surgiu nesse período, participante do mercado de patrocínios culturais e incentivadora do novo tipo de mecenato privado regulado pela Estado, na década de 1990. Para a pesquisa, com a inauguração da *Reserva Técnica de Fotografia* na *Casa da Gávea*, em 2000, como evento mais importante da instituição naquele ano, justamente quando ocorreu o encontro entre Fernando Henrique Cardoso e Walther Moreira Salles, o embaixador assumia como nunca uma responsabilidade pública com a cultura, sendo admirado por uma composição governamental legitimadora dessa assunção. Se o Instituto Moreira Salles estava alinhado ao marketing do Unibanco e às políticas de incentivo fiscal à cultura, nos primeiros anos, como observado ainda em

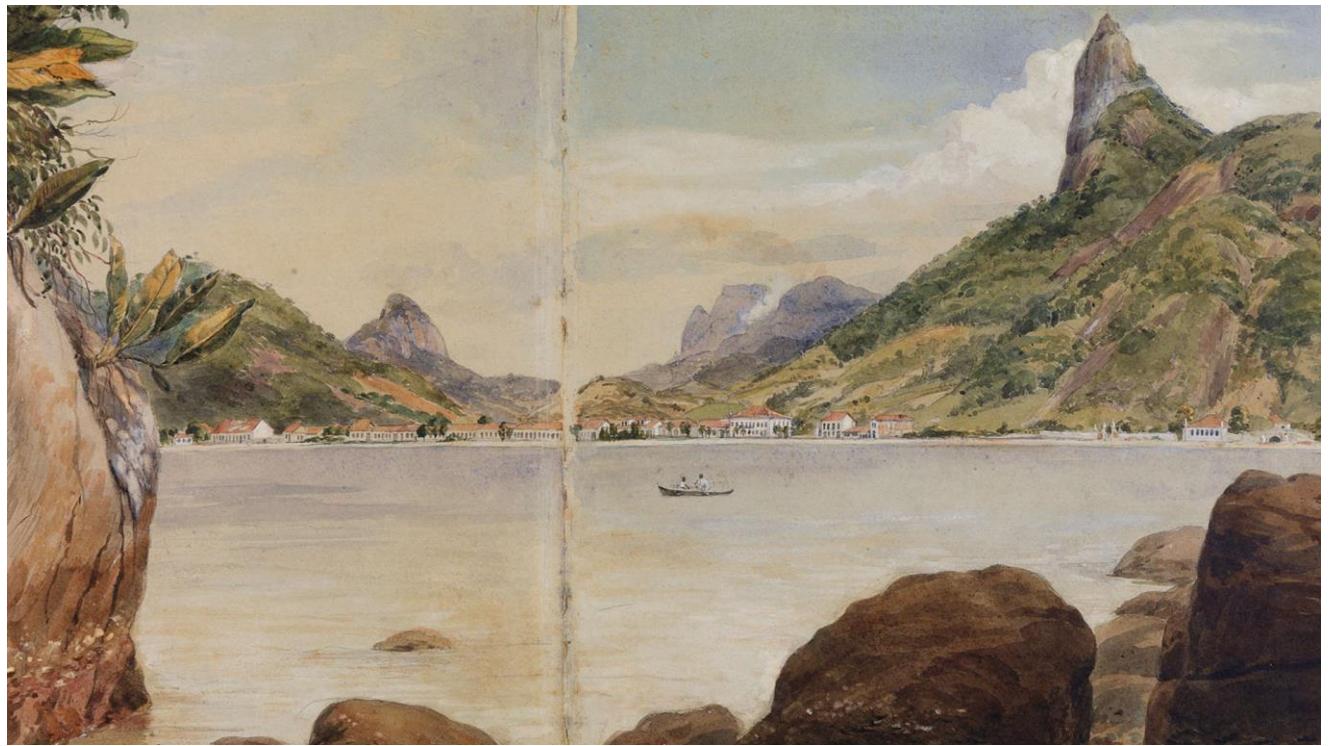
Poços de Caldas, recebendo alguns acervos esporádicos, como o de Otto Lara Resende, seu conselheiro, na segunda metade da década de 1990, ele passou a adquirir pequenas coleções de valor público, como a de Lévi-Strauss a respeito de São Paulo, em 1996, a partir de uma responsabilidade estrategicamente assumida. Entre 1996 e 2000, todos os acervos estavam guardados na sede de São Paulo, aberta no primeiro ano; contudo, nenhuma dessas iniciativas de aquisição podiam ser consideradas partes de uma política definida de extensão da instituição, ou seja, de aquisição de acervos e de desenvolvimento de áreas temáticas, como ocorreu depois. No final da década de 1990, o Instituto Moreira Salles ainda possuía capacidade reduzida para as pretensões que desenvolvia desde 1995, perduradas por pelo menos uma década, respaldadas naquele momento pela inauguração das reservas técnicas. O que tornou mais complexa essa constatação sobre a transformação institucional foi o quanto a decisão de expansão do caráter público do Instituto Moreira Salles ocorreu com o mecenato e a gestão da entidade abrindo mão dos recursos oriundos das leis de incentivo, passando a adquirir obras da instituição a partir de recursos familiares.

Observando Walther Moreira Salles no final da década de 1990, duas decisões a respeito do assunto merecem atenção, que levaram à construção da *Reserva Técnica de Fotografia*, em prédio arquitetado por Aurélio Martinez Flores, para acolher a grande coleção fotográfica de Gilberto Ferrez, oferecendo infraestrutura considerável para as conquistas posteriores da instituição. Para além do atendimento à demanda empreendida pela família Ferrez, entendida como ato de evitar que novas coleções de interesse nacional se perdessem em leilões e vendas no estrangeiro, Salles se envolveu, junto com a burocracia da instituição, na disputa de um importante material iconográfico brasileiro, que fora pertencente à tradicional família Guinle Paula Machado, proprietária do Copacabana Palace, no Rio de Janeiro. Ainda em 1999, em 30 de abril, a *Folha de São Paulo*, na reportagem *Moreira Salles compra acervo brasiliense*, narrou a decisão também contada por outros agentes do Instituto, sobre a preocupação da família Moreira Salles diante de outras famílias colecionadoras, no que tocava à preservação de coleções de interesse nacional, diferenciando-se intencionalmente de outros quadros da elite brasileira:

O Instituto Moreira Salles arrematou ontem, em leilão na casa inglesa Christie's, em Londres, uma coleção de 340 desenhos, aquarelas e aguadas realizados no século 19 pelos artistas brasilienses Charles Landseer, William Burchell, Henry Chamberlain e Jean-Baptiste Debret. As obras foram leiloadas em uma sessão intitulada "Exploration and Travel". A instituição pagou cerca de US\$ 1 milhão.

O destaque da coleção é o "Álbum Highcliffe", composto de 308 desenhos e aquarelas realizados por Charles Landseer (1799-1878) durante a missão britânica no país nos anos de 1825 e 1826. O lance mínimo para este álbum era de US\$ 470 mil.

Considerado patrimônio histórico, o álbum teria que ser vendido para uma instituição brasileira, compromisso aceito pela casa de leilões. Toda a coleção pertencia à família Guinle Paula Machado, que a adquiriu em 1924. Foi exibida recentemente em São Paulo e Rio.



Acima, exemplar das aquarelas de Charles Landseer, realizadas na década de 1820, integantes do Álbum Highcliffe, com grande destaque para paisagem do Rio de Janeiro.

Além da presença de próprios colecionadores e importantes *Marchands* brasileiros, como Ferrez e Pedro Corrêa do Lago, que incentivaram a compra dessas obras pelo Instituto Moreira Salles, o acordo com a própria casa *Christie's* garantia a venda para outros colecionadores brasileiros para elas, o que tornava mais acirrada a concorrência de grupos e fortunas nacionais pelos bens leiloados. Walther Moreira Salles, por intermédio da instituição cultural, também se apresentou adequadamente a esse mercado, como seu consumidor ideal – sobretudo, adquirindo nessa compra no estrangeiro tanto obras clássicas da iconografia brasileira quanto um estatuto diferenciado de uma elite interessada no seu país. Como observado na trajetória do mecenas, a disposição para o compromisso social com a produção cultural não pode ser deduzida da educação familiar e cultural privilegiada que teria tido, ou mesmo da sólida experiência escolar garantida pelo pai - realmente privilegiada diante da sua família, mas nada indicativa de uma formação específica para as artes. Ao contrário, para a pesquisa, essa disposição foi desenvolvida conforme sua trajetória de empresário ascendeu nacionalmente, desde a década de 1940, em um ambiente de forte modernização nacional, em competição deliberada entre grupos empresariais francamente próximos de grandes orientações culturais e políticas que se desenvolveram na capital. Entre cinco décadas de vínculos com produtores culturais, de espaços de inserção artística, de reconhecimento enquanto agente cultivado e comprometido com a cena de museus que se consolidou e, por último, com uma instituição própria que expandiu o consumo público e cultural que pretendia no

final da vida, Walther Moreira Salles consolidou-se como um mecenas singular naquele momento. Na década de 1990, ainda viu a emergência dos filhos em atividades culturais relevantes, dentro e fora do Instituto Moreira Salles, e, a partir dele, pôde reencontrar alguns de seus amigos mineiros, além do trânsito cultural permitido pelo conselho no *MoMA*. Quando faleceu, aos 88 anos, em fevereiro de 2001, nos dias de Carnaval, no seu sítio no distrito de Araras, região de Petrópolis, Salles deixou valor significativo da sua herança destinado especialmente à construção de um fundo para o Instituto Moreira Salles, o que possibilitou ainda mais a autonomia da instituição, nos anos seguintes.

Colaboradores

Conselho de intelectuais

Evidentemente, a caracterização na pesquisa do Instituto Moreira Salles enquanto instituição cultural exigiu o entendimento do conjunto de agentes que participaram da sua organização em três décadas, para além da família de mecenas – de início, a gestão dela foi composta por intelectuais, executivos e funcionários, divididos entre conselhos, superintendência e operação das atividades culturais, mais tarde transformados em outras categorias de produtores culturais, como curadores, editores, consultores, educadores e coordenadores; sempre aliados a trabalhadores esporádicos e prestadores de serviço. Algumas características desse conjunto de trabalhadores foram bastante esclarecedoras do padrão de relacionamentos que o mecenato privado da instituição desenvolveu com produtores culturais variados, muitas vezes oriundos de outros projetos e entidades da família Moreira Salles, com longas trajetórias de parceria com ela, observados como uma espécie de *quadro* das suas instituições, circulante conforme as suas necessidades, e hierarquizado diante de outras formas de funcionalismo. Heterogêneo e com origens sociais e educacionais variadas, o conjunto de colaboradores institucionais - ora funcionários, ora profissionais liberais do Instituto - foi o escopo da pesquisa empírica da tese, agentes que forneceram os dados mais precisos da história da instituição, que compartilharam narrativas a respeito das suas experiências nela e que falaram pelo Instituto Moreira Salles. O esclarecimento da transformação deste conjunto ao longo das fases do Instituto foi passo dos mais importantes para caracterizar a identidade cultural da instituição.⁴

Desde a sua inauguração, em 1992, o Instituto Moreira Salles manteve na composição de seu conselho três quadros definidos, a família Moreira Salles, os executivos da instituição, que tiveram pouca exposição pública e frequentemente eram executivos do Unibanco, e variados intelectuais da

⁴ Glaucia Villas Boas trouxe diversos questionamentos a respeito do que chamo de colaboradores, sublinhando uma dimensão bastante importante da pesquisa do Instituto Moreira Salles, a dependência do mecenato de quadros intelectuais e com diploma universitário. Ainda que, ao longo do texto e principalmente nas conclusões, eu atrela a existência dos colaboradores ao fenômeno da burocratização da cultura, promovido pelas elites culturais, assumo que, por falta de tempo, de fato, não realizei uma pesquisa aprofundada sobre o mercado de trabalho em instituições culturais, que poderia ajudar a propor com mais precisão quem são esses agentes.

cena cultural, como críticos, jornalistas e pesquisadores, modificados a cada período. Para análise dos primeiros dez anos do conselho, quando Walther Moreira Salles estava vivo e ativo nele, a composição continuou razoavelmente estável, apesar da morte de alguns membros e a chegada de um e outro. Mais tarde, sem presença do embaixador e do vínculo com o Unibanco, foram acrescentados ainda os coordenadores das áreas temáticas, um misto de intelectuais, pesquisadores e funcionários que se desenvolviam na instituição, principalmente depois de 1995.

Abaixo, fotografia dos primeiros anos do conselho consultivo, sem autor e data identificados: Walther Moreira Salles, Francisco Iglésias, Fernando Moreira Salles e Antonio Fernando de Franceschi (Fonte: IMS).



Na fotografia abaixo do Instituto Moreira Salles, podemos vislumbrar talvez o primeiro instante conhecido da vida pública da instituição cultural, com seu notável conselho consultivo. Na imagem, os conselheiros são todos homens, brancos e claramente divididos entre duas gerações, com o quadro de intelectuais que denota bastante a inserção do empreendimento em Minas Gerais. Acima, de pé; estão João Moreira Salles e Fernando Moreira Salles, justamente os filhos mais novo e mais velho de Walther Moreira Salles, que o sucederam mais tarde; Antonio Fernando de Franceschi (ainda tesoureiro e logo também dirigente do MASP,) e Gabriel Jorge Ferreira, longevo advogado do grupo Moreira Salles e atual vice-presidente da instituição cultural. Sentados, estão o economista Pérsio Arida; o escritor Jurandir Ferreira; o historiador Francisco Iglésias; o crítico literário Antonio Cândido; Walther Moreira Salles e o jornalista e escritor Otto Lara Rezende. Substancialmente, no quadro de familiares, com os anos, foi acrescentada a participação dos outros filhos do embaixador, Walter Jr e Pedro, além de sua esposa, Lúcia Cúria; entre os executivos, foram mantidos Gabriel Jorge Ferreira e, por mais uma década, Pérsio Arida; entre os intelectuais, logo mais foi acrescentada a escritora Lygia Fagundes Telles, o crítico de teatro Décio de Almeida Prado e o arquiteto Augusto Silva Telles, também doadores de seus

acervos à instituição, posteriormente. Mais tarde, Antonio Cândido desligou-se do conselho geral e ficou vinculado apenas à *Casa de Cultura de Poços de Caldas*, ao lado do engenheiro citadino Resk Frayha. Franceschi tornou-se o maior executivo da instituição pelos dezesseis anos seguintes. Nas décadas de 2000 e 2010, com a emergência dos curadores no conselho, mudanças maiores ocorreram, junto também de uma nova gestão familiar e executiva.

Abaixo, conselho consultivo do Instituto Moreira Salles, em 1992 (Fonte: IMS).



Em 1992, Pérlio Arida ainda era um dos vice-presidentes do Unibanco, com vínculo com as empresas do grupo pelo menos desde 1987 - no ano seguinte, destacou-se na presidência do BNDES, quando participou da formulação do Plano Real, em parceria especial com o economista André Lara Rezende, indicado por Fernando Henrique Cardoso, então ministro da Fazenda. Em 1995, migrou para a presidência do Banco Central, com Cardoso já na Presidência da República. Ainda que não seja completamente esgotada na pesquisa, a participação de vários desses agentes nas atividades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Janeiro (PUC-RJ), ao lado de três dos quatro filhos de Salles (Walter, Pedro e João), merece atenção, considerando essa universidade, talvez, como o espaço de maior encontro de saberes entre os agentes que participaram dos primeiros anos do Instituto Moreira Salles,

em especial aqueles que podem ser entendidos como parte de uma segunda geração de mecenatas.

A respeito dos outros conselheiros, Otto Lara Rezende, pai de André, faleceu pouco tempo depois, em 1992, enquanto Jurandir Ferreira e Francisco Iglésias permaneceram até suas mortes, em 1997 e em 1999, respectivamente. Somados a Walther Moreira Salles, os três conselheiros e Antonio Cândido dedicaram-se em grande medida aos temas da cultura nacional, com valorização específica da cultura mineira e caldense. Especialmente, até 1995, foi o grande momento de publicação na instituição cultural dos livros de crônicas de Jurandir Ferreira, pouco conhecido fora da cidade e do Instituto Moreira Salles. Anos depois, os arquivos de todos eles forneceram subsídios importantes para a formação de um dos principais projetos virtuais de literatura do grupo até os dias de hoje, o *Portal da Crônica Brasileira*, com a robusta produção de autores mineiros radicados no Rio de Janeiro, dedicados ao gênero da crônica.

Entre todos os conselheiros, Antonio Cândido é alvo de destaque por vários motivos. Além da tentativa de homenagem da família Moreira Salles, em 1989, que ele recusou, em uma instituição cultural que seria também predecessora do Instituto Moreira Salles, Antonio Cândido foi bem diferente dos demais conselheiros: Em 1992, possuía inserção nacionalizada e observou em atividade como conselheiro a emergência da literatura como área da instituição, flanco de sua reconhecida dedicação acadêmica - notadamente, acompanhou quase toda a existência dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, no final da década de 1990 e início da de 2000, e o início da preservação dos acervos de vários de seus amigos e objetos de estudo. Aposentado definitivamente da universidade em 1992, teve no Instituto Moreira Salles sua última grande atividade institucional, como lembramos. Acompanhado em estatura e consagração talvez apenas por Décio de Almeida Prado, companheiro de geração em São Paulo, morto em 2000, sobreviveu também a todos os outros conselheiros e às mudanças da instituição, falecendo em 2017, e sendo homenageado no Instituto Moreira Salles com a exposição de fotos familiares *Antonio Cândido em Poços de Caldas*, realizada entre 2019 e 2020. Diferente dos outros, também teve declarada amizade com Walther Moreira Salles na juventude caldense. Em comum aos outros conselheiros, Cândido teve passagem sólida pela imprensa, com contato com o ensaísmo e a crônica, mas diferente de vários, tinha passagem consagrada pela universidade, com investigações acadêmicas da cultura.

Diferente de Antonio Cândido, entretanto, Jurandir Ferreira talvez tenha sido aquele conselheiro com menos reconhecimento cultural até a formação do Instituto Moreira Salles, recebendo do próprio Cândido variados escritos em seus livros a partir daí publicados. Farmacêutico de Poços de Caldas, era considerado, então, um escritor da província. Seu contato com a instituição ainda em formação possibilitou a publicação, em 1991, de um de seus livros de crônicas sobre a cidade – *Da quieta substância dos dias*, gestado ainda na década de 1950 – e, depois, um outro, *Um Ladrão de Guarda-Chuvas*, ganhador do Prêmio Guimarães Rosa de melhor romance, concedido em Belo Horizonte, em

1994. Nos primeiros anos como conselheiro, tinha todos seus livros vendidos na própria *Casa de Cultura*. Com as mudanças editoriais da instituição na década de 1990, passou a ter nela apenas seus livros publicados por ela própria. Como já observamos, com o falecimento precoce de Otto Lara Rezende e a chegada de seu acervo à instituição, seus materiais se tornaram marcos iniciais do colecionismo ainda pouco premeditado do Instituto Moreira Salles. Prado tornou-se objeto da instituição ainda outras vezes; em 2002, foi lançado um volume de suas crônicas inéditas; em 2011, sob coordenação de Humberto Werneck e parceria com a *Companhia das Letras*, foi publicado o primeiro volume de suas cartas. Com Francisco Iglésias, no entanto, é possível observar o pouco interesse da instituição, mínimo ainda. Nascido em 1923 e formado em história e geografia, teve também parceria com Otto Lara Rezende na publicação da revista literária *Edifício* e ficou conhecido por aliar a atividade de pesquisa e o desenvolvimento do ensaio, concluindo sua carreira na Universidade Federal de Minas Gerais. Seu acervo chegou ao Instituto Moreira Salles em 2002, com organização indefinida, por enquanto. Em 2013, a instituição lhe fez uma singela homenagem, com debate entre o crítico literário Silviano Santiago e o historiador José Murilo de Carvalho, sem consequências maiores.

Entre o grupo de executivos do conselho, as atividades de Antonio Fernando de Franceschi passaram a ganhar mais destaque em parceria específica com Fernando Moreira Salles. Nascido em 1942, teve uma trajetória reconhecida majoritariamente na poesia, desde a década de 1960, até o momento de fundação do Instituto Moreira Salles, quando passou a ser reconhecido também como gestor. Antes, havia passado pela formação e trabalho em finanças e administração, depois de se formar em filosofia, pela Universidade de São Paulo: na década de 1980, além de ter estado próximo a Fernando Moreira Salles, na direção da *IstoÉ*, compôs o conselho de administração da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), em São Paulo, mantendo um pé em cada tipo de atividade. Alguns de seus livros, principalmente os primeiros, foram relativamente bem premiados e, na década de 1990, foram bastante consagrados em grandes editoras, sem publicação pelo Instituto Moreira Salles. Publicou *Tarde revelada*, que ganhou o prêmio Jabuti, em 1985; *Caminho das águas*, que ganhou o Jabuti e o prêmio APCA, em 1987; *Fractais*, em 1990, todos pela Brasiliense; *A olho nu*, pela Companhia das Letras, em 1993; *Cinco formas clássicas*, pela BEI, em 2002, e *Sete suítes*, pela Companhia das Letras, em 2010. Na Companhia das Letras compôs ainda, ao lado de Fernando Moreira Salles e outros poetas, o conjunto da coleção dedicada à poesia contemporânea brasileira.

Entre as décadas de 1960 e 1990, Franceschi havia passado pelas experiências da crítica literária e, mais tarde, pela crítica das artes plásticas. Nos primeiros anos do Instituto Moreira Salles, chegou a conjugar seu trabalho ao da direção do MASP. Contudo, seu vínculo de trabalho mais longevo com alguma instituição foi com o próprio Instituto Moreira Salles. Comparada à gestão de Flávio Pinheiro, posterior a ele, sua gestão permitiu a consolidação da instituição e de suas primeiras agendas de atuação

– fotografia, literatura e música, desenvolvendo a fase nacionalista da instituição, que veremos adiante, principalmente entre 1995 e 2008. As suas principais iniciativas editoriais foram os *Cadernos de Literatura Brasileira*, lançados em 1996, que duraram vinte e sete edições, até 2012, a transformação da Casa da Gávea na sede do Rio de Janeiro e a expansão das galerias do Instituto Moreira Salles para Belo Horizonte e São Paulo. No final da década de 2000, Franceschi passou a ser responsabilizado pela dificuldade de expansão de público, tanto dentro quanto fora da instituição, além da dificuldade de fazer avançar os temas contemporâneos e estrangeiros dela, segundo informantes importantes da pesquisa. Em Poços de Caldas, as críticas à sua gestão eram somadas também às queixas várias a respeito do trabalho de Jaís Ferreira de Souza, coordenadora da sede, bastante apegada ao paradigma fundacional do Instituto na cidade, ainda sem grandes apreços à sua democratização. De maneira bem mais tumultuada que admitida publicamente, Franceschi foi desligado do Instituto Moreira Salles, depois dos dezesseis anos de trabalho; hoje, imprescindíveis na história institucional.

Caracterização mineira e pretensão cosmopolita

“Passei grande parte da minha vida sem ver o Walther, creio que mais ou menos de 1940 a 1980. Mas, quando nos vimos de novo, foi como se nos tivéssemos visto na véspera. Nossa vínculo principal é Poços de Caldas (...).”

“Tivemos a casa da família em Poços até 1989, e eu a considero minha verdadeira pátria, pois, como digo brincando, sou meio apátrida: um intelectual paulista que é mineiro nascido no Rio.”

“Walther me tratou desde menino com muita atenção, sendo seis anos mais velho, porque eu era ratinho de livros e ele grande leitor. Lembro de sua pequena, mas boa biblioteca daquele tempo. Conversávamos sobre os autores que eram então seus prediletos: Anatole France, Oscar Wilde, Eça de Queirós. Falava muito bem francês, que era o inglês daquela época, e de certo o aprendera no Liceu Franco-Brasileiro, onde terminou o ginásio em 1931.”

“Pela mediação de Antonio Fernando de Franceschi, fiz parte do Conselho da Casa de Cultura de Poços de Caldas, depois incorporada ao Instituto Moreira Salles quando este foi fundado, e eu pertenci ao seu conselho, por convite direto de Walther. Mais tarde, voltei a ficar apenas no conselho da Casa de Cultura, com João Moreira Salles e um dos meus maiores amigos, o engenheiro poçocaldense Resk Frayha. Foram anos agradáveis e fecundos, e Walther era uma presença discreta, firme e inspiradora.”

Os trechos são de Antonio Cândido, escritos em 2012, quando o Instituto Moreira Salles já possuía quase vinte anos e era comemorado o centenário de Walther Moreira Salles, falecido onze anos antes. Intitulado *Minha Verdadeira Pátria* e publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 3 de junho, Cândido ressaltou no memorial, sobretudo, a relação que manteve com Poços de Caldas e, especialmente, com Walther Moreira Salles, naquilo que nomeou sua *verdadeira pátria*, onde se conheceram na década de 1930. Tal como Salles foi desde o final daquela década, Antonio Cândido

explicou que fora um mineiro retirado de Minas Gerais, com trajetória de vida deslocada de Poços de Caldas, mas que como ele, manteve vínculos patrimoniais e afetivos com a cidade, continuados depois de 1989, a partir também do vínculo com o Instituto Moreira Salles. À rigor, a presença de Antonio Cândido na instituição é associada ao fim da presidência de Fernando Moreira Salles, em 2008, início da de João Moreira Salles.

Para além das descrições do crítico, o texto é expressivo de uma preocupação bastante vinculada ao Instituto Moreira Salles, principalmente na sua primeira década de trabalho – a memória; particularmente, uma memória coletiva bastante específica, a dos mineiros. Ainda em 2012, a revista *serrote* publicou cartas de outro conselheiro mineiro, Francisco Iglésias, com o último homenageado dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Carlos Drummond de Andrade, mais um mineiro, no dossiê intitulado *Sentimento de Minas*. Elvia Bezerra, que coordenava a área de literatura do Instituto Moreira Salles, escreveu no mesmo dossiê a respeito desses vínculos, principalmente sobre a correspondência de Iglésias com Antonio Cândido, Drummond e Rezende: mais que isso, Bezerra dedicou-se à compreensão da mineiridade como tema frequente dos autores, observada por Drummond como lembrança de um lugar distante, do qual saiu completamente, em 1934, e vivida por Iglésias como identidade definitiva, em torno do lugar do qual não conseguia mais se afastar. Entre experiências literárias comuns, em jornais mineiros, vivências no Rio de Janeiro e em São Paulo e lembranças da Belo Horizonte mítica do começo do século, os autores compartilharam vividamente representações da origem social mineira, sedimentada em textos e também no vínculo amistoso que cultivaram, ao longo da vida. Bezerra chega a comentar o rápido percurso de Iglésias fora de seu estado, em São Paulo, onde ficou por pouco tempo, na década de 1940, relatado nos textos que fez sobre seu grande amigo na cidade, Antonio Cândido. Mais do que o conselho do Instituto Moreira Salles, é fato que o grupo de intelectuais mineiros foi parte de uma sociabilidade duradoura, ainda que rarefeita em décadas de distanciamento.

A valorização da cultura mineira e as contribuições dela são traços incontornáveis do trabalho do Instituto Moreira Salles em Poços de Caldas, uma unidade muito independente das outras, até hoje – recentemente, essa valorização apareceu em exposições várias, sobre o próprio Antonio Cândido e a respeito de fotógrafos mineiros, como Chichico Alkmin (1886-1978), natural de Diamantina (*Chichico Alkmin, o fotógrafo*), em 2018, e Limercy Forlin (*Retratos de Limercy Forlin*), natural de Poços de Caldas, em 2021. No entanto, observar essa valorização, marcante para o entendimento do que motivou a fundação do Instituto Moreira Salles enquanto uma instituição de memória, faz a pesquisa estabelecer hipóteses mais abrangentes sobre as contradições atuais da instituição, pretensa de reconhecimento da sua inserção na cena cultural contemporânea, mas ainda tributária do espólio cultural de determinados grupos mineiros e do cânone cultural nacional por ele desenvolvido.

Na década de 2010, a maior contribuição da primeira geração de conselheiros mineiros da instituição, dedicados ao passado e à memória, perdeu o relativo protagonismo na agenda da instituição expandida e passou como nunca a ser problematizada pelos próprios quadros intelectuais e funcionais que passaram a compô-la. De maneira cada vez mais ascendente, o interesse daqueles mineiros passou a dizer muito pouco fora do mundo de Poços de Caldas e das crônicas e cartas do meio século, dada sua origem extremamente específica, a não ser na preocupação generalizada com a memória. Observado no conjunto médio de suas atividades, ficou evidente o questionamento desse legado de muitas maneiras, oriundos de críticas externas e internas ao Instituto Moreira Salles, correntes ainda durante estes últimos cinco anos da pesquisa: *a instituição só estava preocupada com gente morta; a instituição falava da memória do país, mas não da memória de pessoas negras; o ponto de vista sobre os materiais precisava ser questionado para ser atualizado.*

Ou seja, enquanto o Instituto Moreira Salles não conseguia legitimar sua preocupação com o passado como tema primordial da sua inserção na cena cultural hodierna - e de alguma maneira ainda se encontra às voltas com essa dificuldade –, sua curadoria continuou reproduzindo durante muito tempo o apego a uma certa presunção de cosmopolitismo e de universalidade, oriunda em demasia da produção que está em sua guarda, a dos mineiros. Neste sentido, algumas pesquisas e reflexões dedicadas à produção cultural mineira, em especial a modernista, oferecem explicações importantes para atribuir a ela alguns pressupostos de classificação fundantes do Instituto Moreira Salles. André Botelho recentemente realizou balanço desse assunto, observando a obra memorialística de Pedro Nava e analisando a característica mais orgânica dessa preocupação com a memória. De modo preciso, recortou a posição de juventude dos intelectuais mineiros modernistas contra a família tradicional, analisando como a dimensão subjetiva da cultura foi tratada como horizonte cosmopolita a ser alcançado, recuperando a conhecida tese de Antonio Cândido sobre o cosmopolitismo precoce de Minas Gerais:

“Recapitulando, o que nos interessa de mais perto por agora na discussão de Antonio Cândido é, em primeiro lugar, sua hipótese de que a urbanização precoce de Minas Gerais não apenas teria dado lugar a uma opção universalizante em sua literatura desde o início e como isso ajuda a entender o porquê do florescimento da autobiografia em Minas e sua sofisticação a ponto de, na segunda metade do século XX, alguns de seus principais escritores problematizarem e mesmo redefinirem, entre nós, os princípios e as práticas tradicionais da autobiografia como gênero, confundindo memória, realidade e imaginação, amparados em recursos expressivos até então próprios da ficção. Em segundo lugar, o fato de esse gosto dos mineiros pela literatura em primeira pessoa ter-se traduzido de modo preponderante numa tendência de universalização do particular, a vida de cada um para uma vida de um “nós”. (BOTELHO, p.721, 2021).

O que eu quero dizer: a busca do cosmopolitismo, tão em voga no Instituto Moreira Salles, depois de 2008, pode ser entendida de início como demanda de mecenas e colaboradores

eminentemente mineiros, dado o modo como intelectuais dessa região passaram a caracterizá-la ou mesmo a representá-la. Em resumo, acredito que a caracterização dos primeiros anos do Instituto Moreira Salles pode ser encontrada em estudos sobre a fração modernista mineira, bastante contemporânea de Walther Moreira Salles, ligada à instituição, associada a variados traços específicos: moderna, mas canônica; oposta à tradição, mas ainda tradicional; cosmopolita, mas de classe; brasileira, no entanto, especialmente branca; nacional, mas mineira; sobretudo, masculina. Esses trechos específicos de Antonio Cândido, sobre a existência de uma cidade que é uma pátria, foram também elucidativos da proposta cada vez mais biográfica de compreensão do país, elaborada por João Moreira Salles, de um “eu” que fala pelo “Brasil”, com ressonâncias significativas no seu entendimento do papel do mecenato privado nacional. De qualquer modo, observar as continuidades, os questionamentos e as superações dessas primeiras experiências de organização institucional é o desafio dos próximos capítulos.

Abaixo, mais oito exemplos da programação do Instituto Moreira Salles em Poços de Caldas, entre 1993 e 1994, retirados do *Jornal da Cidade*. Neles, vemos ainda a curadoria diversificada e difusa que regia as atividades, muitas vezes com atenção à produção cultural mineira, além da preponderância das apresentações musicais, exposições, cursos e o início do cineclube (Fonte: Jornal da Cidade/ Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas).

**Casa da Cultura pública
Memorial Mineiro**

Está sendo distribuído esta semana às livrarias de todo o país o livro "Se não me falha a memória", de Joaquim de Salles, editado pelo Instituto Moreira Salles/Casa da Cul- tura, em comemoração ao primeiro aniversário de funcionamento do braço cultural local do IMS.

Trata-se de um amplo memorial deixado pelo politi- co e jornalista mineiro Joaquim de Salles --1879/1962--, sobre a infância do autor na velha e tradicional cidade do Serro, os anos de estudo no Caraça, o famoso colégio onde se educaram gerações, e o período de estudos que passou em Paris, como aluno dos padres lazarus.

O volume é precedido por introdução do professor Alexandre Eulálio, que considerava o depoimento de Joaquim Salles o mais importante memorial sobre Minas Gerais desde a publicação das memórias de Pedro Nava.

Em Poços de Caldas, o livro --o sexto publicado pelo IMS-- pode ser encontrado na livraria da Casa da Cultura, que o venderá com desconto especial de 20% sobre o preço de capa.

O RESTAURANTE CHALÉ INFORMA:

Trutas (especialidade), Badejo, Linguado, Camarão, Dourada, Filet Mignon, Picanha, Frango, Massas, Pintado.

E TAMBÉM

AOS SÁBADOS - Buffet "self service" de Feijoada com os pertences servidos separadamente, cada um em recheau próprio, aquecido. Paio, Costela fresca, Costela defumada, Carne seca, etc. Será também servido na mesa, Bisteca e Linguiça.

A batida é por nossa conta.

E AOS DOMINGOS: Buffet "self service" da Cozinha Árabe: Tabule, Quibe Cru, Homus, Coalhada Seca, Hamara, Salada Libanesa, Legumes, Pão Sírio e, para este domingo, 25/07, serviremos também:

Charuto de Folha de Repolho, Michuie de Filet, Esfiha Aberta, Quibe Frito Recheado, Arroz com Aletria

RUA ASSIS FIGUEIREDO, 1406 - FONE: 722-2199

CRESCENTE MÓVEIS

R. ASSIS FIGUEIREDO, 664-FONE: 722-1701

Trio Barroco executa Haendel e Bach na Casa da Cultura

Os músicos Meca Vargas --violinista e viola da gamba--, Abel Vargas --viola da gamba-- e Sérgio Carvalho --cravo--, que formam o 'Trio Barroco', da Sociedade Bach de São Paulo, apresentam-se em recital neste sábado, 11, às oito e meia da noite, na Casa da Cultura --Rua

Teresópolis, 90--, braço cultural local do IMS-Instituto Moreira Salles.

Com formação especializada em música antiga, o 'Trio Barroco' tem se apresentado em audições e concertos por todo o Brasil, com réplicas de instrumentos da época. Na audição pre-

parada para Poços de Caldas, Meca, Abel e Sérgio irão executar obras de Haendel, Bach, Telemann e Marin Marais.

Os convites, gratuitos e limitados, poderão ser retirados na Casa da Cultura ou reservados por telefone -- 722-2776



O Trio Barroco da Sociedade Bach paulistana: Meca Vargas, Abel Vargas e Sérgio Carvalho

As esculturas de Fialdini na Casa da Cultura



Até 17 de janeiro do próximo ano, estarão expostas no interior da Casa da Cultura, obras esculpidas em mármore e granito, assinadas pelo escultor Dan Fialdini, liberadas para apreciação pública de terça a domingo, das 10 às 17 h.

São trinta e cinco obras de refinado bom gosto e alta sensibilidade, respondendo por uma retrospectiva da produção do artista plástico concedidas no último quinquênio.

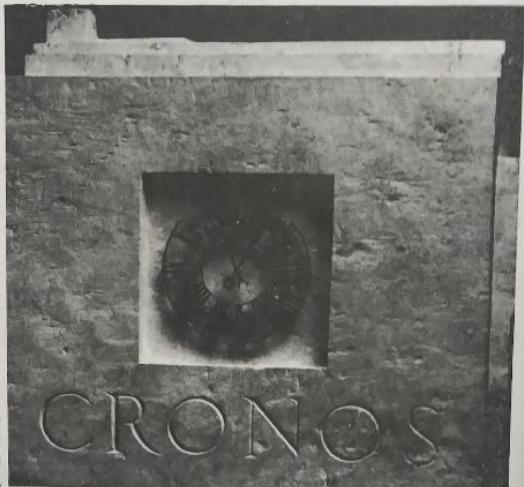
Dan Fialdini foi, por vinte anos, curador e assistente da diretoria do MASP-Museu de Arte Moderna de São Paulo, tendo realizado estágio junto ao Departamento Gráfico e de Montagem de Exposições do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, nos EUA e estagiado em Carrara, na Itália,

para o aperfeiçoamento em técnicas escultórias com martelo pneumático.

As primeiras criações vão encontrar o artista trabalhando madeira e metal, materiais substituídos a partir de 1986 por mármore e granitos exclusivamente. Impregnada por forte sugestão metafísica, a ciência que estuda a essência das coisas, os trabalhos de Fialdini impressionam pelo equilíbrio construtivo e econo-

mia formal.

Vitrines com material didático sobre técnicas e ferramentas para escultura em mármore e granito; amostras dos mineirais, minérios e rochas encontráveis no Planalto de Poços de Caldas --da coleção particular do engº Resk Frayha--, são dois outros centros de interesse em destaque na Casa da Cultura, mantida e administrada pelo IMS-Instituto Moreira Salles.



Flávio Augusto apresenta-se hoje na Casa da Cultura

Primeiro músico brasileiro a conquistar o 1º lugar no 'Concurso Internacional de Piano Villa Lobos', o pianista poços-caldense Flávio Augusto está de volta à sua terra natal para brindar a comunidade na noite de hoje, mostrando toda sua técnica nas teclas do único 'Stanway & Sons' disponível no interior, em recital marcado para acontecer às oito e meia da noite desta sexta-feira, na Casa da Cultura.

Aclamado pela crítica especializada como um dos mais talentosos pianistas de sua geração, Flávio Augusto acumula dezenas de prêmios nacionais e internacionais, o que acabou consolidando, de forma definitiva, sua privilegiada posição dentro do panorama musical brasileiro.

No programa de hoje, a pianista irá passar sua sensibilidade artística pelas composições de Debussy, Alberto Nepomuceno, Scriabin, Frédéric Chopin e Liszt. Momento imperdível que vale conferir.



Flávio Augusto:
sucesso de público e de crítica.

Coleção Mário de Andrade na Casa da Cultura

Uma das mais importantes coleções de arte modernista do Brasil estará sendo apresentada em Poços de Caldas a partir do próximo dia 20, até 23 de janeiro de 1994. Trata-se da exposição de 50 desenhos e gravuras que pertenceram ao escritor Mário de Andrade e hoje integram o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB, da Universidade de São Paulo. A mostra foi organizada pelo IEB e pelo Instituto Moreira Salles em comemoração ao centenário de nascimento do autor, sendo a primeira vez que tais trabalhos, em conjunto, são exibidos fora das dependências da Universidade de São Paulo.



Colecionador exigente, Mário de Andrade soube selecionar peças fundamentais da história da arte moderna do Brasil, apenas das limitações materiais com que montou sua coleção.

A mostra, que dá testemunho da visão que o escritor tinha da arte de seu tempo, é integrada não apenas pelos grandes nomes ligados ao movimento modernista de 1922, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cicero Dias e Ismael Neri, mas também por artistas hoje esquecidos mas de grande importância, como Antônio Moya e Zina Aita.

A exposição inclui ainda trabalhos plásticos executados por escritores, a começar pelo próprio Mário de Andrade, com três desenhos da década de 20; e também Pedro Nava, Rosário Fusco e Pagu (Patrícia Galvão).

Constituído o Vídeo-cine-club da Casa da Cultura

A Casa da Cultura acaba de construir seu Vídeo-Cine-Clube, cujo objetivo é divulgar o bom cinema e ampliar o conhecimento da Setima Arte em nossa cidade.

Limitada a 50 associados, número ideal de lugares em sua sala de projeção, o clube iniciará suas atividades em 15 de janeiro próximo, após o período anual de férias coletivas dos funcionários da Casa da Cultura.

Entre outras vantagens, os associados do Vídeo-Cine-Clube terão preferência na reserva de lugares, tanto para as sessões normais da programação quanto para palestras e conferências; acesso à Biblioteca de Cinema da Casa da Cultura, e direito ao recebimento de um Boletim mensal comentando a programação e trazendo notícias e informações sobre os bastidores do cinema.

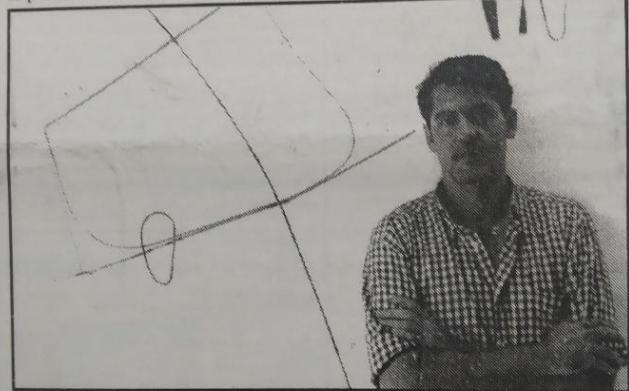
Work-shop de Desenho com Battaglini na Casa da Cultura

O artista plástico paulistano Amaldo Battaglini responde por um work-shop de Desenho na Casa da Cultura do IMS-Instituto Moreira Salles, neste sábado, 26, as duas da tarde, aberto a todas as pessoas interessadas em

principalmente através da gravura. No seu rico currículo, destaque pela participação de diversas bienais internacionais na China, Portugal e Coreia, bem como as individuais realizadas no Brasil e na Inglaterra.

expressivo da forma em movimento no espaço, a partir da exploração da relação entre linha e massas tonais, tendo o modelo vivo como objeto de investigação.

Os interessados em participar de mais um work-shop



O artista plástico Battaglini: forma em movimento no espaço

artes plásticas e visuais, mesmo aquelas sem experiência prática.

Battaglini vem se destacando no Brasil e no exterior,

De acordo com a direção da Casa da Cultura, este workshop visa estimular os frequentadores a vivenciar o Desenho como registro

oferecido pela entidade. Devem confirmar inscrição pelo telefone 722-2776 ou diretamente na Casa da Cultura --Rua Teresópolis, 90--.

Bagolin desvenda os traços do modernismo na Casa da Cultura

O professor Luiz Armando Bagolin, artista plástico e professor de História da Arte, orientador no atelier experimental da gravura do MAC-USP e professor de História da Arte e da Arquitetura na FAU de Alfenas, responde pelo 'workshop' de desenho que terá lugar sábado próximo, 4, das 9 às 12 e das 14 às 18 horas, na Casa da Cultura, braço cultural local do IMS-Instituto Moreira Salles.

O curso tem por objetivo proporcionar conhecimentos



Bagolin: proposições a partir dos traços modernistas

e aprimoramento em desenho a partir de exercícios ou proposições relacionadas

com a exposição 'O Modernismo em 50 Obras sobre Papel', com desenhos da coleção de Mário de Andrade, em exposição na Casa da Cultura --Rua Teresópolis, 90--.

Recomenda-se que os participantes compareçam ao 'workshop' munidos de um bloco de 50 folhas de sulfite ou papel jornal, lápis 6H e 6B, carvão para desenho, tintaniquim, pincel bem fino e estilete para corte de papel. Informações e inscrições através do fone 722-2776.

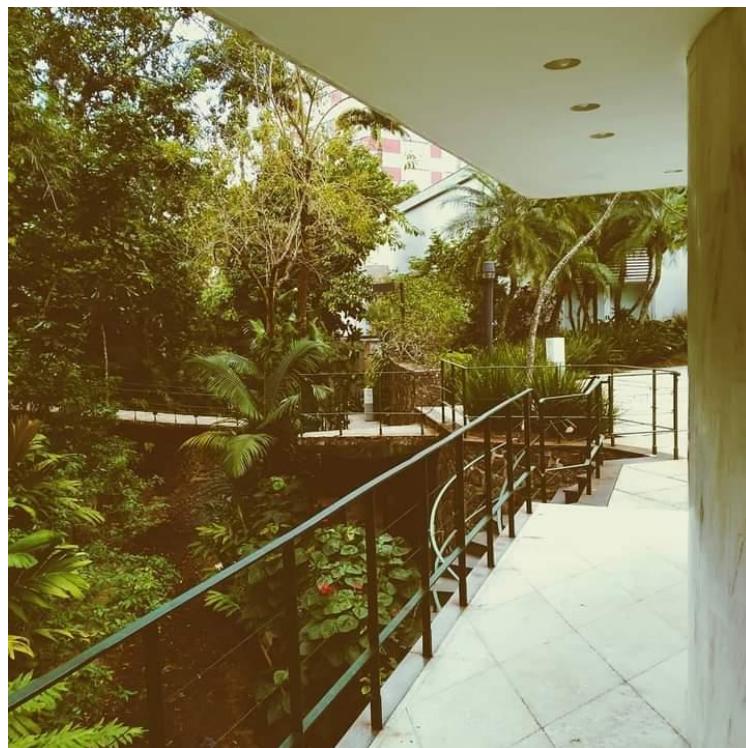
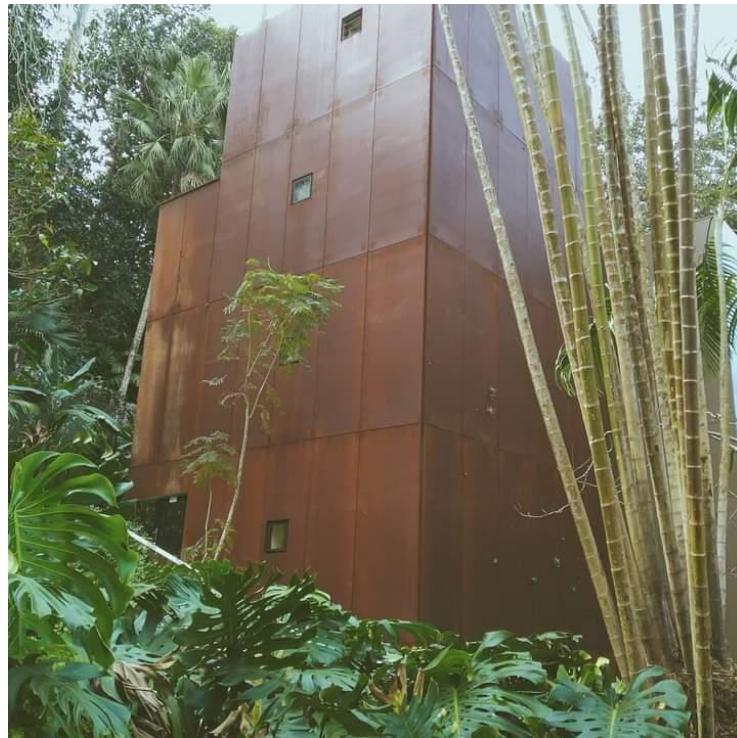
Abaixo, mais recente, imagem da exposição *Antonio Cândido em Poços de Caldas*, de 2019, em foto divulgada pela Prefeitura do município (Fonte: Prefeitura de Poços de Caldas, sítio).⁵

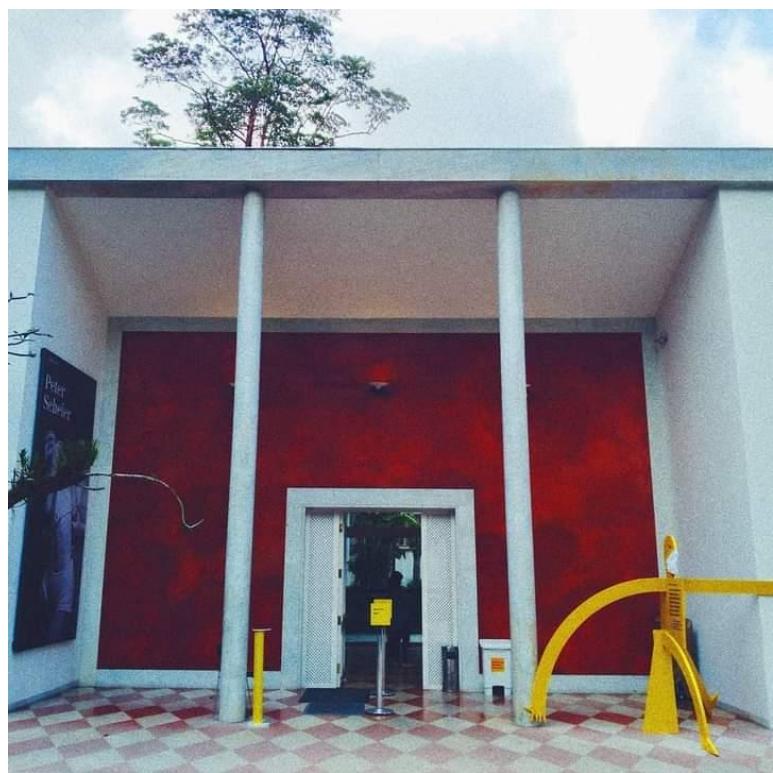


⁵ Em livro recente (2022), Sérgio Miceli aprofundou as reflexões sobre o modernismo mineiro, o que evidentemente se repetiu na ocasião de arguição. Entre as questões mais interessantes para a análise do Instituto Moreira Salles, a partir desse debate, uma certamente se refere à importância dos modernos intelectuais mineiros na formação de uma ortodoxa política patrimonial nacional, relativamente contemporânea à formação do MAM-RJ, para além da análise de outras questões, como o impacto mineiro na gênese da agenda da memória, da crônica e da pretensão cosmopolita de uma instituição engendrada de maneira bastante regionalizada. Em nossa pesquisa, que explora constantemente a multiplicidade de espaços da família, como fundamento da circulação de ideias que forma o Instituto Moreira Salles, é também interessante observar como a trajetória de Walther Moreira Salles, na década de 1950, envolveu o mecenato de um importante trabalho de difusão do barroco mineiro, de Germain Bazin, com apoio do antigo SPHAN, em momento em que era socializado com modalidades de arte e de arquitetura moderna no Brasil, com os primeiros cargos no MAM-RJ. A investigação de como essa sociabilidade foi um padrão compartilhado por outros agentes e de que maneira ela influiu na história de todas essas instituições merece ainda mais profundidade, com certeza. No caso do nosso objeto de estudo, o Instituto Moreira Salles, por enquanto, é possível observarmos como ele foi desenvolvido em um espaço social em que as pressões para o investimento na memória nacional e para o desenvolvimento de uma arte contemporânea institucionalizada estavam muito bem estruturadas.

CAPÍTULO 02: IMS- RIO DE JANEIRO

Abaixo, selecionei nove fotografias minhas, oriundos da pesquisa na sede do Instituto Moreia Salles no Rio de Janeiro, em agosto de 2021. Entre elas, a mais singular é a primeira, que retrata a *Reserva Técnica de Fotografia*, prédio com arquitetura de Aurélio Martinez Flores, específico para a conservação da modalidade e ainda pouco documentado.











Políticas estratégicas

Este capítulo é orientado para a compreensão da segunda fase do desenvolvimento do Instituto Moreira Salles, quando reconhecemos suas pretensões de expansão para outras cidades brasileiras, para além de Poços de Caldas, tais como as metrópoles do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, que ganharam centros culturais a partir de 1995. Nessas sedes emergentes, o escopo de atuação foi ampliado gradativamente, com escolhas de curadoria, exposição e publicação cada vez mais nacionalizadas e menos regionalizadas, abraçando estratégias inéditas e muitos novos funcionários. Ainda que as atividades tenham sido mantidas relativamente restritas ao sudeste do país, houve também parcerias ocasionais com outras instituições culturais, para ocupações variadas em outras cidades do país, como aconteceu em Porto Alegre, sem a construção de novas sedes. Entretanto, enquanto o modelo de expansão ocorreu principalmente a partir da construção de pequenas galerias e iniciativas em poucas capitais, tratando-se de São Paulo e Belo Horizonte, o Instituto Moreira Salles iniciou o investimento redobrado na sede do Rio de Janeiro, tido como o espaço privilegiado para a expansão do escopo de

atividades de todo o grupo, estabelecido entre 1995 e 2008, como um dos principais feitos da gestão de Antonio Fernando de Franceschi.

Na *Casa da Gávea*, como era conhecida até então a residência desocupada da família Moreira Salles, aconteceram a definição e o desenvolvimento das primeiras áreas temáticas exploradas a serem exploradas com profundidade no Instituto Moreira Salles, notadamente em torno de trabalhos inéditos de conservação de fotografia, literatura, música e iconografia. Nesses trabalhos, impulsionados pelas aquisições e guardadas aleatórias que chegaram ao Instituto Moreira Salles, houve a construção de uma importante política institucional de acervos, o que resumiu significativamente sua identidade mais conhecida, até recentemente. Nos primeiros anos da expansão do Instituto Moreira Salles, como observamos, as suas poucas e relativamente pequenas coleções, repassadas por famílias e espólios próximos da instituição, ou ainda compradas para projetos editoriais específicos, estavam armazenadas em São Paulo, na pequena sede na rua Piauí, no bairro de Higienópolis, erigida em 1996. Entretanto, particularmente, foi a transformação da *Casa da Gávea* de residência em sede o que permitiu propriamente o estabelecimento da política de acervos; principalmente com os dois prédios assimilados à ocupação do terreno, para além da casa e do jardim projetado, a *Reserva Técnica de Fotografia*, com a arquitetura diferenciada para os acervos, mais uma vez de Aurélio Martinez Flores, inaugurada em 2000, e a construção posterior das *Reservas Técnicas de Música* e de *Acervos*. Entre todos os investimentos, o interesse específico na fotografia já estava mais avançado, orientado pelo mecenato privado, desde pelo menos 1995, presente em publicações e exposições, avançando na curadoria difusa da primeira década de 1990, em que despontava de modo especial a literatura.

Mais que isso, a transformação da *Casa da Gávea* em futura sede do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro teve consequências definitivas para o reconhecimento da instituição cultural, o que incluiu a tomada do prédio como patrimônio material da cidade, em momento de tombamento de marcos municipais da arquitetura modernista no Rio de Janeiro, vinculado especialmente ao conjunto de manifestações arquitetônicas no bairro da Gávea. Em processo administrativo de duas décadas, realizado pela Prefeitura, a antiga residência foi alçada a espaço do turismo da cidade, como lugar privilegiado de importância pública, embora privado, o que ocorreu concomitantemente às próprias adaptações da moradia para o centro cultural. Entre marcos fundamentais desta transformação, é possível enumerar os seguintes acontecimentos: o restauro e a adequação da sua arquitetura, a partir de 1995; a abertura da sede, em 1999; a abertura das reservas, nos anos seguintes; o tombamento definitivo aprovado pelo Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, em 2008, e o decreto decorrente dele expedido pelo prefeito da cidade, em 2018. Permanentemente, há vinte e oito anos, a importância da sede para o patrimônio público tem sido reiterada, acompanhando o desenvolvimento do Instituto Moreira Salles. Diante das outras unidades em São Paulo e Belo

Horizonte, de 1996 e 1997, a existência da sede do Rio de Janeiro, com a *Casa da Gávea*, desde 1999, ofereceu repercussão ainda inédita para o Instituto Moreira Salles, possivelmente sem concorrência com outras obras e atividades durante quase vinte anos seguidos até 2017. Para esta pesquisa, uma das principais consequências da emergência desse importante objeto específico para a instituição cultural foi a consagração definitiva de uma produção cultural de muitos significados, a própria casa.

Sobretudo, a conjuntura de consolidação do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, naquele momento, demonstra para uma sociologia das elites a transformação de algo mais amplo que o prédio de origem familiar, estabelecido como espeço de valor público: *a importante reconversão da família de mecenas em nova ocupação das atividades*. Nesse sentido, a transformação da residência foi mais um dado sintomático do expressivo amadurecimento do estatuto desse mecenato, que passou também a ser reconhecido por ser formado por artistas e produtores culturais, em especial os filhos de Walther Moreira Salles, que despontaram também na década de 1990. Em uma pesquisa que observou como as políticas públicas ofereceram oportunidades para as atividades de mecenato privado e de financiamento empresarial da cultura, desde o fim da década de 1980, a disposição cultural da família em desenvolver uma instituição foi mais uma variável a ser controlada pela pesquisa, ainda mais quando constatamos a independência que o projeto adquiriu Unibanco e das suas políticas de marketing empresarial – isto é, como reiteramos a independência institucional ocorreu em meio a uma processo reconversão familiar para as atividades culturais. Em termos históricos, o deslocamento do Instituto Moreira Salles para novas cidades e nova agenda de atividades ocorreu no mesmo momento da ascensão nacional de pelo menos dois filhos do embaixador como produtores culturais, Fernando Moreira Salles e Walter Salles Júnior, estabelecidos como editor e poeta, no primeiro caso, e como produtor de filmes e cineasta, no segundo. Como foi constatado na pesquisa, segundo um dos entrevistados, a instituição, ela mesma, é chamada de o *quinto filho* de Walther Moreira Salles; herdeira das suas prerrogativas; do ponto de vista da observação, também acompanhante da trajetória de seus irmãos administradores, cineastas e editores.

Em termos metodológicos, a análise dos agentes envolvidos no Instituto Moreira Salles trouxe várias exigências para a observação do desenvolvimento institucional, a partir dos acontecimentos ocorridos depois de 1995, com o aparecimento cada vez mais frequente de outros mecenases da mesma família, que passaram a desenvolver relevantes projetos culturais paralelos. Para o argumento mobilizado anteriormente a respeito da fundação da entidade por Walther Moreira Salles, o novo padrão de filantropia em torno do Instituto estava situado em um momento de mudança geracional na gestão das empresas, o que incluiu também a observação da aposentadoria do mecenase das atividades políticas que realizava, com relativo afastamento da família dos espaços dirigentes que a mantinham como grupo abastado no país. Em momento seguinte a esta situação, com a presença pública dos filhos, a explicação da prática de mecenato deixa de ser derivada apenas da disposição adquirida pelo mecenase na trajetória

em instituições culturais, com oportunidades políticas inigualáveis na nova república; torna-se também vinculada à oportunidade de reprodução social da família na década de 1990, caracterizada necessariamente como prática da conversão de recursos econômicos e políticos para recursos culturais.

Por último, tratando-se de relevante material expressivo da instituição cultural, a existência da *Casa da Gávea* permitiu a análise de aspectos fundamentais da ocupação da família Moreira Salles no espaço da elite empresarial e política nacional, especialmente como representante expressiva da política desenvolvimentista da década de 1950, usufruída durante mais de trinta anos como residência, antes da fundação do Instituto Moreira Salles. Nessa casa, especialmente, podemos constatar a participação ativa da família Moreira Salles nas relações entre Brasil e Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial até o golpe militar, em 1964, quando foi considerada embaixadora e herdeira empresarial da *Política da Boa Vizinhança*, enquanto também manifestava as primeiras conversões culturais do próprio Walther Moreira Salles após a chegada no Rio de Janeiro. Em suma, nela reconhecemos a primeira adesão conhecida dele à arquitetura modernista da oficialidade do país, algo que também teve acesso na gestão do MAM-RJ, no início da carreira pública de quase dezesseis anos que iniciava. Em termos claros, o prédio denotou elementos claros da ascensão social inédita do seu grupo social na Gávea, com demonstrações de poder e monumentalidade, indissociáveis da função pública que se consolidava no entorno.

Para a análise deste objeto, coube o detalhamento de Elisa Margarida Gonçalves, outra agente fundamental na trajetória do próprio Walther Moreira Salles, no uso anterior da sede da instituição cultural e na educação de três de seus quatro filhos, que emergiram como mecenas há duas décadas, possivelmente a mulher mais presente na verificação de uma unidade de análise bastante masculina. Em 2017, com *No Intenso Agora*, a existência de Gonçalves ressurgiu como fenômeno das elites a ser analisado, dividindo com Salles o protagonismo na construção social de uma representação de si próprios bastante próxima da de uma fração burguesa liberal, moderna e nacionalista na capital do país. Notadamente, em torno de Elisa Margarida Gonçalves, última moradora da *Casa da Gávea*, antes da sua transformação em centro cultural, é que notamos as mediações necessárias para a compreensão do uso da cultura pela família desde a década de 1950 e nas gerações mais novas, consolidado ora como atividade privada, ora como atividade pública, ora como atividade familiar, ora como atividade institucional; a um só tempo, mineiro, nacional e cosmopolita, de trânsito permanente entre os espaços. Sobretudo, a morte de Gonçalves, de maneira bastante trágica, na década de 1980, é um símbolo do esgotamento tardio do uso consagrado da moradia e da cultura por esse mecenato, junto da possibilidade de surgimento de um outro; seu reaparecimento na cena cultural, contudo, oferece indagações sobre o novo significado de suas práticas, ou mesmo de sua apropriação contemporânea.

Neste capítulo, as observações paralelas entre o período principal de ocupação familiar da casa,

entre 1947 e 1964, e o período de formação e estabilidade da sede carioca do Instituto Moreira Salles, entre 1995 e 2008, apresentam o que de mais significativo ocorreu em ambos, a contiguidade entre o desenvolvimento da família e de certa mobilização da cultura, em conjunturas políticas que favoreceram a consolidação delas. Como consequência, no primeiro período, ocorreu estrategicamente a consolidação da representação nacional da família Moreira Salles; no segundo, a consolidação da representação nacional do Instituto Moreira Salles.

Abaixo, Walther Moreira Salles discursando na inauguração do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, em outubro de 1999, entre o Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, e o Ministro da Cultura, Francisco Weffort (Fonte: IMS).



A colunista Hildegard Angel, do jornal *O Globo*, narrou alguns acontecimentos e agentes participantes da inauguração.

Em destaque, chamamos a atenção para a frase do Presidente Fernando Henrique Cardoso: *Um homem que doa sua própria residência e uma coleção, isso mostra o quanto o Brasil está avançando*. A identificação de Walther Moreira Salles com o governo de Cardoso e a admiração mútua entre ambos, pelos seus trabalhos, é uma questão observada no início deste capítulo (Fonte: IMS).

Segunda-feira, 4 de outubro de 1999

O GLOBO

SEGUNDO CADerno • 3

HILDEGARD ANGEL

Na Gávea, com discursos e cochar de sapos...

• A INAUGURAÇÃO do Instituto Moreira Salles foi como se, de repente, estivéssemos no primeiro mundo. Até a segurança de FH agiu como se protegesse o Clinton: os convidados passavam pelo portal detector de metais e as mulheres tinham as bolsas revistadas. Não sei se a novidade do pente fino (nem na *Cinéria* houve) se deve aos índices de aprovação do Governo, mas deveria ser assim sempre. Popular ou impopular, Presidente da República precisa, sim, de segurança rigorosa. Agir diferente, se não por incompetência, é demagogia...

• O GOVERNADOR Garotinho, prefeito Conde, ministros, Paulo Renato e Weffort participaram da solenidade de inauguração, sobre tablado armado em uma das salas da casa/centro cultural, assistida através de uma porta de vidro pelos demais, aliás, de muito mal. A sintese social era expressiva. De relance: Gilberto Chateaubriand, os poetas Homero Sanchez e Maura Salles, Luis Carlos/Lucy Barreto,

Gabeba, os Paranaguá (Glorinha/Naná/Pe- dro), Heloisa/Carlos Lustosa, Eduardo/Lílian Vianna, Roberto Campos, Ivo/Helcius Pitanguy, Olympio Faisol, Persio Arida a bordo de Landau, Emilia/Anelise Pacheco, Lia/Antônio Neves da Rocha, Bianca Bocayuva, Guncho Maciel, Bebel Bittencourt (que saiu pra encontrar Paulinho Niemeyer, que estava operando até aquela hora), Elza/Mauro Viegas, Luis Eduardo Guinle, Cáca Diegues, Bellini Cunha, André Lara Rezende e Claudia Jaguaribe, Arthur Sendas, Humberto Motta, Bia/Pedro Corrêa do Lago...

Moreira Salles, Walter, João e Fernando, ajudavam a avivar as lembranças. A casa ficou fechada anos, só seu campo de futebol era usado pelo João, que é Botafogo, e gosta de bater uma bola...

• MAS O GOL da noite foi do cumprimentadíssimo embaixador Moreira Salles. Fernando Henrique enalteceu: "Um homem que doa sua própria residência e uma coleção, isso mostra o quanto o Brasil está avançando". FH estava de bom humor, ao referir-se à *Gávea Pequena*, de onde vinha, disse: "é minha casa mas é do prefeito que me empresta, porque o governador tomou a que eu tive". Todos riram. O presidente entrou entre os convidados, que tratou com simpatia, mas, com os que o criticam na imprensa, foi seco. Ah, o exercício democrático! Sapos cocharam do princípio ao fim da festa, sempre atrás da mesma mola. Será sonoplastia? perguntaram alguns. Não queridos, é ecologia. Na Gávea ainda tem....

O GLOBO - 4.10.99

Abaixo, Fernando Henrique Cardoso, Lúcia Cúria Moreira Salles e Walther Moreira Salles, este apresentando a maquete da Casa da Gávea. A exposição permanente sobre a residência é uma das mais velhas da instituição e tem destaque nas atividades da sede do Rio de Janeiro (Fonte: IMS)⁶.



Conversão de recursos e produção cultural

Como exploração do cruzamento entre os estudos de elites e os estudos de cultura, bastante adequada à compreensão do Instituto Moreira Salles, propomos a análise da instituição como a observação do fenômeno de reprodução da família para novas atividades de prestígio, realizada entre grupo de empresários dominantes do país, acontecida especialmente na década de 1990. Para a análise do período escolhido, a conjugação desses temas necessita observar uma espécie de legitimação social das atividades familiares, ocorrida de muitas maneiras; como se a expansão da instituição estivesse vinculada à capacidade privada de suprir uma falta na história cultural. Da mesma maneira que Walther Moreira Salles converteu grande parte de suas atividades profissionais para espaços políticos da capital, entre 1947 e 1963, em passo decisivo para a nacionalização e internacionalização de seu trabalho, acontecidas com mais intensidade a partir daquele momento, podemos dizer que seus filhos experienciaram nessas últimas décadas caso bastante expressivo do que podemos considerar como uma segunda conversão pública da família, ocorrida entre recursos, trajetórias e espaços eminentemente empresariais para recursos, trajetórias e espaços culturais.

⁶ Agradeço especialmente à Elizabeth Pessoa pela disponibilização das fotografias da inauguração da sede carioca. Coordenadora do IMS- Rio de Janeiro, desde 1999, Pessoa forneceu um longo depoimento à pesquisa. Entre as várias características da sua trajetória que acredito serem importantes para o esclarecimento do objeto, uma se refere ao recrutamento dela, outra, ao amadurecimento da sua profissionalização como gestora. Publicitária, formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro na década de 1970, Pessoa possuiu um estável vínculo profissional com os empreendimentos culturais da família, desde que trabalhou como produtora executiva da *Videofilmes*, nos filmes de Walter Jr e João antes da chegada à instituição cultural, assim como Franceschi, Pinheiro e Nogueira, entre outros colaboradores, que também iniciaram nela novas frentes de atuação. No Instituto Moreira Salles, passou a adequar a sua formação às necessidades institucionais, concluindo, na década de 2010, uma pós-graduação sobre a gestão de museus. Recentemente, tornou-se responsável também pela construção de atividades e de estruturas orientadas para a memória de todo o empreendimento, o que não ainda não estava sedimentado.

De modo semelhante à *Casa da Gávea*, tornada museu depois de moradia, cabe a pergunta sobre a especificidade das atividades dos quatro filhos de Walther Moreira Salles, que se transformaram em agentes relevantes no meio artístico, para além da atividade filantrópica e de gestão de seu pai, com consequências evidentes na instituição; ou seja, quais os princípios que nortearam o reconhecimento concomitante das propriedades culturais da família, seja dos seus espaços, seja das suas trajetórias. Entre outras decisões estratégicas do Instituto Moreira Salles, que podemos reconhecer no fenômeno de conversão das elites, uma é a importância adquirida pela fotografia e o audiovisual como suas preocupações públicas, no mesmo momento em que inferimos marcos dessa conversão. Outra, mais tarde, tem relações com o gosto pela arquitetura, de Pedro Moreira Salles, e pelo empreendimento filantrópico, no caso de João Moreira Salles. De algum modo, as estratégias de conversão e curadoria podem ser entendidas também como processos de diferenciação do Instituto Moreira Salles na cena cultural, que a cada geração oferece algum tipo de resultado da interação entre mecenas e colaboradores como material único da sua criação. Em estudo sobre a reprodução e recomposição das elites na França (2008), Monique de Saint-Martin explicou a importância da análise das conversões de recursos, realizadas por frações de grupos dominantes, como fenômeno de diferenciação em situações de crise e de questionamento de sua legitimidade, bem como estratégia de concorrência com outras frações de grupos dominantes:

Procurando apreender as transformações e mudanças em curso nos grupos dirigentes e nas relações de poder, o estudo das reconversões parece ser um ponto de partida interessante. Mais do que a questão da reprodução, talvez seja a questão da relação das elites com a reprodução que deva ser agora colocada, o que de certo modo induz à questão das reconversões das antigas elites. As reconversões são o conjunto das ações e reações permanentes através das quais cada grupo social se esforça em manter ou mudar sua posição na estrutura social, e se traduzem em deslocamentos no espaço social de atores ou de grupos de atores, provocados por grandes transformações políticas (queda do muro de Berlim) ou mais estruturais (transformação das formas de propriedade, dos modos de reprodução), com o abandono de posições estabelecidas e o ingresso em novos setores. Saint-Martin, p.64, 2008.

Em termos que nos interessam, Saint- Martin ajuda-nos a explicar a relevância do estudo das elites, a partir das suas estratégias de reprodução, como traço característico delas; no entanto, a autora deixa isso ainda mais complexo, observando como atualmente a análise da reprodução das elites deve implicar a consideração sobre a sua conversão para novos espaços. No interesse pelo Instituto Moreira Salles pudemos constatar o amadurecimento cultural dos filhos do embaixador em duas etapas, à luz do estudo das elites, principalmente a respeito do entendimento sobre Fernando Moreira Salles e sobre Walter Salles Jr, nas décadas de 1990 e 2000, sendo que o primeiro se tornou presidente da instituição cultural nesse período. Mais tarde, a análise foi continuada nos mesmos termos, a respeito de Pedro e João Moreira Salles, na última grande fase da instituição, depois de 2008, quando eles se aproximaram com mais intensidade da instituição cultural, com a forte participação do irmão mais novo.

Sobretudo, o que estamos reconhecendo envolve a afirmação da identidade enquanto artistas de Fernando, Walter Jr e João, elaboradas com o desenvolvimento de propriedades específicas para a produção cultural, além da assunção de Pedro como mecenas de arquitetura e de arte contemporânea. Essa afirmação ocorreu de maneiras diversas, seja por habilidades adquiridas em formações universitárias específicas, como a de Walter Jr, seja por habilidades transmitidas quando em contato com outros produtores culturais, ou derivadas das experiências de cultivo de ensino e de família. Analisada a partir de um percurso mais amplo do que o desenvolvimento da instituição, inserida na formação dos vínculos significativos que a família Moreira Salles possui com instituições culturais desde a década de 1940, a identidade deles está envolvida na capacidade de demarcação na cena cultural, especialmente com a construção de uma agenda cultural própria. De outro lado, demonstra como a experiência de reprodução do mecenato e da própria relação familiar com a instituição cultural implicou escolhas próprias em cada geração. Entre outras características das reconversões, Saint-Martin detalha a importância da reconstrução identitária como forma de oferecer sentido à ruptura da herança: *Em seu sentido mais forte, as reconversões supõem uma forma de ruptura com a herança, uma dissolução dos antigos recursos e uma recomposição destes recursos em bases diferentes, bem como uma reconstrução identitária.* (Saint-Martin, p.67, 2008).

No caso desta pesquisa, a reconstrução identitária ocorreu assimilada a uma nova divisão de trabalho na família, que apareceu entre outras formas com o fato que Fernando e João se tornaram presidentes do Instituto Moreira Salles enquanto seus irmãos Pedro e Walter assumiram posições mais exclusivas e acentuadas na produção cinematográfica e na carreira administrativa. Isto leva a mais duas considerações sobre o objeto principal da pesquisa, sendo que a primeira é mais observável na fase de expansão da instituição, entre 1995 e 2008, enquanto a segunda é mais recente: i) o investimento na imagem, principalmente na memória e na documentação merece ser considerado característica elementar da reconversão geracional dessas trajetórias de elite, derivado da emergência dos filhos de Walther Moreira Salles; ii) junto deles, houve a produção de um sistema de atividades empresariais, filantrópicas e culturais, distribuídas entre familiares, cada vez mais consolidado, onde encontramos o Instituto Moreira Salles, atualmente.

A respeito da primeira consideração, é possível relacionar mais um fato, em torno da ruptura geracional, seguida da conversão de recursos, que conseguiram ser mais bem afirmadas com o deslocamento mais decisivo de Walter Jr da herança administrativa e gestionária da família, ainda na década de 1980, completada pelos investimentos universitários no cinema, depois da formação em economia, na produção de documentários e na criação da *Videofilmes*, produtora de filmes bastante significativa que também utilizou o espaço da *Casa da Gávea*, na década de 1990. No segundo caso, sobre a emergência de um sistema diversificado de empreendimentos é possível notar as muitas

atividades de Pedro Moreira Salles, entre a filantropia, o mecenato e a gestão de empresas, depois de uma breve tentativa na carreira política, além dos variados empreendimentos de João. Entre a produção da cultura (e consagrada) de um irmão e o mecenato ideal do outro, a atualização do investimento na cultura ocorreu em uma fração da elite do país que além de artística, afirmou-se bastante profusa em muitas atividades.

Na análise acompanhada da bibliografia, ainda que a família Moreira Salles seja um exemplo bem-sucedido dessa característica no Brasil, essa forma de arranjo familiar de grupos abastados não é exclusiva, tampouco rara, em espaços que concentram atividades culturais e empresariais, quando pesquisamos elites financeiras. Em reflexão sobre a formação de mercados globalizados da arte, depois da década de 1990, Raymonde Moulin ilustra com clareza outros casos de mecenato, principalmente na França, oriundos de políticas de isenção fiscal e formação de fundações de interesse público e dinheiro privado, formadas por magnatas colecionadores, com apoio de suas empresas. Entre outras conclusões sobre a especificidade dessas elites, trata-se de um fenômeno de difícil julgamento a respeito do ganho e da perda da autonomia da produção artística, mas de fácil observação do novo vínculo dela com o espaço empresarial: *Além dos debates sobre o desinteresse associado ao mecenato e o interesse associado ao partenariado, constata-se que o apoio financeiro às atividades artísticas tornou-se um ato de gestão ordinária da empresa e um recurso reputacional* (Moulin, p. 90, 2007).

Na mesma reflexão, mais à frente, Moulin analisa as iniciativas bastante conhecidas de empresários dedicados ao investimento cultural na França, que iniciaram suas fundações e produziram consequências na valorização das obras de arte em espaços de cultura considerados autônomos:

François Pinault decidiu a criação de sua fundação na ilha Seguin. À maneira dos megacolecionadores estrangeiros, americanos ou europeus, ele desempenha uma pluralidade de papéis: acionista majoritário da Gucci (os interesses cruzados do mundo da moda e do mundo da arte são bem conhecidos), grande colecionador, proprietário de uma multinacional de leilões, construtor de um novo local artístico. Ele dispõe ao mesmo tempo de uma capacidade de valorização estética das obras e de um poder de mercado. Moulin, p.91, 2007.

Comparado aos exemplos de Moulin, o tamanho dos investimentos culturais da família Moreira Salles é relativamente modesto, ainda que chamativos e expressivos no Brasil. De acordo com a tese da autora, na França esses são investimentos vinculados ao processo crescente de globalização do mercado da arte, com instituições, circulações e agentes cada vez mais internacionais nas três últimas décadas, o que faz pouco sentido para análise do Instituto Moreira Salles, até 2008. Como exemplos da participação da instituição nessa cena globalizada, observamos no capítulo anterior a compra, em 1999, do acervo de iconografia brasilianista pertencente à família Guinle, realizado na *Christie's*, casa inglesa de leilões apontada por Moulin como espaço protagonista da globalização do mercado de arte, ao lado da conterrânea *Sotheby*. No entanto, no mesmo leilão, a venda não estava disponível para outros

compradores, que não brasileiros, o que apenas reafirma o quanto a inserção do Instituto Moreira Salles ocorre majoritariamente na cena cultural brasileira, assegurada no estrangeiro, fomentado por outras tantas relações circunscritas aos fenômenos do país, emergentes entre as décadas de 1990 e 2000. Mais que inferir alguma posição periférica do Instituto Moreira Salles na circulação internacional da cultura, cabe lembrar também que, do ponto de vista desta pesquisa, ele foi fomentado por uma fração social que já possuía outras formas de circulação internacional. A respeito dos mecenatas, na década de 1990, Walther Moreira Salles tinha consolidado seu trânsito no MoMA, em Nova York, sem nenhuma relação com as atividades do ainda pequeno Instituto Moreira Salles, construído com outras finalidades. Na década de 2000, Walter Jr também emergiu como cineasta estrangeiro, sem grandes consequências para a instituição cultural. Neste sentido, não há dúvida que o Instituto Moreira Salles demorou consideravelmente para participar da agenda mais globalizada da cultura.

Por último, tanto Monique de Saint-Martin quanto Raymonde Moulin nos auxiliam a analisar fenômenos elementares das elites culturais ou que realizam investimentos na cena cultural, oriundas de atividades empresariais nas décadas recentes, explicitando alguns conceitos. Notadamente, Saint-Martin lida com o fenômeno da reconversão, que é ainda fundamental para a compreensão da família Moreira Salles em vários momentos: na análise específica da *Casa da Gávea*, que propomos nas próximas páginas, lidamos com uma conversão mais antiga da família aos símbolos da modernidade, o que significou também a atividade de Walther Moreira Salles no MAM-RJ, na própria arquitetura da casa e no casamento com Elisa Margarida Gonçalves. Contudo, antes, vamos utilizar a autora para uma definição mais precisa de elites, como fenômeno existente por sua relação com outros grupos, caracterizado pela disposição em espaços de poder político e reconhecido pelo exercício de funções no topo da hierarquia social.⁷

Em seu uso científico, para a maioria dos pesquisadores, «elites» designa «todos aqueles que se encontram no topo da hierarquia social e aí exercem funções importantes, as quais são valorizadas e reconhecidas publicamente através de rendas importantes, diferentes formas de privilégio, de prestígio e de outras vantagens oficiais ou oficiosas», como o explica Giovanni Busino; pode-se acrescentar, para ser mais preciso, que as elites ocupam as posições de poder político, administrativo, econômico, militar, cultural, religioso. É necessário acrescentar, como sublinha Christophe Charle, que «por definição, não se faz parte das elites ‘em si’, deve-se fazer parte delas para os outros. (Saint-Martin, p.48, 2008).

⁷ Entre várias hipóteses exploradas ao longo do texto, uma se refere à construção de uma disposição propriamente de elite a partir de uma disposição cultural e institucional, nessa ordem. Ou seja, com Walther e com João Moreira Salles, observamos uma invenção do que deve ser, segundo os termos deles, um empresário e um herdeiro nacional. Essa dimensão reflexiva poderia indicar, por exemplo, a existência de uma concorrência com outros agentes, como eles, oriundos de outras famílias, indicando um campo da elite brasileira, mais que uma disposição. No entanto, utilizar essa pesquisa para tal comprovação seria um exagero. O que podemos dizer é que, de fato, para lidar com a possível curiosidade da interlocução sobre o assunto, é possível verificar inúmeras concorrências de Walther Moreira Salles com agentes homólogos, que demonstram a sua busca de liderança não só entre empresários, mas entre agentes investidos de reconhecimento público pela qualidade privilegiada de seus recursos. Dos casos mais destacados de concorrência e de similitude com Walther Moreira Salles, cito seus contemporâneos que, de alguma maneira, apareceram na pesquisa, como Roberto Marinho, Ivo Pitanguy, Raymundo Ottoni de Castro Maia e os irmãos Carlos e Eduardo Guinle.

Abaixo, colagem com as imagens dos quatro irmãos, publicada na reportagem *10 irmãos bilionários no Brasil e no mundo*, da revista *Forbes* brasileira (Castro, 2021). Por um descuido da reportagem, o segundo rosto registrado é de Roberto Setúbal, parceiro de Pedro Moreira Salles no Itaú Unibanco, não de Fernando Moreira Salles, como creditado.



Abaixo, imagem de *Retrato de jovem com corrente de ouro (Autorretrato com corrente de ouro)* (1635), de Rembrandt Van Rijn e Ateliê, chegando ao Brasil, uma das seis doações que Walther Moreira Salles participou no momento de fundação do MASP, com o agenciamento de Assis Chateaubriand (Fonte: MASP), marco fundamental da vida de Salles nas instituições culturais. O reconhecimento dos mecenatas pelos *Diários Associados*, importante veículo de imprensa da época, era um dos trunfos que eles recebiam por causa da doação.



Sedes e espaços: 1995-2008

São Paulo (1996-2016) e Belo Horizonte (1997-2009)

Em resumo, houve gradativamente a formação de três tipos de sedes na história do Instituto Moreira Salles - as casas, as galerias e o museu -, sendo que as casas persistiram, as galerias são atualmente as mais datadas, consideradas espaços pequenos demais para a expansão da instituição, e o museu, o mais recente, com planejamento e estrutura adequados para organização de acervos e grandes exposições. Particularmente, a respeito das galerias, podemos perceber, nos dias de hoje, a pouca funcionalidade que elas tiveram, em especial para as proposições culturais que foram consolidadas posteriormente na entidade, na última década.

No entanto, a expansão delas foi bastante representativa da gestão de Antonio Fernando de Franceschi como superintendente, até 2008, bem como da proposta de expansão da instituição nela desenvolvida desde 1995, superada com a consolidação gradativa de espaços maiores, chamativos e concentrados, mais decisivos também, sobre a presença do Instituto Moreira Salles nas zonas culturais da cidade. Sobretudo, notamos que a relevância das galerias esteve atrelada a ambições discretas da instituição em São Paulo e em Belo Horizonte, na década de 1990, de reprodução atualizada do espaço pequeno, resguardado, pontual da sede de Poços de Caldas em cidades maiores. Naquele momento, interessava mais à instituição a estratégia de divulgação do seu compêndio de fotografias e iconografias para públicos de nicho, com a inserção reconhecida em espaços modernos, que permitiam alguma convivência e sociabilidade cultural.

Durante mais de uma década de atividade, as sedes do IMS no bairro de Higienópolis, em São Paulo, fundada em 1996, e na Praça Sete de Setembro, no centro Belo Horizonte, fundada em 1997, acompanharam as sedes de Poços de Caldas e do Rio de Janeiro também em uma característica: *a nova mobilização de espaços e símbolos modernistas, em bairros com destacada presença da arquitetura de vanguarda, desenvolvida ao seu modo em cada cidade*. Entre outros padrões desse período de uma década, os quatro bairros ocupados pela instituição, em quatro cidades – Jardim dos Estados, em Poços de Caldas, Higienópolis, em São Paulo, Gávea, no Rio de Janeiro, e o centro de Belo Horizonte – confirmavam uma instituição dirigida para classes médias, com algum tipo de apreciação cultural legitimada, sem grandes ambições na ampliação do acesso. Nos dois espaços de São Paulo e Belo Horizonte, os prédios eram conhecidos também por outra associação da instituição, o mercado bancário: em São Paulo, era parte de uma agência ativa do Unibanco e, mais tarde, do Itaú, em Higienópolis; em Belo Horizonte, a sede sucedeu uma antiga agência do Banco do Brasil, erigida em 1925, também tombada como patrimônio municipal, em 1994. Muito antes, o Unibanco já tinha estado

associado à aquisição de obras de cunho modernista, como observamos na constituição de uma coleção decorativa própria, iniciada três décadas antes, com exibição organizada no Instituto Moreira Salles nos primeiros anos da instituição. Em 24 de setembro de 1997, no momento de inauguração da sede em Belo Horizonte, a *Folha de São Paulo* noticiou a *Coleção Unibanco* de obras de artes como a primeira mostra da instituição, com o título da reportagem *Modernismo inaugura IMS de Minas*:

Uma exposição com 42 obras de arte da Coleção Unibanco vai inaugurar o centro cultural do Instituto Moreira Salles (IMS) em Belo Horizonte, no dia 1º de outubro. A coleção, iniciada em 1963, possui cerca de 600 obras. O destaque da exposição em Belo Horizonte serão as obras de artistas modernistas como Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e Di Cavalcanti. A exposição vai mostrar as últimas oito décadas da arte brasileira, desde a Semana de Arte Moderna (22), prosseguindo com expoentes dos movimentos posteriores, como o surrealismo e o concretismo. Di Cavalcanti, cujo centenário de nascimento se comemora este ano, será representado pelo quadro "Mulheres do Morro" (54). A obra do artista fluminense Alberto da Veiga Guignard, que se radicou em Minas Gerais a partir da década de 40, estará presente com o retrato "Pedrinho" (43) e "Fantasia sobre Minas Gerais". Os artistas mineiros terão um destaque especial nessa exposição, começando pelo escultor Amílcar de Castro, ex-aluno de Guignard. Além de reunir obras importantes, a Coleção Unibanco também patrocina trabalhos de artistas contemporâneos, como a série de aquarelas feitas por Mário Zavagli, retratando paisagens mineiras.

Na época, a Coleção Unibanco contava com aproximadamente 600 obras de arte, com evidente apreço para o modernismo ocorrido no Brasil, iniciada no Banco Moreira Salles, quando Walther Moreira Salles apenas desejava adequar a decoração da sede de São Paulo, solicitando apoio do jornalista Mário Rodrigues Filho, irmão do dramaturgo Nelson Rodrigues. No entanto, em mais de trinta anos de acúmulo, a coleção nunca havia sido exibida para públicos maiores e exteriores ao banco, até a construção do Instituto Moreira Salles, na década de 1990. Depois da inauguração do IMS- Poços, a instituição exibiu uma amostragem das obras pela primeira vez, em 1994, reproduzida no ano seguinte no MAM-RJ e, posteriormente, na inauguração do IMS- Belo Horizonte, descrita acima, demonstrando intenções ainda conjugadas de mecenato privado de artistas contemporâneos, colecionismo modernista e propaganda bancária. Anos depois, em 2000, a *Coleção Unibanco* finalmente chegou ao IMS- Rio de Janeiro, em versão menor, com pinturas coloniais e de outras artistas em plena atividade.

Em São Paulo, no ano anterior, o Instituto Moreira Salles havia efetivado outro tipo de colecionismo, a fotografia, para a projeção do seu segundo modelo de sede, ainda modesto, ao lado da expansão das suas atividades com cinema. Em 1995, adquiriu adquirido a gestão dos cinemas do Banco Nacional, transformados no *Espaço Unibanco de Cinema*, quando o próprio Banco Nacional foi vendido para o Unibanco. Na cidade, o Instituto Moreira Salles organizou a sua estreia com obras fotográficas inéditas, em nova galeria, com pouco vínculo com as coleções particulares tanto da família quanto do Unibanco, demonstrativa do início de uma organização autônoma da área. Naquele ano, a principal aposta foi a exposição *São Paulo de Lévi-Strauss*, com a aquisição dos negativos das

fotografias realizadas pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em São Paulo e na Baixada Santista, entre 1935 e 1939. A exposição tornou-se uma das mais importantes da trajetória da instituição, marco dos pequenos acervos guarneidos em São Paulo, um dos casos mais bem-sucedidos da parceria frequente que estabeleceu com a editora *Companhia das Letras*, publicadas em edição especial - na época, a editora era propriedade parcial de Fernando Moreira Salles, desde a fundação.

Embora não possamos concluir como estratégica, é inegável que a inauguração realizada na sede de Higienópolis foi também simbolizadora de novos vínculos e possibilidades de atividades culturais do Instituto Moreira Salles, incluindo a de gerenciar uma rede de cinemas relevantes em várias capitais do país, além da parceria com outras entidades para a exploração do seu recém iniciado acervo próprio de obras. Mantendo-se com ambições circunscritas, mas relativamente maiores que aquelas relacionadas a Poços de Caldas, a primeira sede paulista esteve em atividade crescente até 2015, enquanto a de Belo Horizonte não sobreviveu à crise econômica de 2008. Em 2009, a segunda sede mineira foi fechada e o Instituto Moreira Salles cedeu o prédio ocupado para a Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. Motivada pela imediata comoção, convite e pressão de artistas e produtores culturais da cidade, a instituição decidiu pela presença em Belo Horizonte em parceria com a Fundação Clóvis Salgado, que fundou no mesmo espaço o Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, dirigido por ela e em contrato com o Instituto Moreira Salles, por dez anos, pelo menos. Nos dois casos, podemos notar que a forma de expansão pelas galerias exigia muito mais parcerias com outras instituições, o que limitava bastante o desenvolvimento dos projetos próprios. Com novas demandas de diversificação do público e de acompanhamento de políticas museológicas, as galerias tão pequenas passaram a fazer pouco sentido no final da década de 2000.

Os conjuntos arquitetônicos da história da instituição, bastante presentes na dualidade em duas fases, como casas/galeria, e recentemente na dualidade casas/museu, são indicativas de vários momentos da gestão, bem como da ambivalência que ela reproduz a respeito do seu tamanho, propondo estratégias de expansão, mas mantendo-se pequena. De fato, corroborando a afirmação de vários colaboradores do Instituto Moreira Salles, há evidências suficientes da existência pouco planejada que ele teve, a não ser em inserção muito específicas, como o desenvolvimento da área de fotografia. De todo modo, a evolução dos conjuntos arquitetônicos, de um para outro, demonstra que a abertura de cada um deles foi também uma oportunidade ou de lidar com recursos acumulados até então, ou de estabelecer vínculos e novas políticas estratégicas. Observar as fundações ou reformas das sedes como marcos de mudanças institucionais foi uma evidência que continuamos explorando durante toda a pesquisa.

Abaixo, duas fotografias das duas sedes fechadas, sem grandes documentações e registros de seus prédios. A primeira é da sede do Higienópolis, com a divulgação da exposição As origens do fotojornalismo no Brasil, em 2012. A segunda, mais recente, a respeito da Câmera Sete - Casa de Fotografia de Minas Gerais, entidade parceira do Instituto Moreira Salles em Belo Horizonte, na Avenida Afonso Pena, desde o fechamento da sede na cidade, em 2009.



Casa da Gávea: Distância e proximidade social

Possivelmente, a obra mais relevante do Instituto Moreira Salles seja a sua sede no Rio de Janeiro, mantida igualmente como tema e exposição permanente na unidade carioca, enquanto unidade arquitetônica orgânica na história cultural do bairro da Gávea. Especialmente, nessa sede nós observamos o desenvolvimento da estratégia institucional de transformação dos espaços próprios em espaços públicos, sobretudo, porque ela mesma foi erigida para atender também a demandas oficiais. Como nenhum outro foi também esse espaço o mais incumbido da pretensão de democratização do Instituto Moreira Salles para variados públicos que não chegavam a ele.

Na leitura de material farto sobre a sede, ao lado da visita a ela e da entrevista de seus principais funcionários, podemos dizer com clareza que a *Casa da Gávea* foi construída na década de 1940 remetendo aos hábitos mais tradicionais das construções cariocas, com demonstrações evidentes do lugar social em que Walther Moreira Salles estava se inserindo quando chegou na cidade, da mesma maneira em que a sua transformação em sede da instituição carioca foi bastante esclarecedora do que foi projetado para toda a entidade, na virada das décadas de 1990 e 2000. Como Guilherme Wisnik aponta em texto para a própria instituição (2011), a residência faz alusão às antigas *casas de chácara*, erigidas anteriormente no alto dos morros cariocas, em lugares relativamente distantes, próximos das matas, por famílias abastadas do Rio de Janeiro, na então capital do país. Entre suas características mais proeminentes, estão suas dimensões austeras, bastante chamativas, agregadas ao arrojo arquitetônico moderno titubeante nas residências de família.

No círculo próximo ao embaixador Walther Moreira Salles, a residência pode ser confrontada com outros experimentos da elite carioca que lhe foram contemporâneos na construção, em especial as casas da fração de empresários vinculados à imprensa e à política, como a residência do jornalista

Roberto Marinho, no Cosme Velho, também com intervenções do paisagismo de Roberto Burle Marx; a residência do empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya, também associado ao MAM-RJ; e aos edifícios projetados por Lúcio Costa, no Parque Guinle. Em comum a todas essas residências, além do pertencimento a uma fração social que mantinha contatos entre si, intencionava-se igualmente a intensa articulação entre arquitetura e paisagismo, com experimentos de vanguarda nos jardins, aproveitando a mata nativa e a localização tão próxima dos morros. Desde a sua fundação, com a posterior transformação do bairro, pela sua localização próxima à PUC-RJ e pela composição social dos moradores, a construção esteve sempre eminentemente associada a um círculo de frequentadores socialmente abastados, que tampouco se modificou com facilidade com a formação do Instituto Moreira Salles.

No entanto, é especialmente nessa sede que notamos o maior esforço de democratização do acesso ao espaço. Eventos da última década elucidaram preocupações elementares de todo o Instituto Moreira Salles, que em São Paulo só emergiram com relevância após a inauguração da sede na Avenida Paulista, em 2017. Diferente das sedes de outras cidades, a localização na Gávea exigiu decisões mais precoces da gestão da instituição, dada a conhecida gentrificação acentuada do bairro, desde a década de 1950, e da sua proximidade com comunidades populares, como a Rocinha. Particularmente, encontramos nessa favela um constante tema de atividades específicas do IMS-Rio, iniciadas em 2014, notada como palco privilegiado dos programas de extensão institucional, em contraposição à própria sede. Ou seja, se nas casas da elite carioca da imprensa encontramos as similitudes da residência, na Rocinha, encontramos o que a instituição lida como alteridade do seu espaço. Mais um detalhe importante, a sede carioca tornou-se o exemplo mais bem-sucedido na última década do desenvolvimento dos jovens programas de *ação social* do Instituto Moreira Salles em espaços que não eram exatamente parceiros, mas vizinhos. Com a crescente democratização das atividades de toda a instituição cultural e consequente diluição da diferença entre as atividades internas e externas da sede, aquelas que são realizadas no espaço e aquelas que são realizadas em outros lugares, por exemplo, na Gávea e na Rocinha, a relação com a comunidade vizinha ficou relativamente envelhecida, até ser atualizada como parte do esforço de ampliação do público, nas atividades educativas, e, mais recentemente, nas atividades de curadoria.

De qualquer modo, a comunidade da Rocinha ainda pode ser entendida como espaço de alteridade da comunidade da Gávea, esclarecedora da composição permanente da arquitetura monumental da sede carioca. Entre os vários projetos culturais recentes que buscam problematizar a relação do espaço com o entorno, ou mesmo afinar a relação da sede com a vizinhança, um a ser observado é o *Memória Rocinha*, concretizado em um sítio virtual específico, como parceria entre o Instituto Moreira Salles e o Museu da Rocinha- Sankofa- Memória e História, tendo como premissa a

exploração dos acervos da primeira instituição, em leituras organizadas sobre as mudanças paisagísticas da favela da Rocinha. A partir da série *Pontos de vista*, 60 fotografias dos acervos, realizadas entre 1860 e 1950, foram selecionadas, por se referirem à documentação da redondeza, sendo que 23 delas passaram a ser confrontadas por fotografias contemporâneas. O sítio virtual ainda conta com vídeos e depoimentos de moradores, produzindo uma história do bairro desde a década de 1920, quando a ocupação dele foi iniciada, justamente em um dos momentos de intensa transformação dos arredores da Gávea.

Como parte do projeto, em 2017, mais quatro curta-metragens foram realizados com oficinas e formações em fotografia e audiovisual para moradores da Rocinha e da Zona Sul. Utilizando-se da parceria com o Instituto Moreira Salles, o Museu da Rocinha expandiu suas atividades iniciadas na própria favela, na década de 1990, recebendo o reconhecimento como Ponto de Memória pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC). Em vínculo sólido entre as organizações, durante a pandemia, em 2000, o *Programa Convida* do Instituto Moreira Salles novamente abriu as portas para os moradores, em *A Rocinha Resiste*. Sobretudo, nesses anos, as atividades representaram um dos passos mais relevantes do diálogo entre o Instituto Moreira Salles e instituições oriundas de comunidades que estavam completamente distantes das atividades e dos recursos da instituição na primeira década de 2000, ainda que a proximidade geográfica fosse substantiva.

Nos últimos anos, outras atividades importantes puderam ser observadas no diálogo com as comunidades das periferias cariocas. Desde 2019, em período de intensa transição da direção artística do Instituto Moreira Salles, entre Flávio Pinheiro e João Fernandes, foi lançado o *Escuta Festival*, evento de valorização da relação entre arte, ativismo e periferia, com a participação de artistas, produtores audiovisuais e agentes de demais linguagens culturais, para trocas diversas e celebração da cultura das periferias. Em 2020, o programa *Imagens do Povo*, construído pela Organização Social Civil *Observatório das Favelas*, sediada na favela da Maré, produziu a *Corpo Presente: Releituras Críticas do Acervo do IMS*, residência da instituição incentivada pela própria equipe de ação social e de educação. Ou seja, em franca modificação da curadoria, de fato, o Instituto Moreira Salles abriu-se a comunidades diversas, em projetos de parceria com instituições da cidade que não eram reconhecidas como interlocutoras, até há pouco. Tamanho esforço de diálogo é indicativo de um processo de transformação do escopo do público, bastante diferentes em outros momentos, seja na existência da *Casa da Gávea* como residência, seja como sede da instituição no Rio de Janeiro. Entre todas as sedes, ela possui inclusive uma particularidade marcante na divulgação de suas atividades, sinalizadora da inflexão que o conjunto sofreu: é a única sede com o letreiro na porta indicando a gratuidade do acesso ao espaço, por sinal algo inexistente nos primeiros anos de atividade, em Poços de Caldas, mas já modificado na abertura da sede nessa cidade. Entre todas as sedes, é também a que melhor representa a

dificuldade que a curadoria enfrenta, de expansão para o centro urbano da cidade.

Na inauguração da sede, 1999, a presença de autoridades da cidade, do país e do Unibanco chamava a atenção, como a abertura de um lugar de interesse não só público, mas oficial, depois de quase duas décadas sem atividades da mesma ordem. Mais que a alusão à relação com o poder que a sede poderia atualmente comportar, observa-se ainda nas fotos de inauguração a tentativa de atualização do espaço, em especial com o mesmo glamour das décadas de 1950 e 1960. Posteriormente, ficou evidente que o sustento do mesmo uso que a casa tivera décadas antes seria insustentável e indesejável, dada a sua pretensão de ser reconhecida como instituição cultural de valor público. Isto é, talvez o preço maior para a o Instituto Moreira Salles ter se consolidado como experiência cultural legítima da cultura no país tenha sido a sua democratização, com amplo acesso e consequente perda de qualquer reprodução da antiga oficialidade da Casa da Gávea. Na década de 2000, observamos também o desenvolvimento da área de música que, nos primeiros anos, manteve o apego aos círculos e às sociabilidades acostumadas às atividades culturais entre conhecidos, aproveitando a infraestrutura adequada à apresentação de shows e à divulgação musical, tal como ocorreu nos primeiros anos da *Casa de Cultura de Poços de Caldas*. Nas duas sedes, as apresentações musicais eram representativas da organização relativamente acanhada da curadoria da área, mais vinculada às experiências de apreciação imediata, à *cultura de salão das casas*, sem grandes mediações e sem o mesmo apuro de pesquisa, como ocorre nos dias de hoje, principalmente sob a coordenação de Bia Paes Leme. Nos anos 2010, já em um processo de consolidação da chamada agenda contemporânea do Instituto Moreira Salles, para a sede foram contratadas uma especialista em metodologias dialógicas, como parte da equipe de ação social, mais tarde agregada à equipe de educação, o que facilitou muito o acesso mais amplo às sedes.⁸

⁸ Embora as principais referências da tese sobre a relação entre arquitetura contemporânea, cidades e capitalismo tenham sido as reflexões de Hal Foster (2017), Boltanski e Esquerre (2017) e Pierre Bourdieu e Yvette Desault (2002), é importante lembrar que as casas, analisadas nessa reflexão como suporte da instituição cultural, são objetos tradicionais na sociologia brasileira, inclusive na análise das elites locais, como já demonstraram as pesquisas clássicas de Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* (1996) e *Sobrados e Mucambos* (1997). Para debate atualizado sobre espaços, casas e elites nas ciências sociais, conferir especialmente as pesquisas de Camila Gui Rosatti (2016, 2020).

Abaixo, dois trabalhos do projeto *Memória Rocinha*, desenvolvidos por Ailton Silva, com fotografias recentes, ao lado de materiais tradicionais do Instituto Moreira Salles: Morro Dois Irmãos, primeiramente fotografado por Augusto Malta, e São Conrado, primeiramente fotografado por Marc Ferrez (Fonte: IMS).



Abaixo, duas imagens do *Escuta Festival*. Embora sejam exemplares de atividades absolutamente oriundas de projetos da última década da instituição, elas são parte de soluções precocemente verificadas na sede carioca, entre 1999 e 2012.



Casa da Gávea, patrimônio e modernismo

A respeito das propriedades da casa, mantidas na formação da sede carioca, cabe a descrição de como ocorreu a sua transformação. Na década de 1990, o escritório de arquitetura de Maria Luiza Dutra e Walter Arruda de Menezes ficou responsável pela restauração da Casa da Gávea na sede do IMS- Rio

de Janeiro. Na época, Dutra e Menezes eram arquitetos residentes em São Paulo, especialistas no trabalho com patrimônio arquitetônico, formados na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e com passagens pela divisão do Patrimônio Histórico do Estado de São Paulo e, mais recentemente, pelo restauro do Teatro Municipal de São Paulo. Em documento de reflexão sobre o trabalho realizado por eles na Casa da Gávea, durante três anos e meio, entre outubro de 1995 e julho de 1999, os arquitetos compartilharam a proposta restaurativa que fizeram e o estado encontrado em toda a residência. Nele, encontramos detalhes das mudanças ocorridas durante o período de uso da residência, entre 1951 e 1980, e o estado debilitado que o prédio atingiu na década de 1980:

Como resultado dessas reformas [entre 1951 e 1980] e do prolongado período sem uso, a propriedade encontrava-se em precário estado de conservação, com suas qualidades espaciais e estéticas comprometidas de um modo geral e fisicamente desabilitada para qualquer função. A proposta, entretanto, não era a de restaurar a residência como tal, mas a de adaptá-la criteriosamente à nova função de espaço cultural de modo que o programa estabelecido pudesse ser plenamente atendido (Dutra & Menezes, p.6, 1999).

À rigor, pela descrição deles houve uma ampla modificação do estado do prédio, orientada pela valorização de aspectos originais da planta e a necessidade de adaptá-la ao novo centro cultural, o que, no entanto, exigiu o reparo de inúmeras intervenções ocorridas durante os anos de moradia. Em comentário reflexivo e provocativo, os arquitetos explicam a natureza de seu trabalho a respeito não só do restauro, mas do restauro modernista em questão, tão aproximado das práticas de autoria e de assinatura, respeitando o nome de Olavo Redig de Campos e de Burle Marx como criadores maiores do espaço, mas assumindo o quanto participaram da construção dessa nova sede, em tarefa evidentemente criteriosa e criativa da nova sede.

Apesar da residência não ser mais residência, apesar de todas as alterações e acréscimos que se deram na edificação e na área externa, inclusive para que pudessem atender à demanda de um centro cultural, os projetos continuam aparentemente sob a autoria exclusiva de Olavo Redig de Campos e Burle Marx, embora não os sejam mais (Dutra & Menezes, p.11, 1999).

A participação dos dois arquitetos restauradores na história do Instituto Moreira Salles, a despeito do seu trabalho relativamente desconhecido de liderança na caracterização da sede carioca tal como ela se encontra atualmente, oferece elucidações importantes sobre a formação dessa sede e sobre o período de criação dela, além da preocupação em manter a autoria dos autores originais. Diferente de outras reformas, ela ocorreu inserida no processo de tombamento municipal do movimento moderno na arquitetura do Rio de Janeiro, resgatando as contribuições do projeto original da casa para o movimento, sobrevalorizando os nomes consagrados atribuídos a ela, com incentivo fiscal e público para tanto. Mais que uma justaposição da obra moderna na ocupação tradicional da casa, como aconteceu em Poços de Caldas, a reforma de Dutra e Menezes teve a incumbência de atualizar dimensões dessa existência pregressa e torná-la funcional para o uso do Instituto Moreira Salles, oferecendo novo destino para a

edificação, mas exerceu esta tarefa com a condição de valorização da experiência de Campos e Marx.

Para além do texto dos arquitetos, os relatos sobre o uso da *Casa da Gávea* como residência, entre as décadas de 1950 e 1980, são unâimes na averiguação da sua arquitetura eclética, compatível com a moradia imbuída de muitas funções que ela tinha para a família Moreira Salles, com referências culturais mais vastas e particulares que o modernismo, que merecem ser mantidas como demonstrações da experiência moderna e burguesa no bairro da Gávea. No entanto, esse uso da casa, propriamente burguês e ostensivo, é mais bem compreendido por outros materiais, à luz inclusive da transformação do bairro. Em 2018, a exposição *Gávea: território de diversidades, morada de contradições* realizada no IMS-Rio, em parceria com o Solar Grandjean de Montigny, museu universitário da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), ajudou a esclarecer a história da modernização do bairro, que de alguma maneira alcançou seu auge com o tombamento recente da *Casa da Gávea* como parte do movimento moderno.

Localizadas na Rua Marquês de São Vicente, a poucos metros de distância, em lugar de transição da zona sul carioca, dos bairros praieiros em direção aos morros, tanto a PUC-RJ como a Casa da Gávea forneceram edificações importantes para a gentrificação do bairro, entre as décadas de 1950 e 1970. A *Casa da Gávea* fora marco da transformação residencial em uma vizinhança ainda proletária e com conjunto expressivo de moradias precárias, enquanto a PUC-RJ protagonista do trânsito universitário de frações abastadas da cidade, inédito nas redondezas. Como abrigos de experiências de arquitetos modernos e modernistas, as duas edificações estão acompanhadas ainda da construção do conjunto residencial Marquês de São Vicente, conhecido como *Minhocão da Gávea*, projetado por Affonso Eduardo Reidy, também autor do projeto do MAM-RJ, para a substituição de moradias em barracões que estavam em frente a PUC-RJ.⁹

⁹ Em decisão muito proveitosa para toda a pesquisa, registro que foi completamente intencional a exploração de uma espécie de memória das sedes, atrelada a cada fase da sua gestão cultural. Dito, de outro modo, busquei entendê-las também como ruínas de experiências pregressas, vividas nesses espaços décadas antes. Na verdade, a própria fartura de materiais do Instituto Moreira Salles permitiu esse desenvolvimento, uma vez que esse é também um eixo permanente das suas atividades. Gláucia Villas -Boas, em feliz observação, trouxe a expressão *boom da memória*, para se referir a um contexto maior de circulação de ideias entre instituições culturais contemporâneas e acadêmicas. Para conferir mais reflexões sobre a relação atual entre museus e memória, ver Roque (Roque, 2012).

Abaixo, cartaz da parceria entre o Instituto Moreira Salles e a PUC-RJ, em exposição sobre a ocupação do bairro da Gávea (Fonte: Núcleo de Memória Viva- PUC).



Fundada em 1938, a PUC-Rio foi espaço oportuno para a sociabilidade e a formação das famílias da elite política do país, a partir do Estado Novo, mas só chegou ao bairro em 1955, tendo como marco da ocupação o solar Grandjean de Montigny, datada da primeira metade do século XIX, criado pelo arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, oriundo da missão francesa chegada no período de Dom João XVI. Nas décadas seguintes, a construção da PUC incorporou ainda projetos bastante marcantes, em consonância com a arquitetura da residência de Walther Moreira Salles, como o *Edifício da Amizade*, sustentado em grandes *pilotis*, inaugurado em 1964. Distante em um século da construção de Salles, a de Montigny já havia sido erigida quando o bairro era, sobretudo, um terreno de chácaras, antes da chegada do bondinho, das fábricas e dos operários; com a Casa da Gávea e da PUC-RJ, o uso perdido do espaço podia ser atualizado com prédios significativos e novos hábitos burgueses, com famosas corridas de automóvel e atração das classes médias e altas, entre as décadas de 1940 e 1950.

Espaço ainda do Hipódromo da Gávea, pertencente ao Jockey Club, o bairro da Gávea deixou de ser nas últimas décadas a região diversificada que era, sobretudo proletária, ainda que haja vizinhanças populares em volta, como a favela da Rocinha, e tornou-se localização adequada ao uso precocemente pretendido por Walther Moreira Salles, efetivado pela transformação que sua residência auxiliou a consolidar. Especialmente, no caso do uso de Salles da PUC-Rio, a relação ultrapassa consideravelmente o fato da vizinhança entre os prédios; ela, como já citamos, foi lugar da formação de seus três filhos mais novos, ao lado de seus inúmeros executivos, entre as décadas de 1970 e 1980.

A relação entre gentrificação e modernismo não pode ser afirmada apenas pela construção dessas obras, na medida em que é difícil medir o impacto da edificação da *Casa da Gávea* em toda a região. No entanto, quando comparado a outros usos da arquitetura de vanguarda no próprio bairro, como o *Minhocão*, podemos considerar com clareza o consumo precoce da arquitetura modernista no lugar, de modo muito mais distintivo e privilegiado pela família Moreira Salles, inserido em um processo de assimilação do bairro por uma camada burguesa esclarecida.

Casa da Gávea, domínio privado e público

Entre as várias características da *Casa da Gávea* que serviram à construção da sede carioca do Instituto Moreira Salles, uma certamente é decorrente da sua adequação às funções públicas e privadas do mecenato, em diferentes gerações, seja como residência, seja como centro cultural. Mais que isso, como reiteramos, sua construção denota, na pesquisa, o desenvolvimento de uma característica do espaço social das elites em que se encontrava a família Moreira Salles, de relativa indiferenciação entre os investimentos em cultura, política e empresas, em oposição à realidade atual do mesmo grupo, de crescente diferenciação dos espaços, acompanhada do maior trânsito de seus mecenados. Principalmente, para a demonstração empírica dessa adequação aos novos tempos importou o entendimento da arquitetura da casa, idealizada por Olavo Redig Campos (1906-1984), desde a sua construção e em diversas reformas, e o paisagismo do jardim, idealizado por Roberto Burle Marx (1909-1994); assuntos também explorados nos textos a respeito de toda a construção, escritos por Renata Reinhoefer França (2009) e Guilherme Wisnik (2011), e as breves representações do próprio João Moreira Salles sobre a sua antiga casa.

Na trajetória de Walther Moreira Salles, a construção da residência ocorreu antes da assunção de tarefas diplomáticas no Rio de Janeiro, mas já estabilizado na cidade e com experiência significativa de comércio e de intercâmbio empresarial. De maneira mais precoce, anteriormente à assunção de cargos públicos na diplomacia, a construção da casa representou uma etapa de efetivação do seu diálogo com as atividades de embaixadas, a começar pela arquitetura. No início da construção, em 1948, Olavo

Redig de Campos já era arquiteto vinculado ao Serviço de Conservação do Patrimônio do Ministério das Relações Exteriores, do Itamaraty, sendo assessor direto do ministro Djalma Pinto Ribeiro de Lessa, desde 1946 – no serviço público e diplomático, Campos desenvolveu grande parte de sua trajetória profissional e pessoal, responsável pela construção e manutenção de embaixadas do país. Filho de diplomata, o arquiteto viveu décadas fora do Brasil, antes da profissionalização, efetivando seus estudos primários na França e, a partir de 1925, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma. Na década de 1930, trabalhou em escritórios e construtoras. Mais tarde, já na carreira pública, participou ativamente da transferência do Palácio do Itamaraty para Brasília e chefiou o Setor de Arquitetura do Ministério das Relações Exteriores. Tal como Walther Moreira Salles, era figura relativamente desconhecida na década de 1940, ascendendo às tarefas públicas concomitantemente ao período de relativa disputa democrática no interior da elite política do país, até a década de 1960.

A parceria de ambos nas escolhas arquitetônicas trouxeram elementos inusitados para uma construção de residência, tornadas expressivas para o registro do uso particular de Walther Moreira Salles, como apontaram Wisnik e França. Quase toda a sua construção ocorreu entre o fim do seu primeiro casamento, com Hélène Tourtois, e o segundo, com Elisa Margarida Gonçalves, tendo no seu gosto e personalidade a fonte para várias propostas: na construção, ainda hoje estão as maçanetas de ouro, adequadas às suas mãos, os azulejos de desenho geométrico, com inspiração colonial brasileira, a parede vermelha na entrada, com referência às casas de Pompeia, na Itália, as pedras de castelo medieval adquiridas por Salles, na época. A redução dos quartos, aumentados posteriormente, e a criação de amplos espaços de convivência e de recepção, de início, serviriam às tarefas de quem possuía vida pública, inadequada para a família volumosa que foi constituída posteriormente. Anos depois, no entanto, chegou a prestar serviços à diplomacia, hospedando personalidades e lideranças estrangeiras com algum tipo de diálogo empresarial, como Henry Ford III, David e Nelson Rockefeller e Aristóteles Onassis. Sumariamente, essa era residência de imensa vida social, reconhecida como lugar de trânsito estrangeiro e com alguma espécie de influência dentro e fora do país. Na reforma da década de 1990, vários cômodos foram completamente transformados, a cozinha desapareceu e o salão de jogos deu lugar ao atual cinema.

Em continuidade com a casa, os jardins merecem menção à parte, por motivos que refletem a privilegiada consagração de Roberto Burle Marx nos círculos modernistas, na década de 1940, diante do relativo desconhecimento de Redig de Campos, bem como o crescimento dinâmico do paisagismo do lugar nessas sete décadas de existência não impediu o tombamento, que consolidou as primeiras pretensões modernas e brasileiras da residência. Diferente de Campos, em 1948, Marx havia tido experiências relevantes no setor público, na década anterior, seja no próprio Rio de Janeiro, com a construção do Ministério da Educação e da Saúde, seja em Belo Horizonte, na residência de políticos

mineiros e na Lagoa da Pampulha, que o aproximaram de Le Corbusier e Cândido Portinari, mestres modernistas de apreço político da época. Além da consagração evidente que o paisagismo conferiu ao complexo, atualmente ele pode ser considerado a maior obra viva do Instituto Moreira Salles, em crescimento e reprodução, de acordo com a biodiversidade encontrada nele, diversa a cada geração, o jardim é trabalho único no acervo de produções culturais da instituição; aliás, um elemento dissonante na proposta memorial da sua curadoria.

Desde o início do projeto de restauração da casa, de Maria Luiza Dutra e Walter Arruda de Menezes, a importância da vegetação já estava priorizada, inclusive com a preservação de aspectos do jardim anteriores à construção da residência, componentes da mata do bairro e dos morros cariocas, como o Riacho Rainha, incorporado ao projeto de Marx. Contudo, a atividade de restauro propriamente do jardim ganhou de fato profundidade entre 1997 e 1999, com a participação específica da paisagista Isabel Duprat, antiga colaboradora do próprio Marx, também reconhecida por seu trabalho autoral. Como Marx, Campos e Aurélio Martinez Flores, Duprat teve bastante proximidade com Walther Moreira Salles, realizando para ele variados projetos ao longo dos anos. Em texto de seu sítio virtual, ela narra o encontro com o embaixador e a confecção da obra para o jardim, realizada com bastante autonomia, contudo referenciada ao trabalho original, como assim explicita a respeito da sua relação com o mecenas:

Conheci o embaixador Walther Moreira Salles doze anos antes do trabalho que desenvolvi no IMS-Rio, quando fiz o jardim de sua residência em São Paulo. Depois deste, os jardins da casa de campo em Araras, na região serrana carioca desenvolvido ao longo de muitos anos, onde desfrutei momentos de agradável convívio com o embaixador e sua mulher, Lucia. O casal tinha enorme gosto por jardins, assim que durante as caminhadas no parque, no delicioso clima de verão na serra, fui sendo apresentada a muitos jardins mundo afora, como os jardins de verde e branco de Sissinghurst, dos quais nunca havia ouvido falar, um dos preferidos do embaixador, e tive a oportunidade e privilégio de viver um dia inesquecível nos jardins de Giverny, praticamente sozinha, numa segunda-feira, dia fechado ao público, em plena primavera. Dos almoços onde compartilhávamos o gosto por um bom vinho, leitão e goiabada mineira, às conversas ao pé da lareira, no aconchegante chalé, que eu enfeitava com hortênsias cor-de-rosa em janeiro, guardo lembranças do que desfrutava com fascinação, respeito e admiração, tão cheias de saber para a vida inteira.

Burle Marx e Duprat, de gerações diferentes, tiveram longas passagens pelas residências burguesas no país e compartilharam igualmente a produção e a restauração de outras casas significativas da elite do Rio de Janeiro, como a de Roberto Marinho - construída um pouco antes da *Casa da Gávea* e restaurada um pouco antes, também. Como narrou Nassif (2019), Walther Moreira Salles tinha críticas consistentes ao modo como Marinho organizava suas empresas, de referências administrativas menos modernas que as do embaixador; no entanto, foi o segundo quem, de fato, conseguiu empreender na imprensa, ramo em que Salles nunca obteve muito sucesso – por isso, comparar as suas casas pode ser bem interessante para o entendimento das concorrências e diferenciações da elite ocorridas no Rio de Janeiro.

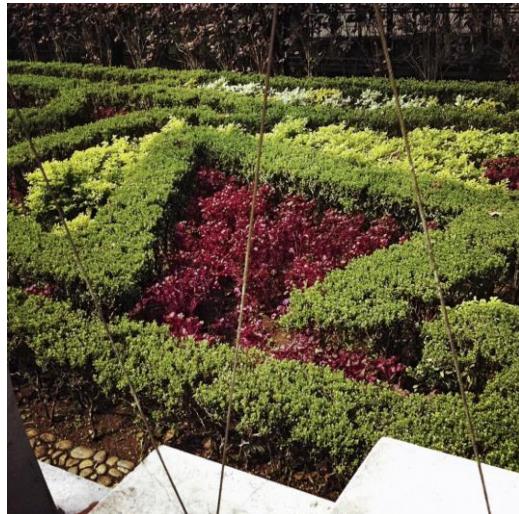
Janeiro, de sete décadas atrás. Localizada no Cosme Velho, no pé da Floresta da Tijuca, a casa de Roberto Marinho é objeto ilustre para a comparação, com elementos recorrentes da fração a que pertenciam, tal como a apreciação mais uma vez do modernismo, o vínculo entre construção e natureza, a mobilização de traços tradicionais da arquitetura do país e a reforma tardia, em anos recentes; contudo, é mais conservadora na assimilação das referências de vanguarda e do cosmopolitismo. Não há dúvida de que a inserção de Salles em círculos mais legitimados culturalmente fez diferença, seja na construção seja na reforma da residência.

A respeito da operação no jardim de 7.800 m², como parte de um terreno de 10.000 m² da Casa da Gávea, Duprat resume a empreitada explicitando: *A proposta deste trabalho não foi realizar um restauro ortodoxo, mas sim resgatar a ideia de um trabalho inicial da carreira de Roberto Burle Marx, apreender o seu percurso e prestar minha homenagem a ele.* Antes, explica a possibilidade de restauro e o compara a outro projeto, de Marinho, de que sequer possuía a planta original:

Fui movida pelo desejo de recuperar um projeto de Burle Marx dos primeiros vinte anos de sua trajetória profissional. Neste trabalho a integração com a arquitetura e a harmonia com o entorno, e o uso da vegetação autóctone como repertório de espécies, já traduzem elementos estruturais de sua atitude de projeto (...). Esta foi uma postura completamente diferente da que tive em relação aos jardins da casa Roberto Marinho, quando optei por não restaurá-lo, por ter sido completamente alterado ao longo do tempo, pela enorme intervenção que sofreria com o desvio do rio Carioca e pela falta de documentação do projeto original.

Com o trabalho efetivo de tantos agentes para a atualizar a *Casa da Gávea* nas suas dimensões mais vanguardistas, luxuosas e diferenciadas, não é difícil de concordar que ela se tornou aquilo que João Moreira Salles chamou na inauguração da sede paulista, referindo-se ao espaço carioca no dizer de muitos: *uma das joias da arquitetura moderna brasileira*; para a pesquisa, a casa fora projetada e restaurada para assim sê-lo. Não temos condição de ratificar tamanha importância para a casa, mas podemos observar as condições econômicas, políticas e culturais que a tornam essa afirmação possível. Mais que isso, notamos que a criação de uma sede da instituição no Rio de Janeiro é parte intrínseca dos sentidos substantivos atrelados a essa casa desde a década de 1940 e parte evidentemente da sua consagração. Nesse sentido, podemos dizer que a sede do Instituto Moreira Salles não é apenas uma atualização da edificação da casa, mas ela é a própria efetivação do que foi esperado para essa edificação.

Abaixo, duas fotografias de pequena parte do jardim geométrico (Fonte: IMS). Em seguida, fotografia do café *Empório Jardim*, localizado parcialmente junto dos azulejos de Burle Marx (Fonte: Empório Jardim).



Abaixo, imagem projetada para a construção do próximo pavilhão da sede carioca, com duração prevista entre 2023 e 2027, com arquitetura de *Bernardes Arquitetura*, também finalista do concurso da sede paulista (Fonte: IMS/ Bernardes Arquitetura).



Mecenas e trajetórias: Elisa, Fernando e Walter Salles

Elisa Moreira Salles 1929-1988

O Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro ofereceu recursos espaciais e simbólicos para a pesquisa, que podem ser compreendidos também pelos agentes e pelas atividades nele mobilizados até a década de 1980. Para além da capacidade de acervos e da arquitetura da residência e dos jardins, o conjunto foi construído associado a um padrão de vida burguesa e cosmopolita do Rio de Janeiro, recorrentemente lembrado como exemplos de elegância, brasiliade e modernidade dos hábitos familiares, reproduzidos largamente na curadoria da instituição entre 1995 e 2008. Mais que analisar se esses traços foram verdadeiros ou não, ou o quanto foram criticados e aceitos, trata-se de constatar que eles podem ser vinculados ao que concretamente ocorreu na primeira ocupação da *Casa da Gávea*, reproduzido em práticas, valores e representações associadas à experiência da instituição cultural em seu momento de expansão. Elegendo as contribuições específicas somente atreladas à *Casa da Gávea*, torna-se inevitável associá-la a uma agente constante da sua ocupação, Elisa Moreira Salles, talvez a primeira trajetória razoavelmente midiática da família - e a última moradora da residência, antes da transformação em centro cultural.

Duas importantes representações dela são encontradas nos filmes autobiográficos de João

Moreira Salles, substantivos em sua observação a respeito da posição de classe de sua família e do uso que fizeram da propriedade, quando narrou em detalhes tanto a sua vivência no lugar quanto a personalidade de sua mãe. Na primeira ocasião, em 2007, Elisa Moreira Salles é citada de forma bastante ligeira no início de *Santiago*, quando João justamente se refere a ela como a última moradora do local, em obra de vasta exploração da relação que ele próprio desenvolveu com um de seus principais empregados. Na segunda, diretamente, a memória de sua mãe é um dos temas principais de *No Intenso Agora*, de 2017, quando João dedicou parte considerável do documentário sobre diversos acontecimentos transnacionais de maio de 1968, utilizando-se das filmagens que Elisa Moreira Salles fez na China, em 1966. No documentário, João Moreira Salles partiu também dos relatos que ela mesma publicou em dois artigos próprios para as revistas *Vogue* estadunidense e *O Cruzeiro*¹⁰, respectivamente, em abril e setembro de 1967. Reproduzida no sítio virtual do Instituto Moreira Salles, em 2017, a publicação dos textos do primeiro volume de *O Cruzeiro* é bastante esclarecedora da opinião pública sobre a autora, tratada como exemplo de elegância no país, motivo por qual foi conhecida durante muito tempo- chamada na imprensa pela alcunha de *Elizinha Moreira Salles*, em diminutivo recorrente na imprensa a respeito dela e de dois de seus filhos:

Esposa do banqueiro Walther Moreira Salles, D. Elizinha não somente figura entre as dez mais elegantes do Brasil como pertence à Alta-Sociedade Cosmopolita. Senhora de muitas andanças, cruza anualmente fronteiras e oceanos, por isso mesmo se tendo transformado em *globe-trotter* famosa. Recessando recentemente da lendária China, D. Elizinha relata o que viu e ouviu naquele país, sobre o qual paira o enigma do futuro da humanidade (O CRUZEIRO, 1967).

Como explorado, as viagens dela à China, no momento de grande revolução cultural, foram relativamente contemporâneas da expansão comercial da família Moreira Salles ao país e à União Soviética, decorrentes da abertura de negócios com o nióbio que o grupo construía desde a década de 1960, após a compra da Companhia Brasileira de Mineração e Metalurgia. Mais tarde, o tema da China ganhou trabalhos bastante marcantes nas obras de Walter Jr. e João Moreira Salles, tornando-se temas dos mais comuns, entre aqueles a respeito da relação da família com a cultura. Depois do golpe militar de 1964, Elisa e os filhos foram residir em Paris, radicados com receio do governo que iniciava. Posteriormente, em 1968, a volta da família para o Rio de Janeiro coincidiu com a nova investida de Walther Moreira Salles no MAM-RJ, quando ele se tornou presidente da instituição por dois mandatos, iniciada concomitantemente ao processo de burocratização do Banco Moreira Salles. No retrato de *No Intenso Agora*, esse momento da trajetória familiar está registrado de outro modo, pelo relato das

¹⁰ *O Cruzeiro* foi uma revista semanal ilustrada, publicada entre 1928 e 1975, pelos *Diários Associados*, de propriedade de Assis Chateaubriand. Bastante contemporânea ao próprio desenvolvimento da família Moreira Salles na elite política e empresarial nacional, a revista foi notabilizada por conjugar temas culturais e modernos, com apreço distintivo para o retrato da vida urbana, da moda, das viagens, do modernismo, do comportamento e do cotidiano das classes médias e altas do país (2002).

experiências afetivas vivenciadas pelo pequeno João, que já adulto discorre sobre a intensa felicidade de sua mãe na sua viagem, em sintonia com as mudanças geracionais que aconteceram em todo mundo, naquele momento – posteriormente, esse mesmo êxtase geracional, segundo o cineasta, não voltaria a ocorrer com ela, tal como não ocorreu com os estudantes revolucionários do período. Nos vinte anos seguintes, de retomada da vida no Brasil, esse núcleo familiar se desfez, a possibilidade de prestígio na política e na vida social que haviam tido ficou cada vez mais rara e o casamento com Walther Moreira Salles finalmente acabou, na segunda metade da década seguinte; depressiva na nova etapa de sua vida, Elisa Moreira Salles cometeu suicídio em 1988, aos 59 anos. Nesse momento, a *Casa da Gávea*, palco principal da sua projeção moderna e elegante, já estava abandonada, assim como o mundo social que a nutria.

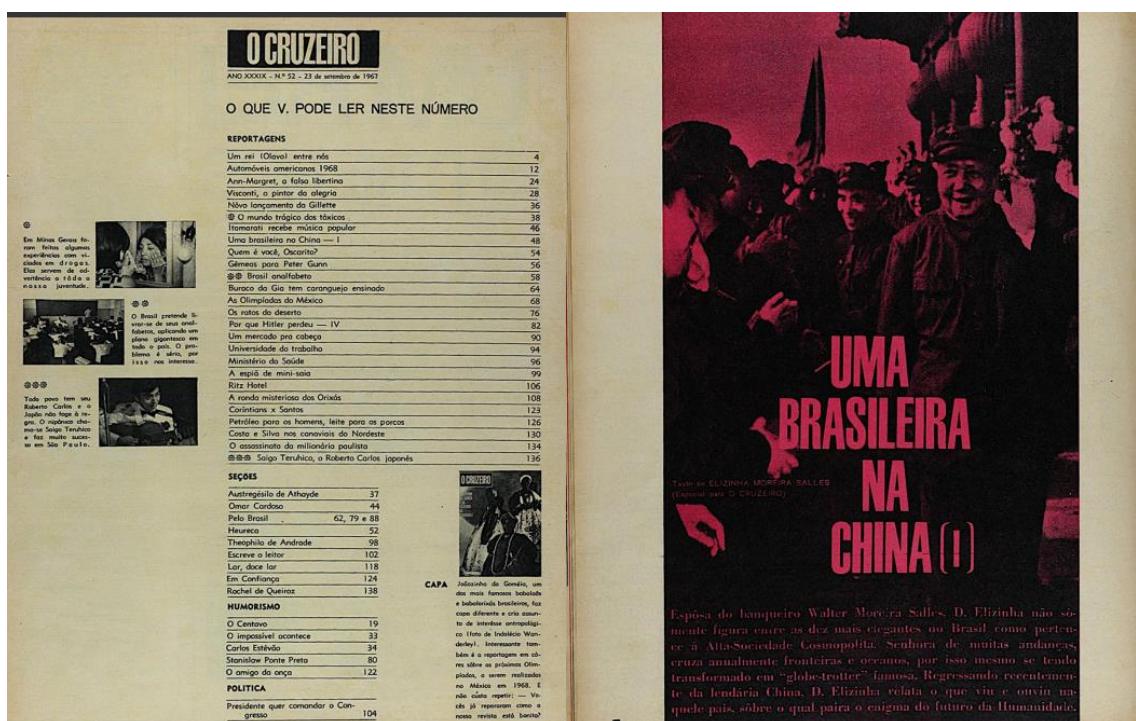
Outras dimensões da trajetória de *Elizinha* - reconhecida ora como embaixatriz, ora como *socialite*, mas sobretudo como esposa, isto é, vinculada diretamente ao reconhecimento do marido - podem ser enumeradas pela origem semelhante à de Walther Moreira Salles – ela também era nascida em Minas Gerais, em Santa Luzia, cidade próxima a Belo Horizonte, em 1929. Diferente dele, ela vinha, no entanto, de uma família com passagens marcantes na política não só local, mas com pequenas ressonâncias nacionais, com recursos econômicos bem mais modestos que os dele, mas consideravelmente mais afetos ao trânsito na vida pública. Era neta de dois senadores, Modestino Gonçalves e Teixeira da Costa, e prima próxima da esposa do general Castello Branco, que mais tarde se tornou presidente na ditadura militar. Nascida Elisa Margarida Gonçalves, era a sexta filha de um casal de classe média, que se mudou para Belo Horizonte e posteriormente para o Rio de Janeiro, depois que a pequena empreiteira do pai perdeu espaço em Minas Gerais. Na nova cidade, teve educação esmerada no Colégio Sion de Laranjeiras, mas sem manter grandes pretensões profissionais, ainda que sempre associada a algum cultivo cultural constante – como quando trabalhou como secretária do presidente da Central do Brasil, teve a oportunidade de conhecer Walther Moreira Salles, depois do primeiro desquite dele, com Helène Tourtois. Na grande festa de réveillon de 1951, que marcou o início da vida pública da *Casa da Gávea*, com inúmeras fotos e citações em jornais, Elisa já era presente nas colunas sociais.

Nas duas décadas seguintes, ficou bastante conhecida pelo trânsito social que mantendo, acompanhando a ascensão política de Walther Moreira Salles nos quadros burocráticos da política nacional e recebendo celebridades e políticos em sua casa. Junto de outras esposas que ganhavam os jornais, teve destaque pelo consumo cultural moderno que conseguiam realizar, como as amigas Carmen Mayrink da Veiga e Danuza Leão, amplamente reconhecidas pelo mercado de moda nacional em expansão, às vezes vinculado às instituições de arte fundadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, como o MAM-RJ e o MASP. Diferente de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, que participou ativamente

da gestão de um jornal e de um museu, Elisa não chegou a exercer qualquer atividade administrativa conhecida nas empresas do marido, apenas na *Casa da Gávea*. Nesse sentido, a oportunidade de escrita na revista *O Cruzeiro* foi oportunidade rara de expressão de sua criatividade em público, antes do desquite e do prolongado adoecimento mental e social que a acometeu nos vinte anos seguintes.

Sua morte trágica, lembrada de maneira rápida e silenciosa em *No Intenso Agora*, traz questões importantes da pesquisa na medida em que apresenta empiricamente a impossibilidade de reprodução da família nos mesmos termos e espaços das elites nacionais na nova democracia, tal como foi consolidada na década de 1950. Reconhecida em um cenário de atividades mistas, a embaixatriz passou vivenciar o que a sociologia pode explicar sobre o novo período, de dissociação entre as atividades empresarial, filantrópica e artística do mundo que vivia, com a perda de qualquer sentido público para as atividades familiares, só recuperadas posteriormente, com a filantropia institucional da década de 1990. Desta forma, após a sua morte, fez-se necessária a transformação da *Casa da Gávea* em um museu, uma instituição geralmente destinada a alguma atividade de memória do passado com incidência no tempo presente, talvez como único destino possível para a sua então envelhecida residência.¹¹

Abaixo e na próxima página, imagens das duas edições de *O Cruzeiro* em que Elisa Moreira Salles escreveu, em 23 e 30 de setembro, respectivamente (Fonte: *O Cruzeiro*/IMS).



¹¹ Sérgio Miceli trouxe, de fato, muitas considerações sobre o papel fundamental de várias outras *socialites* do Rio de Janeiro em um espaço de circulação entre o mundo privado e público da capital, demonstrando como *Elizinha*, embora singular, era parte de uma estrutura com outros casos igualmente significativos, inclusive para as práticas culturais; sem dúvida, objetos importantes para futuras pesquisas.

O CRUZEIRO
ANO XXXIX - N.º 53 - 30 de setembro de 1967

O QUE V. PODE LER NESTE NÚMERO

REPORTAGENS

No Rio é tempo de festas:
@ Feira do Prado, Festa do Atlântico, September Fashion Show, Miss Universo em O CRUZEIRO, a modelo Verushka

Merle Oberon está no Brasil 4
Roberto Carlos briga de verdade 24
Um primitivo a caminho do céu 32
Vende-se um submarino 36
Cidade de São Paulo é de laranja 38
Gilberto Freyre visita os tempos dos capitanias 46
Umo Coivo de muitos benefícios 50
Por que Hitler perdeu (FINAL) 54
O Menino que eu Era 62
Sérgio Bernades, quem é você? 64
Tá no ar o novo show de Zeca Rachel 71
Angra dos Reis na porta do cinema nacional 74
Miresa de Miss o Milly 80
Guerra do Vietname não é santo 83
Uma brasileira na China de Mao — II 88
Chico Xavier, o mistério de Uberaba 92
Morte de um leão no coração da selva 100
@ @ Palim, o diretor do Congresso 104
Secretário da Economia 116
Um antigo caminho do fé 122
Doação do "Perna de Pou" de Portinari 124
O avião coquila dos Associados 126
Bombeiros — Pernas de Pou 131
Domingo no Vila-Orlândia 135
Luso-de-mel de Júlio Greco 138
@ @ Delfim Neto explica o Fundo Monetário Internacional 140

SEÇÕES

Pela Brasil 30, 48, 52, 66 a 110
Pedro Colman 45
Omar Cardoso 60
Heurico 86
Theophilo de Andrade 98
Austrárgisilo de Athayde 114
Lor, doce lor 120
Em Conflito 132
Rachel de Queiroz 146

HUMORISMO

O Centavo 19
Stanislaw Ponte Preto 42
O Amigo da Orca 68
Carlos Estêvão 130
O impossível acontece 134

POLÍTICA

Frente vence o sistema repressivo 112

CAPAS

Não foi bretzedeira, ou seja digo. A coisa chegou o esquator. Era só pra cí, restante pra lá. Sofrência, o dia-bol. De um lado Roberto Carlos, de outro, o cantor-baixa-fixa; de outro, um punhado de bêbados, de mous botes. No final, a vitória foi de mesminha, com a mão no alto que é o que é. E a reportagem tem início na página 24. A foto da capa é de Inácio de Oliveira Wunderley.

As crianças da China Vermelha aprendem música, desenho, danças, as obras de Mao e os fundamentos das guerrilhas. Paralelamente,

UMA BRASILEIRA NA CHINA (II)

Abaixo, fotografia de Elisa Moreira Salles entre o marido e Nelson Rodrigues. Ainda que a fotografia tenha sido selecionada pela instituição cultural como demonstração da sociabilidade ilustrada de Elisa, não há dúvida que a representação pública mais conhecida dela envolve o trânsito entre espaços culturais, políticos e econômicos (Fonte: IMS).



Fernando Moreira Salles 1946-

Primeiramente, a análise da presença de Fernando Moreira Salles na pesquisa ocorreu por motivos bastante concretos, referentes à mediação que ele desempenhou na compra do *Chalé Cristiano Osório* e à sua atividade no Instituto Moreira Salles, entre 1992 e 2008, incluindo a sua presidência.

Nesse período, sua participação é indissociável do diálogo constante que manteve com a superintendência de Antonio Fernando de Franceschi, principalmente nas atividades de valorização da literatura, enquanto ele próprio se tornava um literato. Mais que os outros irmãos, Fernando foi responsável por acompanhar Walther Moreira Salles desde a fundação da entidade e por sucedê-lo depois de sua morte; junto com Walter Jr, sua trajetória é oportuna para compreendermos a reprodução da família na década de 1990, quando a instituição se desenvolveu paralelamente à consolidação deles na cena cultural. Nos últimos anos, sua atividade empresarial destacada foi a presidência da CBMM, com afastamento do Instituto Moreira Salles e investimento na poesia.

Nesta explicação, que reitera a importância de contextualização do Instituto Moreira Salles em meio às ocupações do seu conjunto de idealizadores, Fernando Moreira Salles merece ser lembrado pela atividade editorial que desenvolveu, como sócio e apoiador da *Companhia das Letras*, em financiamento iniciado três anos depois da sua fundação, em 1990, mantido por quase trinta anos, até 2018. Para além das parcerias que a editora realizou com o Instituto Moreira Salles em ocasiões diversas, o empreendimento tornou-se um expressivo caso ascendente e dominante no mercado cultural brasileiro, até ser adquirido parcialmente e majoritariamente pela holding britânica *Penguin*, entre 2011 e 2018. Durante o período, teve a propriedade de em torno de trinta por cento das ações, ao lado das fatias maiores de Luiz e Lilia Schwarcz, seus amigos e sócios fundadores. Como veremos adiante, entendemos a existência da *Companhia das Letras* como fenômeno homólogo à *Videofilmes*, ou seja, empresas que se tornaram lideranças de um mercado cultural específico, no mesmo contexto do Instituto Moreira Salles.

Na mesma editora, Fernando Moreira Salles publicou na década de 1990 suas primeiras investidas na dramaturgia e na poesia, depois de trabalhar vários anos no jornalismo, ao lado do seu amigo e longo parceiro de trabalho, Geraldo Mayrink. Com ele, publicou, em 1993, o livro de memórias *Memorando*, a respeito das muitas lembranças da juventude, experienciadas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, entre as décadas de 1950 e 1970. Formado em Administração de Empresas na Fundação Getúlio Vargas, diferente dos irmãos, formados em Economia, Salles trabalhou na realização de reportagens, resenhas e, principalmente, na direção da revista *Istoé*, entre 1980 e 1984, antes de passagens pela resenha literária na revista *Playboy*. Dos filhos do embaixador, possivelmente é ele quem melhor herdou a relação da família com a imprensa e com o mercado editorial, algo apenas mais bem observado na última década, com as iniciativas de João, em torno da *Revista Piauí*. Sua prioridade nas atividades literárias, que realizou concomitante ao Instituto Moreira Salles, deu origem às peças *Eu me lembro* (1995) e *Entrevista* (1998), aos livros de poema *Ser longe* (2003), *Habite-se* (2005), *A chave do mar* (2010). *Ser Longe* e *Habite-se* ganharam os prefácios de Antonio Cândido e José Mindlin, além dos desenhos de Iole de Freitas, enquanto *A chave do mar* recebeu publicação mais modesta, somada à

ilustração de Paulo Monteiro. Posteriormente, em 2020, publicou também mais um livro de poemas, *Diário de Porto Pim*, pela editora *Iluminuras*. Ele difere de seus irmãos em alguns outros traços. É substancialmente mais velho que os outros, nascido em 1946, filho do primeiro casamento de Walther Moreira Salles, com Hélène Tourtois, com outra origem familiar bastante particular - Sua mãe proveio de uma família francesa vinculada à perfumaria Coty, com atividade em Nova York, onde conheceu o embaixador.

Ainda que tenha tido participações importantes no mercado cultural, ocupando funções de gestão, ele tem poucas aparições públicas e oferece poucas entrevistas, e por isso é mais difícil de entender a sua atividade no Instituto Moreira Salles. Em 2013, em evento organizado pela plataforma *Arq.Futuro*, de estudos e debates de projetos sobre arquitetura e cidades, fundada por Marisa Moreira Salles, ele realizou uma longa fala a respeitos dos pactos possíveis entre iniciativas privadas e públicas, sobre os limites dos paradigmas de desenvolvimento, as responsabilidades ambientais na organização das cidades e as demandas empregatícias e econômicas do país. Nesses assuntos, constantemente frequentes na participação pública da família, atualmente, demonstrou pensamento relativamente progressista, com defesa de participações mais contundentes da iniciativa privada nas transformações do país e na escuta das pequenas comunidades, em postura atualizada daquela desenvolvida por Walther Moreira Salles na década de 1970. Está casado com Cláudia Moreira Salles, designer que possui carreira bastante autônoma e consagrada, também ela participante da plataforma *Arq.Futuro*, com quem possui dois filhos, que seguem carreiras corporativas, em uma nova escolha de reprodução familiar e geracional. Entre suas atividades culturais mais conhecidas, está a narração e dublagem de João, no documentário *Santiago*, ocorrido em 2007; entre as corporativas, está a sua participação na negociação da fusão do Unibanco com o Itaú, em 2008.

A respeito dos seus outros gostos culturais e escolhas políticas, além da literatura e da imprensa, tem sido mais fácil identificá-los pelo depoimento de outros agentes. Por exemplo, como observamos em texto de Mino Carta na revista *Carta Capital*, quando o jornalista frequentemente vinculado à esquerda, relatou a sua própria demissão da revista *Istoé* na década de 1980, por Fernando Moreira Salles: “*Eu me aproximara demais ao movimento operário do ABC e ao PT enquanto, na opinião dele, conveniente era aliar-se ao PMDB* (Carta, 2004)”. Ainda que não se possa comprovar com facilidade a identificação partidária de todo grupo Moreira Salles na década de 1980, a aproximação com o PMDB e, mais tarde, com o PSDB, é bastante plausível.

Sem intenções tão marcantes de inserção cultural, sua gestão no Instituto Moreira Salles demarcou apenas a consolidação da memória e da literatura como objetos principais a serem abordados.

Walter Salles Jr 1956-

Walter Salles, como é conhecido, é o filho de Walther Moreira Salles que menos se relacionou publicamente com o Instituto Moreira Salles, apesar do vínculo mantido com o conselho consultivo da instituição até os dias de hoje. No entanto, para esta pesquisa, sua carreira desperta dois interesses, demonstra com mais evidência a reprodução familiar para os espaços culturais, na década de 1990, e o desenvolvimento de interesses homólogos à curadoria nacionalista do Instituto Moreira Salles, entre 1995 e 2008, com a valorização da linguagem documental e da história do audiovisual no país. Ou seja, a presença dele na tese, diferente dos irmãos, é mais hipotética que empírica e só produz sentido se analisamos como a instituição cultural foi desenvolvida concomitante à conversão familiar para a produção de atividades culturais. Walter é fundamentalmente reconhecido como cineasta e possui mestrado em comunicação audiovisual, realizado nos Estados Unidos, embora tenha estudado economia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, quando ainda estava envolvido com a sucessão empresarial do embaixador. Também, é o mecenas que possui a carreira artística mais profissionalizada, estabilizada e consagrada do grupo familiar, ainda que, nos anos recentes, seu irmão João tenha conseguido ser cada vez mais respeitado como documentarista, enquanto ele tenha se destacado na produção e preservação do cinema.

Nascido no Rio de Janeiro, em evento bastante midiatizado nos jornais, sua primeira educação escolar ocorreu no estrangeiro. Ainda criança, morou dos três aos seis anos nos Estados Unidos, quando seu pai foi embaixador em Washington. Depois, dos sete aos doze anos morou na França, entre 1963 e 1968, período que ele mesmo descreve como fundamental na sua formação cinematográfica. Conforme relata, passou a ter vínculos mais sólidos com o Brasil razoavelmente tarde, apenas na adolescência, quando veio morar novamente no Rio de Janeiro e já estava embebido de educação e de referências culturais vividas no estrangeiro. Na década de 1970, o início da sua profissionalização e vida adulta coincidiram com os momentos mais delicados do casamento de seus pais, tendo ele se afastado da família e do contexto político e empresarial que ela continha. Na Califórnia, adquiriu a especialização em cinema, iniciando uma bem-sucedida carreira como diretor de programas de televisão, publicidades e documentários, na década de 1980, sendo alguns orientados exclusivamente pela experiência de contato com a cultura estadunidense.

Entre as produções mais notáveis, Walter Jr. realizou *Conexão Internacional*, uma série de entrevistas feitas por Roberto D'ávila na Rede Manchete de Televisão. Na mesma emissora realizou com João, ainda, *Japão, uma Viagem no Tempo* e *China – o Império do Centro*, documentários exibidos em 1987. Novamente, o interesse pela China merece ser notado, observado como questão de envolvimento familiar que aparece em depoimentos e expressões dele próprio e de pessoas à volta do

empreendimento. Como citamos, segundo depoimento do executivo José Alberto Camargo, na *Casa do Saber*, em 2019, o empreendimento das empresas da família foi um marco fundamental na abertura da relação diplomática entre China e Brasil, sendo a CBMM, mineradora do grupo, responsável pelo começo da vasta negociação comercial entre os dois países, desde a década de 1970. Mais tarde, em 2015, depois de cinco décadas de acompanhamento da China, ele próprio voltou ao país e realizou o documentário *Jia Zhang-ke, Um Homem de Fenyang*, a respeito de um cineasta que muito admira e de um processo de modernização tão profunda, nas últimas décadas. Na passagem das décadas de 1980 e 1990, Walter Salles construiu estruturas fundamentais para o financiamento de seu trabalho, que viabilizaram mais tarde a prática do cinema ficcional, que o consagrou, ao lado de uma relevante geração de cineastas brasileiros. Em 1987, fundou com João Moreira Salles a *Videofilmes* que, tal como a *Companhia das Letras*, liderou a produção de uma modalidade cultural específica no mercado cultural nas décadas seguintes, quando emergiu a crise do financiamento estatal do cinema no país, especialmente com o fim da *Embrafilme*, contexto de consolidação cultural da família. Neste momento, dedicou-se com mais intensidade à publicidade na sua produtora, seguido da circulação e busca de financiamentos internacionais. Entre Brasil e Estados Unidos, realizou os longa-metragens *A Grande Arte* (1991), com o investimento estrangeiro repetido em *O Primeiro Dia* (1999), *Diários de Motocicleta* (2004), *Água Negra* (2005) e *Na Estrada* (2012).

Contudo, não é difícil reconhecer, como o sucesso de crítica e público seus trabalhos ocorreu especialmente com os filmes nacionais, com temas de fundo político e social, com roupagem afetiva e humanista sublimada, logrando repercussão expressiva no exterior, a partir da década de 1990. *Terra Estrangeira* (1995), dirigido em parceria com sua amiga Daniela Thomas, é lembrado como marco da retomada de produções cinematográficas no país, em retrato da imigração de brasileiros em Portugal no governo Collor. Em *Central do Brasil* (1998), dedicou-se a outro deslocamento, tema comum da sua obra, dessa vez à migração nordestina no Rio de Janeiro, acentuando o cinema de estrada iniciado na obra anterior, desta vez com exploração das paisagens agrárias. *Abril Despedaçado* (2001), adaptação do livro do albanês Ismail Kadaré, foi filmado novamente no interior nordestino, referido aos conflitos intra-familiares e entre famílias rivais. Em *Linha de Passe* (2007), no qual retomou a parceria com Daniela Thomas, mostrou dilemas na periferia de São Paulo, com o futebol, questões familiares e o crime nelas envolvido. Justamente com essas obras, Walter Salles tornou-se uma referência nacional de prestígio no cinema, com trânsito privilegiado na cena mundializada do seu trabalho, com poucas rivalidades entre cineastas da sua geração.

Na última década, como João, Walter transformou sua trajetória, passando a ser reconhecido também como divulgador e interessado no cinema nacional, além de financiador de outros projetos humanitários e sociais, propriamente um mecenas do cinema nacional. Desde a década de 1990, na

Videofilmes já havia empreendido esforços para a formação do arquivo *Mário Peixoto*, cineasta do cinema mudo nacional, o que possibilitou mais tarde a restauração do já consagrado *Limite*, produzido em 1931, em parceria com a *Film Foundation*, organização presidida pelo cineasta Martin Scorsese para a preservação de arquivos do cinema. Aliás, *Limite* é exibido frequentemente no próprio Instituto Moreira Salles, ao lado de obras de referência nacional, prediletas em sua reflexão, como as de Nelson Pereira dos Santos e León Hirzsman.

Essa empreitada e outras, bastante respeitadas pela crítica, forneceram elementos para que Walter recebesse, em 2020, o prêmio da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), pela sua dedicação à luta pela preservação de filmes. Nesse período, foi casado com a artista plástica Maria Klabin, também vinculada a grupos tradicionais do mecenato artístico no Brasil, da primeira geração do modernismo. Mudou-se para Portugal e lá se manteve com seus dois filhos. Nos últimos anos, passou a idealizar e investir na formação do *Instituto Ibirapitanga*, com atividade mais consistente desde 2018, bastante contemporânea ao *Instituto Serrapilheira*, fundada por João e Branca Vianna, também com o suporte de um fundo patrimonial próprio, tal como o Instituto Moreira Salles. Parceiro recorrente do irmão João, Walter também se dedicou com ele ao mecenato de atividades do Botafogo e à candidatura de políticos negros da esquerda carioca, principalmente vinculados ao grupo político de Marielle Franco. Aliás, o apoio à pesquisa e à causa de Franco tem sido um dos seus interesses mais fortes de participação, tanto da instituição recém-fundada por ele, quanto dos seus apoios particulares.

Atualmente, entre outros objetivos, o *Instituto Ibirapitanga* pretende fortalecer a agenda democrática e das liberdades do país, principalmente com o fomento privado de iniciativas em prol da equidade racial e dos sistemas alimentares e, para sua efetivação, contou com o apoio e trabalho principalmente de Sueli Carneiro¹² e de Ricardo Abramovay¹³, dois intelectuais especialistas nessas questões. Nos últimos anos, a preocupação com a questão racial também tem recebido o aprofundamento no Instituto Moreira Salles, com a atual superintendência e direção artística, justamente com a consultoria de Carneiro, entre outros intelectuais, mas deve ser considerada necessariamente posterior à construção da Ibirapitanga. Dessa maneira ou de outra, a instituição fundada por Walter Jr

¹² Sueli Carneiro (1950-) é filósofa paulista, escritora e ativista do movimento feminista negro brasileiro, reconhecida por atividades em diferentes frentes de trabalho. Desde a década de 1980, vem se dedicando à democratização de espaços de poder e à inclusão da mulher negra em decisões institucionais, além da publicação de inúmeros livros e estudos específicos sobre o assunto. Entre outros momentos importantes da sua trajetória, destaco a sua participação no antigo Conselho Estadual da Condição Feminina, em São Paulo, na década de 1980; a fundação do GELEDÉS-Instituto da Mulher Negra, em 1988, e a defesa do Doutorado em Filosofia, pela Universidade de São Paulo, em 2005. Recentemente, teve participação como consultora da questão racial em pelo menos três instituições citadas na pesquisa, como o *Instituto Moreira Salles*, o *Instituto Ibirapitanga* e o *Instituto Serrapilheira*. Ao lado de Renata Bittencourt, é uma das poucas mulheres negras encontradas na análise, com alguma atividade vinculada ao Instituto Moreira Salles.

¹³ Ricardo Abramovay (1953-) é professor titular da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, da Universidade de São Paulo, com reconhecidos estudos sobre sustentabilidade, economia verde e impactos sociais e ambientais da agricultura. Tem formação em filosofia, pela Universidade de Paris X Nanterre, mestrado em ciência política pela FFLCH-USP e doutorado em ciências humanas, pelo IFCH-Unicamp.

abriu um horizonte de possibilidades para as atividades atuais do Instituto Moreira Salles, da mesma maneira que seu interesse e pesquisa no documentário audiovisual brasileiro abriu oportunidades para a política de acervos da instituição e para o reconhecimento cultural dos irmãos, na década de 1990.

Áreas e acervos temáticos

Literatura

A primeira modalidade cultural com atividade regular no Instituto Moreira Salles foi a literatura, ainda que não tenha sido a primeira organizada estrategicamente, como ocorreu com a fotografia, desenvolvida com mais planejamento. Como vimos, a relação da instituição com a literatura remonta às atividades do embaixador com intelectuais mineiros, seu vínculo com amigos e a primeira inserção do empreendimento, em Poços de Caldas. No entanto, tal como as outras áreas, só passou a ser elaborada mais detalhadamente a partir de 1995, com investimentos mais rigorosos no acervo, nas atividades expositivas e nas publicações, permitidas com a expansão de seus espaços. Entre os agentes mais importantes para o desenvolvimento dessa área, além do corpo de conselheiros, foram os próprios Antonio Fernando de Franceschi e Fernando Moreira Salles, dedicados à poesia e responsáveis por algumas das principais iniciativas dos anos seguintes, como as publicações dos *Cadernos de Literatura Brasileira* e *O escritor por ele mesmo*. Tal como outras áreas desenvolvidas nesse período, suas atividades focalizaram os nomes destacados da cultura nacional. Contudo, o apego ao cânone nacional mais consolidado dificultou evidentemente a atualização dos projetos na década seguinte, quando toda a instituição se deslocou para a valorização maior da arquitetura, das artes plásticas e do debate contemporâneo da arte e da fotografia.

Entretanto, é justamente a preocupação com o cânone da literatura nacional e a história dele no século XX que caracterizou suas atividades literárias até 2008. Desde o início da década de 2000, os autores com maior destaque na programação, com acervos adquiridos e atividades em torno deles, foram Carlos Drummond de Andrade, com arquivos desde 2011, Clarice Lispector, desde 2004, e Carolina Maria de Jesus, ultimamente, apesar de seus dois cadernos terem sido adquiridos em 2006, além dos muitos e variados cronistas mineiros. Na última década, como veremos, os acervos também forneceram os materiais para os trabalhos de difusão específica, como o *Portal da Crônica Brasileira* e o *Correio IMS*, de divulgação das crônicas e cartas acumuladas em toda a instituição. No caso da literatura, podemos considerar que a preocupação com os acervos foi oriunda da própria existência do conselho de intelectuais, existente desde o início dela. Especialmente com Otto Lara Rezende, que faleceu logo após a inauguração do Instituto Moreira Salles, em 1992, notamos as primeiras preocupações com a

memória da literatura vinculada aos quadros da própria casa. Em menos de dois anos, seu acervo foi para a entidade, sendo considerado o primeiro de todos eles. São várias as características desse material que demarcaram tão bem o que viria a caracterizar como as atividades institucionais na área: além da importância dos mineiros, houve a contínua exploração da atividade literária realizada na imprensa, o registro dela em correspondências, com atenções específicas para o trabalho literário realizado no país entre as décadas de 1930 e 1980. A respeito da presença de Otto Lara Rezende, observamos mais uma significativa proximidade com a família Moreira Salles; seja na homologia entre pais mineiros com filhos educados no Rio de Janeiro, seja na participação dos filhos na Pontifícia Universidade Católica - como é o caso do economista André Lara Resende, que também se tornou executivo no Unibanco.

Outros mineiros que tiveram seus acervos destinados à instituição, além dos conselheiros Francisco Iglésias e Jurandir Ferreira, foram os escritores Paulo Mendes Campos e Maria Julieta Drummond de Andrade, ambos em 2011. Mais tarde, a composição da área se estendeu para a aquisição dos arquivos de literatos regionais das mesmas gerações, como Érico Veríssimo, Mário Quintana e Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles (2004), João Gilberto Noll (1998), nomes do teatro paulista, como Décio de Almeida Prado e Paulo Autran, e poetas marginais da década de 1970, também com forte atividade na imprensa, como Roberto Piva e Ana Cristina César (1999 e 2005), bastante próximos do círculo poético de Antonio Fernando de Franceschi. Entre as particularidades dos acervos da área de literatura, notamos como o de Jurandir Ferreira chegou à instituição em 1999, mas foi mantido em Poços de Caldas. Outra delas é o grande número de acervos que chegaram entre 2006 e 2007, ainda no período de gestão de Franceschi, sem motivo esclarecido, como os do editor Maurício Rosenblatt (2007), amigo dos escritores Mário Quintana e Érico Veríssimo, e os de Lêdo Ivo (2006), do jornalista Olímpio de Souza Andrade (2007), da professora e poeta Dora Ferreira da Silva (2006), de Elisa Lispector (2007), escritora mais conhecida por ser irmã de Clarice, e do crítico João Alexandre Barbosa (2007). Na compreensão do período inicial do Instituto Moreira Salles, antes da política de acervos e da política de divulgação virtual, as publicações merecem uma atenção especial, tendo composto um projeto editorial robusto, difusor de toda a instituição, bem diferente de muitos outros, de divulgação virtual dos materiais, como ocorre atualmente.

Segundo consta no *Jornal da Cidade*, de Poços de Caldas, o Instituto Moreira Salles foi agraciado com o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo projeto editorial, em 1993, ainda que não tenha sido encontrado na pesquisa mais nenhum outro registro dessa consagração. Não há dúvida, porém, que, na segunda metade da década de 1990 e durante a seguinte, a instituição cultural constituiu, de fato, um projeto editorial respeitado, acoplado à sua organização de acervos, especialmente dedicado à divulgação de fotografia e literatura. Entre as suas características editoriais, um traço elementar bastante conhecido é o logo que mais tarde foi substituído, durante a mudança

estrutural da gestão de Flávio Pinheiro e João Moreira Salles, precisamente em 2012, quando a instituição completou vinte anos de existência e os *Cadernos de Literatura Brasileira* foram encerrados:



Tradicional, o antigo logo lembrava evidentemente uma casa, com demarcações bastante centralizadas no meio da figura, associado a um movimento hierarquizado e familiar, pouco moderno, alterado por um novo, mais sucinto e econômico, que remete ainda ao logo de museus de arte contemporânea:



Com um conjunto significativo de acervos de literatura, sem grandes espaços para novas aquisições, na última década, o Instituto Moreira Salles deixou de investir nas grandes publicações, substituindo-as por um projeto regular de difusão material da área, a *revista serrote*, que ampliou a atenção na literatura para ideias, ensaios e artes visuais, construindo outras atividades para a modalidade, mais vinculada aos sítios virtuais emergentes e à nova programação de exposições. Entre 2019 e 2020, a coordenação da área foi substituída por Rachel Valença, no lugar de Elvia Bezerra, iniciada junto à gestão de Flávio Pinheiro. Como forma de unir experiências institucionais e expressões populares, a nova gestão tem chamado a atenção para a singular trajetória de Valença, com longa experiência na Fundação Casa de Rui Barbosa, além da ativa presença nas escolas de samba, o que a aproximado bastante do repertório até há pouco apenas associado ao acervo de música (Millen, 2019).

Abaixo, cartaz da *Oficina Irritada*, evento realizado no IMS- Rio, em 2019, com poetas contemporâneos (Fonte: IMS).



Entre 1996 e 2012, Antonio Fernando de Franceschi e o também jornalista Rinaldo Gama lançaram os *Cadernos de Literatura Brasileira*, publicados em vinte e sete volumes, a publicação mais conhecida e longeva da instituição nos seus vinte primeiros anos de existência, construída paralelamente à política de acervos. Compondo uma dupla não só de editores, mas também de entrevistadores, Antonio Fernando de Franceschi foi mantido até o último volume, em 2012, como diretor editorial da publicação, inclusive já retirado da superintendência, enquanto Gama esteve presente como seu principal editor executivo até o vigésimo volume, dedicado a *Márcio Souza*, em 2005. Marisa Moreira Salles, outro nome dos volumes, fez o projeto gráfico das edições enquanto era a principal editora da BEI - empreendimento responsável formal pela realização do conceito gráfico dos *Cadernos*. Eles foram ainda compostos pelos trabalhos de Edu Simões, fotógrafo incorporado às edições, ao longo dos dezesseis anos, e dos escritores Michel Laub e Manuel da Costa Pinto, que também realizaram as funções de editoração.

Publicados semestralmente nos vinte primeiros volumes, ou seja, nos dez primeiros anos, houve ainda mais sete volumes anuais dos *Cadernos*, até serem encerrados em 2012, com a edição especial sobre Carlos Drummond de Andrade. Evidentemente, o término desse investimento estava atrelado à transição para uma nova fase do Instituto Moreira Salles, com algum arejamento da área de literatura, depois da saída da gestão de três importantes nomes vinculados à área, Antonio Fernando de Franceschi, Fernando Moreira Salles e Antonio Cândido, em 2008, mesmo com alguma manutenção das propostas até 2012. Ou seja, é inegável que durante o período de 1996 a 2012, a literatura nacional consagrada teve centralidade nas atividades editoriais do Instituto Moreira Salles, perdida posteriormente para outras concepções de instituição cultural, o que torna, para a pesquisa, os volumes bastante expressivos de como, além das suas exposições, a instituição chegava ao público.

Por isso, o investimento nos *Cadernos de Literatura Brasileira* foi tão significativo nessa investigação, por apresentar mais que a dedicação da instituição à literatura e por ser um material bastante estratégico na construção de um posicionamento institucional, para fora do círculo intelectual mineiro, já a respeito de uma inserção no cânone cultural brasileiro, depois de 1995. Notadamente, entre outras características, eles foram imediatamente aclamados pela qualidade material da publicação, ao lado do vasto conteúdo que divulgavam, mostrando também o impacto do investimento do Instituto Moreira Salles, na década de 1990. Isso foi bem observado por Marcelo Coelho, em artigo da Folha de São Paulo, de primeiro de março de 1996: “*O volume impressiona pelo cuidado gráfico; o mais certo seria dizer: o luxo da edição. Mais do que uma revista, parece uma homenagem ao poeta* (Coelho, 1996)”. Com a pretensão de serem compostos como obras máximas de referência a respeito os escritores brasileiros selecionados, os volumes continham na mesma edição entrevista, texto analítico,

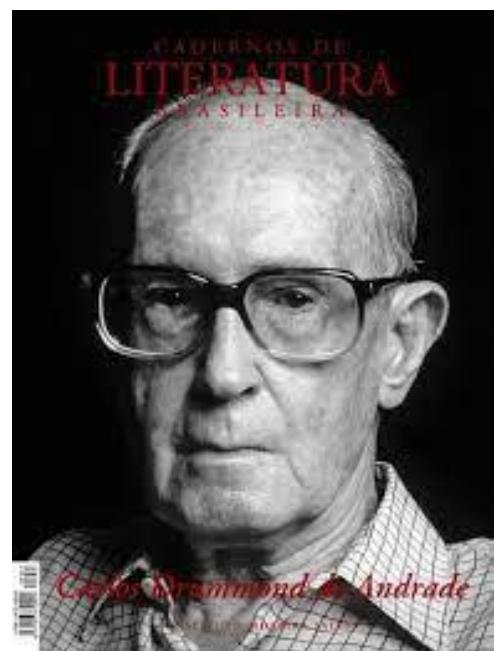
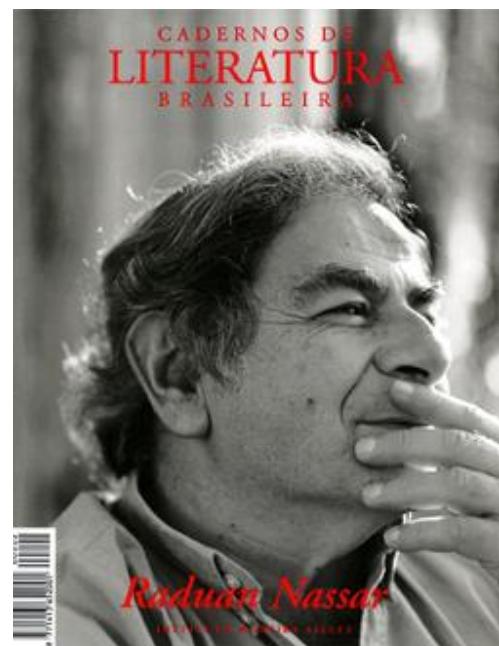
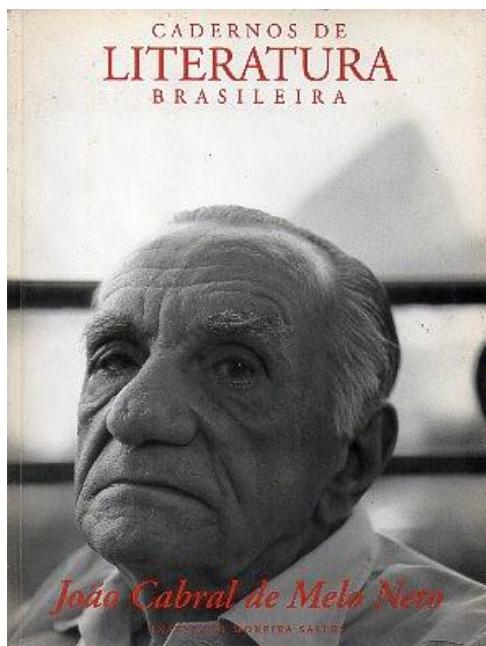
depoimentos, levantamento da fortuna crítica e cronologia, acompanhados de uma pesquisa visual inédita, a par das representações que os autores ofereceram em suas produções. Entre outras escolhas editoriais que chamam a atenção, nota-se um arbítrio crítico atribuído frequentemente a Antonio Cândido: a importância da valorização e o estudo de escritores vivos, em atividade, o que foi mantido por doze edições, sendo os novos cadernos posteriormente intercalados por escritores considerados clássicos, já falecidos. Depois dos dois primeiros volumes, dedicados a *João Cabral de Melo Neto* e *Raduan Nassar*, ainda em 1996, os demais passaram a ser compostos também de sessões de fotografia, acompanhando os lugares habitados pelos escritores, com as sessões *Geografias Pessoais*, de Edu Simões, o que significou também uma nova fase das publicações.

No décimo terceiro volume, dedicado a *Euclides da Cunha*, em 2002, o Instituto Moreira Salles lançou uma edição especial, em dois volumes, junto de um outro projeto menos bem-sucedido e conhecido, os *Cadernos de Fotografia Brasileira* (CFB), sobre o registro histórico e contemporâneo de Canudos. Adiante, houve mais dois volumes de CFB, *São Paulo: 450 anos* e *Georges Leuzinger*, sobre a obra do fotógrafo suíço que teve estada marcante no Rio de Janeiro, no século XIX. A publicação em dois volumes ocorreu também nos compêndios sobre Clarice Lispector e Guimarães Rosa, justificadas pelo valor regional que as fotografias poderiam adquirir. Muitos desses registros foram conseguidos especialmente com o volume de celebração dos dez anos de *Cadernos de Literatura Brasileira*, o vigésimo terceiro volume, publicado em 2007 - para além deles, e das pesquisas nos cadernos e nos textos referidos a eles, com o volume podemos considerar informações importantes, entre elas, a de que Lygia Fagundes Telles, homenageada, estava também como conselheira do Instituto Moreira Salles, sendo a única escritora a sê-lo, na primeira grande composição do conselho, que perdurou até 2008. Em resumo, os escritores homenageados encontrados foram nesta ordem: João Cabral de Melo Neto (1996), Raduan Nassar (1996), Jorge Amado (1997), Rachel de Queiroz (1997), Lygia Fagundes Telles (1998), Ferreira Gullar (1998), João Ubaldo Ribeiro (1999), Hilda Hilst (1999), Adélia Prado (2000), Ariano Suassuna (2000), Ignácio de Loyola Brandão (2001), Carlos Heitor Cony (2001), Euclides da Cunha (2002), Millôr Fernandes (2003), Érico Veríssimo (2003), Clarice Lispector (2004), Márcio Souza (2005), João Guimarães Rosa (2006), Machado de Assis (2008), Mário Quintana (2009), Rubem Braga (2011), Carlos Drummond de Andrade (2012).

Durante a pesquisa, Flávio Pinheiro foi o entrevistado que demonstrou mais conhecimento da produção dos *Cadernos*, dado que, nos dias de hoje, praticamente nenhum outro agente envolvido nela possui atividade frequente no Instituto Moreira Salles. Quando perguntado sobre o término dos volumes, Pinheiro reiterou a explicação mais comum atribuída ao esgotamento do projeto, uma decisão institucional justificada pela ausência de uma literatura brasileira que estivesse já consolidada atualmente, que permitisse uma publicação conteúdos críticos, como o dos *Cadernos*. Embora tenha

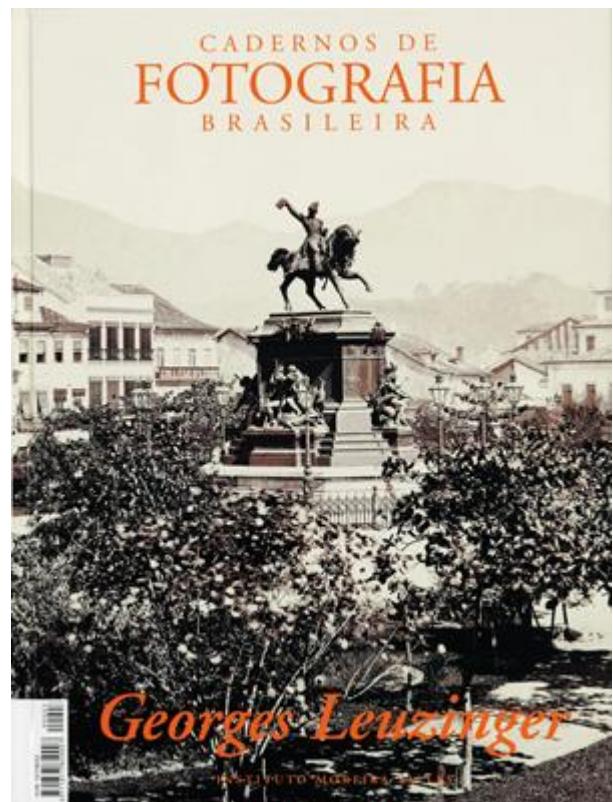
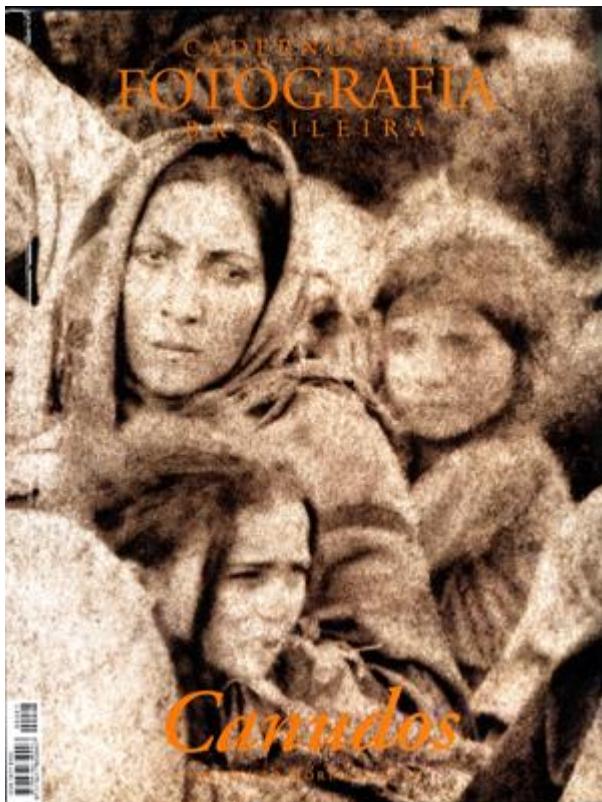
reconhecido a existência de muitos outros autores vivos e relevantes, atualmente, Pinheiro compreendeu que as obras literárias, em sua maioria, não estariam ainda no escopo editorial dos volumes, mais adequado para autores consolidados, o que permitiria análises e pesquisas mais precisas. Nesta tese, sem necessariamente refutar a compreensão do entrevistado, entendemos que o término das publicações ocorreu fundamentalmente pela emergência de uma nova estratégia da instituição, mais desinteressada no protagonismo das atividades literárias e das publicações tal como elas existiam e com a centralidade que elas tinham na curadoria do Instituto Moreira Salles.

Abaixo, alguns dos exemplares de *Cadernos de Literatura Brasileira* (Fonte: IMS).



Fotografia

Abaixo, duas publicações de um projeto de duração circunscrita, *Cadernos de Fotografia Brasileira* (Fonte: IMS).



Desde 1995, a fotografia alcançou destaque inegável nos investimentos culturais do Instituto Moreira Salles, dividido por algum tempo com a literatura e, de um modo menos declarado, com a arquitetura. De maneira pouco propositada e robusta, foram desenvolvidos ainda investimentos em iconografia e, mais recentemente, nas artes visuais dedicadas ao audiovisual, remetendo a modalidade destacada como suporte distinto para muitas atividades culturais. Mais que isso, a fotografia tem sido, há vinte e sete anos, a marca declarada do que a instituição pretende legar ao debate cultural do país, com divulgação nacional e estrangeira; ou seja, ela é também um investimento propriamente simbólico, revestido de intenções políticas e estratégicas para a inserção de todo o Instituto Moreira Salles na cena cultural.

São vários os motivos que nos levam a observar a estratégia. Como temos insistido e acreditamos, houve a conjunção entre a emergência de uma segunda geração de mecenas, com Walter Jr e João, com experiências profissionais artísticas relevantes na atividade audiovisual e o incentivo público crescente para a existência de um mecenato privado que cumprisse funções públicas na fotografia e no audiovisual, na década de 1990. Em torno da exploração da fotografia, propriamente, podemos reconhecer na trajetória de Sérgio Burgi, o profissional mais relevante da área vinculado ao Instituto Moreira Salles, principalmente a respeito de sua conservação e memória, bastante expressiva

de como a instituição absorveu demandas culturais amplas, impulsionadoras do desenvolvimento desse interesse, após a crise de projetos de fomento público. Com formação inicialmente mista entre a engenharia e as ciências sociais, Burgi profissionalizou-se no estudo e na conservação da fotografia ainda na década de 1980, tendo passagens em laboratórios e cursos específicos realizados na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, mas recebendo um diploma na área apenas posteriormente, em 1984, pelo Instituto Rochester de Tecnologia, nos Estados Unidos, de *Fine Arts in Photography e Associate in Photographic Science*, especialmente sobre *Conservação Fotográfica*, pela *School of Photographic Arts and Sciences*. Sua formação, de difícil realização no Brasil, representou bem a dificuldade de pesquisa da fotografia no país naquela época; teve importante fomento da CAPES e recebeu atenção específica no Rio de Janeiro, onde Burgi se tornou coordenador do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte, entre 1984 e 1991. Ainda nos Estados Unidos, vinculou-se às pesquisas de fotografia no Brasil, realizadas principalmente no patrimônio sob a guarda da Biblioteca Nacional, como a coleção *Teresa Cristina*, e da própria Funarte, mas o trabalho, eminentemente vinculado às instituições públicas, de preservação da área, foi fortemente impactado com as mudanças do governo Collor. Na década de 1990, mais distante da carreira pública, Burgi tornou-se empresário, reconhecido como consultor altamente profissionalizado para o assunto no Brasil, sem grandes perspectivas de continuidade no funcionalismo, antes de ter contrato efetivo no Instituto Moreira Salles.

Entretanto, outros motivos para a eleição da fotografia no Instituto Moreira Salles merecem ser listados, como a dificuldade de a instituição cultural possuir na década de 1990 um acervo exclusivo e diferenciado na cena cultural, uma vez que, como pudemos nos informar depois, as coleções de arte do Unibanco e da própria família não eram consideradas acervos substantivos para a manutenção de uma política institucional. Além da falta de espaço para a guarda de coleções maiores até 1999, a maior das coleções ofertadas, formada pelos bens do Unibanco, ainda que chamativa, era demasiado abrangente e não expressava curadoria consistente, para além da apreciação do modernismo. Bem como, acompanhando a valorização pública que o Instituto Moreira Salles pretendia naquele momento, o atendimento à fotografia se mostrava promissor, dado que esta modalidade de trabalho possuía grande demanda de acervos e de trabalho técnico no país, com necessidades de apoio urgentes, depois das políticas do governo Collor.

Em suma, o trabalho com a fotografia trouxe desde então uma clara oportunidade de legitimação nacional para o Instituto Moreira Salles e para o trabalho de mecenato da família, além de representar passos fundamentais para a conservação de coleções reconhecidamente importantes, como a de Gilberto Ferrez (1908-2000). Atualmente, a instituição tem celebrado conquistas do seu desenvolvimento na modalidade, divulgando informações bastante chamativas como i) propriedade da maior coleção de

fotografias do século XIX no país, o que não é pouco; ii) aquisição de documentos precursores e fundantes da técnica em todo o mundo, como o daguerreótipo *Epréuve N°2 (photographie)*, de 1833, realizado em Campinas, por Hercule Florence; iii) pesquisa sistemática do fotojornalismo, com materiais produzidos desde a início da imprensa no Brasil; iv) promoção de divulgação, colecionismo e produção da fotografia contemporânea, além de uma biblioteca própria para o assunto, entre outros. Em termos de tamanho, o acervo de fotografia compreende, nos dias de hoje, 2,5 milhões de imagens registradas, sendo 750 mil oriundas do século XIX e do início do século XX; 30 arquivos organizados de fotógrafos profissionais; 300 mil materiais de arquivos de fotógrafos profissionais e mais de 1 milhão de fotografias oriundas dos arquivos da imprensa. Mais que isso, a modalidade é defendida pelo Instituto Moreira Salles como linguagem potencial da participação cultural do Brasil em debates culturais globalizados, haja vista a precocidade da técnica no país, o volume de materiais acumulados desde o século XIX e o recebimento de expoentes estrangeiros do ofício durante todo o século XX.

Tamanho investimento, associado à fase de expansão institucional para fora de Minas Gerais, teve pelo menos duas grandes etapas, concretizadas em estratégias de publicação e, mais recentemente, de exposição. Entre 1995 e 2008, como vimos, o investimento na área ocorreu ao lado do projeto editorial da instituição, nos *Cadernos de Fotografia Brasileira*, ao lado da construção da *Reserva Técnica*, específica para os primeiros acervos que chegaram, caracterizados sobretudo pela preocupação com a memória nacional da técnica. A partir de 2008, ele foi desdobrado em diálogo com uma nova geração de fotógrafos brasileiros, valorizando as muitas mobilizações da fotografia, como em instalações e vídeos, presente principalmente na publicação da *Zum*, desde 2011, com o trabalho de outro importante curador do Instituto Moreira Salles, Thyago Nogueira (1976). Posteriormente, esse mesmo movimento de contato com produtos em atividade rendeu novos diálogos com a pesquisa no acervo, com a produção de exposições internacionalizadas, com temporadas de exibição estrangeira e com o mecenato direto aos produtores culturais, vinculados à emergência da bolsa *Zum*, com início em 2013.

Atualmente, mais que as outras áreas, a modalidade representa também claramente contradições estruturais de todo o Instituto Moreira Salles, ou mesmo suas maiores dificuldades e os limites de sua curadoria, como a diferença que a instituição enfrenta entre nacionalismo e internacionalismo da cultura, entre expressões consideradas modernas e contemporâneas, entre políticas de acervo e de exposição, o que mostra a justaposição também duas grandes fases de desenvolvimento institucional, presentes também nas diferenças entre os de Sérgio Burgi e Thyago Nogueira. Nos últimos anos, com a radicalização de experimentos culturais com fotografias na instituição, um novo entendimento dela vem sendo mobilizado, menos como documento ou arte, como estava presente na gestão de Franceschi, nas décadas de 1990 e 2000, e mais como *plataforma* disponível permanentemente para inúmeras

possibilidades de produção de imagens. Utilizando-se do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991), Burgi recorre a uma explicação de como pode ocorrer a exploração atual da fotografia, como *aparato em superfície fotossensível*, o que permite também o uso da plataforma em inúmeras outras áreas e atividades da instituição. Ou seja, mais que destaque do projeto institucional, no Instituto Moreira Salles a fotografia pode cada vez mais ser encontrada em todas as suas atividades.

Para a compreensão do avanço dessa política institucional, o trabalho executivo e curatorial de Burgi, de fato, foi incontornável; sobretudo, é ele o quadro técnico mais experiente no desenvolvimento da conservação que a instituição vem promovendo e sendo reconhecida. Foi em torno de vários de seus depoimentos que a pesquisa se realizou, com mais dificuldades de análise empírica entre as quatro áreas temáticas privilegiadas, uma vez que as atividades da área estão bem mais dispersas, com a maior das equipes situada no Rio de Janeiro.

Ao lado dele, de Thyago Nogueira, os nomes de Gilberto Ferrez (1908-2000) e do colecionador Pedro Corrêa do Lago (1958) merecem ser mais esmiuçados, seja pelo trabalho de construção de categorias na organização do acervo, seja pelo desenvolvimento do conceito de fotografia elaborado institucionalmente. Especialmente, como vimos, Pedro Corrêa do Lago (1958), também de família tradicional, vinculada à diplomacia brasileira do meio século, trabalhou para a aquisição do acervo vinculado ao século XIX, uma das três grandes vértebras do material geral acumulado desde então. Com a intervenção dele, o Instituto Moreira Salles adquiriu 2500 fotografias do Rio de Janeiro, publicadas no livro *Rio de Janeiro 1862-1927*, inclusive a referida *photographie*, de Hercule Florence. Editor, escritor e proprietário da considerada maior coleção de manuscritos do mundo; ele também realizou na última década outro trabalho significativo em parceria com as instituições da família Moreira Salles, como o blog *questões manuscritas*, no sítio virtual da Revista Piauí. Já Gilberto Ferrez, além de responsável pela origem da *Reserva Técnica de Fotografia*, a partir do seu acervo, era herdeiro do arquivo iniciado por seu avô, o fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), o maior expoente entre as coleções do século XIX - Como Burgi e Lago, nas gerações posteriores, Ferrez foi um grande especialista na conservação de fotografias, vinculado também às políticas patrimoniais do antigo SPHAN, nas décadas de 1940 e 1950, com trabalhos de repercussão em todo o século XX.

Ou seja, comparando as trajetórias de pesquisadores como Ferrez e Burgi, notamos, primeiramente, a importância elementar que as instituições de preservação do patrimônio nacional tiveram no Rio de Janeiro, principalmente quando analisamos o breve vínculo desses agentes com o SPHAN/IPHAN e a Funarte, o que explica a decisão de Ferrez de exigir que sua coleção fosse mantida na cidade. Em seguida, percebemos pelas próprias trajetórias deles, como seus trabalhos e acúmulos foram pressionados, na década de 1990, para a dependência de uma instituição privada como o Instituto Moreira Salles. Diferente de outras modalidades culturais mais exploradas, a partir das coleções

acumuladas de fotografia, com esses critérios iniciáticos, a instituição foi desenvolvendo o princípio de uma curadoria que passou a caracterizar a história dos agentes responsáveis pelo avanço da técnica no país, em torno de vultos que podem ser considerados os cânones da área.

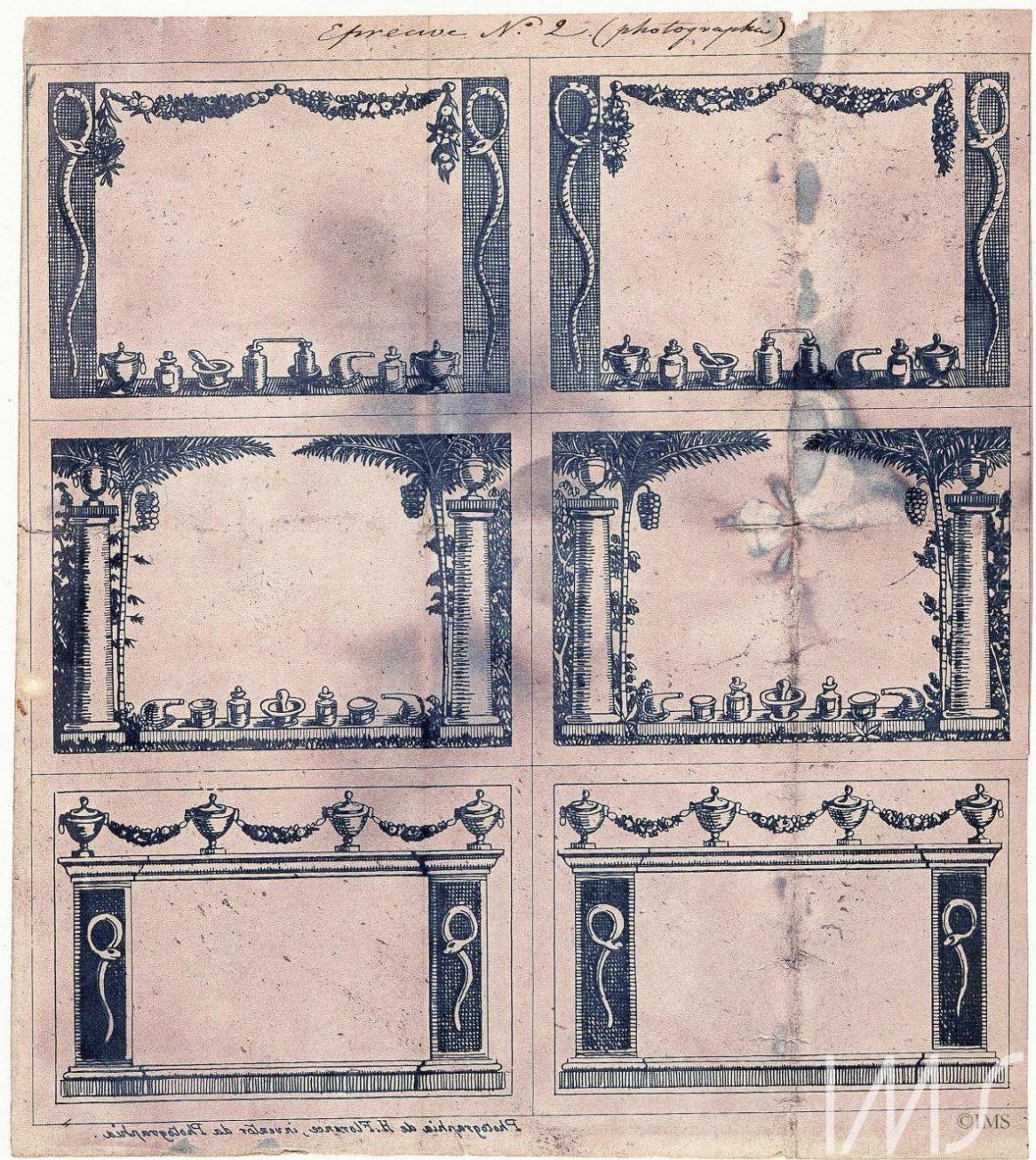
Ou seja, com a fotografia, o Instituto Moreira Salles vem produzindo singularmente uma história da cultura brasileira. Nesse processo, foram vários os acervos adquiridos que se transformaram em ícones publicados pelo Instituto Moreira Salles, com coleções significativas tornadas públicas, observadas como preciosidades institucionais, como o próprio Marc Ferrez, Marcel Gautherot (1910-1996), Walter Firmo (1937), Thomas Farkas (1924-2011), Maureen Bisilliat (1931), Chichico Alkmin (1886-1978) e, mais recentemente, Cláudia Andujar (1931). Nos últimos anos, ocorreu mais uma estruturação de novas vértebras dos acervos, constituída pelos arquivos de jornal, especialmente com a aquisição dos materiais dos *Diários Associados* (1924), produção conhecida de Assis Chateaubriand, e mais três publicações a ele vinculadas, criadas no século XIX e XX, *O Jornal* (1919), *Diário da Noite* (1929) e *Jornal do Commercio* (1827), explorados como materiais pioneiros do fotojornalismo.

Como veremos ainda, os investimentos mais recentes do Instituto Moreira Salles incluem também a produção de um cânone contemporâneo da fotografia, em meio a um amplo processo de democratização, internacionalização e atualização de toda a instituição.

Abaixo, uma pequena amostragem, com quatro expoentes explorados pelo Instituto Moreira Salles, como cânones da fotografia brasileira: Marc Ferrez, Maurren Bisilliat, Thomas Farkas e Chico Albuquerque (Fonte: IMS).



Abaixo, *Epréuve N°2 (photographie): conjunto de rótulos para frascos farmacêuticos*, de Hercule Florence, datado de 1833, original de Campinas, também a peça mais valiosa da Coleção Pedro Corrêa do Lago, pertencente ao Instituto Moreira Salles. Atualmente, os experimentos de Florence são considerados pela instituição como a demonstração mais antiga da fotografia no Brasil, observados como marcos pioneiros da fotografia mundial (Fonte: IMS).



Música

Proporcionalmente, entre todas as áreas, a da música foi a mais bem pesquisada nesta tese. Vários motivos facilitaram a análise, como o meu acesso à coordenação da área música, o esclarecimento sobre a disposição de toda a equipe e o contato com todos os integrantes. Pude entrevistar Bia Paes Leme, responsável pela coordenação, Elias Silva Leite, pelo trabalho técnico com

os materiais fonográficos, Euler Gouvea, pelo contato com os arquivos, Fernando Lyra Krieger, pelo trabalho editorial, e Isadora Cirne, pelo de catalogação, além de Luiz Fernando Vianna, coordenador da Rádio Batuta. Com a compreensão do organograma da área, foram observadas várias características da própria instituição, como a valorização da atividade artística pelo quadro de envolvidos, ou seja, uma equipe formada por músicos profissionais. Tal como os mecenatas, Bia Paes Leme também é uma produtora cultural de carreira própria, com graduação, mestrado e pesquisa na música, algo que se assemelha ao trabalho de Kléber Mendonça e Marcelo Leme na área de cinema, ou ainda de inúmeros fotógrafos da instituição cultural; isto é, como ela, todos têm sido valorizados por sua atividade prática na área. Na música, no entanto, o recrutamento de agentes com essa espécie de habilidade foi mais consolidado.

Dada a justificação da equipe, o trabalho na área de música, principalmente no acervo, depende necessariamente do manuseio de equipamentos e materiais que esclarecem todas as atividades culturais envolvidas na área, como a publicação de obras específicos e a exploração e manutenção do arquivo, composto por muitos suportes da música gravada no Brasil desde o começo do século XX. Especialmente, o que é bastante notado é a delimitação singular do escopo de atividades no tratamento de agentes canônicos da música popular da primeira metade do século, em um trabalho realizado em constante parceria com outras instituições culturais. Nessa área, como na da fotografia e da iconografia, diferentemente das iniciativas em literatura e arquitetura, percebemos uma significativa distância do trabalho do mecenato, constituída por uma rotina bastante adequada para o desenvolvimento de engajamentos próprios da equipe. Comparada a outras seções do Instituto Moreira Salles, a música pode ser considerada também a área mais popular e nacionalizada de todas, o que observamos tanto na exploração do acervo, quanto no trabalho de educação e extensão musical da *Rádio Batuta*.

Como observamos, na primeira década de existência do Instituto Moreira Salles, a música estava cotidianamente presente em concertos e apresentações ocorridas no espaço da sede em Poços de Caldas, como o samba realizado debaixo da jaboticabeira, acontecido até recentemente, ou mesmo aqueles ocorridos com bastante frequência na sede carioca, na primeira década de 2000. De outro modo, a área estava desenvolvida menos na preocupação de pesquisa e mais de construção de atividades de fruição e de sociabilidade, incentivada pelas gestões daquele momento, algo pouco continuado posteriormente. No entanto, tal como aconteceu em outras áreas, com a chegada de coleções propiciadoras, motivadas em grande parte pelas doações dos pesquisadores e jornalistas Humberto Franceschi (1930-2014) e José Ramos Tinhão (1928-2021), houve a oportunidade de construção de projetos mais robustos de intervenção e difusão musical, buscando a valorização de atividades de música de reconhecido valor público.

Ainda que o trabalho de vários desses agentes e a própria existência da área tenha ganhado mais

respaldo na última fase da instituição, com a gestão de Flávio Pinheiro, ele começou a amadurecer de maneira mais institucionalizada com a inauguração da *Reserva Técnica de Fotografia*, em 2000, quando o Instituto Moreira Salles se tornou alvo da demanda do cuidado de coleções tanto de produtores culturais propriamente ditos, como de músicos e compositores, críticos e estudiosos, que observavam no caminho aberto para a fotografia alguma oportunidade para a conservação da música. Seja em acordos com as famílias proprietárias dos acervos, seja por comodato, como no caso do arquivo de Baden Powell, seja por doação, é fato que o acúmulo de materiais da música representou um momento posterior da política patrimonial da instituição cultural, em que ela foi mais procurada do que procurou os materiais. Com a chegada dos primeiros acervos, foi inaugurada a *Reserva Técnica de Música*, ainda no início da primeira década de 2000, em prédio notadamente mais simples e modesto que o imponente reservado à fotografia. Nos primeiros dez anos de atividade, os acervos amealharam também um conjunto de materiais que ultrapassou em muito os arquivos pessoais e as composições de canções, como os cilindros fonográficos do início do século e especialmente inúmeros discos de 78 rotações por minuto, comercializados até 1964.

Essas características exigiram que os trabalhos técnicos passassem a contar com a consultoria de raros profissionais com especialidade no manuseio desses suportes, entre os quais se destacou o cearense Miguel Ângelo de Azevedo, conhecido como Nirez, colecionador de materiais de música e liderança nacional de uma rede de colecionadores e pesquisadores da discografia brasileira. Além do diálogo com projetos já em andamento no colecionismo e da pesquisa particular da música, isso possibilitou a construção dos projetos da área em diálogo com pesquisas iniciadas décadas antes, realizadas na *Funarte* nas décadas de 1970 e 1980, especialmente presentes no projeto *Discografia Brasileira*. Nesse sentido, o trabalho de Bia Paes Leme e Sérgio Burgi, na fotografia, se assemelham significativamente, ao construírem as áreas de atividade a partir de amplas demandas consolidadas em torno delas, inclusive em instituições públicas de preservação e conservação da memória existentes antes e paralelamente ao Instituto Moreira Salles.

Atualmente, o acervo de música compreende vinte coleções, que podem ser listadas por alguns critérios bastante característicos. As grandes coleções de Franceschi e Tinhorão, somadas aos arquivos do próprio Miguel Ângelo Nirez, das pesquisadoras Ermelinda A. Paz e Edinha Diniz e dos jornalistas Maria Luiza Kfouri e João Máximo representam um conjunto importante de pesquisadores do assunto, sejam mais ou menos organizados desse modo. Ao lado delas, há as coleções de compositores que ganharam imenso destaque na agenda de exploração do Instituto Moreira Salles; em especial, as de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha, aproveitadas seja em projetos específicos desenvolvidos para suas obras, seja em projetos realizados em parcerias com outras instituições. Em acordo com a família de herdeiros de Pixinguinha, o Instituto Moreira Salles conseguiu o arquivo do

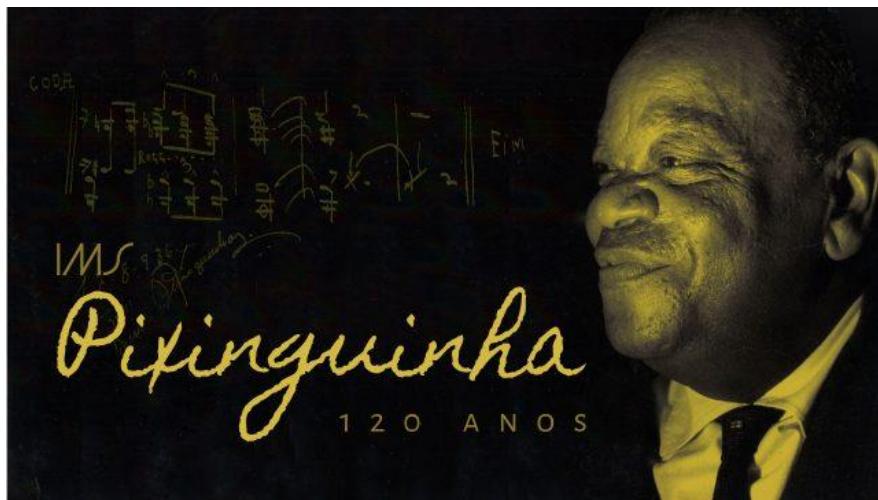
músico, em 2000, sendo um dos primeiros do acervo; em 2010, em parceria com a Imprensa Oficial, lançou o livro *Pixinguinha na pauta* e; em 2012, com a mesma parceria, lançou o livro *Pixinguinha - Inéditas e redescobertas*, a partir da pesquisa de Euler Gouveia, do próprio Instituto Moreira Salles, especializado nos manuscritos de Pixinguinha com apoio institucional. Em 2005, em convênio com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), a instituição passou a ser responsável também pelo acervo de Chiquinha Gonzaga e, em 2011, lançou o sítio virtual *Acervo Digital Chiquinha Gonzaga*. Em 2003, adquiriu o arquivo de Ernesto Nazareth: publicou o livro do historiador Cacá Machado, *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth* e, em 2007, lançou o sítio virtual *Ernesto Nazareth: 150 Anos*, em 2012.

Ainda, há as coleções dos instrumentistas Aloysio de Alencar Pinto e Antonio D'Auria, dos músicos Hekel Tavares, André Filho e da cantora Elizeth Cardoso, além do radialista Walter Silva. Entre todas, a coleção de Tinhorão é frequentemente associada às inúmeras possibilidades de trabalho por ela oferecido para as várias pesquisas, dada a imensa quantidade de materiais acumulados, como 14 mil títulos da biblioteca, 8 mil fotografias, 15 mil recortes de jornais e revistas na hemeroteca. Na última década e meia, período de relativa democratização das atividades institucionais, o grande trunfo da área ficou evidente, por lidar com esses materiais de grande interesse público, formados por agentes de reconhecimento popular, o que foi bem explorado na programação da *Rádio Batuta*, que se tornou a primeira grande divulgadora de diversas iniciativas ocorridas no Instituto Moreira Salles e da área da música no estrangeiro. Em torno dela e de outras páginas virtuais, falaremos mais adiante sobre a investida em canais alternativos.

Abaixo, um exemplo de trabalho fotográfico recorrente no Instituto Moreira Salles: *Fotografia de Pixinguinha*, realizada por Walter Firmo, sem data definida. Há alguns anos, a fotografia foi explorada nas atividades sobre Pixinguinha; hoje, o próprio Firmo se tornou objeto de interesse nas atividades da instituição (Fonte: IMS).



Abaixo, dois dos principais projetos do Instituto Moreira Salles na área de música, *Discografia Brasileira* e *Pixinguinha: 120 anos* (Acervo IMS).



Iconografia

A última das áreas temáticas organizadas em acervo, também tributária dos acervos de literatura e fotografia, foi a iconografia. Atualmente, é a menor delas, em termos de volume e talvez aquela que tenha ganho alguma estruturação significativa só com a participação de Flávio Pinheiro e João Moreira Salles, caracterizada pelo conteúdo material pictórico produzido, em geral, até o início do século XX. Nesse sentido, a observação da fundação de um espaço institucional destinado à iconografia lida inevitavelmente com a diferenciação que os materiais de fotografia e de artes visuais tiveram nos últimos anos, exigindo novas classificações para o restante do conteúdo dos acervos, principalmente quando se trata da produção pictórica e gráfica do país, não encaixada nos cânones da cultura institucionalizada. No entanto, mesmo com a dificuldade de expansão e de formação de coleções de artes visuais, seja pelo tamanho exigido da preservação, seja pelo custo que elas oferecem, aliado à

aquisição de variados arquivos que corresponderam a marcos importantes da documentação visual da história do Brasil, a área de iconografia vem se desenvolvendo como contraponto importante à investida contemporânea e cosmopolita do restante da instituição.

Mais recentemente, com os cartuns de *Millôr Fernandes* (1923-12) e as ilustrações de *J. Carlos* (1894-1950), a área expandiu o escopo dos materiais mobilizados, usufruindo com mais propriedade dos vastos arquivos de jornal adquiridos. Em meio à junção de propostas tão diversas e de difícil expansão, a coordenação da área circunscreveu os trabalhos iconográficos do Instituto Moreira Salles em dois grandes eixos curatoriais, *Brasiliana e Ilustrada*, sendo a primeira reconhecida pelo conteúdo paisagístico e a segunda, pelos materiais de jornal. Podemos observar novamente que os investimentos nos dois eixos são originários de duas coleções significativas que ajudaram a sustentar a área. Por um lado, ela contempla documentos e materiais coletados pelo embaixador para a sua coleção particular, oriunda da antiga composição do acervo do Unibanco, desde a década de 1960; por outro, ela é originária da coleção do advogado Érico Stickel e de sua esposa, atualmente chamada coleção *Érico e Martha Stickel*, composta por 1500 documentos, comprada pelo Instituto Moreira Salles, em 2008. Só esta coleção é estimada em 75% do acervo iconográfico total da instituição. Entre outros motivos, a aquisição da coleção foi facilitada após a morte de Érico Stickel, com a crise da fundação própria que ele havia fundado, em 1954, e a transposição parcial de sua biblioteca para o Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo. A respeito dos materiais restantes, foi aventada, no Instituto Moreira Salles a possibilidade de complemento do acervo de fotografia do século XIX, com a sua futura aquisição.

Entretanto, essa mobilização dos materiais exigiu a incorporação de uma equipe própria, apesar da catalogação já existente da coleção, observando a ampla utilização que o acervo oferecia, com obras que ainda precisariam ser reconhecidas e tornadas públicas. Entre as grandes diferenças do acervo de Walther Moreira Salles, diluído em interesses variados, o acúmulo realizado por Stickel já se assemelhava bastante ao de Gilberto Ferrez com a fotografia e o de Nirez com a música, ou seja, fora desenvolvido com critérios próprios e com alguma atividade de pesquisa e classificação, antes da aquisição pelo Instituto Moreira Salles. Em meio a uma coerente composição panorâmica, a coleção foi dedicada a muitas raridades, como a aquisição dos 78 grafites do botânico Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868); do álbum de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), aluno de Jean-Baptiste Debret na Academia Imperial de Belas-Artes; de obras de outros pintores vinculados à chamada *Missão Francesa* de pintores; dos grafites de Edoardo de Martino (1838-1912), pintor oficial na Guerra do Paraguai e das obras da pintora inglesa Marguerite Tollemache (1818-1896), única mulher com obra guarneida, que ainda está em fase de restauração e catalogação, com ilustrações sobre o Rio de Janeiro, quando veio acompanhar o marido em trabalho diplomático.

A incorporação desse acervo foi mediada pela contratação de Carlos Martins (1946), arquiteto com vasta experiência em gravura e museologia, que representou o primeiro passo para a construção da área, repetindo um padrão de organização bastante reconhecido no Instituto Moreira Salles, de contratação de uma liderança temática consagrada, seguida do contrato de novos agentes. Entre outras contratações importantes, destacaram-se Frances Melvis Lee, também arquiteta e especialista na iconografia do século XIX, que havia trabalhado no acervo Stickel, e Julia Kovensky, geógrafa com interesse em cartografia histórica. Particularmente, o trabalho e a trajetória de Kovensky chamaram bastante a atenção nas entrevistas, dada a sua liderança no assunto na instituição, atualmente. Formada pela PUC- São Paulo, ela veio de uma experiência significativa de educação familiar nas artes - seu pai trabalha com cinema, o avô fora professor de desenho-, ela mesma estudou no Colégio Equipe, onde vários outros curadores e educadores da instituição estudaram, segundo ela mesma, e teve uma experiência de aprendizado de História da Arte nos cursos de Rodrigo Naves, antes de aceitar o convite de trabalho de Carlos Martins.

Quer dizer, com ela podemos observar uma trajetória relativamente repetida de recrutamento institucional em algumas funções, até 2019, especialmente em São Paulo, com a participação de ex-alunos de colégios específicos e oriunda da educação familiar em círculos de produção profissional da arte. Com as mudanças recentes do Instituto Moreira Salles, novas formas de recrutamento têm sido francamente defendidas, priorizando agentes de fora dessa circulação. Na época, da mesma maneira que, na área de música, fora demandado profissionais especializados em suportes considerados raros, Kovensky também mostrava uma formação profissional relativamente incomum, mais difícil de ser encontrada, de manuseio de documentos de valor artístico, mas de uso originalmente cartográfico, unindo privilegiadamente os conhecimentos de arte e de geografia. Anteriormente, ela já havia trabalhado no acervo iconográfico do banqueiro Edemar Cid Ferreira, que foi para o Instituto de Estudos Brasileiros e, com a mudança definitiva dos acervos do Instituto Moreira Salles para o Rio de Janeiro, conseguiu apoio para formar uma equipe de técnicos em conservação e catalogação, o que ajudou a consolidar a área, no entanto, atualmente sem grandes exposições. Entre seus principais e primeiros trabalhos de curadoria, incluem-se a formação da exposição *Panoramas*, de paisagens brasileiras, e o sítio *Brasiliana iconográfica*, principal plataforma virtual da área, lançada em 2017, em parceria com a Biblioteca Nacional, o Itaú Cultural e a Pinacoteca do Estado de São Paulo.¹⁴

¹⁴ Sonia Salzstein, bastante atenta às experiências formativas de quadros intelectuais em instituições culturais brasileiras, indagou-me sobre a necessidade da pesquisa comparativa do Instituto Moreira Salles com outras instituições, a fim de refletir sobre a qualidade delas. Ainda que não tenha sido o escopo da pesquisa, caso iniciasse uma comparação do objeto, posicioná-lo-ia, atualmente, diante do Itaú Cultural e do MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo). Com o primeiro, compararia a atuação das famílias de mecenas, com o segundo, compararia justamente a atuação dos quadros intelectuais, a fim de entender a possibilidade das instituições produzirem agendas de formação deles.

Conjunto de quatro expoentes explorados como cânones da iconografia brasileira, pelo Instituto Moreira Salles: Detalhes de obras de J. Carlos, Araújo Porto-Alegre, Von Martius e Luis Schlappitz (Fonte: IMS).¹⁵



¹⁵ Nesse capítulo, coube o entendimento da construção de referências nacionais na gestão do Instituto Moreira Salles, o que de maneira ou outra implica uma reflexão sobre as categorias de análise mobilizadas para comprehendê-lo, se nacionais ou importadas, e se adequadas ou não ao seu esclarecimento. Posso dizer que certas dimensões do objeto, como a composição social de seu quadro de mecenatas, podem ser investigadas a partir do auxílio da bibliografia estrangeira, aliada ao entendimento da natureza social e histórica dessa família. Ou seja, ela mesma é uma élite de origem regional que se tornou dependente da modernização do país e do capital estrangeiro participante dessa modernização, que lhe ofereceram variados recursos (econômicos, simbólicos, sociais, políticos) para pleitear inserção em espaços culturais e empresariais no estrangeiro. Isso se reflete igualmente nos dilemas do Instituto Moreira Salles durante trinta anos: Apesar da localização das sedes no sudeste do país, a instituição participa ativamente de diversos debates nacionais, onde conquistou reconhecimento, e, como veremos, circunstancialmente consegue algum posicionamento no estrangeiro, a partir das suas produções. De maneira ou outra, a bibliografia acaba acompanhando os alcances do objeto, ora dirigidas a fenômenos regionais, ora a fenômenos nacionais, ora a fenômenos transnacionais.

CAPÍTULO 03: IMS- SÃO PAULO

Reprodução familiar e institucional

O entendimento do Instituto Moreira Salles ganhou mais complexidade na medida em que o último recorte escolhido para análise demonstrou uma instituição também bastante diferente, principalmente com a mudança de gestores, a partir de uma nova organização de mecenases e colaboradores, em 2008. Enquanto objeto de estudo, podemos observá-la cada vez mais situada no espaço de investimentos, atividades e engajamentos desenvolvidos em uma nova geração de projetos paralelos da família Moreira Salles, consolidando dois fenômenos complementares: i) de um lado, o trânsito privilegiado dos mecenases em domínios díspares, entre o jornalismo, o cinema, a universidade, a mineração, os bancos, o futebol e a política; ii) de outro, a expansão da profissionalização das atividades culturais, com colaboradores mais criativos, comprometidos e exclusivos do Instituto Moreira Salles. Ou seja, podemos notar o fenômeno da multiplicidade de espaços concomitante à própria burocratização da instituição cultural.

Entre as mudanças mais expressivas dela, referentes aos seus quadros participantes exteriores à família, uma foi a alteração morfológica do conselho de intelectuais, sem a permanência de seus membros, com a mudança para conselho de curadores, mantido ao lado dos mecenases - substancialmente, a figura do intelectual pouco a pouco foi desbotada na administração do Instituto, substituída pelo quadro profissional de coordenadores de área, com funções múltiplas. De alguma maneira, outro fenômeno bastante relevante dessa divisão de trabalho tem sido sedimentado desde a grande transformação da entidade, no final da década de 2000; a despeito do trabalho de vários pesquisadores e técnicos nas novas atividades institucionais e culturais, o que ocorreu foi o desenvolvimento propriamente da liderança intelectual de João Moreira Salles.

Além de decisões consideravelmente audaciosas sobre o escopo da instituição, quando comparadas à participação anterior de seu pai e irmão, o último Salles redefiniu conscientemente as atividades de mecenato da família, consolidando as ambições de reconhecimento público do Instituto, tanto pela capacidade desenvolvida de autofinanciamento, quanto pela consolidação das atividades da instituição em um conglomerado único de entidades filantrópicas. Mais que isso, João adquiriu estatuto inédito na cena cultural brasileira, ainda não ocupado pelo mecenato e gestão cultural de seu pai, nem pela atividade artística de seu irmão Walter, expressivo como reflexão da própria atividade do mecenato privado e da sua posição de classe, assumindo uma posição quiasmática em uma estrutura formada por produtores culturais e financiadores privados, de difícil reprodução. Quer seja, em uma instituição, antes formada por uma família de mecenases, com um relevante conselho de intelectuais, tornou-se um mecenato intelectual, ou mesmo um intelectual do mecenato.

Para a pesquisa, foi bastante difícil comparar o mecenato de João Moreira Salles, ainda ativo na presidência do Instituto Moreira Salles, com outras atividades de mecenato pelo país, bem como foi igualmente complexo analisar como ele adquiriu tamanho trânsito intelectual nesse período de quinze anos, participando da agenda dessa instituição cultural, dos debates científicos sobre as humanidades e sobre o Brasil, em espaços universitários, e da representação consciente da sua própria origem de classe, pelos próprios filmes, além muitos outros assuntos. Em qualquer estudo empírico de arte e cultura no país, seja realizado na sociologia, na história da arte ou em disciplinas afins, não há dúvida de que ele se tornou caso privilegiado para a análise. Como observamos na abertura do Instituto, em São Paulo, assumindo ainda a função de uma elite modernizadora do país, associada à trajetória da sua família, dependente da modernização do Estado brasileiro, desde a década de 1930, ele tem conseguido atualizar a representação das elites nacionais a partir de uma crítica a elas e, a um só tempo, também transformando uma instituição cultural de memória em uma instituição de cultura contemporânea, dedicada a um novo cânone da cultura brasileira.

Desde que assumiu sua presidência, , mesmo com vários percalços e perdas no meio do caminho, emergiram com ele novos historiadores da arte, como Heloísa Espada e Rodrigo Naves, professores universitários em posições de gestão, como Lorenzo Mammì, jornalistas, como Flávio Pinheiro, doutores e mestres recém-formados, como bibliotecários, arquivologistas e museólogos, entre muitos profissionais participantes de uma burocracia cultural mais robusta e definida, construtiva de uma agenda inédita de atividades próprias, em um novo centro cultural, na *Rádio Batuta*, na *Zum – revista de fotografia*, na *serrote*, em exposições dentro e fora do país e em projetos específicos para sítios e plataformas visuais. Nesse período, outros agentes, ainda oriundos da gestão de Franceschi, também complementaram sua formação profissional em trabalhos museológicos e se especializaram em atividades mais específicas, como Elizabeth Pessoa, coordenadora da sede carioca, que passou a se dedicar também à memória institucional. Com pesquisa de doutorado sobre Marcel Gautherot, um dos expoentes da fotografia dos acervos, realizada entre 2007 e 2011, Espada pode ser considerada outro exemplo de trajetória desenvolvida junto do Instituto Moreira Salles; aproximada justamente pelo vínculo na pós-graduação com a Universidade de São Paulo e do Centro Cultural Maria Antonia, no final da década de 2000.

À semelhança do próprio João Moreira Salles, os vários quadros com investimentos propriamente artísticos foram mantidos, em meio ao aumento de funcionários. Especialmente, é nesses quadros que percebemos também a reprodução do trânsito em diferentes espaços, participando ainda da instituição cultural como pesquisadores, curadores, editores e administradores dos acervos, revistas e exposições; Bia Paes Leme já vinha da gestão de Franceschi, mas conseguiu efetivar a equipe de pesquisadores de música que também são músicos; além de editores, Marcelo Leme e Teodoro Dias,

de Poços de Caldas, são produtores de conteúdo audiovisual e plástico, que se mantiveram como agentes bastante relevantes das atividades da sede na cidade; nos últimos anos, o cineasta Kleber Mendonça Filho assumiu as atividades de cinema de toda a instituição. No período anterior, até 2008, o caso sintomático dessa característica de multiplicidade de carreiras foi o do próprio de Antonio Fernando de Franceschi. Quando faleceu, em junho de 2021, recebeu homenagem da instituição cultural, da qual já se havia afastado completamente por muito tempo, sendo reconhecido justamente por esse traço, de conciliação entre o trabalho de gestão e de produção cultural, no caso a poesia. No obituário *Antonio Fernando de Franceschi, o poeta gestor*, a jornalista Nani Rubin recupera a entrevista de Franceschi oferecida ao poeta Cláudio Willer, em 2004, quando ele descreveu suas atividades, demonstrando como essa característica foi decisiva para a constituição da instituição. Franceschi assim explicou:

Se não houvesse o poeta, creio que não haveria o administrador cultural ou mesmo o intelectual. Não, pelo menos, se considerarmos o tipo de atuação que procurei imprimir ao Instituto Moreira Salles e às suas realizações. Mas o poeta é a minha personalidade de base e, nesse sentido, é o que vem primeiro. Ainda assim, a vertente “homem de ação” me interessa muito, é um lado “renascentista”, digamos, que procuro cultivar. Agora, se um ou outro permanecerá – sendo que um e outro são o mesmo – isso não sei responder.

Dado que tenha ocupado o maior cargo executivo da entidade, substituído por Flávio Pinheiro e por Marcelo Araújo, que é museólogo, ambos extremamente experientes e profissionalizados no trabalho de gestão cultural, é possível que esta conhecida característica de Franceschi tenha sido deslocada para a caracterização da presidência de João Moreira Salles. Na transição de uma grande fase a outra, com a saída do primeiro superintendente, não é possível dizer que a dimensão “renascentista” de sua atividade tenha sido preservada nos mesmos termos em que existia antes; mas é possível dizer que ela passou a se referir também aos quadros do mecenato, alijados na condução geral do Instituto Moreira Salles.

Abaixo, reportagem virtual de 2014, da GQ Brasil, revista masculina internacional, vinculada no país ao grupo Globo, a respeito das atividades de mecenato da nova geração da família Moreira Salles (França, 2014), descrevendo um detalhe bastante importante deste mecenato desde os anos 2000: o uso dos próprios recursos.



Família Moreira Salles: os mecenatos do Brasil

Filmes, documentários, revista literária, acervo de imagens e fonogramas, doação de obras para museus... Os herdeiros do banqueiro Walther Moreira Salles, donos de uma das maiores fortunas do país, investem nas mais diversas áreas da cultura do país, sempre com dinheiro do próprio bolso

Abaixo, outra fotografia de Walther Moreira Salles, com seus quatro filhos, publicada na mesma reportagem. Para a pesquisa, o período entre 2008 e 2012 pode ser considerado de consolidação dos filhos do embaixador não só nas atividades culturais, mas também nas atividades de mecenato nas instituições culturais próprias. A compreensão das consequências dessa reprodução, que modificaram substantivamente o Instituto Moreira Salles, é uma das principais tarefas deste capítulo.



Desafios contemporâneos

Atualização da agenda

Como afirmamos, nos últimos quinze anos, o Instituto Moreira Salles logrou ser reconhecido como instituição de referência no tratamento da memória e, a um só tempo, inserida na cena contemporânea da produção cultural brasileira, principalmente a da imagem, estruturando uma dicotomia pouco conceituada nas suas atividades, mas bastante presente na distribuição delas. Mais que isso, a relação elaborada entre memória do país e contemporaneidade, ou o que se chama de paradigma da arte contemporânea, ofereceu passos significativos para a expansão da agenda curatorial do Instituto Moreira Salles, em espaços de reconhecimento estrangeiro, valorizando alguns de seus principais recursos nacionais, especialmente os acervos de fotografia. Porém, não é possível dizer que tamanha expansão foi realizada sem traumas e conflitos, ou mesmo que tenha sido desenvolvida como projeto consequente e sucessivo da primeira gestão, ou da mesma maneira em todas as áreas da instituição.

A primeira característica da reorganização entre passado e presente se deu em uma ruptura significativa do trabalho da imagem pública da gestão realizada entre 1992 e 2008, contando ainda com novos experimentos institucionais e críticos que, por sua vez, nem sempre foram imediatamente bem-sucedidos, mantendo no entanto algumas disposições e preferências marcantes do período anterior, como a pesquisa permanente sobre a história da cultura no Brasil. Mais recentemente, com um novo

alinhamento dirigente e curatorial, a partir de 2019, o Instituto Moreira Salles deu fôlego renovado à sua inserção contemporânea, retificando pressupostos iniciados entre 2008 e 2012, radicalizando ainda mais a atualização e a democratização da instituição. Desta vez, a agenda global de discussões raciais e coloniais na arte foi extensamente ampliada, também criativamente, aproveitando-se de novos sentidos oferecidos por seus materiais tão bem guardados por duas décadas, atualizando novamente o uso das sedes, das exposições e das plataformas visuais, o que não havia sido suficientemente explorada entre 2008 e 2019. Entre outras decisões importantes que diferenciam este grande período de anteriores foi ainda o relativo desinteresse na aquisição de novos acervos, tão importante entre 1995 e 2008, dado o limite da estrutura de conservação.

Sem dúvida, o sucesso da nova fase ocorreu devido a parceria exitosa entre João Moreira Salles e Flávio Pinheiro, até 2019, que também permitiu principalmente a delimitação do Instituto Moreira Salles como uma instituição de médio porte, segundo a própria definição de Pinheiro, caracterizada por sua capacidade cada vez mais reconhecida de *permanecer* na cena cultural, ou seja, de estar estruturada em uma gestão sustentável dos próprios recursos, suficientes para possibilitar a autonomia de suas atividades, com alguma relevância e reconhecimento. É fato que, como veremos, a chegada a essa conclusão foi parte de um processo de reflexões, principalmente entre 2008 e 2012, que observaram a importância de crescimento e da ocupação das sedes, o limite do patrimônio e o alcance simbólico do que os recursos ora delimitados do Instituto Moreira Salles e da família poderiam chegar. Mais do que um período de atualização, esse recorte de quatro anos foi um momento significativo de transição e de ajuste nos investimentos; o marco do término dele pode ser considerado o início da construção da sede paulista, da mesma maneira que a conclusão do prédio e início das atividades na nova sede podem ser considerados o fim da colaboração de Flávio Pinheiro na instituição.

Cabe lembrar que a parceria de Pinheiro e João Moreira Salles já havia começado anteriormente às atividades no Instituto Moreira Salles, da mesma maneira que a parceria de Antonio Fernando de Franceschi e Fernando Moreira Salles também já havia começado antes da fundação da instituição. Precisamente, a colaboração entre Pinheiro e Salles foi iniciada uma década antes, no projeto de documentários *6 histórias brasileiras*, de 1999 e 2000, exibido no canal de televisão GNT, produzindo posteriormente um outro fruto bastante consagrado, com o documentário *Nelson Freire*, lançado em 2003, dirigido pelo segundo, com argumento do primeiro. Pinheiro nasceu em 1947, em uma família de classe média alta do Rio de Janeiro, bastante ilustrada - a mãe, Bernardina da Silveira Pinheiro, foi professora universitária e tradutora reconhecida de James Joyce-, estudou no tradicional Colégio Santo Inácio e participou de várias grandes redações de jornais e revistas do país entre as décadas de 1960 e 2000, em uma carreira na área extremamente prática, passou pela *Folha de São Paulo*, *Opinião*, *Revista Veja*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *Estado de São Paulo*, entre outros. Não é poeta como

Franceschi, tampouco gestor profissional, como Marcelo Araújo, seu sucessor, mas uma espécie de executivo muito bem socializado nos espaços culturais. Na década de 2000, além da aproximação da atividade com os documentários, o jornalista participou como Diretor de Programação da Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), evento amplamente apoiado pela família Moreira Salles e, posteriormente, pelo próprio Instituto Moreira Salles. Em conversa com ele, em 2019, além da classificação e narração das suas atividades na instituição, ofereceu apoio institucional significativo à pesquisa, o que possibilitou a continuidade das entrevistas durante todo o doutorado, com os outros colaboradores. A ocasião do encontro, em uma passagem dele pela sede em São Paulo, foi fundamental para entender a transição, na década de 2000, de uma carreira reconhecida no jornalismo para a parceria com João Moreira Salles e, consequentemente, gestão do Instituto Moreira Salles por onze anos.

Tudo começou no final da década de 1990, entre 1998 e 1999, quando Marcos Sá Corrêa, outro jornalista de longa data, seu amigo, idealizou com ele, ao lado do também jornalista Zuenir Ventura, um projeto para realização de reportagens a respeito da necessidade de representações atualizadas do Brasil, naquele momento de virada de século, o que continuou com as atividades de Pinheiro no Instituto Moreira Salles, a partir de materiais documentais. Para o aprimoramento do seu repertório no documentário, Corrêa procurou especialmente João Moreira Salles, que estava envolvido em um documentário que havia adquirido bastante repercussão, dirigido com Katia Lund e lançado em 1999, *Notícias de uma Guerra Particular*, sobre o tráfico de drogas e a guerra do tráfico com as polícias no Rio de Janeiro. Mais à frente, a elaboração, entre eles, do futuro projeto resultou no apoio da *Videofilmes*, de Salles, e na parceria com a televisão, com a qual Salles tinha vasta experiência, com o projeto modificado. Na nova versão, a proposta foi o encontro entre três cineastas- Salles, Izabel Jaguaribe e Arthur Fontes- e quatro jornalistas - os três citados, somados a Dorrit Harazim-, formando várias duplas entre si, para o feitio de seis obras documentais, de mescla entre as linguagens documentais e jornalísticas. Em um passo extremamente importante para a trajetória de João Moreira Salles, os trabalhos atualizaram o antigo contato da sua família com o jornalismo e, sem premeditar, com ele, várias de suas iniciativas futuras foram ali iniciadas.

A respeito da divisão de trabalhos daquele momento, Salles e Corrêa dirigiram dois documentários juntos: *Santa Cruz*, que abordou a emergência das igrejas evangélicas, e um outro de maior repercussão naquele momento, *O Vale*, sobre o desmatamento e a destruição ambiental no Vale do Paraíba. Fontes dirigiu com Flávio Pinheiro *Ensaio Geral*, dedicado aos bastidores de uma escola de samba no Rio de Janeiro, enquanto Izabel Jaguaribe e Zuenir Ventura foram documentar figuras trabalhadoras dos centros urbanos, em *Um Dia Qualquer*. Ela ainda realizou com Dorrit Harazim *Passageiros*, a respeito da migração de nordestinos em outra importante produção da *Videofilmes* naquele ano, *Central do Brasil*. Entre todos os documentários para a televisão, talvez o mais prestigiado

tenha sido o que foi dirigido por Fontes e Harazim, *A Família Braz*, sobre o cotidiano de uma família na Brasilândia, em São Paulo, observado mais uma vez dez anos depois, como retrato fidedigno da ascensão de uma nova classe média no país.

A partir desse encontro, diversas parcerias duradouras com João Moreira Salles foram estabelecidas, convertendo trajetórias relativamente distantes em projetos grandiosos da década seguinte, novamente no desenvolvimento de atividades de documentação, em diálogo com as literárias e artísticas. Marcos Sá Corrêa, junto de Dorrit Harazim e do também jornalista Mário Sérgio Conti participou ativamente da empreitada de João Moreira Salles na construção da *Revista Piauí*, em 2006 - e, finalmente, Flávio Pinheiro, experienciado na FLIP, chegou à superintendência do Instituto Moreira Salles para substituir Antonio Fernando de Franceschi, além da carreira que Fontes e Harazim fizeram com os desdobramentos de *A Família Braz*. Entre outros detalhes bastante curiosos do projeto, podemos notar que ele expressou, pela primeira vez, um antigo interesse de João Moreira Salles. Particularmente, a descrição do jornal *O Estadão* sobre as intenções iniciais de Salles na realização de *O Vale* demonstra bastante um traço que entendo ser cada vez mais importante na compreensão da sua trajetória a partir de então, tanto na presidência da instituição (Estadão, 2000), quanto em atividades paralelas que ele desempenhou, a saber, o desejo de representar adequadamente a elite brasileira vigente, incluindo si próprio como escopo dessa representação:

No começo, o projeto de João Moreira Salles era fazer um filme sobre a elite brasileira. Ele começou entrevistando o último descendente de um daqueles lendários barões do café do Vale do Paraíba. Terminou fazendo outro filme - descobriu que o tema do seu documentário deveria ser a destruição da Mata Atlântica. (...).

A importância da preocupação de João Moreira Salles pode ser demonstrada de maneiras diversas, como veremos, talvez com a clareza máxima na inauguração da nova sede de São Paulo, quando protagonizou o evento, referindo-se à trajetória familiar e institucional de dedicação ao país, quando efetivou a contribuição mais concreta e ambiciosa da sua gestão no Instituto Moreira Salles. Entre outros detalhes, envolvendo mais uma vez a importância de retratar bem o país, ressaltou atividades culturais então inauguradas, especialmente a proposta gastronômica do restaurante *O Balaio* e a arquitetura do escritório *Andrade Morettin*, aludindo a uma metáfora elaborada junto a seu pai. Resumindo as mais elementares intenções da instituição, ele se lembrou de uma antiga comparação de Walther Moreira Salles no estrangeiro, quando encontrou uma receita de suflê, mas disse preferir um tutu; para o filho, o encontro fundamental entre a receita de um e de outro oferece instrumentos oportunos contra os riscos de aculturação e de paroquialismo institucional. Longe de qualquer casualidade, João apropriou-se de conhecida afirmação intelectual no país, de dialética entre a cultura nacional e a estrangeira e entre o regionalismo e o cosmopolitismo, como resolução modernizadora e modernista no Brasil.

Embora observado no desenvolvimento avançado do Instituto Moreira Salles, quando completava vinte e cinco anos, o depoimento de João teve o mérito de atualizar as propostas de reforma iniciadas desde 1995, com Franceschi, de centralidade das atividades de fotografia, modalidade de vasta e longínqua produção no Brasil, mas pouco canonizada no país e pouco difundida fora dele. Em 2017, a instituição afirmava outra resolução para essa preocupação, demonstrando que a dialética entre o tutu e o suflê já não se encontrava no passado, mas no presente da cultura brasileira, especialmente no interesse do Instituto Moreira Salles. Desde 1995, quando realizou o primeiro planejamento estratégico para a inserção institucional em um debate cultural mais amplo, o que emergiu de modo mais significativo na instituição sempre foi a valorização de um objeto cultural apreciado por seus mecenás, de amplo interesse nacional, selecionado com pesquisa histórica rigorosa, renovada a cada geração, exposto como parte de um catálogo pretensamente exemplar e contínuo na paisagem cultural brasileira, de preferência vinculada a experiências globalizadas. Mais que um objeto definido dos investimentos do Instituto Moreira Salles, esse objeto circulou nas mais variadas escolhas do empreendimento, na fotografia brasileira dos séculos XIX e XX, na criação dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, na arquitetura modernista, na iconografia, na música popular do Rio de Janeiro, e na seleção de ensaios e materiais audiovisuais atualmente.

Embora irregular e inacabada nas ambições, a tarefa de João Moreira Salles e Flávio Pinheiro, reunidos com uma equipe grandiosa, estabeleceu novos parâmetros para a instituição e lançou uma gama de produções culturais cada vez mais distantes das premissas vigentes do início da década de 1990, com exceção de algumas enumeradas. Consolidar a instituição como museu de valor público e atualizado e reorientar uma importante disposição familiar e institucional de ocupação do espaço foram possivelmente as mais importantes intenções dos investimentos que ambos realizaram.

Abaixo, imagem do projeto *Câmera Aberta*, do fotógrafo alemão Michael Wesely (1963-), iniciado em 2014 e finalizado em 2017 (Fonte: IMS).



Especialista em fotografias captadas em longas durações, Wesely foi contratado especialmente para a documentação da construção do prédio, o que resultou em mais uma produção para o acervo de fotografia contemporânea da instituição. Ele já havia documentado, da mesma maneira, a ampliação do MoMA, em Nova York, em 2004, também originando materiais para o acervo contemporâneo do MoMA. Ao lado da arquitetura da Andrade Morettin, da escultura de Richard Serra, do novo logo da instituição desenvolvido pela da Tecnopop, entre outras escolhas, *Câmara Aberta* sinalizou mais uma vez a reorganização curatorial do Instituto Moreira Salles, apontada na primeira parte da década de 2010 para a atualização e transnacionalização do seu repertório. A exposição de Wesely ficou aberta para o público entre setembro de 2017 e março de 2020.



Consolidação museológica

Entre 2008 e 2012, a separação do trabalho de mecenato do trabalho intelectual foi acentuada ainda mais; no entanto, apenas mais à frente ela se consolidou com o desenvolvimento de uma nova função institucional, específica de curadores, observada atualmente com os chamados *diretores artísticos* do Instituto Moreira Salles, originários da antiga presidência do conselho de intelectuais. Três deles foram sucedidos na última década, dirimindo as possibilidades do dirigismo do mecenato e da superintendência, também efetivando os vínculos da instituição cultural com redes mais atualizadas de pesquisa da cultura, em uma conjuntura de consolidação museológica do Instituto Moreira Salles, com independência do financiamento do Unibanco e da família Moreira Salles. Nos últimos dez anos, os diretores artísticos - principalmente o último deles, João Fernandes – foram incumbidos de construir alguma coerência, na curadoria das várias inserções institucionais de toda a entidade, por vezes descontinuados interesses da instituição, multiplicados com a nova administração, desde 2008. Entre a

escolha pela fotografia e a demanda de cuidado da música ou da iconografia, ou mesmo a escolha pelo tratamento dos arquivos e a demanda de exposições e revistas contemporâneas, é fato que a estratégia eleita pela antiga gestão não impediu o aparecimento de atividades díspares e imprevistas, que cada vez mais exigiram uma espécie de sedimentação da identidade ou a delimitação do escopo da expansão institucional.

A rigor, a divisão do trabalho anunciada teve outras consequências, além da demarcação do novo quadro administrativo, exigindo reflexões sobre a atualidade da função do mecenato na última década, ocorrido paralelamente à consolidação dessa nova organização artística. No espaço em que, antes, existiam a presidência e a superintendência, passou a existir um diretor artístico, propiciado pela aproximação de duas grandes agendas culturais, desenvolvidas paralelamente ao Instituto Moreira Salles; uma vinculada à natureza de seus arquivos e patrimônio, outra vinculada à sua inserção espacial. A primeira, originária do entendimento de que a instituição é, sobretudo, a salvaguarda de uma produção cultural original, em uma estrutura clássica de museu; a segunda, de que ela é, antes, uma produção cultural própria, uma obra de arte em si, com inserção e impacto no entorno e na cidade. Nos primeiros anos da nova administração, quando alguns experimentos ainda não tinham adquirido a definição que vieram a ter, outros agentes se aproximaram de modo significativo do Instituto Moreira Salles, substancialmente em torno dessas duas grandes áreas de interesse, paralelas à ascensão dos irmãos João e Pedro Moreira Salles, como os seus principais mantenedores.

Depois do fim do conselho de intelectuais, tudo indica que o conjunto de pesquisadores independentes mais expressivo que despontou na instituição, no final da década de 2000, foi o que teve antes passagem marcante no Centro Universitário Maria Antonia, da Universidade de São Paulo, como os pesquisadores Lorenzo Mammì, Rodrigo Naves e Heloísa Espada, todos em diálogo ascendente com os centros culturais da cidade, ao lado de vários outros que se formavam - com atividade ou formação múltipla na universidade paulista, reunidos em um relevante e autônomo centro de extensão universitária, localizado na Vila Buarque, muito próximo da antiga sede do Instituto Moreira Salles, em Higienópolis. Entretanto, na emergência de uma nova gestão da instituição, um segundo grupo pode ser igualmente observado pelo interesse permanente de Pedro Moreira Salles e sua esposa, nos temas da arquitetura, do urbanismo e das cidades, ao lado de um amplo conjunto de críticos de arte e de arquitetura, decisivo nas principais decisões estratégicas tomadas nos anos seguintes.

Especialmente, 2011 foi um ano bastante importante para a caracterização do que veio a se tornar o Instituto Moreira Salles, quando Pedro Moreira Salles, terceiro filho do embaixador, participouativamente, como jurado, do concurso para eleição da arquitetura do prédio a ser construído na Avenida Paulista, organizado pelo crítico de arquitetura Fernando Serapião, com a participação de outros críticos bastante vinculados aos projetos do casal, como a estadunidense Karen Stein e o diplomata e arquiteto

André Corrêa do Lago. No mesmo ano, sua esposa Marisa Moreira Salles, que já havia participado dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, fundou um relevante projeto de discussões sobre arquitetura e cidades, a intitulada plataforma *Arq.Futuro*. Nessa década, inclusive, em torno da construção da sede paulista e da nova organização, Pedro e Marisa Moreira Salles vêm participando de diversas atividades de valorização e apreciação da arquitetura, em intensa circulação estrangeira, constituindo vínculos sólidos com profissionais em eventos da área; trazendo inúmeras figuras ilustradas para o Brasil. Em 2016, a própria Marisa participou da Bienal de Arquitetura de Veneza, ao lado novamente de Karen Stein; em 2018, participou da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, ao lado de André Corrêa do Lago; todos participantes da *Arq.Futuro* e do concurso da sede paulista. Como veremos, é praticamente impossível não registrar mais uma vez a capacidade de agenciamento que o mecenato teve da arquitetura do Instituto Moreira Salles, munido de um amplo conjunto de agentes especialistas no assunto, inclusive nesse momento de consolidação de novas agendas institucionais. Depois de 2017, quando as demandas museológicas foram atendidas e uma nova geração delas passou a ocorrer - como a adequação da sede carioca ao tamanho da paulista e o questionamento das referências principais da curadoria, dado com a ampliação do público - um outro processo de consolidação do Instituto Moreira Salles como museu foi iniciado, como observamos atualmente, pela primeira vez respaldada em experiências e em políticas nacionais de organização institucional de museus.

Na década de 2010, com mecenias alocados em projetos de expansão em São Paulo, em forte debate técnico da arquitetura, e administradores mais profissionalizados na gestão cultural executando as obras, a mensuração dos recursos ganhou mais aproveitamento, como podemos analisar no tratamento consagrado aos espaços físicos das sedes, especialmente aos de exposição, observados por suas necessidades funcionais. Enquanto o diagnóstico de esgotamento das sedes de São Paulo e de Belo Horizonte era consolidado, ao lado do esgotamento do acúmulo de obras de artes visuais, outros debates internos ganhavam respaldo, como a capacidade de exibição do patrimônio, a necessidade de espaços adequados para o cinema, para bibliotecas e atividades várias, fatores considerados mais importantes na seleção da arquitetura no concurso de 2011. De algum modo, os diagnósticos realizados pelos novos pesquisadores do conselho se atrelaram a uma premissa esboçada desde 2008, de concentração dos espaços físicos da instituição e de oportunidade da expansão de uma única sede para a atualização e internacionalização da agenda institucional. Se considerarmos ainda a demanda de democratização de público das atividades, crítica que se prolongou longamente nos anos finais da gestão de Franceschi, podemos reconhecer ainda uma terceira variável considerada nas grandes reformas - além da adequação museológica e da atualização de todo o Instituto Moreira Salles -, resumidas pelo menos no estatuto nacional e internacional das obras, a utilização da sede como ampliação da instituição e do público vinculado a ela.

Essas mudanças foram contemporâneas de outro processo analisado na pesquisa, a reprodução da família de mecenas na década de 2000, após a morte do embaixador, surtindo pouco efeito na breve gestão de Fernando Moreira Salles, mas passando a ser condicionada ao aporte financeiro do que veio ser o *endowment*, o que exigiu algum planejamento organizacional e financeiro das atividades institucionais. No entanto, por todas as informações conseguidas, particularmente a respeito da construção da nova sede e da ampliação da instituição, somada à alocação de *Ecco*, é possível dizer que parte substantiva dos recursos ainda não vieram do fundo garantidor da manutenção da organização, tampouco do Unibanco, mas diretamente dos herdeiros. Nesse sentido, a renovação do mecenato privado merece ser observada para além da racionalização dos recursos, garantia ocorrida entre uma gestão e outra, algo que supostamente teria rompido a participação da família nas atividades de financiamento. Ao contrário, sua renovação aparenta ter sido uma realocação de suas funções, em recuo estratégico e necessário para a autonomia cultural do Instituto Moreira Salles e para a preservação do interesse da nova geração de fomentadores culturais. Isto é, a reprodução do mecenato não foi impeditiva da independência da instituição; foi uma condição dela, ou mesmo uma fiança, um resíduo não previsto, no processo que a provocou. Tal como a burocratização das empresas realizada por Walther Moreira Salles, entre as décadas de 1930 e 1980, sucedendo seu pai e sendo sucedido por seus filhos, não impediu a participação familiar na gestão, o Instituto Moreira Salles reproduziu, com a ascensão de João, a aliança entre trabalho técnico e atividade cultural filantrópica.

Abaixo, reportagem do *Financial Times*, de março de 2017, reconhecendo o alcance do novo espaço da instituição como popular e acessível. No entanto, apesar da popularidade do novo centro cultural, que atingiu a marca de um milhão de visitantes, entre 2017 e 2018, era muito difícil precisar a democratização da instituição no começo de 2018. É certo que ela foi um projeto alentado dez anos antes, com resultados depois de 2018.



The screenshot shows the homepage of the Financial Times. At the top, there is a navigation bar with a menu icon, a search icon, and links for 'Subscribe' and 'Sign In'. Below the menu, a banner for 'Special Report São Paulo: Creating the Future' is visible. The main headline reads 'The 'miracle mile' in São Paulo that drives a cultural revival'. A subtext below the headline states: 'New spaces on the city's main thoroughfare are proving to be both accessible and popular'. The Financial Times logo is prominently displayed in the center of the page.

Assimilação da crítica

(...) Memória está em quase tudo o que o IMS faz. Ser guardião do passado é missão das mais nobres. De um passado que não fique estagnado, mas que seja também fundamental para entender o presente e enfrentar o futuro (...). Flávio Pinheiro, na apresentação do Instituto Moreira Salles, no sítio virtual (Pinheiro, 2018).

Entre outras reclamações recolhidas sobre a gestão anterior do Instituto Moreira Salles, várias envolveram as escolhas administrativas, que denotavam a identidade da instituição cultural. *O Instituto Moreira Salles recebia a crítica de só lidar com gente morta*, disse um dos curadores; *Não tinha coleções completas adequadas a um museu*, disse outro; *As sedes trabalhavam isoladas uma das outras, não era uma instituição*; disse mais uma; *Era uma instituição elitizada*. Ou seja, junto às críticas de restrição do público, emergiu a necessidade de mudanças estruturais que, como observamos, passaram pelo contato com grupos culturais consolidados paralelamente ou independentemente do Instituto Moreira Salles, mas que tiveram na escolha da direção artística, na longa invenção desse cargo, uma demonstração de resposta aos problemas vigentes até 2008.

Ainda que pouco fosse falado publicamente em jornais e revistas a respeito do assunto, é fato que a crítica à gestão anterior foi bastante compartilhada por muitos agentes que a sucederam, mesmo alguns que reconheceram a importância do período anterior no desenvolvimento das áreas e dos equipamentos institucionais. Entre as várias demandas referentes à nova fase, a mais importante foi o diálogo incisivo com produções culturais contemporâneas, além de uma agenda atualizada a respeito da cultura brasileira, cada vez mais questionada como fenômeno oriundo apenas do território do país, como observado na intensa movimentação iconográfica e fotográfica a respeito do Brasil, realizada em trânsito constante com a Europa. Logo, uma das maiores tarefas institucionais daquele momento foi atualizar o Instituto Moreira Salles lidando com o conjunto de acervos guarneidos, que dificilmente poderiam ser expandidos tão cedo, inserindo-o em um debate mais globalizado da cultura, com limites de recursos e de espaços. Outra, mais imediata, desde 2008, foi a renovação dos quadros institucionais, evidentemente responsáveis pelo desenvolvimento da tarefa anterior, cada vez mais destacados a partir de então: oficialmente, podemos considerar como os principais intelectuais do Instituto Moreira Salles nessa segunda metade da sua existência Elvia Bezerra e Eucanaã Ferraz (literatura), Heloísa Espada (artes visuais), Denise Grinspum (educação), Julia Kovensky (iconografia), Luiz Fernando Vianna (Rádio Batuta), Thyago Nogueira (fotografia contemporânea), que entraram logo após a emergência de Flávio Pinheiro; Sérgio Burgi (fotografia), Bia Paes Leme (música), que já estavam atuantes, e; mais recentemente, Rachel Valença (literatura) e Renata Bittencourt (educação), além das lideranças de cada sede, dos diretores artísticos e, claro, dos arquitetos e mecenas. Também, com o andamento das entrevistas, ficou evidente a presença institucional do professor de literatura Samuel Titan Jr. em

diferentes atividades, mas com difícil precisão sobre o escopo do seu trabalho.

Entretanto, a respeito da difícil construção do que mais tarde se tornou um diretor artístico, o maior curador do Instituto Moreira Salles, é que reconhecemos um dos conflitos internos mais complexos da instituição, também uma surpresa para a pesquisa, bastante envolvida com as transformações estruturais ocorridas desde 2008. Primeiro, a presença do crítico de arte Rodrigo Naves como conselheiro e um nome forte vinculado ao Instituto Moreira Salles, após este período, foi um dado constante em muitos depoimentos; no entanto, durante a análise, houve a dificuldade constante de entender qual foi a relevância do trabalho dele e por qual motivo ele se afastou da instituição cultural. Segundo, a história do Instituto Moreira Salles registra apenas Lorenzo Mammì e João Fernandes como grandes curadores da instituição, principalmente a partir de 2015, dado que, de fato, a função da direção artística demorou significativamente para ser efetivada, com definição imprecisa ainda na gestão de Mammì, entre 2015 e 2019. Terceiro, a ausência de observação de um quadro intelectual oficial mais generalista no começo da década de 2010 e o nome repetido de Rodrigo Naves como liderança intelectual em período próximo permitiu a observação da análise de um e de outro.

Especialmente, para duas trajetórias na história recente da instituição, o encontro e trabalho com Rodrigo Naves, em São Paulo, na década de 2000, mostrou-se fundamental para a trajetória posterior. Heloísa Espada, curadora de exposições e artes visuais, entre 2008 e 2020 (quando assumiu o cargo de professora no Museu de Arte Contemporânea, da Universidade de São Paulo), e Lorenzo Mammì, que assumiu a presidência depois de alguns anos como conselheiro, dialogaram diretamente com ele desde a gestão de Mammì no Universitário Maria Antonia, na década de 2000. Vários outros entrevistados reconheceram a importância de Naves, lembrando-se dela, particularmente, em meio ao debate sobre a internacionalização da instituição cultural. Ele é um crítico de arte bastante consolidado em São Paulo que, diferente de muitos outros, conseguiu ser reconhecido como professor e pesquisador, mantendo-se relativamente distante das atividades na universidade, apesar da formação e diálogo com ela. Nascido em 1955, formou-se em jornalismo na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo na década de 1970, com passagens posteriores em jornais importantes do país, como a *Folha de São Paulo*, e pela *Novos Estudos*, consagrada revista de inserção política, acadêmica e cultural do CEBRAP, localizado em São Paulo. Desde a década de 1990, Naves mantém um importante espaço de formação livre em história da arte, em que desenvolve seu ponto de vista sobre o assunto, também elaborado em torno da sua tese de doutorado em filosofia, defendida na Universidade de São Paulo, em 1996, quando abordou especialmente a difícil realização da forma estética nas artes plásticas brasileiras. Para gerações mais novas de críticos, o trabalho intelectual de Naves se inclui comumente em uma tradição de pesquisadores uspianos, de reiterada preocupação com a existência de modalidades estruturadas da cultura moderna nacional, junto da comparação dela com manifestações similares estrangeiras. O fato

de ele ter participado do Instituto Moreira Salles após a saída definitiva de Antonio Cândido, em 2008, que estava alocado como conselheiro da sede de Poços de Caldas, é mais um indício da consolidação de alguma direção recorrente entre curadores, da dialética entre nacionalismo e cosmopolitismo da produção cultural brasileira, ou o tutu e o suflê, como explicou João Moreira Salles.

No Instituto Moreira Salles, Rodrigo Naves não pode ser considerado o maior responsável pela efetivação da internacionalização institucional, consolidada com a presença de grandes exposições e inaugurações desde a segunda metade da década de 2010. Contudo, ele esteve presente no momento embrionário desse processo, quando a relação dele com ela era concomitante ao debate sobre as condições da própria modificar a sua identidade. Numa das indagações sobre o motivo de sua saída da instituição, um entrevistado explicou que, do seu ponto de vista, a proposta que Naves tinha de internacionalização do Instituto Moreira Salles era demasiado dependente do debate de arte contemporânea no país, privilegiando obras visuais que teriam alcance no estrangeiro dadas as suas propriedades formais elementares, o que era impensável ou custoso demais para uma instituição que, como veremos, desenvolvia uma estrutura muito própria de racionalização dos recursos. Ou seja, Naves realizava uma observação da cena contemporânea das artes e do lugar que o país ocupava nela, induzindo uma função que, aparentemente, a instituição teria condições de ocupar. Segundo outro entrevistado, a proposta dele foi rejeitada e era de difícil elaboração para a nova gestão, porque já estava claro que o Instituto Moreira Salles, com exceção da fotografia, não possuía coleções de artes visuais adequadas para suportar a curadoria desenvolvida, seja porque faltava coerência e atualidade no colecionismo da família Moreira Salles e do Unibanco, seja porque a nova gestão desejava privilegiar algum trabalho de exploração das coleções acumuladas desde 1995.

Em outro momento, quando mais um entrevistado foi indagado sobre a mesma questão, novamente a divergência sobre como internacionalizar a instituição, e mesmo como atualizá-la, apareceu como pedra de toque da saída de Rodrigo Naves, depois de um embate do crítico com Flávio Pinheiro e João Moreira Salles. Procurei contato com o crítico, mas ele recusou a entrevista, ainda que respeitando o interesse, o que impossibilitou qualquer chance de investigação mais densa desses assuntos. Desde então, não houve dúvida de que sua participação na história do Instituto Moreira Salles foi expressiva, ainda que circunscrita, apagada e de difícil descrição. Perguntei para Heloísa Espada, especialmente, o que seria um bom exemplo da participação de Naves como conselheiro e ela exemplificou a exposição sobre Mira Schendel (1919-1988), *Mira Schendel, pintora*, realizada em 2011, com poucas exposições da mesma natureza na última década. De fato, o cunho das curadorias dedicadas às pinturas ou mesmo aos cânones da pintura no Brasil praticamente inexiste na instituição, desde então, dado que ela priorizou a observação dos materiais fotográficos e audiovisuais contemporâneos, sejam nacionais ou estrangeiros, principalmente com o trabalho da própria Espada e

a coordenação de Mammì, entre outros. Nesse sentido, o exemplo de Schendel é mesmo significativo dos caminhos abertos pela presença de Rodrigo Naves que, no entanto, não tiveram condições de ser reproduzidos - experiência propriamente vencida na história coletiva desses agentes.

Com Lorenzo Mammì na direção artística, o Instituto Moreira Salles pôde melhor experimentar a construção da função da curadoria, aliada inegavelmente à sua internacionalização. Mammì é também crítico de arte, professor com formação mais dispersa entre temas variados, que vão desde a música de Santo Agostinho até o lugar de João Gilberto na história da música brasileira, além do interesse na arte contemporânea global, com atividades de pesquisa e ensino na área de filosofia medieval do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, do qual se licenciou temporariamente entre 2015 e 2019, para exercer sua principal função no Instituto Moreira Salles. Também, o que se pode dizer sucintamente é que a definição da direção artística foi construída paralelamente à construção da sede paulista, quando a gestão cada vez mais notou a necessidade de um trabalho que coordenasse as atividades das diversas áreas da instituição, atualizando seu escopo de trabalho, o que ocorreu igualmente com o desenvolvimento da área de educação.

Como o próprio Mammì afirmou, sua atividade na direção artística foi muito maior para a produção de um envolvimento e amadurecimentos entre as áreas, que já possuíam suas curadorias próprias, do que o desenvolvimento de uma linha geral de atividades uníssonas. Também procurei o professor na universidade, onde ele manteve funções de orientação, pesquisa e de debate, mas tive muitas dificuldades de encontro. Conseguí conversar com ele rapidamente na lanchonete do espaço: ele explicou-me sua formação acadêmica entre a música e a filosofia, registrou o crescimento global da arte produzida no continente africano, inclusive o caráter vanguardista dessa produção, falou-me sobretudo da importância de um estudo a ser feito sobre o IMS-Paulista e o impacto da sede na região da Avenida Paulista, relevando a produção cultural que acontece nas ruas a despeito e a respeito das instituições do entorno. Como último gesto de Mammì na sua função, ele e João Moreira Salles escolheram convidar João Fernandes para substituir a direção artística em uma nova fase do Instituto Moreira Salles, oferecendo chances de maturação dos trabalhos de organização institucional.

Na função desde 2020, o trabalho de João Fernandes pode ser considerado o mais expressivo dela, ratificando as mudanças da última década e assimilando radicalmente a antiga crítica ao desinteresse dela nos debates contemporâneos da arte, política e da cultura. Fernandes é português, nascido em Bragança, licenciado em línguas e literaturas modernas pela Universidade do Porto e recém-saído do Museu Reina Sofía, de Madrid, depois de seis anos. Anteriormente, teve experiência no Museu de Serralves, no norte de Portugal, por outros dezesseis anos, além de experiências anteriores de engajamento político partidário na esquerda e com pesquisa e trabalho em Cabo Verde. Na carreira museológica, Fernandes teve o atributo principal de trabalhar com instituições de diversos tamanhos e

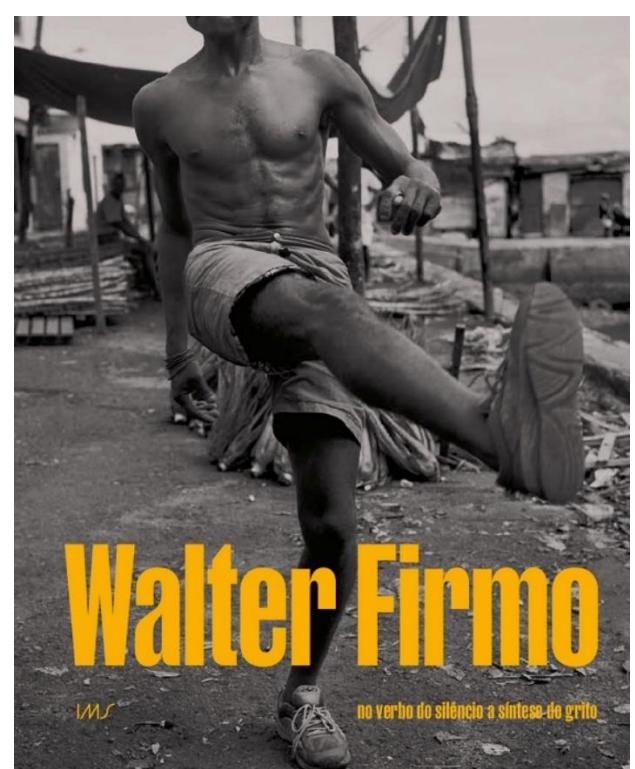
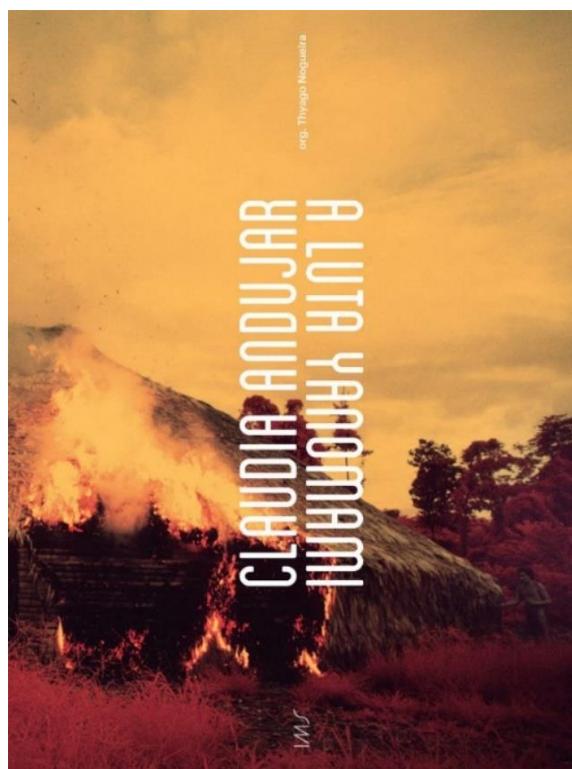
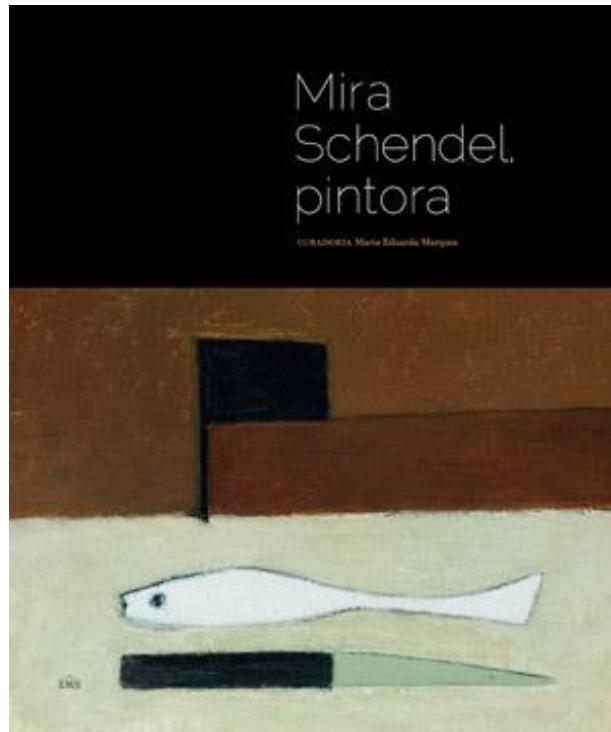
de diversas centralidades no espaço da arte, lidando com os desafios do financiamento privado que busca alcance público. Sua agenda de trabalhos atualmente é imensamente ancorada em debates sobre racismo, colonialismo e periferias, tornando-se o maior responsável pelas transformações recentes do Instituto Moreira Salles. Entre as várias declarações que deu para mim, uma referia-se à sua intenção atual de produzir politicamente uma curadoria, algo distante e diferente de produzir uma curadoria política, o que dialoga com reflexão similar de Jean-Luc Godard. Em entrevista para a revista portuguesa *Visão* (Couto, 2022), em março de 2022, Fernandes explicitou isto em termos parecidos:

Trabalhar numa instituição, aqui, implica decidir de que lado se está, ser-se aliado de culturas oprimidas. Sinto essa necessidade com maior urgência do que os meus colegas na Europa... Não gosto de falar em atuação política, porque os campos políticos têm as suas regras, convenções, calendários, partidos. As instituições culturais não podem mudar o mundo, mas podem mudar uma pessoa. E se forem abertas a muitas pessoas, podem contribuir para um questionamento coletivo. Gosto de uma frase do Jean-Luc Godard que dizia que não fazia cinema político, fazia cinema politicamente. Isso está na forma como trabalhamos: tudo é político.

A recepção de Fernandes entre 2019 e 2020 foi afetada pela pandemia, evidentemente, o que também exigiu novos trabalhos pelas redes sociais digitais. Porém, nesse período, ele logo efetivou sua contribuição museológica, acompanhado da administração de Marcelo Araújo e, posteriormente, de Renata Bittencourt, na coordenação da área de educação, e de Viviane Santiago, na coordenação da área de diversidade e inclusão, assegurando a presença de colaboradores e temas não-brancos na sua estrutura. Entre várias exposições e seleções em cinema, fotografia e literatura, não há dúvida que, nos últimos dois anos, a instituição modificou radicalmente o escopo da sua atuação, buscando ser cada vez mais periférica e, entretanto, mantendo a sua pretensão cosmopolita iniciada na década anterior. Ainda, essa demanda adquiriu outros contornos, como a própria renovação do cânone nacional do país para o Instituto Moreira Salles, revelando os nomes que estavam ocupando posições periféricas nos seus acervos, como Carolina Maria de Jesus e Walter Firmo.

Na exploração do eixo de trabalho desenvolvido desde 2008, com o objetivo de transcendência da produção cultural nacional, houve o amadurecimento de várias definições, entre as quais o reconhecimento de que existe uma grande parcela dela ocorrida no Brasil inserida e fomentada também por espaços globais, como observa Marcelo Araújo, e de que existe uma outra, estrangeira, a ser explorada como referência para o Instituto Moreira Salles, adequada ao seu tamanho e recurso. Houve também a crise de um certo paradigma de *cultura contemporânea*, planejado há uma década, sem necessidade de desenvolvimento; em uma instituição apresentada como trabalho exemplar sobre a memória do país, durante seus primeiros dezesseis anos, o contemporâneo passou a ser uma tarefa um tanto inventada, para além de qualquer cânone. Como nós já observamos, foi na arquitetura, modalidade privilegiada pelos mecenatas desde a década de 1980, que nós pudemos melhor encontrar esse debate.

Abaixo, quatro catálogos de exposições realizadas na última década, disponíveis na *Loja do IMS: Mira Schendel, pintora* (2011), com o breve investimento da instituição na pintura, e *Seydou Keita* (2018), um dos poucos autores negros contemplados até 2018; *Claudia Andujar: A luta Yanomami* (2019) e *Walter Fírmo: No verbo do silêncio a síntese do grito* (2021), exemplos mais próximos da direção artística consolidada nos últimos anos, entre Lorenzo Mammì e João Fernandes, dedicada à história do fotojornalismo e à valorização de um cânone mais diversificado da fotografia no país.



IMS-PAULISTA

Uma vez que a pesquisa de doutorado começou a ser desenvolvida concomitantemente ao impacto da inauguração da sede paulista, em 2017, a importância da construção do prédio foi sempre considerada como fenômeno demonstrativo do empreendimento vultoso que o Instituto Moreira Salles realizava em São Paulo. Logo, a primeira etapa da pesquisa foi a compreensão desse prédio e as primeiras entrevistas foram com os arquitetos Marcelo Morettin e Vinícius Andrade, então recém-premiados pela Associação Paulista dos Críticos de Arte pela obra, que havia demorado seis anos para ser concretizada. Em novembro de 2018, foi realizado um contato simples com o escritório, por email, imediatamente respondido por Marcelo Morettin, agendando uma conversa para a semana seguinte. Posteriormente, por intermédio dele, Vinicius Andrade, seu principal parceiro de trabalho, também foi entrevistado. Aliados a essas duas conversas, outros materiais foram consultados, como os vídeos de inauguração do prédio, o material da exposição *Câmera Aberta*, em exibição entre 2017 e 2020, em que o fotógrafo Michael Wesely documentou a construção do prédio em fotografias de longa captação, os cadernos da revista *Zum* sobre essa intervenção e, por último, a oitava edição da revista *Monolito*, de 2012, lançada especialmente a respeito do concurso de arquitetura para a escolha do projeto, realizado em 2011. Localizado na Vila Buarque, em São Paulo, próximo ao centro da cidade, o escritório dos arquitetos conta atualmente com mais dois nomes importantes, Renata Andrulis e Marcelo Maia Rosa, que não foram entrevistados, dado que entraram no empreendimento em 2012, após o concurso e esboço inicial do projeto.

Uma das conclusões mais importantes a respeito do trabalho de ambos os arquitetos foi a análise de como especialmente eles puderam oferecer uma solução ao Instituto Moreira Salles de um projeto razoavelmente discreto, relativamente pequeno para um museu com pretensões de impacto na cidade, que, ao mesmo tempo, conseguiu manifestar as pretensões de transformação institucional, que observamos, amplamente debatidas por mecenias e colaboradores, entre 2008 e 2012. Especializados no uso substantivo de tecnologia e de materiais alternativos, além do uso do concreto, com críticas substantivas a modelos consagrados da arquitetura moderna brasileira, os dois arquitetos são refratários à propostas suntuosas de construção, mas, com pretensões também de diálogo com uma longa tradição de arquitetura, eles conseguiram desenvolver propriamente um museu com uma certa discreta monumentalidade, principalmente depois que a obra deles foi complementada pela escultura de Richard Serra, em 2019. Particularmente, a visita ao escritório da *Andrade Morettin* em dois momentos esclareceu elementos fundamentais da arquitetura proposta, bastante inexplorados em outros materiais de pesquisa, como a relevante busca pela negociação constante com os clientes, que foi elucidativa da

falta de qualquer ambição de assinatura exclusiva da obra, o que evidentemente se tornou uma propriedade diferenciada do escritório, diante de um mecenato tão interessado em arquitetura.

A respeito de outros elementos de compreensão do projeto, ficou evidente, desse modo, o posicionamento cultural e mercadológico dos arquitetos na maneira como propuseram a interação entre a sede e a Avenida Paulista, reconhecida como lugar de arquitetura já consolidada, com plena valorização cultural por outras instituições na última década; como bem explicado, em vários momentos da pesquisa, a avenida em que se encontra o MASP, talvez o símbolo arquitetônico máximo do mecenato privado em São Paulo. Tanto Morettin quanto Andrade explicitaram a importância do projeto ser um instrumento de valorização do espaço público e cultural já existente no lugar - concretamente, na sede, eles projetaram a interação em um espaço de continuidade entre as escadas rolantes do metrô Consolação e o acesso ao principal pátio de visitação, localizado no quarto andar. Para ilustração, quando chegamos ao IMS- Paulista, prosseguimos o percurso por longas escadas rolantes, com destino ao espaço que melhor distribuirá as atividades institucionais, que é caracterizado também pelo mirante da sede, emulando a existência cívica e aberta que a construção pretende adquirir.

Construída já no processo de assimilação das primeiras críticas que o Instituto Moreira Salles recebeu, a sede diferenciou-se da demarcação modernista mais ostensiva da Casa da Gávea, tendo os arquitetos realizado um trabalho intencionalmente mais dialógico com a cidade, muito mais audacioso do que os trabalhos que o escritório comumente realiza. Para a instituição cultural, a arquitetura escolhida envolveu a preferência por um projeto mais minimalista de uso do espaço; para o escritório, envolveu o contato com uma clientela mais abastada da média com que tem trabalhado. De fato, entre casas, residências, escolas, institutos de pesquisa e espaços habitacionais, os arquitetos têm adquirido experiências em prédios com finalidades tanto públicas, quanto particulares, contudo realizadas em uma escala menor, acompanhando, a rigor, a prática funcional, econômica e simplificada da arquitetura que divulgam, com clientelas a priori mais dependentes dessa postura. Diferente de outros arquitetos e paisagistas com passagem pelas construções do Instituto Moreira Salles, os dois profissionais estão situados em uma fração social da arquitetura que é caracterizada justamente pela participação em projetos híbridos da modalidade, de oferta do produto e de valoração de uma espécie de alcance público que ele pode adquirir. Tanto Morettin quanto Andrade possuem vínculos regulares com os espaços de pesquisa na pós-graduação; são professores na Escola da Cidade, faculdade privada de arquitetura e urbanismo de São Paulo; são oriundos de famílias com inserção cultural e acadêmica - Andrade tem o pai cineasta, enquanto Morettin é filho de professores universitários da matemática -; conhecem-se no tradicional colégio Vera Cruz e estudaram novamente juntos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, quando se formaram entre 1991 e 1992. Evidentemente, são profissionais que dialogam com modalidades de arquitetura consumida por frações ilustradas do país,

nas quais buscam tecer diferenças e apresentar renovações geracionais a partir da crítica pautada no alcance social desse consumo; em suma, ambos têm uma relação com a arquitetura que pode ser considerada homóloga à relação que a família Moreira Salles tem com outras famílias de elites, produzindo e consumindo obras privadas, já projetadas pelo valor comum e diferenciado que possuem.

Para a pesquisa, a emergência específica do prédio da Avenida Paulista permitiu a exploração ainda de outros acontecimentos, bem como elucidou os agentes e primeiras estratégias da gestão de João Moreira Salles e Flávio Pinheiro, na atualização da instituição, principalmente a respeito de que espécie de consumo o Instituto Moreira Salles realizava com a obra. Segundo a narrativa de constituição da sede, reproduzida na principal fala de inauguração do espaço, realizada por Salles, em setembro de 2017, os respectivos espaços de Higienópolis e da Gávea dificultavam o acesso mais amplo às sedes, sendo que essas cidades permitiam a expansão considerável do público com os prédios em localidades mais adequadas. Entre construir uma nova sede no Rio de Janeiro, no centro da cidade, e uma nova em São Paulo, foi decidido, como vimos, pela aposta cada vez maior dos trabalhos de ação social para a ampliação do público na sede da Gávea, enquanto foi iniciado o vultoso trabalho de concurso para a sede paulista. No vídeo, o próprio João Moreira Salles admitiu que era a favor de mais uma sede carioca, por considerar a cidade menos abastecida de instituições culturais do mesmo porte; no entanto Flávio Pinheiro e outros conselheiros conseguiram convencer pelo apelo de um novo prédio em São Paulo.

Inicialmente, em uma informação extremamente importante sobre os destinos que poderiam ser desenvolvidos para a instituição cultural, a gestão pretendeu que a expansão institucional ocorresse na região da Luz, na mesma zona urbana que já havia ganhado outro aporte do mecenato privado, com um significativo equipamento cultural na década de 1990, na inauguração da Sala São Paulo como sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) - organização igualmente expressiva da arregimentação das elites da cidade, inclusive com presença relevante de Pedro Moreira Salles na vice-presidência. Entretanto, é fato que pesou a decisão pela Avenida Paulista em detrimento da região da Luz, demarcando mais um fracasso na valorização do centro velho por novos investimentos culturais, fato que causou nas décadas de 2000 e 2010 um considerável isolamento da Sala São Paulo de outras iniciativas culturais da cidade financiadas pelo mecenato privado. Do ponto de vista da tese de Ricardo Teperman (2016), a respeito do caso da OSESP, a mobilização da fundação pelas elites na virada do milênio impediu a transformação urbana prevista para ocorrer concomitante à Sala São Paulo – algo também observável em outro diagnóstico realizado pelo próprio Instituto Moreira Salles, contemplado nas fotografias de Mauro Restiffe, sobre a região da Luz, publicadas na segunda edição da revista *Zum*, em 2012. Entre a Luz, uma região que não conseguiu reproduzir a valorização do mecenato privado realizada na OSESP, e a Avenida Paulista, lugar cada vez mais reconhecido pelo investimento privado na cultura, foi escolhido o terreno próximo a Consolação, anteriormente ocupado pela antiga sede do

Itaú Cultural.

Por fim, a estratégia mais chamativa desta experiência de construção da sede ultrapassou a arquitetura escolhida e o espaço definido, revelando uma modalidade de arbítrio ainda inédita no repertório do Instituto Moreira Salles, o concurso de arquitetura; com certeza, a principal atividade institucional acontecida em 2011. Na década de 2000, a família Moreira Salles chegou a convidar o arquiteto mexicano Ricardo Legorreta (1931-2011), com quem manteve estreitas relações de amizade e identificação, para a projeção de uma nova sede no país, ainda sem local definido - entretanto, o próprio arquiteto sugeriu a procura de algum escritório brasileiro para a efetivação da tarefa. Em meio às decisões de democratização da instituição, que se impuseram sobre as demandas de cosmopolitismo e atualização dos mecenás, a gestão optou pela elaboração de uma seleção entre escritórios brasileiros, previamente selecionados. Mantendo a proposta de posicionar a futura obra em discussões globalizadas da arquitetura, os críticos Fernando Serapião e a estadunidense Karen Stein elegeram primeiro um conjunto de quinze escritórios pelo país com condições de participação e, depois deles, uma lista de seis mais adequados para a competição, especialmente convidados: *Una Arquitetos, Arquitetos Associados, Bernardes + Jacobsen, Márcio Kogan, Ângelo Bucci e Andrade Morettin*. Em dezembro de 2011, o júri reuniu-se na fazenda da família Moreira Salles, em Matão, no interior de São Paulo, uma das principais sedes da produção agrícola da família e antigo ponto de partida da carreira corporativa de Pedro Moreira Salles. Como membros do júri, participaram o arquiteto francês Jean Louis Cohen, Flávio Pinheiro, como superintendente, o diplomata André Corrêa do Lago, que tem sido participante de vários concursos de arquitetura, inclusive o Prêmio Pritzker, e o próprio Pedro, como presidente do conselho da instituição, além de Legorreta, Stein e Serapião. Como observamos, Salles e sua esposa, Marisa, acentuavam diversos investimentos e patrocínios na apreciação institucionalizada da arquitetura, além de buscar construir debates sobre arquitetura que ultrapassaram em muito o próprio concurso, envolvendo uma extensa rede de agentes de dentro e fora do país, muito presente na plataforma *Arq.Futuro*. Por isso, todo o material disponível a respeito da disputa tornou-se, em si mesmo, digno de nota, uma vez que foi farto na produção de um debate de abrangência e repercussão sobre seu próprio futuro.

Os motivos mais técnicos que levaram esse grupo de agentes a escolher o projeto da Andrade Morettin como vencedor foram se tornando mais esclarecidos conforme o andamento da pesquisa, com algumas considerações que envolvem diretamente o posicionamento do escritório diante dos clientes, em conjunto com a filosofia de trabalho relativamente minimalista com os gastos e com a ocupação do solo. No meu encontro com eles, os próprios arquitetos discorreram sobre a importância que oferecem para a *negociação* entre criadores e clientes, como elemento central da arquitetura que eles promovem, evidente nas projeções da apresentação que realizaram para o júri. Sobretudo, foi uma proposta de

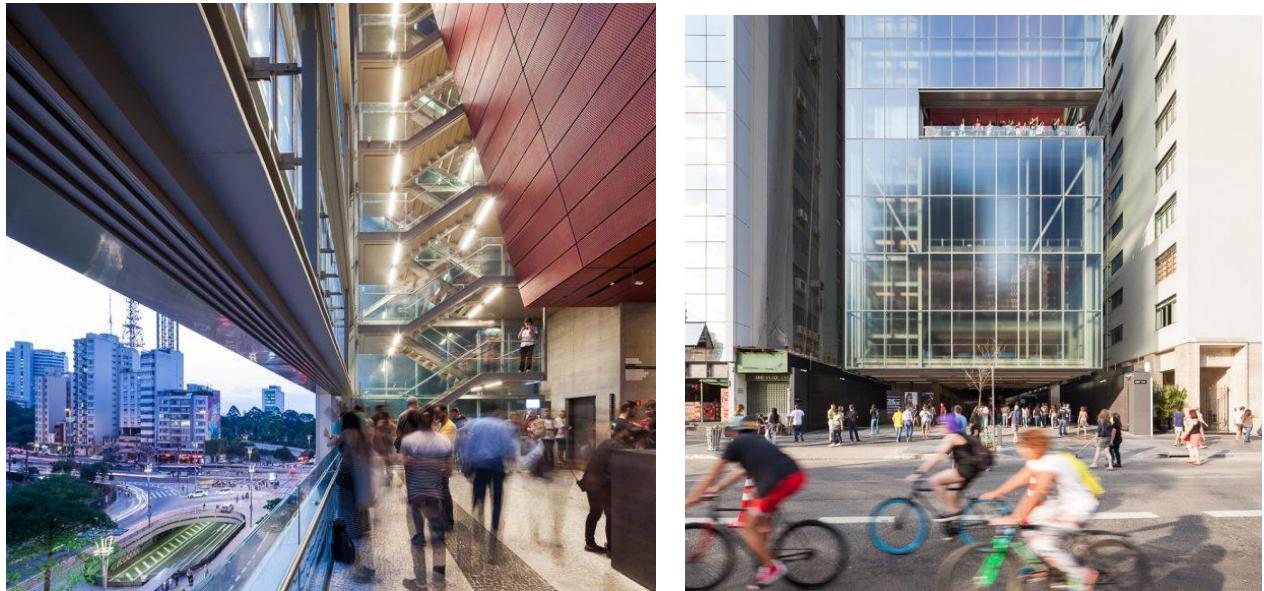
arquitetura com princípios norteadores, para além de plantas previamente modeladas, demonstrada com franca disposição para o estudo conjunto da utilização do prédio, a partir de fotografias e maquetes inspiradoras, em que um grande cubo de alicerces metálicos está atravessada por uma iluminação natural abundante, mediada por uma pele de vidro translúcida entre a rua e o museu, emulando a modernista *Casa de Vidro* modernista. Por fim, o projeto deles demonstrou maior preocupação com a exploração das galerias, em 1280 metros quadrados planejados para elas - o mais significativo entre os concorrentes-, com a construção de uma *Biblioteca de Fotografia*, a cessão de um espaço para um restaurante, dedicado ao desenvolvimento da gastronomia brasileira, o *Balaio*; o cinema-teatro de usos múltiplos, o mirante e o uso dos fundos, para a instalação posterior de uma escultura marcante, com custo estimado em torno de 200 milhões de reais. Depois de seis anos, entre 2017 e 2018, o projeto ganhou diversos prêmios, como o *Prêmio IABsp “Edificação Institucional Executada”* (2018); o *Prêmio AsBEA* (2018); o *Prêmio Mies Crown Hall Americas - Finalista* (2018); o *Prêmio APCA “Obra de Arquitetura em São Paulo”* (2017) e o *Prêmio “Obra do Ano”*, pelo *ArchDaily Brasil* (2018).

Na história do Instituto Moreira Salles, o que notamos foi como a escolha desse tipo de museu vertical ajudou a definir um escopo de atuação da instituição na última década. Neste sentido, a contribuição mais importante dos arquitetos foi concretizar, pela primeira vez, um novo contexto espacial e social definido para a existência do Instituto Moreira Salles, finalmente observado e frequentado pelas suas reais possibilidades de permanência e de diálogo ajustado com outras instituições fomentadas pelo mecenato privado, com limites de alcance e pretensão formalmente consolidados.

Abaixo, maquete conclusiva do museu vertical construído (Fonte: Andrade Morettin).



Abaixo, imagens oficiais do prédio (Fonte: IMS).



Abaixo, imagens da *Casa de Vidro*, construção modernista francesa, da década de 1930, que serviu de referência para a nova sede paulista, notadamente pela construção vertical, pelo uso da iluminação natural e pela disposição do espaço interno (Fonte: Pagnotta, 2017, Costa, 2017).



ECHO

Atualmente, a maior obra autoral de todo o Instituto Moreira Salles, com exceção de seus prédios e jardins, com certeza é *Echo*, escultura do estadunidense Richard Serra, inaugurada nos fundos da sede paulista, em fevereiro de 2019, formada por duas placas paralelas de aço, com 18,6m de altura, 3,05m de largura e 70,5 toneladas cada uma. Localizadas nos fundos do prédio, as placas estão estrategicamente posicionadas, com permissão para pequenas variações angulares, observáveis no

trânsito do espectador entre elas, apesar de completamente presas ao chão - em oposição ao equilíbrio que ambas apresentam visualmente, elas entram em uma espécie de desequilíbrio calculado, quando experienciadas. Na explicação da peça no próprio sítio virtual da instituição, Serra discorreu brevemente sobre o sentido da sua criação, especialmente projetada para o terreno de 150 metros quadrados do prédio:

“Você tem duas placas verticais que, quando reverberam, e uma ecoa na outra, não são iguais. E é isso o que acontece com o eco, não é exatamente igual. O que se reflete e volta para seu ouvido é sempre um pouco diferente e eu acho que é mais ou menos isso o que acontece aqui. As duas placas permanecem paralelas, mas uma se inclina para um lado, para longe do centro, uma em direção ao centro. O que acontece ali é: se você caminha entre as placas, isso cria um desequilíbrio em termos da agitação que produz em relação a seu equilíbrio. Então, se você vira para uma e outra, o que você acha que é estável parece se mexer em outra direção. Então, a peça pede que você mude seu movimento corporal em relação ao espaço à sua volta para ter a percepção vertical dela.”

Entre outras características, *Echo* pode ser experienciada no quarto andar da sede, visualizada na rua de trás do prédio e a partir das imagens que ela produz, associada à arquitetura da Andrade Morettin. Tal como o projeto do prédio, o processo de efetivação da escultura foi fartamente documentado, relevando as dimensões construtivas e monumentais do deslocamento das placas para o Brasil, também valorizando a engenharia e a tecnologia da instalação mobilizada durante dezoito meses e constituindo material inseparável da obra. Entre todos os trabalhos envolvidos para a sua efetivação, entre empresas de logística, de engenharia, e de documentação, que envolveram pareceres diversos para a instalação nos fundos e o uso temporário das áreas vizinhas, é possível destacar as fotografias e vídeos do fotógrafo Cristiano Mascaro, que acompanharam a chegada da escultura no porto de Santos, até a sua realização final, dialogando com o trabalho de Michael Wesely nos anos anteriores, de produção de uma coleção de imagens que o próprio Instituto Moreira Salles realizou sobre seus próprios espaços. De todos os fotógrafos da instituição, Mascaro pode ser considerado o mais constante e oficial dela, parte de um grupo de fotógrafos da mesma fração geracional que são importantes no trabalho técnico de conservação do Instituto Moreira Salles, acompanhado de João Luiz Musa e Sérgio Burgi, com passagens e formação bastante vinculada às escolas de engenharia e arquitetura da Universidade de São Paulo, na década de 1970, reunidos novamente pela instituição cultural. No caso de *Echo*, seu registro chama a atenção pelo uso da fotografia para a mobilização conjunta da arquitetura e da escultura, como instrumento que potencializa a união entre dois outros trabalhos anteriores.

Essa obra de Serra começou a ser proposta em 2012, logo após o início do projeto da sede, ainda que construída independente dela. Dois anos antes, Serra e Pedro Moreira Salles já haviam iniciado algum tipo de aproximação e diálogo, em oportunidade descrita pelo segundo, sem muitos detalhes. Como nenhuma obra do escultor estava disponível no Brasil e no restante da América do Sul, Pedro Moreira Salles mostrou interesse em adquiri-la, aproveitando do fato de tratar-se de raridade, ajustada

à inauguração dos espaços inéditos da instituição. Posteriormente, em 2014, Serra recebeu uma importante exposição na Casa da Gávea, que contou diretamente com a sua participação na organização, celebrada pelo compartilhamento de seus desenhos e da sua intervenção na transparência no espaço. Com três anos de preparo do ferro em aço em uma siderurgia de Châteauneuf, na França, a obra foi deslocada para a Alemanha, ainda sob o controle de Serra, repassado logo depois para o Instituto Moreira Salles – nesse processo, foi deslocada para a Antuérpia e chegou a São Paulo, onde ficou aguardando a instalação por quatro vezes, entre 2017 e 2019, com vários imprevistos que impediram de ser observada quando da inauguração da sede. Nos vídeos da divulgação oficial da escultura, mais alguns elementos tornaram-se fundamentais para o seu entendimento. Especialmente, em retorno circunscrito à instituição, Rodrigo Naves apresentou criticamente a obra, questionando o alcance da monumentalidade que ela poderia ter adquirido, em argumentos semelhantes aos que escreveu posteriormente na *Folha de São Paulo* (Naves, 2009). Do seu ponto de vista, apesar da verticalidade das placas, que estão em diálogo com dois trabalhos relativamente do autor nas últimas décadas, *Ballast* (2005), instalada na Universidade de São Francisco, na Califórnia, e *Promenade* (2008), instalada provisoriamente no Grand Palais, em Paris, a escultura proposta no Brasil possui elementos consideráveis da conquista da altura, muito mais importantes que a imposição dela: são placas que se ressoam mutuamente para estarem em equilíbrio, verticalidades apresentadas de maneira oscilante, pesos instrumentalizados para demonstrar leveza. Para as considerações, o crítico levou em conta também a admiração declarada de Serra, reconhecida da *Coluna Infinita*, do romeno Constantin Brancusi, de 1935, em que a verticalidade está construída em módulos pequenos que apontam para o infinito do céu; estando juntos, um em cima do outro. Nos vídeos, Pedro Moreira Salles também explica pontos importantes da obra, como a relevância da experiência corporal para o acesso a ela, bem como a qualidade da engenharia e da racionalização que ela demonstra, dimensão extremamente valorizada por ele em outras iniciativas. Posicionada em local razoavelmente discreto, no terreno pequeno dos fundos da sede, *Echo* ratifica a escolha da arquitetura do local, de denegação de qualquer imposição brusca na paisagem arquitetônica da Avenida Paulista.

Em fevereiro de 2019, a obra recebeu uma atividade de inauguração específica, de apresentação da escultura, como início da exposição permanente dela, iniciada com um debate entre os professores Cauê Alves, professor de filosofia da PUC-SP, Lorenzo Mammì, então curador de programação e eventos do Instituto, Sonia Salzstein, professora de teoria e história da arte na ECA-USP, e Iole de Freitas, artista plástica, com trabalhos esculturais de intervenção no espaço público. Na época, eu frequentava os debates do grupo de Sonia Salzstein na ECA-USP e fui informado primeiro por lá da atividade, a qual acompanhei. Entre os muitos temas discorridos, o alcance sensorial da obra ganhou destaque, dado que os aspectos de movimento e de oscilação são inacessíveis pelas fotografias,

remetidos diretamente à conclusão de que o trabalho de Serra envolve intervenções sempre muito planejadas no espaço público e no diálogo com seus espectadores. Mais dois elementos ganharam repercussão, Salzstein chamou a atenção para o uso dos fundos, em alusão a uma tradição luso-brasileira de significação dos quintais, algo que podemos observar também nas atividades de música em baixo da jabuticabeira, na sede de Poços de Caldas, e no jardim monumental da sede do Rio de Janeiro, tornado patrimônio cultural da cidade. Da plateia, veio talvez a fala mais contestadora do evento, a escritora Noemi Jaffe relembrou o acidente ainda recente de Brumadinho, quando o estouro na barragem da mineradora devastou uma cidade e um ecossistema aquífero, como consequência da busca desenfreada de minérios, materiais flagrantemente mobilizados na realização da escultura, patrocinada por uma família de banqueiros e, sem coincidência, mineradores. De alguma maneira, ficou claro que a pergunta de Jaffe se aproxima de várias desta pesquisa, a respeito do quanto a origem dos recursos impacta no significado da obra?

Na minha tarefa de compreensão dos recursos materiais, simbólicos e culturais da obra escultural, busquei entender também qual seria o valor monetário da sua aquisição, bem como a função dela na sede. Entre alguns curadores e coordenadores, falava-se do custo estimado entre 50 a 60 milhões de reais, nada oficialmente declarado ou divulgado. Entre eles, contudo, também não consegui identificar com facilidade qualquer propósito institucional a respeito da escultura, além da importância dela mesma no colecionismo da família Moreira Salles. Ou seja, não encontrei na obra a demonstração da agenda dos curadores da última década, ou qualquer contexto remetido às outras exposições da instituição. No entanto, longe de ser completamente aleatória, o planejamento da escultura remete a um período ainda de transição entre as gestões, entre 2008 e 2012, de pouca definição do futuro mais pontual e modesto do Instituto Moreira Salles, quando a pretensão de acúmulo das obras de arte e de articulação globalizada na instituição oferecia mais sentido.

Abaixo, duas imagens de *Echo*, de 2019; a primeira realizada por Maria Clara Villas (Fonte: *artebrasileiros*); a segunda, por Cristiano Mascaro, fotógrafo que se tornou constante no retrato oficial do Instituto Moreira Salles (Fonte: IMS).



Exposições

Quando esta pesquisa foi iniciada, o Instituto Moreira Salles estava produzindo o que talvez tenha sido sua exposição de maior repercussão fora do país em todos estes anos, *Claudia Andujar: a luta Yanomami*. Lançada no IMS-Paulista em dezembro de 2018, em exibição até abril de 2019, a exposição partiu do trabalho da fotógrafa nascida na Suíça, em 1931, e radicada no Brasil desde 1955, com ampla carreira no fotojornalismo do país, com acervo recentemente repassada à instituição cultural.

A partir do estreitamento do vínculo entre Andujar e o Instituto Moreira Salles, mais tarde

relatado por Thyago Nogueira, curador e protagonista desse envolvimento, a exposição ofereceu continuidade à outra, exibida na Casa da Gávea, em 2015, que expôs a primeira fase do trabalho da fotógrafa entre as décadas de 1960 e 1970, *Claudia Andujar: no lugar do outro*, entretanto, exibindo em *A luta Yanomami* um conteúdo bem mais político para os padrões das exposições, especialmente associado à conjuntura da crise democrática, em meio a eleição de Jair Bolsonaro na Presidência da República, dois meses antes. Em *A luta Yanomami* e na terceira exposição dedicada a Andujar, acessível apenas em São Paulo, *Claudia Andujar e George Love: Amazônia*, a dimensão ativista do trabalho fotográfico foi amplamente explorada, em especial com o engajamento internacionalizado de Andujar em torno da questão indígena, nas décadas de 1970 e 1980. Logo, diferente significativamente do repertório das grandes exposições do Instituto Moreira Salles até aquele momento, as exibições do trabalho de Andujar, a partir de 2018, referiram-se à memória recente do país, particularmente do período da ditadura civil-militar (1964- 1985), mostrando capacidade razoavelmente inédita da instituição de intervenção no debate cultural e político em andamento, relevando as ameaças atuais à população indígena. Nesse momento, a exposição representou também o sucesso no uso do novo espaço, muito mais adequado às exposições de impacto, comportando número muito maior de visitantes.

Em encontro com Flávio Pinheiro, com o itinerário de *A luta Yanomami* já estabelecido no exterior, os usos mais abrangentes da exposição foram mais elucidados, relacionados à internacionalização em curso das atividades do Instituto Moreira Salles, desde 2014, como ocorreu com as exposições no exterior de mais três fotógrafos, realizadas na sua superintendência, Thomas Farkas (1924-2011), Marcel Gautherot (1910-1996) e Haruo Ohara (1909-1999), com acervos relativamente até então pouco explorados. Entre 2013 e 2018, especialmente, as muitas versões da exposição *Modernidades Fotográficas, 1940-1964* protagonizaram a primeira grande empreitada de divulgação do acervo de fotografia do Instituto Moreira Salles no estrangeiro, com a compilação dos trabalhos de Thomas Farkas, José Medeiros, Marcel Gautherot e Hans Gunter Flieg, buscando compor um painel expressivo da modernização desenvolvimentista do Brasil na primeira metade do século; tema comum de outras obras dos acervos da instituição cultural.

Em Berlim, o *Museum für Fotografie* exibiu *Modernidades*, entre setembro de 2013 e abril de 2014; em Lisboa, a *Fundaçao Calouste Gulbenkian* exibiu-a entre fevereiro e abril de 2015; em Paris, a mesma fundação a exibiu entre maio e julho do mesmo ano; e, por último, em Madri, o *Círculo de Belas-Artes de Madri* (CBA) a exibiu entre novembro de 2015 e janeiro de 2016. Ainda, com a exposição *Brésil: tradition, invention*, entre junho e agosto de 2016, o trabalho singular de Gautherot (1910-1996), francês, também radicado no Brasil na maior parte da vida e com diálogo significativo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foi especialmente relevado na

Maison Européenne de la Photographie, em Paris, a cidade em que nasceu. Logo, é possível considerar que, em Paris, em 2020, ainda antes da pandemia, a produção de Claudia Andujar na *Fondation Cartier pour L'Art Contemporain* chegou depois de um continuado trabalho do Instituto Moreira Salles com seus fotógrafos de origem europeia, tão presentes nas suas coleções. Dada a atualidade de Andujar e da experiência prática da instituição, o resultado foi um imenso sucesso de público de janeiro a setembro de 2020, com continuidade da exposição i) em Milão, no *Triennale Milano*, durante outubro de 2020 e fevereiro de 2021; ii) em Barcelona, na *Fundación Mapfre*, entre fevereiro e maio de 2021; iii) em Londres, em *Barbican Centre*, entre junho e agosto de 2021; e iv) na Suíça, país natal da fotógrafa, no *FotoMuseum Winterthur*, entre outubro de 2021 e fevereiro de 2022. Ou seja, com apenas *A luta Yanomami*, o Instituto Moreira Salles efetivou quatro anos de divulgação consecutiva internacional de seus trabalhos em território estrangeiro.

Analisadas em conjunto com a exposição de Haruo Ohara, as atividades de divulgação e intervenção no exterior apresentaram características em comum, facilitadas pela diplomacia entre Instituto Moreira Salles e instituições estrangeiras, e auxiliadas frequentemente pelo apoio de embaixadas e consulados. Caso emblemático é o de Haruo Ohara, fotógrafo e agricultor de origem japonesa emigrado para Londrina, com trabalhos vinculados ao cotidiano familiar, com repercussões modestas no circuito fotográfico, ainda a serem exploradas no Brasil. Afastado dos círculos profissionais da fotografia, ou seja, diferente dos demais, apesar de uma importante passagem pelo Foto Cine Clube Bandeirante, Ohara tem tido sua obra especialmente divulgada sobretudo pelo Instituto Moreira Salles, para o qual seu vasto acervo foi doado em 2008. Com a publicidade desses trabalhos pouco antes da sua morte, o conjunto de materiais reunidos durante cinquenta anos adquiriu notoriedade fora de Londrina, ganhando o estatuto de manifestação documental privilegiada da imigração japonesa para o Brasil. Mesmo sem exibição na Europa, em 2016, as obras de Ohara foram expostas em três museus do Japão, Museu de Arte de Kochi, Museu de Arte de Itami e Museu de Artes Fotográficas de Kiyosato, tornando-se um dos principais acervos do Instituto Moreira Salles com divulgação expressiva no exterior.

Tal como Farkas, Gautherot e Andujar, não há dúvidas de que os trabalhos de Ohara são particularmente oportunos para a internacionalização da instituição cultural, além do respeito que adquiriram na comunidade fotográfica, por serem oriundos de trajetórias que, se não já estrangeiras, foram migradas para o Brasil, reveladoras da circulação internacional dos agentes e dos próprios meios fotográficos, bem como das características morfológicas da produção da fotografia de alcance artístico ocorrida no país, durante o século XX. Como eles, outros estrangeiros brasileiros, ou brasileiros de famílias estrangeiras, também se tornaram expressivos do acervo do Instituto Moreira Salles, sendo alguns ainda pouco ou quase nada explorados nas exposições, dado que vários deles são encontrados

em trabalhos de catalogação e restauração. Entre as trajetórias semelhantes às dos quatro já mencionados, podemos citar Alice Brill (1920-2013), Hildegard Rosenthal (1913-1990), Henri Ballot (1921-1997), Carlos Moskovics (1916-1988), Madalena Schwartz (1921-1993), Stefania Bril (1922-1992), Lily Sverner (1934-2016), Maureen Bisilliat (1931), Otto Stupakoff (1935-2009), David Drew Zingg (1923-2000) e Juca Martins (1949).

Entre acervos que já receberam algum tratamento relevante, alguns foram suporte para exposições nacionais. Alice Brill recebeu duas significativas, *Impressões ao rés do chão*, exibida em São Paulo e Poços de Caldas, entre 2015 e 2016, e *São Paulo: três ensaios visuais*, em São Paulo, entre 2017 e 2020, que expôs também o trabalho de Hildegard Rosenthal. Henri Ballot foi apresentado somente no Rio de Janeiro, com *Em 1964: arte e cultura no ano do golpe*, durante 2014, e com *O caso Flávio - O Cruzeiro x Life: Gordon Parks no Rio de Janeiro e Henri Ballot em Nova York*, em 2018. Carlos Moskovics não teve exposição, mas seus retratos foram analisados no ensaio de Sérgio Miceli, *Cara de Artista*, publicado pela instituição em 2009. Madalena Schwartz recebeu também diversas publicações, mas apenas recentemente uma grande exposição, *Madalena Schwartz: as Metamorfoses - Travestis e transformistas na São Paulo dos anos 70*, exibida em 2001, em São Paulo. Os trabalhos de Stefania Bril também estiveram presentes na cidade, em *São Paulo, três ensaios visuais* e, mais recentemente, em *São Paulo no livro fotográfico: 1954-2017*, de 2017. Não há registros ainda de alguma exposição de Lily Sverner.

Entre os acervos de maior repercussão na cena cultural, o de Maureen Bisilliat fez parte de exposições recentes bastante significativas, no entanto, prejudicadas pelo andamento da pandemia. Foi parte de *Agora ou Nunca – devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*, com exibição em Poços de Caldas, em 2019, e em São Paulo, em 2020; *Escrever com a imagem e ver com a palavra*, no Rio de Janeiro, em 2020; e *Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bisilliat*, em São Paulo, entre 2018 e 2019. Otto Stupakoff teve também publicação específica, com análise de Bob Wolfenson, e uma exposição circunscrita ao Rio de Janeiro, *Beleza e Inquietude*, em 2017. David Drew Zingg teve somente uma exposição particular, ainda no prédio de Higienópolis, em 2015, e o português Juca Martins não foi encontrado em nenhuma exposição. Horacio Coppola, argentino, recebeu exposições nas três sedes, entre 2012 e 2015, com *Esculturas do Aleijadinho fotografadas por Horácio Coppola*, enquanto Martín Chambi, peruano, de origem indígena *Face andina – Fotografias de Martín Chambi*, teve uma exposição apenas em Poços de Caldas, em 2015.

O acervo de Marc Ferrez, marco absoluto das aquisições do Instituto Moreira Salles, aquele que justificou os primeiros grandes aportes no acervo de fotografia, recebeu inúmeras outras exposições, além de *Território e Imagem*, com exibição em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 2019. Esteve presente em *O paço, a praça e o morro*, em 2016, e *Rio: primeiras poses - Visões da cidade a partir da chegada*

da fotografia (1840-1930), ambas no Rio de Janeiro, em 2016; além de *Emancipaçāo, inclusāo e exclusāo. Desafios do passado e do presente* e *Marc Ferrez – mestre da fotografia do sēculo XIX*, com exibiçāo em Poços de Caldas, entre 2014 e 2015. Recentemente, o acervo de 35 mil imagens do fotojornalista Peter Scheier (1908-1979), alemāo radicado no Brasil desde 1937, ganhou tambēm exposições relevantes nas trēs sedes, realizadas entre 2019 e 2022. Quando entrevistei Heloísa Espada, em 2019, sua curadora, a exposiçāo estava sendo preparada, manifestando a preocupação crescente da instituição com a exploraçāo dos materiais fotográficos oriundos dos jornais. Não há dúvida, a existênciā de uma nova sede do Instituto Moreira Salles, valorizadora do espaço expositivo, permitiu um novo padrão de divulgaçāo dos acervos da instituição, aliada a uma política contingente de exposições internacionais, que já vinha crescendo nos anos anteriores.

Em entrevista com Marcelo Araújo, em 2022, ele retificou o que seria o interesse do Instituto Moreira Salles na internacionalização da sua curadoria, considerando um problema maior o nacionalismo metodológico para lidar com produções culturais construídas em plena circulação global entre nações; a rigor, se entendi bem, segundo Araújo, não há o que internacionalizar na instituição, mas considerar o dinamismo próprio das produções culturais multiplamente nacionalizadas, sejam aquelas que a instituição leva para fora, seja aquelas que a instituição importa. Nesse sentido, principalmente como o trabalho de Heloisa Espada na última década, podemos compreender duas fases de exposições internacionais relevantes, depois da entrada de Flávio Pinheiro e João Moreira Salles, com tentativas de ocupar espaços estrangeiros; outras mais radicais na diversificação do público, junto com as propostas de cinema, mobilizadas com o achado no próprio material de uma cena globalizada da cultura.

Anteriormente, podemos enumerar experiências de exibições de autores completamente estrangeiros no Brasil, trazidas ao país por motivos vários, ocorridas ainda no prédio do Higienópolis, como *Extremos – Fotografias da coleção da Maison Européenne de La Photographie – Paris*, de 2011, a pequena *Pensar por Imagens*, do italiano Luigi Ghirri (1943-1992) e *A vida em movimento*, do francês Jacques Henri Lartigue (1894-1986), em 2014, ou mesmo *Desenhos na casa da Gávea*, de Richard Serra; no entanto, é difícil identificar nelas o mesmo padrão de investimento observado nas novas grandes exposições, que puderam ser mais desenvolvidas junto dessa preocupação da curadoria em identificar em que consiste a arte contemporânea, para além da fotografia e dos desenhos. Em setembro de 2017, a nova sede já foi aberta com cinco exposições significativas, sendo que trēs delas estavam diretamente envolvidas ou com a inauguração da nova sede, como *Câmera aberta*, de Michael Wesely, ou com a própria cidade, *São Paulo, trēs ensaios visuais* e *São Paulo no livro fotográfico: 1954-2017*, e duas já demonstravam novas características das exposições que se tornaram crescentes, *Robert Frank: Os americanos + Os livros e os filmes*, grande exposiçāo sem nenhum vínculo com o acervo, e *Corpo*

a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo, com obras de Jonathas Andrade, Sofia Borges, Bárbara Wagner, Letícia Ramos e dos coletivos Garapa e Mídia Ninja, com farta exploração de dimensões políticas da fotografia, incomuns até então na curadoria da instituição, com autores brasileiros em atividade e novos materiais audiovisuais. Mais que isso, podemos dizer que *Corpo a corpo* está diretamente relacionada à preocupação que o Instituto Moreira Salles tem tido desde o início de vigência da *Bolsa Zum de Fotografia*, desde 2013, de consolidação no seu acervo da Coleção de Fotografia Contemporânea e com o crescimento da equipe de educação e ação social, muito mais reconhecida atualmente. Nos anos seguintes, em São Paulo, o Instituto Moreira Salles, em São Paulo, continuou mantendo o padrão com as exposições, elaborando nos mesmos espaços intervenções realizadas em parcerias com instituições estrangeiras, somadas à elaboração de uma intervenção propriamente orgânica.

Em 2018, como observamos, a instituição atualizou seu tradicional investimento na construção do cânone brasileiro da fotografia, com *A luta Yanomami*, de Claudia Andujar, e *Fotografia e Literatura nos livros de Maureen Bisilliat*, acrescentando *São Paulo, fora de alcance*, a partir das fotografias de Mauro Restiffe, que já havia sido abordado na *Zum*, e *Chichico Alkmim, fotógrafo*, a respeito do fotógrafo mineiro, de trabalho regional, ativo na primeira metade do século XX, com exibição nas três sedes, entre 2017 e 2019. O trabalho de atualização também aconteceu com a exploração do fotojornalismo em dimensões muito maiores, presente em *O caso Flávio: revistas e livros*, de obras de Gordon Parks e Henri Ballot, no Rio de Janeiro e em Nova York, nas revistas *O Cruzeiro* e *Life*; com o acervo de iconografia, em *Millôr: obra gráfica*, de produção relativamente recente; com a exploração política novamente, em *Conflitos: fotografia e violência política no Brasil 1889-1964* e, evidentemente, com o conjunto representativo de autores contemporâneos exibidos em instituições estrangeiros, tais como o fotógrafo estadunidense Irving Penn, de *Centenário*, o malinês Seydou Keïta (2018), em mostra própria, e o produtor audiovisual Douglas Gordon, apresentado pelas videoinstalações *Îles Flottantes (Se Monet encontrasse Cézanne, em Montfavet)*. Entre todas, *O momento presente* (2018), de Anri Sala, com explorações de videoinstalações sonoras, talvez tenha sido aquela com maior repercussão durante todo o ano, talvez aquela também que melhor tenha ultrapassado o escopo visual da instituição, intervindo com a gama mais inédita de materiais.

Em 2019, o trabalho com as exposições prosseguiu com *Indumentárias negras em foco*, de clara abordagem racial, também pouco explorada até então; *Susan Meiselas*, da fotógrafa estadunidense especialista em zonas de conflito, o que lembra também *Palermo*, apresentada no mesmo ano, da italiana *Letizia Battaglia*, investigadora da máfia no seu país natal; *Quem é responsável?*, de Harun Farocki que, tal como Anri Sala, trouxe as videoinstalações, agora aliadas à fotografia; *J. Carlos: originais*, valorizando novamente o acervo mais recente da iconografia; *Destques da coleção Vania*

Toledo; observando o fotojornalismo no Brasil, e *Um retângulo na mão*, do chileno Sergio Larrain, que também teve passagens pela revista *O Cruzeiro*.

Em 2020, ano em que a pandemia teve início, com abalos significativos nas atividades culturais, justamente em meio às mudanças de curadoria-geral do Instituto Moreira Salles, o número delas foi compreensivelmente reduzido, iniciando um importante período de expansão virtual. *Palavras cruzadas, sonhadas, rasgadas, roubadas, usadas, sangradas* trouxe a exploração do fotógrafo brasileiro contemporâneo Miguel Rio Branco. *Paz Errázuriz*, organizada em parceria com a *Fundación MAPFRE*, apresentou também uma outra fotógrafa contemporânea, de origem chilena, com importantes atividades durante a Ditadura Pinochet. Além de *Agora ou Nunca – devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat, Arquivo Peter Scheier* foi destaque importante do ano, a partir da exploração de um grande expoente do fotojornalismo do país, também com origens imigrantes, ao lado da atenção para dois nomes relevantes para a fotografia autoral, de alcance internacional, Mario Cravo Neto, com *Espíritos sem nome*, e Madalena Schwartz.

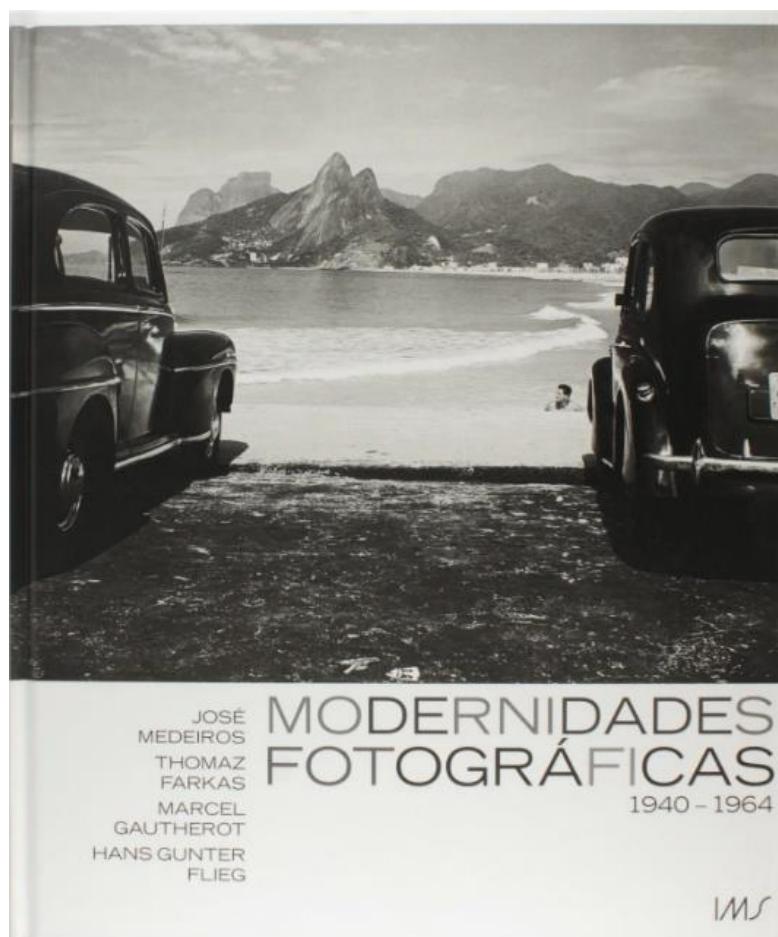
Entre 2021 e 2022, ainda na pandemia, as maiores exposições foram vinculadas à literatura, como *Constelação Clarice* e *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*, ambas retomando o vínculo com os acervos da área da própria instituição, sendo que, no segundo caso, partiu para a atenção a uma autora negra e relativamente pouco consagrada. Em encontro com o corpo de responsáveis pelo setor educativo, em 2021, e com João Fernandes, em 2022, a importância da exposição em torno de Carolina Maria de Jesus tornou-se bastante evidente, para a compreensão, inclusive, da nova direção artística. Fernandes relatou com precisão o seu interesse no enegrecimento das referências culturais do Instituto Moreira Salles, relevando seu primeiro e importante contato com a obra de Jesus, logo que chegou ao Brasil, para assumir seu cargo, e descobriu os dois cadernos da autora presentes no acervo da instituição, desde 2007. Nos últimos anos, a partir de cobranças cada vez maiores de movimentos sociais e culturais, figuras importantes da gestão tiveram que se desdobrar mais uma vez em explicações sobre a falta de uma proposição mais consistente para as dimensões racializadas do seu acervo. Para um exemplo, a exposição *Território e Imagem*, de Marc Ferrez, despertou críticas internas, vinculadas à reação do público e dos especialistas em fotografia, enunciadores de problemas escravistas evidentes no material construído por Ferrez. Tamanha reação produziu uma reflexão particular do antropólogo Hélio Menezes, exibida na *Revista Zum*, em janeiro de 2020, intitulada *Olhos de Sangue*.

Em meio a uma realidade mais estável, em 2022, após a pandemia, as exposições se consolidaram em temas eminentemente sociais e políticos, como *Xingu e Rio de Janeiro: pequenas Áfricas*, aliadas ao significativo reconhecimento de um fotógrafo brasileiro contemporâneo negro, com vasta participação nos acervos do Instituto Moreira Salles, apresentado em *Walter Fim: no verbo do*

silêncio a síntese do grito. Modernidade fora de foco: foto e filme no Brasil, 1889-1930 mobilizou o acervo tradicional da instituição, enquanto *Daido Moriyama: uma retrospectiva*, sobre o fotógrafo de origem japonesa e em atividade, recuperou modestamente o diálogo dos autores estrangeiros, almejado nos últimos anos. A exploração de Walter Firmo, possivelmente a de maior repercussão no ano, trouxe muitos outros elementos para a análise da pesquisa; entre elas, a parceria da instituição com outras iniciativas da família Moreira Salles. Em novembro de 2022, a exposição foi explorada também na *Revista Piauí*, com apoio do *Projeto Querino*, relevante podcast do Instituto Ibirapitanga, a respeito da investigação histórica da questão racial no Brasil.

Como conclusão, podemos dizer que as exposições se tornaram atividades fundamentais para os diálogos que o Instituto Moreira Salles desenvolve com outras instituições, das mais variadas origens, bem como a principal plataforma de demonstração das suas modificações acontecidas nos últimos anos. É importante ressaltar que, dada a defasagem da sede carioca, justamente a respeito da sua capacidade de receber as exposições paulistas, ela foi fechada para reforma em 2022, com duração prevista para os próximos três anos, a fim de equiparar o tamanho dos espaços expositivos.

Abaixo, capa do catálogo de *Modernidades Fotográficas*, exposição que deu origem à circulação dos acervos em vários países.



Abaixo, cartaz da sua versão alemã, *Brasiliens Moderne*, exibida em Berlim; do catálogo bilíngue de *Haruo Ohara*, com difusão no Japão; da divulgação em Paris de *Marcel Gautherot - Brésil: tradition, invention e Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, com grande público de espera com grande circulação em vários países, quatro exposições relevantes do Instituto Moreira Salles em outros países (Fonte: IMS).





Espaços virtuais

Para resumir, algumas comparações ficaram cada vez mais oportunas para a análise das exposições do Instituto Moreira Salles: enquanto a sede carioca representou a consolidação da

instituição entre organizações semelhantes, com acervo e patrimônio cultural tombado e reconhecido no país, a nova sede paulista a consolidou entre instituições com atividades expositivas substantivas, solidamente articuladas com produções e organizações estrangeiras. Por outro lado, se a preocupação com o patrimônio na sede carioca consagrou inclusive o próprio espaço como exposição, a sede paulista consagrou a arquitetura construída para ela mesma, junto da mobília artística mais cara da sede, *Echo*; ambos, prédio e escultura, objetos a serem expostos. Ou seja, a prática das exposições ganhou novo estatuto com os anos, elaborada crescentemente como estratégia de desenvolvimento dessa nova fase, sede e gestão; como atividade de divulgação do Instituto Moreira Salles, ou como atividade com finalidade em si mesma, a exposição também foi expandida para mais um espaço, o virtual. Neste sentido, vários passos importantes foram dados na gestão de Flávio Pinheiro, desde 2008, para a divulgação dos acervos e das demais atividades em espaços virtuais específicos, inicialmente como parte da política de abertura, de acessibilidade e de divulgação das propostas dos coordenadores da instituição, principalmente com projetos virtuais específicos para os acervos de literatura e música. Entre outros exemplos marcantes, ocorridos após o esgotamento da proposta dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, as páginas virtuais tornaram-se alternativas eficientes também para a divulgação de efemérides e de cartas e crônicas envolvendo os autores do arquivo, iniciando uma nova exploração da literatura, concomitante ao desenvolvimento de outros materiais para publicação impressa.

No caso da música, a divulgação da área ganhou em iniciativas de catalogação e difusão virtual de gravações da música popular brasileira, na esteira da valorização de manifestações de alcance do público possível do Instituto Moreira Salles. Entre os canais de música, o mais importante é certamente a *Rádio Batuta*, iniciada em 2010, projetada para dar vazão aos acervos adquiridos de compositores e pesquisadores, dos materiais escritos e dos suportes fonográficos que eles colecionaram, transformando-se na principal plataforma de divulgação das atividades da instituição na internet, também organizada com programação própria. Ela foi coordenada no início por Francisco Bosco, jornalista, ensaísta, letrista, com formação universitária e de pesquisa, também conhecido por ser filho de João Bosco e por ter presidido a FUNARTE entre 2015 e 2016 – dois anos depois, a *Rádio Batuta* foi coordenada pelo professor de teoria de estética UFRJ, Paulo da Costa e Silva e, já há uma década, pelo jornalista Luiz Fernando Vianna. Ao lado do ciclo das grandes exposições, no entanto mais precoce que elas, a *Rádio Batuta* também conseguiu ser a primeira importante plataforma de difusão internacional do Instituto Moreira Salles, com sua significativa programação de produções nacionais, acompanhada de seleções da música clássica europeia e da música popular estadunidense, especialmente. Entre a proposta inicial dos primeiros anos e o diálogo estrangeiro e mais raramente contemporâneo, presente mais tarde, a programação da rádio foi se modificando com os anos, aderindo francamente à cultura popular, tornando-se o grande trunfo da sua produção, inserindo as atividades em

uma permanente busca de atualizar linhas evolutivas da história da cultura brasileira.

Para lidar com a diversidade a ser explorada da área de música, precocemente popular no Instituto Moreira Salles, o projeto começou a contar com dois colaboradores bastante relevantes; os jornalistas Reinaldo Figueiredo, que iniciou a apresentação do programa de jazz *A Volta ao Jazz em 80 Mundos*, e Arthur Dapieve, com *Prelúdios*, dirigido para a difusão da música clássica. Com equipe bastante ampla de jornalistas, uma característica forte na instituição que prevaleceu na área da música, a *Rádio Batuta* teve ainda por muito tempo o apoio de Zuza Homem de Mello, entre 2017 e 2020, crítico e pesquisador que realizou um programa completamente autoral, *Playlist do Zuza*, dedicado à difusão do seu próprio trabalho. Entre as várias parcerias realizadas com instituições públicas, incluem-se a realizada com a Rádio MEC, que transmite os programas *A Volta ao Jazz em 80 Mundos*, *Prelúdios* e *Estúdio Batuta*, de entrevistas e encontros; a realizada com a Rádio UFRJ, que transmite *Ouve Essa*; a parceria com a rádio CBN, de muitos outros programas, como *Tubo de Ensaio*, de reflexões acerca da música, e *Música é História*; e a parceria com o Instituto Piano Brasileiro e com seu fundador, Alexandre Dias, que realizam o programa *Piano Brasileiro*. Nos últimos anos, a Rádio Batuta voltou expandindo seu escopo de atuação, para além da música, o que observamos com o projeto *Tabuleiro*, de Eucanaã Ferraz e Maria Bethânia, sobre poemas e textos literários, somado à divulgação da programação de São Paulo e Poços de Caldas e, notavelmente, *Literatura em voz alta*, com a voz e participação de escritores, que leem a própria produção. Mais recentemente, foi lançado também o programa *Ouve Essa*, com apresentação do também jornalista musical Joaquim Ferreira dos Santos.

Desde o início do projeto, a superintendência do Instituto Moreira Salles tinha consciência da oportunidade de trabalho virtual a respeito dos acervos acumulados, o que exigiria projetos específicos para além da *Rádio Batuta* - principalmente os discos de 78 rotações por minuto, lançados no Brasil desde a primeira década do século XX até o início da década de 1960, eram considerados os principais patrimônios para a observação da história da música gravada na primeira metade do século, mas não estavam reunidos em tamanho suficiente para a realização de projetos completamente próprios. Recentemente, depois de uma década de parcerias e exploração dos discos dos acervos dos pesquisadores José Ramos Tinhão (1928-2021) e Humberto Franceschi (1930-2014), adquiridos em 2001, com seis mil volumes de materiais cada, somados a outras coleções privadas e de instituições particulares, o projeto *Discografia Brasileira* foi lançado em 2020, o que tornou o Instituto Moreira Salles a instituição mais bem-sucedida de pesquisa coletiva de gravação e catalogação de toda a história da música na primeira metade do século XX. Mais que isso, em *Discografia*, a instituição está lidando com uma ampla demanda pública de reconhecimento de todas as gravações realizadas nos discos, com catalogação iniciada ainda na década de 1980, o que ressalta também a coordenação de Bia Paes Leme, de mobilizar o Instituto Moreira Salles para o atendimento de demandas bastante consolidadas no

campo da música.

Observamos ainda a relevância da divulgação dos trabalhos da instituição pela internet em mais dois outros sítios virtuais vinculados aos acervos, as páginas *Pixinguinha* e *Ernesto Nazareth 150 anos*. Em 2012, antecipando a comemoração dos 150 anos de nascimento de Ernesto Nazareth, que ocorreu no ano seguinte, a instituição lançou o site em sua homenagem, idealizado pelo músico Paulo Aragão, com sua coordenação, ao lado de Alexandre Dias e de Bia Paes Leme - desde então, mantido em parceria com várias instituições interessadas no patrimônio cultural de Nazareth, como o *Instituto Música Brasilis*, o *Instituto Casa do Choro*, *Instituto Jacob do Bandolim* e o *Instituto Digital Chiquinha Gonzaga*. No mesmo ano, em parceria com o *Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro (MIS-RJ), novamente com o *Instituto Jacob do Bandolim* (IJB) e o *Instituto Casa do Choro* (ICC), além do *Instituto Piano Brasileiro* (IPB) e o *Instituto Memória Musical Brasileira* (IMMuB), o Instituto Moreira Salles lançou *Pixinguinha*, como espaço maior para a reunião de partituras, verbetes, catálogo de 300 músicas, sendo 45 inéditas. O trabalho de boa repercussão, em torno do debate atualizado sobre Pixinguinha, incorporou evidentemente pressupostos esboçados desde os paradigmáticos *Cadernos de Literatura Brasileira* - compilação de estudos, volume de imagens, atualização da crítica -, contando com vários especialistas sobre a vida e obra do músico, como Pedro Aragão, Paulo Aragão, Marcílio Lopes, Alexandre Dias, Pedro Paulo Malta, José Silas Xavier, que fez sua biografia, ao lado da então equipe de música do Instituto Moreira Salles, Euler Gouvêa, Fernando Krieger, Elias Leite, Mário Tavares e Maurício Gonçalves. Particularmente, Euler Gouvêa é ainda o músico e pesquisador da instituição mais dedicado ao acervo, com trajetória de pesquisa acadêmica bastante apoiada e incentivada na equipe, a respeito de Pixinguinha.

Os casos de homenagem e difusão digital das obras de Pixinguinha e Ernesto Nazareth são ilustrativos de outra característica da produção virtual do Instituto Moreira Salles, o aproveitamento reiterado das efemérides. Acerca da área de literatura, ainda timidamente, depois do último volume de *Cadernos de Literatura Brasileira*, Drummond recebeu uma comemoração específica, no dia de seu nascimento, 31 de outubro, lembrado pelo *Dia Drummond*, página atualmente sem uso, mas de destaque na última década. Mais vistosamente, Clarice Lispector recebeu também a realização de um trabalho virtual específico, como observamos na exposição integral de seu acervo pelo site *Clarice Lispector*. Lançada em 2020, no centenário da autora, divulgando o trabalho realizado em torno dela desde 2010, de divulgação da obra em todo dia dez de dezembro, a página é também representativa da tentativa contemporânea ainda tímida de extensão da área de literatura brasileira no exterior, dado o fato que Lispector se tornou um ícone crescente da cultura brasileira no estrangeiro, na última década.

Por último, as páginas virtuais mais significativas do Instituto Moreira Salles com projetos específicos de divulgação cultural são o *Portal da Crônica Brasileira* e o *Correio IMS*, ambos com

participação significativa do jornalista Humberto Werneck e da pesquisadora de literatura Elvia Bezerra, que foi coordenadora da área na última década. Entre todos, *Portal da Crônica Brasileira* e *Correio IMS* são os mais substantivos em elucidar o valor de materiais pouco valorizados na história da cultura. Desde 2015, *Correio IMS* tem disponibilizado milhares de cartas de seu acervo, sejam de políticos, literatos e intelectuais, junto a imagens ilustrativas e textos de apoio, fruto de pesquisa e elucidação do conteúdo publicado, também em parceria com outras instituições públicas e privadas. Lançado em 2018, *Portal da Crônica Brasileira* tem escopo mais definido, valorizando o gênero da crônica de modo semelhante à valorização dos ensaios pela *serrote*, com a tentativa de observar uma modalidade específica de produção cultural no país menos estudada, sendo a crônica também um gênero com apogeu de qualidade e divulgação ocorridos entre as décadas de 1950 e 1960, que remete à participação de vários escritores mineiros na imprensa do Rio de Janeiro. Como outros sítios virtuais, *Portal* mantém parceria com uma outra instituição relevante, *Fundação Casa de Rui Barbosa*; juntos, abrangem a divulgação das produções de Ivan Lessa, João do Rio, José Carlos Oliveira, Jurandir Ferreira, Lima Barreto, Rachel de Queiroz e Rubem Braga, com grande destaque para Paulo Mendes Campos e Otto Lara Resende.

Outras páginas de divulgação do acervo foram dedicadas aos catálogos iconográficos e fotográficos, como *Brasiliana Iconográfica* e *Brasiliana Fotográfica*. Entre as páginas referidas às exposições específicas podemos listar *Em 1964 e Rio: primeiras poses*, além de uma página produzida para a exploração do acervo de ensaios filosóficos e políticos reunidos por Adauto Novaes, *Artepensamento*, antes publicados com apoio da Funarte e da Companhia das Letras, ainda pouco explorada. Como o projeto virtual mais importante de 2022, a instituição lançou *Testemunha Ocular*, de divulgação do fotojornalismo brasileiro, com quase dois séculos de acervo. Com a mudança da política editorial do Instituto Moreira Salles e a relativa perda da publicação impressa na última década, com substituição crescente das exposições e dos sítios virtuais, a página *Loja virtual* se tornou também um importante reduto da produção material da instituição, mantendo os mais diversos produtos para a compra online, como pôsteres, cadernos, calendários, lápis, canetas, souvenirs, DVDs, papelarias, revistas e catálogos. Na pandemia, entre 2000 e 2022, em diversas atividades específicas, o Instituto Moreira Salles conseguiu atualizar sua inserção nas redes sociais, principalmente em torno dos projetos de música, fotografia e educação.

Abaixo, algumas dos principais projetos virtuais da instituição, que ganharam páginas e identidades visuais próprias (Fonte: IMS).



HORA DE CLARICE

2015

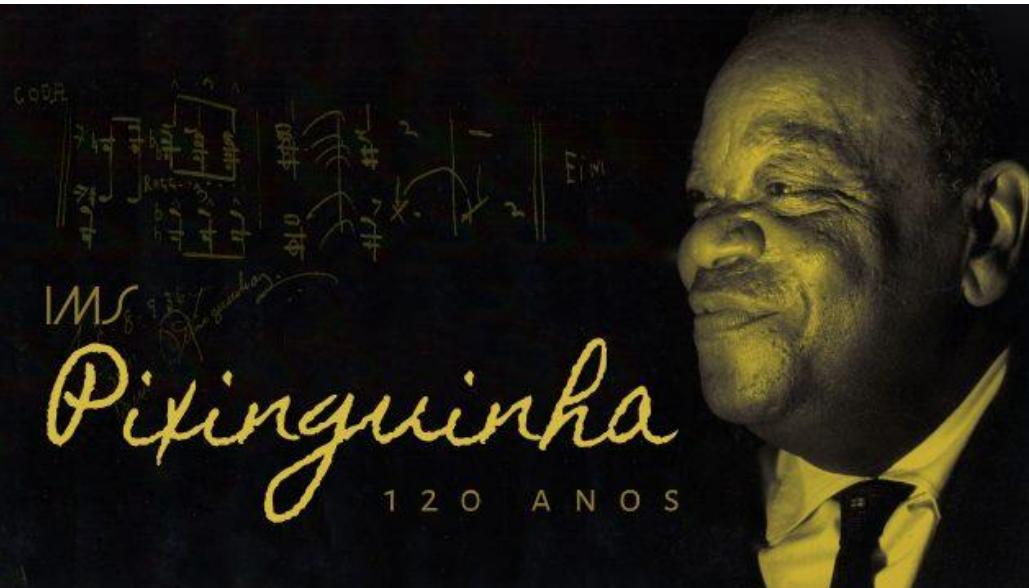


diaD

www.diadrummond.com.br

comemore o nascimento
do grande poeta brasileiro

CARLOS DRUMMOND
DE ANDRADE



Em comemoração aos 151 anos
de nascimento de Ernesto Nazareth:

**ERNESTO
NAZARETH
150 ANOS + 1**

RODA DE CHORO
dia 20 de março - das 19 às 21h
nos jardins do Instituto Moreira Salles
Rua Marquês de São Vicente 476 - Gávea
(com entrada franca)

NOVIDADES NO SITE
www.ernestonazareth150anos.com.br
• a inédita pesquisa biográfica de Luiz Antônio de Almeida
• o 2º volume "Nazareth - melodia & cifra" (60 músicas)
• uma seção reunindo 100 recortes de periódicos

IMS

Portal da
**Crônica
Brasileira**

Q

crônicas **autores**

Otto Lara Resende

crônica do dia

4 jun 1966
Pequenas ternuras
Paulo Mendes Campos
Manchete

rés do chão

27 set 2018
Encantos de um patinho feio
Humberto Werneck

Coisa singular, a tal da crônica, esse patinho feio da literatura. Ao contrário do que se passa com o romance, com a novela, com o conto, ela quase nunca resulta de um longo processo de elaboração. Nem poderia. É algo que precisa ser escrito, haja ou não assunto, e escrito para já, sob a pressão dos prazos de fechamento do jornal ou da revista. Embora em certos casos não fosse má ideia, não vale entregar à redação duas ou três laudas em branco. Dane-se a falta de condições ideais, dos largos períodos de maturação de que dispõe um ficcionista. Aquilo tem que sair, haja o que houver. Pense nisso quando estiver lendo qualquer das pérolas, e são milhares, recolhidas neste Portal da Crônica Brasileira. Difícil imaginar que...

ver todos



A seca. 1959. Foto de Haruo Ohara. Coleção Haruo Ohara/IMS

Outra coisa: o que você, você individualmente, para de especial se não houvesse a reunião do mundo? A ausência dela seria o ideal para todos os homens, em conjunto: Para mim só, não, barbaria. Garanto-lhe que sempre haveria a arte de evasão e as peças e as fugas para Bach.

correioIMS

Site de correspondências
com 100 das melhores
cartas brasileiras

Educação

A função de um grupo de colaboradores vinculados à área de educação do Instituto Moreira Salles foi mais bem compreendida em momento avançado da pesquisa, quando a política de ampliação de público e de consolidação museológica se tornou mais notória com a nova sede paulista, entre 2018 e 2022. De outro modo, nos últimos anos foi possível considerar o desenvolvimento da equipe do setor educativo ao ponto de observá-la como unidade elementar na estrutura organizacional da instituição, cada vez mais equiparada às outras áreas temáticas de todo o Instituto. Talvez, em nenhum outro momento, ela tenha sido tão importante como agora, bem como nunca tenha tido tantos sentidos aglomerados a ela. Somado à trajetória de Marcelo Araújo na política museológica do país e ao empreendimento de João Fernandes na valorização da diversidade, o que chamamos de educativo tornou-se uma dimensão especialmente pública da postura institucional desses agentes, tal como uma garantia da atualidade dessa gestão na paisagem cultural brasileira.

No entanto, é fato que algumas propriedades institucionais do setor educativo podem ser observadas há pelo menos uma década e meia, desde o final da gestão de Franceschi e início da de Flávio Pinheiro; primeiro desenvolvidas como uma equipe de mediação entre as coordenações já estabelecidas e o público almejado. Observadas a partir do contexto desse período, torna-se evidente que essas atividades foram implementadas em meio à política de alteração de público e assimilação da crítica, ocorridas a partir do final da década de 2000, como observamos. Casos sintomáticos do início dessa política educativa referiram-se, por exemplo, ao nascimento de um cargo de Ação Social no IMS-Rio de Janeiro, principalmente a implementação do diálogo da instituição com as comunidades populares em volta da Gávea, dada a distância social entre a sede carioca e o entorno. Isto é, por algum período, o incentivo às atividades educativas e de mediação entre o público e a instituição significava sumariamente lidar com populações mais vulneráveis. No mesmo momento, em Poços de Caldas, parcerias com escolas e com a secretaria de educação começaram a ser rotineiras, enquanto o novo

projeto de sede era implementado em São Paulo. De alguma maneira, todas as iniciativas foram da incorporação de quadros especializados em educação em museus ou em museologia, com a tentativa declarada da gestão de romper com o estigma de instituição elitizada, partindo do desenvolvimento da educação também como estratégia para a mudança da identidade do Instituto Moreira Salles, consolidando-o entre instituições expositivas e com acervos guarnevidos. De modo mais acentuado, a organização da área ocorreu a partir da contratação da área por Denise Grinspum, entre 2015 e 2019, uma das mais respeitadas profissionais de arte e educação no Brasil, recrutada como vários outros quadros depois de uma longa trajetória em instituições laterais, como o Museu Lasar Segall, em São Paulo, e os Museus Castro Maya - a título de informação, não há dúvida que, para a geração de Grinspum e Marcelo Araújo, nas décadas de 1980 e 1990, em São Paulo, o Museu Lasar Segall foi *locus privilegiado* de formação museológica, onde se mantiveram por muitos anos.

Infelizmente, não consegui contato com Grinspum e com as coordenadoras anteriores a ela. Mas, na pesquisa, ao todo, houve um conjunto de seis entrevistas a respeito do setor educativo, em blocos de perguntas que buscaram compreender a sua singularidade nas três sedes, dado que as atividades, em geral, têm sido realizadas com populações específicas e são elaboradas conforme as condições e exigências de cada espaço da instituição - algo relativamente modificado no período da pandemia, quando aumentou a demanda por atividades virtuais coletivas, realizadas em comum. Também, diferente de outras atividades temáticas do Instituto Moreira Salles, o educativo não ofereceu material impresso substantivo para a pesquisa, bem como ainda tem indefinido o alcance de suas atividades em cada sede. Por isso, sumariamente, a pesquisa a respeito da área dependeu das entrevistas com os próprios colaboradores e dos vídeos de extensão das atividades realizadas que estão disponíveis. Desde 2016, quando a difusão do setor foi acentuada, o canais públicos mais relevantes desenvolvidos foram a página *IMS Educa* no *Instagram*, criada no mesmo ano e a própria página do Instituto Moreira Salles no *Youtube*, no entanto complementadas com as divulgações dos importantes eventos institucionais, como as do programa *Vamos ver juntos?*, de visitas mediadas; as do *Escuta Festival*, de assimilação da produção artística, ativista e periférica na instituição; as do *Fórum de Acessibilidade*, de convergências de discussões sobre arte, educação e acesso aos prédios; as do *Pega a Visão* e o *Laboratório de Imagens*, de formações várias em torno dos acervos; entre outras.

Realizei as seis entrevistas entre julho e setembro de 2021, com os educadores de Poços de Caldas, Leandro Mizael e Isabela Brasileiro; com a supervisora de São Paulo e Poços de Caldas, Janis Clémen, com as supervisoras do Rio de Janeiro, Ana Luiza de Abreu Cláudio e Maria Emilia Tagliari Santos; acrescentadas, no ano seguinte, da entrevista com Renata Bittencourt, que se tornou a gestora da área em 2020, um pouco depois da saída de Denise Grinspum. Os primeiros encontros ocorreram após a visita à sede de Poços de Caldas, em 2021; consequentemente com a maior proximidade do

trabalho dos educadores da cidade, na época em que se dedicavam especialmente à exposição *Limercy Forlin*. De toda a equipe de educadores, Isabela Brasileiro foi a primeira a ser entrevistada, possibilitando a caracterização de um primeiro fenômeno observado na área, qual seja, a transformação do setor, estruturado em cada sede, para uma equipe maior, de diálogo mais consistente entre si e entre as três cidades. Outra observação permitida em Poços de Caldas, a respeito do longo trabalho da área, foi sua história recente, com as modificações produzidas pela gestão de Grinspum, desde 2015, que ajudou a aproximar a das demandas das outras áreas temáticas. Foi interessante notar também como Brasileiro, funcionária mais antiga de toda a equipe de educadores do Instituto Moreira Salles, alcançando dez anos de trabalho, desde 2011, recebeu formação diferenciada em museologia, pela Universidade Federal da Bahia, graduada ainda na segunda metade da década de 2000, momento de grande valorização da museologia pelas políticas públicas, com maior respaldo, hoje, da instituição. Diferente de muitos colaboradores, ela desenvolveu grande interesse em trabalhar no IMS já na sua formação, compreendendo mais precisamente a singularidade dele diante de outras instituições no país, com disposição específica para o desenvolvimento do trabalho museológico, com demandas crescentes posteriormente.

Em Poços de Caldas, a educadora conseguiu participar ativamente da consolidação do diálogo entre a sede e as escolas da região, auxiliada atualmente pelo trabalho de Leandro Mizael. Ele também veio de outro estado, do Ceará, e se formou em arquitetura na PUC de Poços de Caldas, como Haroldo Gessoni, coordenador da sede mineira; também adquiriu grande interesse em trabalhar com o Instituto Moreira Salles no bacharelado, interessado justamente na arquitetura do espaço, modalidade cultural elementar da identidade de toda a instituição. Juntos, esses três agentes tiveram que lidar com o relativo desconhecimento do espaço da sede na cidade, com o objetivo permanente de democratização do acesso à instituição por uma população que pouco chega ao Jardim dos Estados e como uma das maiores funções construídas para o setor educativo, a de mediar o acesso às atividades. Em 2020, quando se dedicaram à apresentação do acervo de Limercy Forlin, ao lado da curadoria de Teodoro Dias, artista plástico consultor da sede, o trabalho deles ofereceu justamente um novo sentido a um fotógrafo associado às elites de Poços de Caldas, demonstrando-o na sua relação com a população local.

Semanas depois dos primeiros encontros com a equipe de Poços de Caldas, Ana Luiza de Abreu Cláudio e Maria Emília Tagliari Santos, do Rio de Janeiro, foram entrevistadas e possibilitaram a análise de mais uma dimensão da equipe do setor educativo, além da sua estrutura organizacional e da sua história institucional: a existência social do museu, a ser observado necessariamente inserido em um ecossistema de equipamentos culturais das suas cidades. A reflexão não veio de maneira gratuita, mas de uma sede que reiteradamente, como explicou Ana Luiza, possui *entrada gratuita, entre poucas instituições culturais privadas* do Rio de Janeiro, diferenciada por essa característica cada vez mais

aberta, entre projetos privados. Particularmente, Ana Luiza e Maria Emília são comunicadoras de formação, a primeira formada na Universidade Federal de Viçosa, a segunda na PUC-RJ, ambas com especialização, em antropologia visual e em educação. Especialmente, chamou a minha atenção o vasto número de parcerias estabelecido pelo trabalho de ambas, completamente inseridas em uma rede de apoio às comunidades e organizações sociais do Rio de Janeiro, que estão envolvidas com atividades culturais. No trabalho delas, pude notar propriamente uma espécie de engajamento cultural mobilizado a partir da instituição, presente no *Escuta Festival*, por exemplo. De outro modo, igualmente, pude considerar a justaposição de atividades educativas e de ação social como fenômeno demasiado importante para as atividades na sede carioca, completamente diferente da discreta e não menos importante atuação da sede em São Paulo.

Com o trabalho de Janis Clémen, supervisora dos educadores de Poços de Caldas e São Paulo, uma terceira e importante função da área foi constatada, o que alargou a compreensão de sua organização, considerada ela própria de experiência estética e de afetação pelo público. Clémen é oriunda de uma família de artistas, tal como Júlia Kovensky, curadora de iconografia, e demonstrou traços mais privilegiados de profissionalização artística, sendo formada pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), com mestrado na área pela Universidade Federal Fluminense e com experiência de trabalho no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Entre os vários pressupostos do setor que ficaram mais evidentes no encontro com Clémen, uma foi a possibilidade de a atividade educativa ser equiparada crescentemente a uma atividade de curadores, de interpelação de novas vozes e de produção de intervenções nos espaços dos centros culturais. Quer dizer, o trabalho dela mostrou a intenção desse setor ser desenvolvido como um espaço de sensibilização cultural, com ambição de mediação entre o que existe dentro e o que existe fora da instituição e entre o que se traz e o que se leva ao Instituto Moreira Salles.

Em 2021, com as reformas de Renata Bittencourt, dois grandes grupos de trabalho foram desenvolvidos e se vincularam às comissões de acessibilidade e de africanidades. Como dirigente da área e nome dos mais importantes na gestão de João Fernandes, Bittencourt tem trajetória bastante singular, que contribui para o seu trabalho, como a pesquisa acadêmica com mestrado e doutorado em assuntos vinculados à história da arte e à questão racial, além do contato e da pesquisa em instituições estrangeiras, com vasta atividade em museus e em instituições culturais, como MAM-SP, Inhotim e, principalmente, Itaú Cultural. Como Grinspum, Bittencourt é um quadro com experiências já consolidadas em atividades de educação e cultura, que possibilitam o diálogo com João Fernandes, na tarefa enegrecimento e equiparação racial nas referências do Instituto Moreira Salles.

Abaixo, imagens das atividades que se tornaram típicas do setor educativo do Instituto Moreira Salles, principalmente depois de 2015, como *Vamos ver juntos?*, os encontros com professores, realizados em parceria contínua com a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, as tradicionais oficinas de férias, ocorridas em Poços de Caldas, e os *Fóruns de acessibilidade*, que estão na terceira edição (Fonte: IMS).





Qual o papel das instituições culturais?

II Fórum de acessibilidade
convergências entre arte, educação e saúde
22, 23, 29 e 30/09 online
IMS

Abaixo, a página específica da área de educação no Instagram, criada para atender a expansão da instituição nas redes sociais, ainda com pouco alcance. Colocar as fotos de modo mais interessante e harmônico (Fonte: IMS).

imseduca

Seguindo Enviar mensagem +2

626 publicações 7.318 seguidores 452 seguindo

Educação IMS
Área de Educação do Instituto Moreira Salles @imoreirasalles | Rio de Janeiro | Poços de Caldas | São Paulo
campsite.bio/imseduca

Cinema

A organização das atividades de Cinema enquanto atividades participantes de uma área temática, com curadoria específica, podem ser consideradas recentes, bem como sua infraestrutura adequada, com espaços apropriados, mostras frequentes, materiais de divulgação e repercussão para fora do Instituto Moreira Salles. A rigor, essa foi uma definição encontrada na pesquisa, elaborada por um assistente da área, referida à organização do cinema a partir da inauguração de um grande cinema na nova sede paulista: *o que nós tínhamos eram cineclubes; hoje, cinema*. No entanto, com o mecenato da instituição tão bem vinculado às atividades da área, em uma produtora de filmes bastante conhecida, a *Videofilmes*, ao lado de cineastas já consagrados no conselho institucional, o envolvimento do Instituto Moreira Salles com o assunto também pôde ser observado muito antes do tamanho que adquiriu.

Mesmo com as dificuldades de precisão das atividades de cinema em outros momentos, o que existia fartamente nas sedes de Belo Horizonte, Poços de Caldas e Rio de Janeiro, até 2008, eram sobretudo cineclubes frequentemente voltados às produções clássicas do cinema. Motivos para isso são vários, além da dedicação da família Moreira Salles ao cinema desde a década de 1980, como o fato de o próprio Unibanco ter vínculos com cinemas das cidades de São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro. Desde 1995, podemos notar também que o Instituto Moreira Salles teve vínculos oficiais com o *Espaço Unibanco de Cinema* por vários anos, estabelecidos quando as salas de cinema foram adquiridas pelo Unibanco, na compra do Banco Nacional, seu primeiro proprietário, dando início a uma fase em que todos esses empreendimentos foram interseccionados. Mais tarde, em 2008, com a fusão entre Itaú e Unibanco, a mesma rede de cinemas se separou definitivamente do Unibanco, depois de já se desenvolver comercialmente independente do Instituto Moreira Salles; passando a ser intitulado *Espaço Itaú de Cinemas*. Este talvez seja o grande motivo da demora de desenvolvimento da área na instituição, principalmente no período da gestão de Franceschi, dada a existência de uma atividade extremamente sólida de cinema, mais associada ao Unibanco.

Nas décadas de 2000 e 2010, atividades variadas surgiram no formato de parcerias e de mostras, semelhantes às atividades de música, sem grandes pretensões organizativas, que começaram a ganhar mais forma mais adequada com a divulgação das críticas de cinema nas páginas virtuais, com a inauguração do cinema próprio em São Paulo, em 2017, e com a curadoria nos últimos anos de um cineasta extremamente relevante no país, como Kleber Mendonça Filho. Desde 2017, Mendonça Filho assumiu especialmente a coordenação da sala de cinema da sede paulista e tem participado do lançamento da linha de DVDs com produções alternativas e clássicos nacionais e estrangeiros. Antes da atividade como cineasta, ele teve sólida carreira como crítico e curador do cinema da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, o que mostra algum tipo de trajetória de trabalho em instituições culturais como o Instituto Moreira Salles.

Praticamente, ele é o segundo nome da instituição na curadoria da área que teve repercussões fora dela, sucedendo José Carlos Avellar, crítico que esteve nessa função entre 2008 e 2016, quando faleceu. Para a pesquisa, não foi fácil encontrar dados suficientes sobre a trajetória de Avellar (1936-2016), mas sua presença na construção da área de cinema merece ser considerada. Entre muitos outros atributos, o crítico teve uma consagrada carreira dentro e fora do país, em espaços respeitados do cinema no Brasil, desde a década de 1960. Também esteve dedicado ao trabalho nos jornais, em especial no *Jornal do Brasil*, e participou do conselho editorial da editora *Zahar*, em publicações sobre o cinema nacional e latino-americano, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no qual chegou a ser presidente no início da década de 1990, e da vice-presidência da Federação Internacional de Críticos de Cinema. No Instituto Moreira Salles, foi responsável pela produção de cursos, palestras e textos para o *blog do IMS*, ao lado do também crítico José Geraldo Couto, que funcionou entre 2011 e 2019, com múltiplos interesses. Sua proposta de programação foi especialmente premiada pelo jornal *O Globo*, em 2014, apesar da infraestrutura relativamente limitada de que dispunha para a atividade. O recrutamento dele para a organização do cinema segue o padrão apresentado em outras áreas temáticas da instituição: a nomeação de um técnico, intelectual e especialista bastante reconhecido, para o desenvolvimento posterior da infraestrutura ou mesmo do próprio setor.

Atualmente, o Instituto Moreira Salles produz um site específico para o cinema, atualizado desde 2019. Nele, estão contidas também as *Revistas de programação* e a divulgação das sessões realizadas nos três centros culturais, além da coleção de DVDs, iniciada em 2012, por Avellar. Nesta última década, ali foram lançadas inúmeras obras restauradas para a comercialização, de clássicos frequentemente exibidos na sua programação, nacionais ou estrangeiros, como *Vidas secas* e *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, *São Bernardo*, de Leon Hirszman, no entanto com foco em inúmeros documentários, tais como *A Pirâmide Humana* e *Cocorico! Monsieur Pulet*, de Jean Rouch, *Shoah*, de Claude Lanzmann, somadas às obras de Eduardo Coutinho, Agnés Varda, João Moreira Salles e Petra Costa, entre muitos outros.

Abaixo, exemplar da *Revista de programação*, da edição de dezembro de 2022 (Fonte: IMS).



Mecenas e trajetórias: Pedro e João Moreira Salles

Pedro Moreira Salles, 1959-

A participação de Pedro Moreira Salles no Instituto Moreira Salles, principalmente na última década, foi imprescindível para a caracterização da instituição na pesquisa. A princípio, essa presença confundiu os termos com os quais ela foi observada na reprodução da família Moreira Salles, desde o início analisada como caso particular das elites econômicas e culturais do Brasil. Sumariamente, diferente dos outros três irmãos, Pedro assumiu carreira extremamente corporativa, acoplada a atividades importantes de mecenato, com tentativa fracassada de envolvimento com a política partidária na década de 1980, demonstrando nuances para a hipótese inicial da pesquisa, a de que a burocratização das corporações do grupo Moreira Salles, aglomeradas hoje na *holding* Brasil Warrant, tenha alijado a unidade familiar do mundo empresarial, guarnecedo-a nas instituições filantrópicas e culturais, como já descrito pela literatura em casos globais similares.

Além da filantropia conhecida e da participação na cena cultural, a trajetória de Pedro trouxe algumas observações extremamente importantes na caracterização da família, enquanto relevante unidade dinástica- econômica-cultural do país, após a democratização. Em entrevista ao Insper, em

2014, onde um de seus filhos estudava, ele narrou sua trajetória e sua privilegiada experiência como executivo e liderança no Unibanco e no Itaú Unibanco, nas décadas de 1990 e 2000. Contou que nasceu fora do país, em Washington, nos Estados Unidos, em 1959, quando seu pai era embaixador do Brasil pela segunda vez, já no governo de Juscelino Kubistchek. Tal como os irmãos Walter Jr. e João, estudou na PUC-RJ ainda no período militar, mas deslocou-se de volta para os Estados Unidos, para a Universidade da Califórnia, onde completou os estudos em história e economia, e depois para a Universidade de Yale, onde iniciou seu mestrado em relações internacionais. Ainda sem projetos de inserção nas principais empresas da família, o Unibanco e a CBMM, voltou para o Brasil, em 1982, e se aproximou de Tancredo Neves, amigo e vizinho do seu pai, no Rio de Janeiro. Tancredo Neves e Walther Moreira Salles tinham estado juntos vinte anos antes, na breve experiência parlamentar da presidência brasileira, no conhecido gabinete de ministros de João Goulart – quando Tancredo foi presidente do gabinete e Walther, Ministro da Fazenda.

Com trajetórias na mesma coalizão mineira da década de 1950, ambos foram parte da elite política que buscou retornar à vida pública brasileira no período de redemocratização, contraposta à radicalização de esquerda e ao autoritarismo militar, e em defesa da democracia liberal. No depoimento, Pedro descreve sua participação intensa na campanha de Tancredo Neves, em 1982, para o governo de Estado de Minas Gerais, momento da primeira eleição democrática para governadores, em muitos anos, quando desenvolveu sua breve expectativa de seguir a carreira política. Contudo, ainda que Tancredo Neves tenha ganho a eleição e tenha sido catapultado como liderança política nacional de transição para o período democrático, ele não chegou a ser chamado para o novo governo, como esperava. Desse modo, a carreira política frustrada, como reconhece, deu lugar à carreira corporativa que se desenvolveu nos anos seguintes, iniciada na gestão agrícola. Entre os filhos de Walther Moreira Salles, certamente ele é o único que ainda manteve os vínculos do pai com a atividade propriamente política e econômica.

Na década de 1980, é fato, a família Moreira Salles já estava sem as oportunidades de inserção outrora disponíveis, principalmente depois da morte de Tancredo Neves. Em 1987, Walther Moreira Salles chegou a participar pontualmente da vida pública, trabalhando na negociação das dívidas externas do país, no governo Sarney, mas sem nenhuma perspectiva de reprodução da posição política e social que chegou a ocupar no Rio de Janeiro, na década de 1950. Em 1988, o antigo PMDB, partido de Tancredo Neves, também sofreria um racha interno, levando vários de seus principais membros para a fundação do PSDB, com amplo apoio de lideranças paulistas, mais próximas do grupo de Salles apenas anos depois. Na entrevista, Pedro Moreira Salles explicou que, nessa conjuntura, ainda titubeava na escolha dos assuntos empresariais; dado que esses interesses eram prevalecentes no seu irmão Walter, antes de este tornar-se cineasta, produzindo um relativo vácuo na reprodução familiar por alguns anos, separada entre o interesse corporativo e o cultural.

Para a pesquisa, as atividades de Pedro podem inclusive questionar relativamente a representação da história que o Instituto Moreira Salles produz de si mesmo, de distanciamento crescente do mecenato e de emergência dos curadores temáticos, permitido por contínuas decisões diferenciadoras entre espaços corporativos e espaços familiares. Ao contrário, ainda que distanciados, os espaços corporativos e culturais da família mostraram-se alinhados desde sempre, pelo menos a respeito da expectativa política mais abrangente de suas lideranças, principalmente aquela emergente entre os irmãos Pedro e João, funcionando em uma mesma espécie de compromisso nacional somado a uma mesma ambição de globalização de suas referências e circulações, o que também não seria estranho dado o fato que os agentes desta estrutura são sobretudo irmãos.

Sobre a participação de Pedro na instituição cultural, isso ficou facilitado com a efetivação da nova sede em São Paulo, onde reside principalmente. Diferente de outros agentes da família, com atividades bem inseridas principalmente no Rio de Janeiro, ele é mais comumente associado à cidade e ao mercado financeiro nela sediado, desde a transferência da administração do Unibanco para São Paulo, na segunda metade da década de 1980. Naquele momento, a escolha dele pela carreira corporativa, especialmente na entidade bancária, foi iniciada, a despeito da oportunidade de administração na metalurgia e da sua passagem nas plantações de laranja, em Matão. Atualmente, é presidente do conselho de administração do Itaú- Unibanco e, como seus irmãos, conselheiro do Instituto Moreira Salles, com atuação reconhecida também no Instituto Unibanco, *think tank* fundado em 1982, de investimento privado na educação, que preside ao lado de Pedro Malan, destacado economista da PUC-RJ e ministro da Fazenda no governo de Fernando Henrique Cardoso. Antes, na década de 1980, Pedro Moreira Salles trabalhou com o irmão Fernando e formou algumas das suas principais parcerias de trabalho. Posteriormente, juntou-se a André Lara Resende e Péricio Arida, dois executivos expressivos da corporação – a quem considera seus principais mentores, próximos também pela formação na PUC- Rio –, já inserido em discussões públicas sobre a inflação no país e, tal como eles, posicionado como empresário no campo liberal- democrático da política nacional.

Nas atividades culturais, Pedro, como vimos, tem constante envolvimento com a arquitetura, ao lado da esposa Marisa, e participou ativamente, em 2005, da formação da Fundação OSESP, criada para administrar e fomentar a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Na Fundação, estabeleceu parceria diretamente com Fernando Henrique Cardoso, quando ocupou o cargo de vice-presidente da instituição, enquanto Cardoso ocupava o de presidente. Especialmente, na observação do conselho da Fundação OSESP podemos analisar o círculo recorrente de agentes públicos em torno da família Moreira Salles e do repertório por ele compartilhado sobre instituições culturais no Brasil - o conselho é formado novamente pelas parcerias com o casal Schwarcz, da Companhia das Letras, com quadros intelectuais do PSDB, também executivos do Unibanco, como Pedro Malan e Péricio Arida, e membros

de outras famílias empresariais ligadas à arte e à filantropia, como Celso Lafer e Horácio Lafer Piva. Para a pesquisa do Instituto Moreira Salles, a Fundação OSESP espelha algo ainda mais importante, um modelo de gestão financeira em comum, relativamente novidadeiro, da instituição cultural mantida por um *endowment*, ainda que a entidade de música detenha também recursos e aparatos públicos do Estado de São Paulo. Neste sentido, a participação de Pedro Moreira Salles na Fundação OSESP apresenta mais uma característica do seu padrão de intervenções filantrópicas e culturais, de proximidade com produções simbólicas altamente especializadas e profissionalizadas, como a cultura erudita e globalizada, além da convivência com elites políticas liberais e reformistas. Como seu irmão João, vem demonstrando interesse também no desenvolvimento no fomento da tecnologia e da ciência de ponta, sendo ambos acompanhados de suas esposas neste investimento, que suas principais parceiras de filantropia e mecenato.

A respeito desta significativa trajetória corporativa, podemos listar mais dois aspectos estatais que possibilitaram a manutenção da posição privilegiada de toda família na nova democracia. Na década de 1990, uma nova realidade para os bancos foi aberta, enquanto Périco Arida e Lara Rezende foram protagonistas da criação do Plano Real, ao lado de Fernando Henrique Cardoso, então Ministro da Fazenda, Pedro Moreira Salles prosseguiu no Unibanco, em estreita afinidade com as políticas econômicas do partido. Salles deixou claro seu apoio às políticas adotadas desde então, entre elas, as de refinanciamento do Estado e de modernização do sistema bancário, com consequente concentração de empresas, considerado por ele mercado particularmente nacionalizado, com pouca participação estrangeira, algo persistente até a primeira década do novo século. Paralelamente ao fenômeno da estabilidade financeira no país e à oportunidade aberta de compra de outras empresas, como o Banco Nacional, Pedro ascendeu continuamente, o que fez dele um dos principais banqueiros do país nas três últimas décadas, passando da quarta posição para a primeira, entre as instituições financeiras privadas.

Talvez, o momento mais especial e decisivo dessa carreira tenha ocorrido em 2008, quando foi iniciada uma nova fase do Unibanco, em meio a uma crise do banco, na crise econômica global que emergia, no meio do segundo governo de Luís Inácio Lula da Silva, momento de grande modificação no Instituto Moreira Salles. Em anos anteriores, desde que o banco Santander, empresa de origem espanhola, tinha comprado o Banco Real, Pedro Moreira Salles havia se aproximado de Roberto Setubal, então presidente do Itaú, para formar o Itaú Unibanco e competir na nova realidade do sistema financeiro nacional, com a presença de uma inédita grande empresa estrangeira. Entre as possibilidades de atuação que apareceram com a fusão, além da possibilidade de liderança do sistema bancário no Brasil, os executivos dos bancos também enumeraram a chance de expansão da nova entidade para fora do país, posicionando o sistema financeiro nacional na competição internacional do mercado financeiro, principalmente no hemisfério sul, algo impensável para o antigo Unibanco. Coincidência ou não,

situado na mesma conjuntura de pujança econômica brasileira, é necessário lembrar que o percurso de internacionalização do Instituto, sob a orientação de João Moreira Salles, começou a ocorrer sensivelmente no mesmo período, em paralelo à tentativa de internacionalização dos negócios financeiros do Itaú Unibanco. A divisão de trabalho entre os dois irmãos, entre a instituição financeira e a cultural, a partir de uma sociologia das elites, é um assunto que ainda pretendo pesquisar e aprofundar, à parte.

Pedro Moreira Salles é casado desde os 19 anos e com sua esposa tem dois filhos, sendo que Marisa é também de origem mineira, como os pais dele. Ela fez estudos em filosofia quando foi para os Estados Unidos em sua companhia, antes de dedicar-se à editoração da *BEI* e da *Arq. Futuro*, iniciando seus trabalhos editoriais na Companhia das Letras, entre a década de 1980 e 1990. Na década de 2000, ela teve algumas inserções públicas importantes, a partir de um detalhe conhecido da história dele: Pedro é portador de doença degenerativa incomum, descoberta ainda na juventude, marcada pela distrofia muscular, o que o obriga a andar de cadeira de rodas. Por conta do problema, entre 2005 e 2008, ela organizou campanhas públicas no Congresso Nacional, para a liberação de pesquisas científicas com células-tronco, as quais ambos apoiam e patrocinam. A participação dele como jurado do concurso da sede paulista e na aquisição da maior obra escultural do Instituto Moreira Salles, ou seja, nas maiores e mais caras construções recentes da instituição, justificam o epíteto pelo qual é conhecido dele na instituição, compartilhado por um agente entrevistado na pesquisa: “*O irmão do dinheiro*”. Como os irmãos, a defesa que faz do autofinanciamento do Instituto, com a estrutura do *endowment*, pode ser considerada uma característica do seu posicionamento político e cultural, de responsabilidade pública do empresariado, ao lado do distanciamento estatal.

Abaixo, três momentos importantes de Pedro Moreira Salles: no primeiro conselho do Instituto Moreira Salles, sentado na ponta direita da mesa, com uma pasta ao lado, com o emblema do Unibanco (Fonte: Acervo Otto Lara Resende/IMS); depois, junto de Roberto Setúbal, no momento de fusão do Itaú e Unibanco (Fonte: Itaú Unibanco); por último, no Museu de Amanhã, no Rio de Janeiro, na entrega do 1º Prêmio CBMM de Ciência e Tecnologia, em 2019 (Fonte: Godoy, 2019).



João Moreira Salles, 1962-

Como nenhum outro mecenas, João Moreira Salles merece ser analisado pela ampla quantidade de espaços em que circula, mantendo atividades de direção, das mais diversas, auxiliadas por um conjunto único de parcerias profissionais e intelectuais. Sobretudo, ele é reconhecido como documentarista, mas tem investido em frentes de trabalho em instituições ora filantrópicas, ora empresariais, tais como o Instituto Moreira Salles, a *Revista Piauí*, o *Instituto Serrapilheira*, a *Videofilmes* e o *Botafogo*, seu time de futebol. Em todas essas frentes, forneceu dinheiro e atenção na construção de projetos próprios, responsáveis por construir agendas ao lado de especialistas da área. Com certeza, o ponto de inflexão da sua trajetória e de ascensão como mecenas aconteceu na segunda metade da década de 2000, com a fundação da *Piauí*, em 2006, seguida de uma nova orientação nos seus documentários, que se tornaram mais autobiográficos, e de intervenções intelectuais em jornais, conferências e debates. Na década seguinte, como nenhum outro membro da sua família, assumiu posição como intelectual público, discorrendo sobre o que é documentário, a ciência, as elites e o desenvolvimento, ancorado em um sistema particular de burocracias inigualável no Brasil. Presidente do Instituto Moreira Salles há mais de uma década, pode ser considerado na pesquisa o agente que melhor reinventou a atividade de mecenato de seu pai.

Nas representações a respeito dos diversos assuntos, informadas de amplo conhecimento técnico, ele ajustou também a construção de reflexividade sobre a própria família e sobre sua posição social; no cinema, em *Santiago* (2007), singularmente, arriscou uma relevante leitura sobre os limites do seu trabalho documental, produzindo uma espécie de crítica pública da sua própria condição privilegiada, enquanto desenvolveu as estruturas de trabalho filantrópico. Entre seus irmãos, é talvez o menos especializado nos temas de interesse, porém, o mais bem-sucedido nos empreendimentos culturais e o que se ajusta mais conscientemente à definição de elites, o que o particulariza na história pública da família. Se há alguma dúvida sobre a caracterização do grupo Moreira Salles como projeto cultural filantrópico de um grupo privilegiado de recursos e práticas, basta acompanhar a trajetória de João Moreira Salles. Atualmente, essa caracterização é fundamental para analisá-lo, incluindo a necessidade de objetivação dos próprios termos do agente sobre como se enxerga em uma posição de classe abastada; ou de autorreflexividade da posição privilegiada com continuidade da reprodução dela. Com ele, a pesquisa percebe mais que a transformação dos recursos familiares em recursos culturais e artísticos; percebe essa transformação aliada à produção de um espaço próprio de elites.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1962, João é o último dos filhos de Walther com Elisa Moreira Salles. Depois de estudar Economia também na PUC- RJ, sua carreira permaneceu ligada ao cinema documental por duas décadas. A propósito, o vínculo de proximidade e de formação na PUC- RJ, extensamente observado pela família foi recentemente descrito por ele, em mais uma lembrança

particular exposta na *Revista Piauí* (Salles, 2002): sua tia Suzana, irmã mais velha de sua mãe, considerada por ele uma intelectual da família, foi ela mesma bibliotecária relevante na Universidade. No entanto, apesar da formação cultivada da família e profissionalmente como economista, João trabalhou por encomenda para a televisão diversas vezes, até começar a dirigir seus próprios documentários, vinculando-se às atividades cinematográficas. Na década de 1990, depois de fundar a *Videofilmes* com o irmão Walter, tornou-se professor de cinema documental no curso de jornalismo da PUC- RJ, onde conheceu sua esposa, Branca Vianna, também professora, na área de linguística. Atualmente, Vianna pode ser encontrada em vários projetos fundados por ambos; na *Piauí*, realizou o podcast *Maria vai com as outras*, sobre mulheres no mercado de trabalho e, mais tarde, produziu outro de maior repercussão, *Praia dos Ossos*, mistura de documentário com elaborado trabalho narrativo, com forte descrição das elites mineiras e cariocas. Em entrevista à *Revista Rosa*, em 2021, curiosamente, Branca Vianna, que é oriunda de uma família de políticos e magistrados tradicionais do Rio de Janeiro, a Moreira Alves, emitiu preocupação semelhante à de João, em Santiago, a de necessidade de representação adequada do seu grupo social, algo que buscou em *Praia dos Ossos*, a respeito do homicídio da socialite Ângela Diniz, na década de 1970.

Nas décadas de 1980 e 1990, os interesses de João Moreira Salles, contudo, ainda não tinham essa curiosidade com clareza, apesar de já apresentarem temáticas que se tornaram corriqueiras entre seus irmãos, como a contracultura, a China e as periferias brasileiras. Seus primeiros documentários versaram sobre temas e realidades estrangeiras – sendo os dois primeiros realizados em parceria com Walter, *Japão, Uma Viagem no Tempo* (1986) e *China, O Império do Centro* (1987), somados a outros três, que iniciaram seu interesse particular pela área, *Franz Krajcberg: o Poeta dos Vestígios* (1987), *América* (1989) e *Blues* (1990), temas da cultura estadunidense também explorados por Walter em *Na Estrada* (2012). Em 1989, João Moreira Salles também fez um curta-metragem *Poesia é Uma ou Duas Linhas e Atrás uma Imensa Paisagem* (1989), a respeito de um poema de Ana Cristina César, mas exibido apenas anos depois. No entanto, a partir de *Jorge Amado* (1992), realizado com argumento de Lilia Schwarcz, é que desenvolveu o interesse por temas nacionais que lhe renderam cada vez mais prestígio, homólogo ao que ocorreu com Walter, nos anos seguintes. Diferente do irmão, João demorou um pouco mais para se consolidar como documentarista; na década de 1990, passou alguns anos ainda atribulado com as atividades na publicidade, envolvido em condições de produção cultural relativamente modestas.

O retorno significativo para o documentário ocorreu em uma série de parcerias bem-sucedidas com outros documentaristas. Em 1998, em *Futebol*, quando trabalhou pela primeira vez com Artur Fontes, a respeito de jovens jogadores que ascenderam no Flamengo, teve novamente exibição na televisão fechada, no canal GNT. No ano seguinte, quando realizou o primeiro grande sucesso de crítica,

o longa-metragem que lhe rendeu muitas polêmicas, *Notícias de uma guerra particular* (1999), dirigido com Kátia Lund, a respeito da crise da segurança pública no Rio de Janeiro, o processo criativo foi parar nos jornais: a amizade que Salles desenvolveu com o traficante Márcio VP foi motivo de acusação política e judicial, mais tarde bem resolvida. Depois, como vimos, seguiram-se *Santa Cruz* (2000), a respeito de igrejas evangélicas no Rio de Janeiro, e *O Vale* (2000), sobre a devastação ambiental no Rio de Janeiro, na série em que conheceu Flávio Pinheiro. Em 2002, em marco também bastante importante da sua carreira, acompanhou a candidatura à presidência de Luís Inácio Lula da Silva, que originou *Entreatos* (2004), produzido ao lado de *Peões*, do seu parceiro e considerado mestre Eduardo Coutinho.

Em outubro de 2006, João Moreira Salles lançou a *Piauí*, com a editoração-geral do jornalista Mário Sérgio Conti, posicionando suas atividades culturais em novo padrão de produção. Segundo seu entendimento, a revista tem buscado desde o início cumprir um nicho do jornalismo brasileiro muito pouco explorado, o jornalismo descriptivo, feito com maior tempo de elaboração das reportagens, com textos sobre temas diversos e incomuns, notabilizados por serem histórias bem contadas. Claramente distinta do jornalismo semanal publicado no país, a revista cresceu e cada vez mais passou a abarcar reflexões intelectuais sobre a prática do jornalismo, consolidando-se como referência da área, lançando, em 2014, o *I Festival Piauí de Jornalismo* que, com o passar dos anos, conseguiu apoios de outros grupos midiáticos. Em 2017, mais uma vez, quando retomou o mecenato no mercado editorial, com o fomento inicial da divulgação da revista de livros *451*, formada pelos editores Paulo Werneck e Fernanda Diamant, João estabeleceu mais parcerias recorrentes nos últimos anos. Em 2020, a *Serrapilheira* retomou a parceria Diamant no podcast *Vinte Mil Léguas*, depois da passagem dela pela curadoria da Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), entidade apoiada diretamente por ele, na qual foi construída a *Casa IMS*, em 2010. A observação do contexto a partir da circulação de agentes pode ser ainda caracterizada também pelas passagens de Paulo Werneck na curadoria da FLIP e no trabalho de edição da Companhia das Letras. De algum modo, além das entidades propriamente alimentadas pelos recursos da família, as parcerias demonstram, para nós, um sistema de projetos satélites e parceiros da presidência do Instituto Moreira Salles, alimentados pela cena produzida com as entidades culturais e filantrópicas.

Podemos perceber também, com facilidade, como o tratamento das questões é reaproveitado em momentos diferentes da trajetória familiar e institucional, retrabalhado em novas parcerias e projetos. Por exemplo, o jornalismo científico da *Piauí* foi repetido na *Serrapilheira*, como uma das poucas áreas de humanidades apoiadas pela instituição, remontando ao debate que João Moreira Salles acirrou em uma conferência extremamente importante na Academia Brasileira de Ciências, publicada na Folha de São Paulo, em 2010, e intitulada *Arte, Ciência e Desenvolvimento* (Salles, 2010), em que o mecenato representou as humanidades no país. Já presidente do IMS e com alguns anos nas atividades como

publisher da *Piauí*, Salles aproveitou a ocasião para questionar o pequeno interesse político e social nas chamadas ciências duras (exatas, biológicas e engenharias) no Brasil, em comparação com o grande interesse nas atividades culturais, o que abrange as ciências humanas, e que justificaria alguma política pública de defesa do primeiro bloco de atividades científicas e não do segundo – essa é a mesma e polêmica diretriz francamente defendida na *Serrapilheira*, desde 2017, com apoio de diversos cientistas e acadêmicos brasileiros.

Entre outros interesses culturais dos últimos anos, essa consolidação pública do mecenato e do trabalho intelectual foi acompanhada curiosamente do investimento na documentação das suas experiências biográficas, para além do investimento em outros espaços, como o futebol e o jornalismo, em atividades praticamente concomitantes. Desde 2007, realizou apenas dois expressivos documentários de amplo alcance, ao lado da formulação de instituições e a presidência do Instituto Moreira Salles, mantendo uma questão realçada nos seus discursos, durante a última década e meia: a exploração constante da história de sua família, como objeto de interesse nacional. Em *Santiago*, discorreu particularmente sobre a relação que manteve com o mordomo que acompanhou sua família durante décadas, nas gravações ainda de um antigo documentário, de 1992, não finalizado. Retomando os materiais depois de anos, descreveu, na obra de 2007, como compreendeu algo tácito nas antigas filmagens, a relação insuperável entre patrão e empregado que sempre manteve com Santiago, inclusive nas filmagens do primeiro longa.

Em *No Intenso Agora*, discorreu sobre as manifestações internacionalizadas de 1968, na França, na República Tcheca, nos Estados Unidos e no Brasil, e juntou os arquivos da viagem de sua mãe, Elisa, para China. Para João, no fim da década de 1960, sua mãe viveu aquele tempo ao seu modo, registrou o espírito de mudança ocorrido nesses países e nunca foi tão feliz como foi naqueles anos. Em comum, os traços observados pelo documentarista corresponderam a um observado pela pesquisa, especialmente a respeito da sua experiência como elite ser indissociável do apoio de um conjunto significativo de empregados longevos e altamente qualificados; traço estruturante da família Moreira Salles, que acompanhou o desenvolvimento burocrático das suas corporações e entidades desde a década de 1930, pelo menos. Na mesma toada, a circulação privilegiada da família em círculos internacionais, registrada no segundo filme, ainda que menos acompanhada pelo Instituto Moreira Salles, merece consideração, como vimos, pela repetição do tema da China em diversos momentos da carreira de Walter e João. Recentemente, os dois irmãos passaram também a investir pesadamente no Botafogo, a partir da construção *Espaço Lonier* como centro de treinamento do time, desenvolvendo um projeto de educação e preparo de jogadores da base, aliado a uma consultoria para o clube, que incentiva igualmente a separação entre as estruturas administrativas e financeiras do grupo. Em 2021, semelhante ao *endowment* do Instituto Moreira Salles, João desenvolveu a mesma proposta para a *Revista Piauí*,

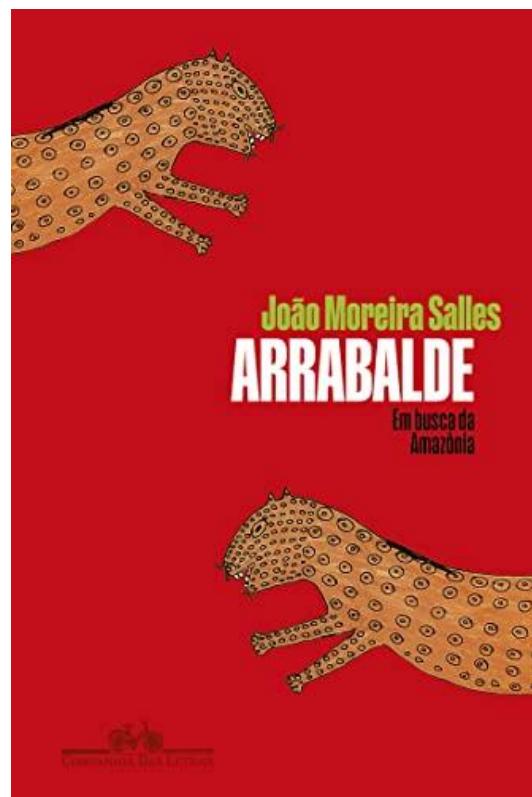
garantindo a estabilidade financeira como estratégia de autonomia da sua gestão.

Para resumir esta análise referida ao presidente do Instituto Moreira Salles, é praticamente impossível não observar como suas muitas atividades culturais se assemelham numa mesma prática rotineira de mecenato privado, de garantia de recursos privados específicos para as atividades culturais, científicas, jornalísticas e futebolísticas, a serem geridos com independência financeira e pela capacidade de permanência e reprodução.

Abaixo, imagens relacionadas a alguns dos projetos fomentados e desenvolvidos por João Moreira Salles; primeiro, em entrevista a um canal midiático de esquerda, a TVT, com fotografia à frente de um painel de revistas *Piauí* (Fonte: TVT);

depois, visita dele e de Branca Vianna à UFRJ, quando fundaram o *Instituto Serrapilheira* (Fonte: UFRJ); ainda, fotografia de Santiago, orientando o protagonista do documentário que foi também seu mordomo (Fonte: Videofilmes). Por último, capa de *Arrabalde*, livro publicado pela Companhia das Letras, em 2022, em que narra a imersão documental e de pesquisa na Amazônia brasileira (Fonte: Companhia das Letras).





O “quinto filho”

Nestes cinco anos de pesquisa, entre o começo do doutorado e o final dele, tanto as políticas de financiamento da instituição, realizadas durante seus trinta anos de atividade, tornaram-se mais claras para a análise, quanto o próprio Instituto Moreira Salles demonstrou com mais objetividade o modo como constituiu a fonte de seu financiamento. Entre as decisões estratégicas a respeito do fomento da instituição, a política de produção de uma estrutura própria para a manutenção da entidade foi sucessivamente eleita como um dos objetivos mais centrais e ascendentes do Instituto Moreira Salles

no começo da década de 2000, como alvo de todas as gestões desde então, referente também à produção de sua singularidade diante de outras instituições.

O resultado, mais evidente nos dilemas de transição das gestões, entre 2008 e 2012, foi a institucionalização de um fundo de recursos restritos, mas permanentes, para assegurá-la, mantendo a autonomia criativa dos colaboradores da instituição, alcançando a independências dos fundos públicos, dos recursos do Unibanco e, mais à frente, da própria família Moreira Salles. A rigor, essa é uma política que ainda está sendo efetivada, com algumas consequências, inclusive com a delimitação de gastos para obras maiores, visando a expansão do Instituto Moreira Salles. Na década de 1990, por outro lado, a reforma da *Casa da Gávea* tinha contado com recursos oriundos de isenção fiscal e do Unibanco, enquanto a construção do *IMS- Paulista* contou com o aporte da família Moreira Salles, em meio a experiências de fechamento de outras sedes. Entre outras vantagens, a constituição de um fundo específico tem produzido efeitos concretos e simbólicos, como o incentivo à permanência das atividades da instituição a longo prazo, como definiu bem Flávio Pinheiro, e como lastro à identidade dela, enquanto instituição bem administrada e exemplo de gestão aliada à autonomia cultural.

Especialmente, em rápido depoimento para a pesquisa, um agente específico fez uma observação muito perspicaz sobre a imagem do Instituto Moreira Salles, que pode ser esclarecedora sobre como esse fundo foi proposto para a instituição: “*Entre nós [funcionários da instituição], brincávamos que o Instituto Moreira Salles é o quinto filho*”. Ainda que tenha falado com certa leveza, sem grandes pretensões de reflexão a respeito da expressão, o agente manifestou em uma representação o que eu analisava no fomento da instituição, estruturada como mais uma herdeira da fortuna do embaixador Walther Moreira Salles, tal como foram os seus quatro filhos, ou seja, para a pesquisa, inserida nos processos de reprodução familiar e de transição geracional entre mecenias. Mais do que isso, a partir da noção de que o Instituto Moreira Salles está situado em um contexto de fraternidade reconhecidamente público na cena cultural, consegui entender melhor a valorização da criação do fundo próprio e até mesmo da delimitação dos gastos como questões fundamentais para compreender a instituição depois da morte do embaixador Walther Moreira Salles, em 2001. Entre outros elementos da formação do fundo, passamos a entender a entidade em meio ao processo de consolidação no país de um tipo específico dele, o *endowment*.

A princípio, as perguntas sobre os valores do fundo que a instituição mantém e mesmo a respeito do orçamento anual dela não foram respondidas. No entanto, em abril de 2022, o professor Fernando Nogueira Costa, do Instituto de Economia da Unicamp, publicou um artigo em seu blog sobre o universo dos fundos patrimoniais no Brasil, a partir de um levantamento de dados realizado pelo jornal *Valor Econômico*, no mês anterior, com reportagem de Marília de Camargo Cesar. Segundo ele, o volume de recursos do mercado de gestão de fundos patrimoniais no país é constituído pela quantia de

aproximadamente 78 bilhões de reais, ao todo, sendo que a maior parte dessa quantia é amplamente dominada pelos recursos da longeva *Fundação Bradesco*, com 65 bilhões de reais acumulados, seguida por outros três fundos bilionários e muitos outros menores. Na lista, o Instituto Moreira Salles aparece em quarto lugar no tamanho do fundo patrimonial no Brasil, com 1,25 bilhão de reais, o que permite um orçamento anual de 50 a 70 milhões de reais. Em termos comparativos, esses valores somente são menores do que os recursos do *Fundo Fundação Itaú para Educação e Cultura*, com 5,6 bilhões de reais, e *Associação Umane*, com 1,9 bilhão de reais.

A rigor, *endowments*, como o do Instituto Moreira Salles, são fundos patrimoniais específicos, orientados para finalidades filantrópicas, originários da doação de bens de pessoa física ou jurídica acima de dois milhões de reais acumulados, em que seus rendimentos são necessariamente dirigidos para as entidades e projetos que apoia. Sobretudo, para a pesquisa, os dados remetem a um pequeno fenômeno do mercado financeiro, referente às entidades vinculadas a um mercado de fundos patrimoniais emergente no país, com grande clientela entre instituições culturais e filantrópicas, desenvolvido singularmente com marcos regulatórios da última década. De outro modo, com a regulação do mercado de *endowments*, em 2017, a existência de um fundo nesses termos tem implicado a existência de uma entidade paralela à entidade beneficiada, com completa autonomia na gestão dos recursos. É importante lembrar que, entre 2016 e 2017, no governo de Michel Temer, o BNDES realizou justamente três grandes eventos para o incentivo ao marco regulatório dos *endowments*/ fundos patrimoniais, observados nas três edições do *Fórum Internacional de Endowments Culturais*, realizadas em parceria com a *Levisky Legado*, empresa de gestão e suporte financeiro para entidades civis, museus e outras entidades filantrópicas e culturais. Logo, no ano seguinte, foi outorgada, via medida provisória (851/2018), a regulação do marco dos fundos patrimoniais no Brasil, transformada posteriormente na Lei 13.800/2019, que teve entre outras características a exigência de criação de uma entidade gestora própria para os fundos.

Não localizamos qualquer vínculo direto do Instituto Moreira Salles com a regulação desse mercado, mas a afinidade entre os mecenas e essas políticas é bastante relevante, inclusive desde a gestão de Walther Moreira Salles no MAM-RJ, na década de 1970, notabilizado pela preocupação com a sustentabilidade dos projetos culturais de iniciativa privada. Posteriormente, o Instituto Unibanco tornou-se o pioneiro, entre outras entidades bancárias, a ser sustentado nesse tipo de prática de financiamento. Mais recentemente, a mesma proposta ocorreu também com os filhos Walter, Pedro e João Moreira Salles. Enquanto Pedro tem participado da política de autofinanciamento da Fundação OSESP; Walter fundou o *Instituto Ibirapitanga* com recursos próprios para a formação de mais um *endowment* e João fundou o *Instituto Serrapilheira* e reorganizou a *Revista Piauí* nos mesmos termos.

No artigo *Dona do Próprio Nariz* (2021), a respeito da implementação da estrutura de

financiamento da *Revista Piauí*, João Moreira Salles faz uma longa reflexão política sobre a importância da autonomia financeira em situações de estrangulamento da democracia e da liberdade de imprensa - o que, segundo ele, tem ocorrido em países como Rússia, China, Turquia, Egito, Bielorrússia, Venezuela, Nicarágua e Brasil. Em texto bastante interessante para o esclarecimento das características políticas da sua gestão, observamos uma organização ideológica das suas atividades, em que uma certa espécie de estrutura de financiamento privado, como os fundos patrimoniais, mantém distanciamento de qualquer dirigismo estatal e mercadológico na imprensa, dado que a produção dela está estruturada adequadamente para o seu fomento:

Antes de explicar o que muda, cabe ressaltar as consequências da mudança. Em duas palavras: autonomia radical. A partir de agora, a revista se descola dos seus fundadores, passando a operar com recursos de um fundo patrimonial doado ao Instituto Artigo 220 – o artigo da Carta de 1988 que consagra a liberdade de imprensa como mandamento constitucional. O instituto é uma associação civil que acaba de ser criada com o único propósito de respaldar o jornalismo rigoroso, independente e apartidário. Significa que a revista tem compromisso apenas com seus leitores, com seus profissionais, com o seu Conselho Editorial e, em termos amplos, com o bom jornalismo.

Mais que observar o esforço de construção de uma estrutura autônoma de fomento, foi possível constatar, durante a pesquisa, o amplo reconhecimento das práticas de fomento e de administração de João Moreira Salles, algo amplamente compartilhado por quase todos os entrevistados no Instituto. Quando indagados sobre qualquer participação dele, a resposta foi quase sempre a mesma: a instituição e seus mecenás permitem autonomia dos trabalhos. Não considero descartar a representação desses colaboradores a respeito do seu próprio ambiente de trabalho, mas me interessa analisar o contexto da instituição cultural além do proposto pelo mecenás com a participação dos mais diversos colaboradores. Ou seja, é necessário analisar o Instituto para além da dicotomia entre a presença e a ausência de autonomia das atividades culturais. O que sabemos, independente desse fato, é que a instituição cultural, como outras nesses termos, é cliente de um mercado promissor de gestão de fundos patrimoniais, em que a autonomia das atividades culturais está diretamente vinculada ao incentivo de formulação de um mercado de fundos.

Isto não me impede de afirmar o quanto, apesar da autonomia cultural, o Instituto Moreira Salles é inescapável de uma história de elites econômicas recentes que concentram grande capacidade de ação filantrópica e cultural, a partir da inserção dela em um mercado de gestão de fundos patrimoniais. Neste caso, de alguma maneira, a reprodução das elites ocorreu paralelamente à garantia de autonomia cultural, em geral com a burocratização crescente da instituição fomentada.¹⁶

¹⁶ É interessante notar como, nesse momento da pesquisa, o fundo patrimonial mostrou-se indicativo da consolidação da instituição, mas também fez observar a representação consolidada dela. Quero dizer, em termos empíricos, mais que uma instituição de memória e de imagem, com ele, ela é também uma *instituição autossustentável*. De outro modo, posso dizer que existe uma instituição cultural na medida em que existe uma representação dela. A relação íntima entre as noções de instituição e de representação não são exploradas teoricamente nessa tese - é mais um achado da pesquisa, que merece ainda muitas reflexões futuras.

Em um resumo, embora o financiamento privado da cultura tenha sido incentivado por políticas públicas em todos os governos democráticos, desde o governo Sarney (1985-1990), podemos destacar novos marcos recentes, bastante importantes, especialmente com a regulação e incentivo do mercado de *endowments*, ocorrida nos governos Temer (2016-2018) e Bolsonaro (2019-2022), que facilitam a proposta de renovação do mecenato privado da família Moreira Salles, concomitante à realização do curso de doutorado. Entre outras medidas, em 2016, o BNDES realizou o *Primeiro Fórum de Endowments Culturais*; em 2019, o governo federal sancionou o marco regulatório dos fundos patrimoniais, com a Lei 13.800/2019. Em 2021, o BNDES e o IBRAM selaram acordo para a criação de um fundo patrimonial para a segunda instituição. Em 2022, o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação lançou a plataforma virtual *invest*, para aproximar investimentos privados das atividades científicas, junto do *Portal da Rede de Endowments* de CT&I, para o incentivo aos fundos patrimoniais no fomento dessas atividades. Abaixo, imagens do *Fórum de Endowments Culturais*, realizado em parceria com a gestora *Levisky Negócios & Cultura* (Fonte: Levisky Negócios & Cultura) e da plataforma *invest* (Fonte: MCTI).



PORTAL DA REDE ENDOWMENTS DE CT&I

O Portal da Rede Endowments de CT&I é um ambiente informacional, de conexão e de convergência que disponibiliza conteúdo qualificado, fóruns de discussão, espaço para treinamentos corporativos, painel de oportunidades e portfólio de causas e de projetos, com a finalidade de propiciar a interação entre o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações – MCTI, Organizações Gestoras de Fundo Patrimonial (OGFP) de CT&I, instituições apoiadas, organizações executoras, pessoas físicas e jurídicas privadas doadoras e demais entidades interessadas em promover a sustentabilidade de longo

Publicações vigentes

Serrote

A revista *serrote* foi projetada em 2008 e teve seu primeiro volume lançado em março de 2009, com o *slogan* e subtítulo que se tornou permanente: *uma revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura*. Quadrimestral, foi o primeiro grande projeto da gestão de Flávio Pinheiro e de João Moreira Salles, com uma premissa simples de valorização do gênero ensaio como modalidade de conhecimento, especialmente não-acadêmico. O destaque para o desenvolvimento de uma modalidade de ensaios independente da universidade é a característica que mais bem define a proposta inicial de ensaios de *serrote*. Mesmo com resoluções diferenciadas ao longo de suas edições, mostrou uma demarcação de distanciamento da universidade das mais envelhecidas no Instituto Moreira Salles, na última década e meia, dado o próprio desenvolvimento editorial da instituição. Desde 2012, a *Zum* também iniciou seu trabalho embebendo-se de ensaios, sejam de natureza acadêmica ou não, sem uma distinção editorial tão demarcada a respeito da origem do gênero, bem como ocorreu com outros materiais de ensaios atualmente vinculados ao Instituto Moreira Salles, como a plataforma *Artepensamento*, adquirida recentemente, com imenso êxito editorial desde a década de 1980, exploradora inclusive da diversidade acadêmica.

Buscando manter diálogos com a história da imprensa brasileira, *serrote* pretendeu, segundo seus termos, trazer textos de autores estrangeiros desconhecidos, aliados aos novos ensaístas do país. Entre todas as tentativas de fomentar essa produção, mais recentemente isso foi realizado nos quatro concursos do gênero realizados pela revista, em que constatamos igualmente a origem ainda mais multifacetada do gênero atualmente. A revista ainda se pretende canal privilegiado do ensaio no Brasil, dado o seu diagnóstico de que o gênero por aqui não foi desenvolvido como poderia, incorporando principalmente as reflexões sobre atualidades e questões culturais amplas, de artistas visuais, fotógrafos, jornalistas e inclusive acadêmicos.

Desde a primeira edição, *serrote* é editada por dois professores universitários com trânsito entre a universidade e espaços culturais exteriores a ela, Paulo Roberto Pires, que é jornalista e professor de Comunicação da UFRJ, e Samuel Titan Junior que, além de coordenador e curador do Instituto Moreira Salles, é professor de Teoria e Literatura Comparada na USP, ao lado de um corpo editorial representativo da curadoria da instituição, com a presença nos concursos do escritor e editor Eucanaã Ferraz e de Flávio Moura, editor da *Companhia das Letras* e da *Todavia*. No primeiro volume, o corpo de colaboradores estava composto também por Matinas Suzuki Jr, jornalista e antigo editor da *Companhia das Letras*, pelo escritor e editor Rodrigo Lacerda, que vinha da *CosacNaify*, por Flávio

Pinheiro e pelo designer Daniel Trench. O primeiro volume de *serrote* teve, entre outros artigos, um assinado por Samuel Titan Junior, a respeito de um ensaio de Machado de Assis na *Revista Brasileira*, publicação que, por motivos editoriais, não diferenciava textos de ficção e reflexão. Ainda que *serrote* nunca tenha aderido a essa especificidade de reflexão, manteve-se intencionalmente imprecisa na escolha dos objetos, contando, ao longo do tempo, com a incorporação de trabalhos gráficos acompanhando os ensaios, principalmente no final do segundo ano, tal qual a *Zum*.

Entre as particularidades dos volumes de *serrote*, no primeiro, observamos comumente o vínculo do material com os suportes e acervos do Instituto Moreira Salles - como a publicação da carta de Mário de Andrade a Otto Lara Resende e as fotografias de Marcel Gautherot - mas já enunciando a internacionalização acentuada dos projetos seguintes, que estava para se consolidar, como a publicação dos desenhos de Saul Steinberg, junto ao ensaio explicativo de Rodrigo Naves. Outros momentos oportunos para a análise, representativos da circulação de ideias, podem ser constatados com a quarta edição, em 2010, quando Heloisa Espada colaborou com reflexões sobre o acervo do fotógrafo teuto-brasileiro Peter Scheier, recém-adquirido pela instituição, explorado nas exposições anos depois. Ou mesmo, a edição virtual especial, em 2020, bastante politizada, a respeito dos fenômenos políticos e sociais da pandemia. Em 2011 e 2013, a revista lançou seu plano mais ambicioso em termos de mudança editorial, o concurso a respeito do gênero, renovado em 2020 e 2021, que trouxe diversas contribuições inesperadas. No primeiro concurso, com valores ainda modestos de premiação - entre 2 e 5 mil reais, além da publicação no nono volume dos cadernos, o júri contou com a participação de Flávio Moura e Francisco Bosco, que na época era gestor da *Rádio Batuta*. Os vencedores foram três ensaios, oriundos justamente de sólidas carreiras acadêmicas; *Os duplos de Sebald*, de Luciano Ferreira Gatti (primeiro lugar); *Terra em transe, cinema e política: 45 anos*, de Rodrigo Guimarães Nunes (segundo lugar) e *Uma viagem para a China*, de Carlos Alberto Shimote Martins (terceiro lugar) - Gatti é professor de filosofia da Unifesp, Nunes é professor de filosofia na PUC-RJ e, na época, fazia seu estágio de pós-doutorado na PUC-RS, e Martins era professor de literatura na PUC-SP.

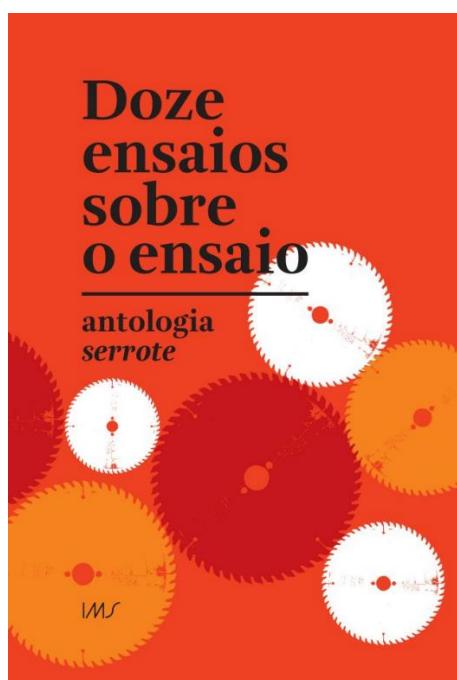
Nos concursos seguintes, a experimentação da reflexão política e social foi mais longe. Em 2013, com o mesmo grupo de jurados, o concurso premiou uma mulher pela primeira vez e propostas mais independentes da universidade: *Noções de liberdade no vão livre do MASP*, do arquiteto Francesco Perrotta-Bosch (primeiro lugar), que relacionou arquitetura e música; *As potências estéticas da nostalgia*, de André Antonio Barbosa, que ainda era pesquisador de mestrado em comunicação (segundo lugar), e *Saudades de Casa*, da escritora portuguesa nascida em Angola Ana Djaimilia dos Santos Pereira de Almeida (terceiro lugar). Anos depois, em 2020, a própria Djaimilia fez parte do júri, junto de João Fernandes, da jornalista e filósofa Carla Rodrigues e do jornalista e editor-assistente da *serrote* Guilherme de Freitas. Este três condecoraram os seguintes ensaios: *Próteses de proteção*, da

artista e pesquisadora do MAM-RJ Maria Lucas (primeiro lugar), incorporando as temáticas de corpo trans, memórias afetivas e teoria de gênero; *Orfeu enfrenta o genocídio negro*, de Evandro Cruz Silva; educador popular e doutorando em ciências sociais pela Unicamp (segundo lugar), e *Baltimore, ainda*, de Raphael Graziano, arquiteto e pesquisador e doutor em temáticas contemporâneas de arquitetura.

Por fim, em 2021, o concurso teve o júri composto por Heloisa Starling, historiadora, Juliana Borges, escritora e pesquisadora, João Fernandes e os editores Paulo Roberto Pires e Guilherme Freitas, com atividade virtual, dada a pandemia. Os vencedores foram: *Boi morto, boi morto, boi morto*, do poeta Rodrigo Lobo Damasceno, a respeito das condições da modernização no sertão baiano; *Barricadas para o fim do mundo*, do pesquisador Vinicius da Silva, do Rio Grande do Sul, a respeito de utopias futuras, e *Saudades de João Antônio*, de Gabriel Campos, a respeito das velhas e novas literaturas de periferia.

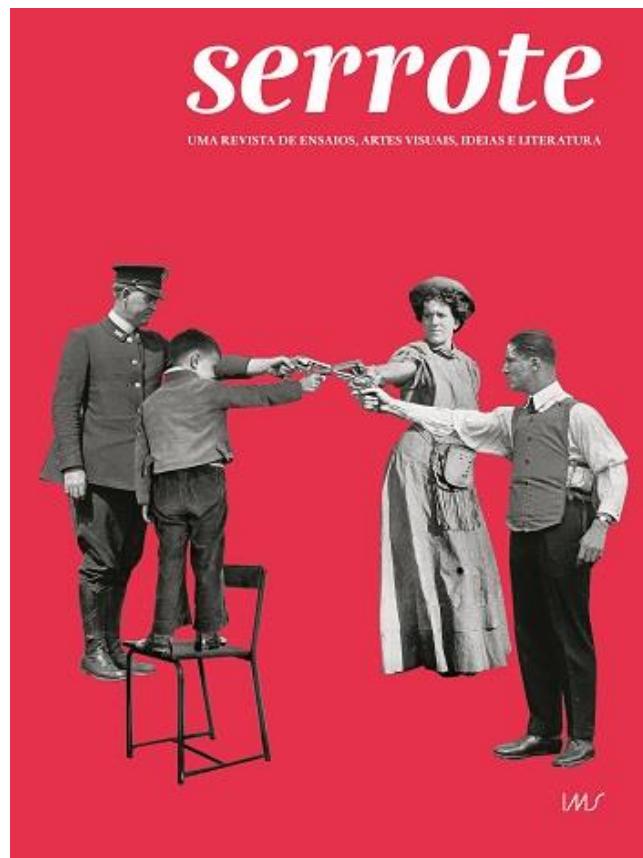
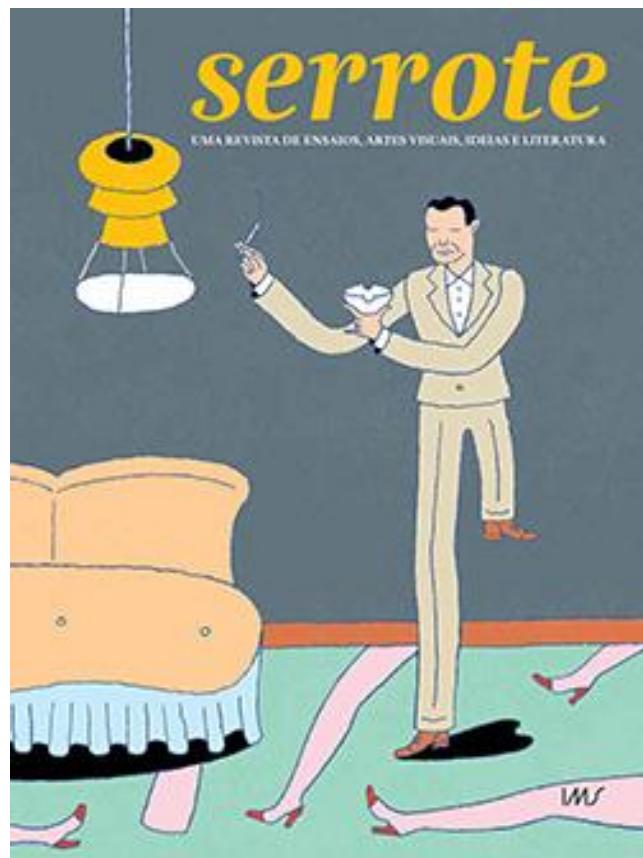
Em 2022, o último concurso registrado premiou *Modos de sentar*, do tradutor e escritor baiano Igor de Albuquerque, a respeito da erotização nas letras de músicas do conhecido gênero ``agronejo''. Em segundo lugar, foi premiado *Esboço de uma teoria do conformismo*, do historiador Guilherme Moraes, do Rio Grande do Sul, a respeito da naturalização de catástrofes e desigualdades no Brasil. Em terceiro lugar, foi premiado *Greve nos canaviais*, de Guilherme Benzaquen, sociólogo de Pernambuco, sobre movimentos de contestação de trabalhadores ocorridos na ditadura militar. Desta vez, o júri dos prêmios foi composto por Aparecida Vilaça, antropóloga, Stephanie Borges, poeta e tradutora, João Fernandes e os editores atuais de *serrote*, Paulo Roberto Pires e Guilherme Freitas.

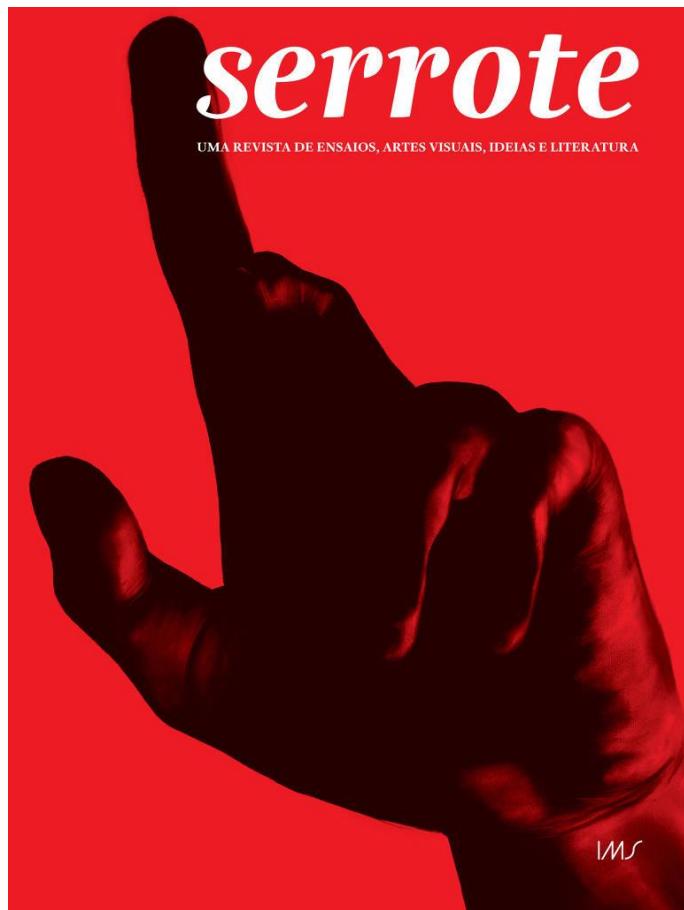
Abaixo, volume especial de ensaios sobre o ensaio, publicado em novembro de 2018, junto da trigésima edição, em comemoração aos 10 anos de serrote.



Abaixo, imagens de cinco das 42 edições de *serrote*. Embora tenha sido mantida razoavelmente homogênea em treze anos de existência, assimilando as mudanças próprias do Instituto Moreira Salles, percebe-se nas capas a centralidade adquirida pelos exercícios visuais, em oposição à centralidade dos textos e autores dos primeiros volumes. Em ordem, os volumes 01 (2009), 11 (2011), 21 (2015), 31 (2019) e 42 (2022).







Zum

Inicialmente, o trabalho exposto em *Zum- revista de fotografia* aparentava ser o conjunto de materiais mais difícil para ser analisado na pesquisa, dada a relativa novidade de bibliografias sobre os autores e estéticas contemporâneas da fotografia, comparado ao restante das atividades do Instituto Moreira Salles. Mais que isso, talvez *Zum* seja a melhor extensão das propostas atualizadas da instituição, tornando-se com os anos o canal mais expressivo do que é a cultura visual contemporânea, segundo o Instituto Moreira Salles; a rigor, é um catálogo não só das manifestações hodiernas da fotografia, mas da inserção de toda a estrutura nos debates atualizados do gênero.

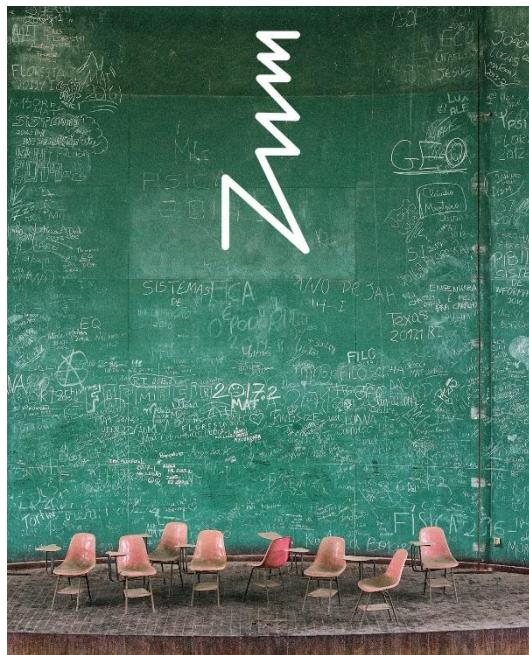
Ainda, mais duas outras grandes atividades da *Revista Zum* chamaram a atenção, pela importância dos trabalhos como estratégia de composição de um acervo de fotografia contemporânea, no Instituto Moreira Salles, desde meados de 2014: i) a Bolsa Zum/IMS de Fotografia, desde 2013; e ii) O Festival *Zum* de Fotografia, desde 2018. Somados ao crescimento das exposições e da inauguração da Biblioteca de Fotografia, na sede paulista, as atividades em torno da revista vêm revelando um projeto maior do Instituto Moreira Salles, de ser reconhecido cada vez mais como uma instituição dedicada especialmente à *cultura visual* no Brasil, para além de uma *instituição de memória*.

Zum é publicada desde outubro de 2011, duas vezes ao ano, em abril e em outubro. Mais do que

catálogos visuais, seus cadernos possuem experimentos na utilização de papel, na encadernação e na publicação dos trabalhos, estendendo a cada ano os materiais envolvidos na produção da fotografia. Notadamente, como em outras publicações do Instituto Moreira Salles, eles possuem textos que acompanham as imagens, que destacam a abrangência e diversidade editorial, ora escritos pelos artistas visuais, ora por especialistas acadêmicos e pesquisadores. Alguns de seus colaboradores já são conhecidos nas instituições da família Moreira Salles, como a jornalista Dorrit Harazim, e outros que indicam algum padrão de internacionalização mais acentuado que *serrote*, como o romancista britânico Geoff Dyer, presente nas colunas virtuais. Na página virtual da revista, listam-se vários outros textos de colunistas recorrentes também em *Piauí* e *serrote*, como a artista, curadora e professora da FAU-USP Giselle Beiguelman; o cineasta Jorge Bodanzky; o curador e pesquisador de artes visuais Moacir dos Anjos; o jornalista e pesquisador de fotografia Ronaldo Entler e Lilia Schwarcz, como antropóloga e historiadora.

Apesar do conjunto de especialistas em uma modalidade de trabalho visual, *Zum* não necessariamente foi projetada para o acesso do público específico da fotografia, como Thyago Nogueira falou à Folha de São Paulo, em 2011: “*Não é para especialistas, é uma revista de cultura, com um olhar mais amplo*”. Fundada por Nogueira, que já havia tido experiência importante de editoração na *Companhia das Letras*, recém-chegado ao Instituto Moreira Salles, em 2010, para a expansão da área, a revista modificou consideravelmente o escopo das representações associadas à instituição, como a fotografia em branco e preto, as imagens da casa moderna tradicional e os próprios códigos de brasiliidade que conformavam as áreas temáticas. Contemporâneas também ao trabalho de Heloisa Espada e de Lorenzo Mammì no desenvolvimento das artes visuais, as edições da revista começavam a exploração também mais alargada dos projetos editoriais da instituição.

Contudo, para a pesquisa, tornou-se muito difícil saber quais são os públicos atuais de *Zum* e se, de fato, eles podem ser considerados não especialistas em fotografia. Diferente de vários outros projetos do Instituto Moreira Salles, ainda não encontrei também qualquer preocupação significativa da revista com a equipe de educação da instituição, ou qualquer estrutura adequada de mediação para o acesso não- especializado a ela - bem como, diferente da gestão de Sérgio Burgi no acervo tradicional de fotografia e de Bia Paes Leme no acervo de música, ou ainda de Luiz Fernando Vianna na *Batuta*, não observei em *Zum* e em todo o conjunto dedicado às artes visuais contemporâneas algum interesse nas políticas públicas vinculadas à área. Ao contrário, *Zum* me pareceu material altamente especializado, com acesso relativamente restrito (com tiragens ao custo de cem reais por edição), até 2019, envolvido em questões políticas na medida em que elas emergem nas linguagens visuais selecionadas, também menos afeita aos debates a respeito da constituição de acervos no Brasil, a não ser o acervo de fotografia contemporânea.



Para um exemplo, observemos justamente um volume de conteúdo bastante politizado, representativo da virada institucional, dado por Nogueira quando entrevistado em acirrada conjuntura política brasileira, em 2019, depois da eleição de Jair Bolsonaro, e também no início do desenvolvimento de reflexões mais profundas sobre as dimensões políticas da cultura, com a entrada de João Fernandes na direção artística. Demonstrando preocupações mais tarde repetidas pela franca politização da instituição, o volume, de fato, ofereceu reflexões de cunho que ultrapassavam em muito o escopo cultural do Instituto Moreira Salles. Na capa, há a fotografia de Vicente Catala, realizada em 2018, em anfiteatro desativado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, o que chama muito a atenção. Especialmente, Catala é quem protagoniza o volume, acompanhado pelo texto do escritor João Paulo Cuenca - francês radicado no Rio de Janeiro por cinco anos, dedicou-se ao retrato do relativo fracasso da cidade, longe dos cartões-postais. No caderno, o editor é claro a respeito da condição social e ideológica do material da arte fotográfica exposta: “*A fotografia nunca foi uma tecnologia neutra*”, associando os materiais ainda aos textos do antropólogo Hélio Menezes sobre a escravidão e a modernidade, descritas pelo fotógrafo Marc Ferrez, e aos da escritora Ariella Azoulay, sobre as origens imperiais da fotografia.

Em um caderno em que os ensaios visuais estão praticamente todos acompanhados por ensaios textuais, chama a atenção igualmente, e mais uma vez, as primeiras fotografias no verso da capa e da contracapa, dedicadas ao retrato da China Contemporânea, realizadas pelo fotógrafo Feng Li e explicada pelo texto de Thomas Sauvin e Léo de Boisgisson, com alcances e circulações

significativamente internacionalizados. O fotógrafo Li é parte da burocracia chinesa, enquanto Sauvin é colecionador e editor francês de fotografia e Boisgisson é jornalista especializada no intercâmbio de fotógrafos chineses na Europa. A leitura atualizada de materiais já antigos aparece no texto de Amanda Maddox, curadora do Departamento de Fotografias do J. Paul Getty Museum, de Los Angeles, sobre o trabalho da fotógrafa e pintora surrealista francesa Dora Maar. Desde o primeiro volume, esta tem sido uma praxe comum nos cadernos, aproveitando por vezes os materiais do acervo de iconografia. O tom político do volume fica mais acirrado com os textos dos historiadores Maurício Lisovsky e Ana Maria Mauad, sobre as práticas rotineiras de tortura durante a ditadura militar, realizado a partir de uma seleção de materiais fotográficos. Em outra seção, o fotógrafo Donald McCullin fala sobre a fotografia de guerra e o retrato das cidades.

Naquele momento, em 2019, a *revista Piauí*, tal como a *Zum*, relembrava a importância de McCullin a respeito especialmente de uma antiga fotografia que realizou sobre o genocídio dos indígenas brasileiros na ditadura militar, com ampla repercussão estrangeira, realizada no parque Xingu, em 1969, com publicação no *The Sunday Times*. Naquele momento, observei a entrevista também na esteira do marco expositivo do Instituto Moreira Salles fora do país, com o trabalho documental e político de Cláudia Andujar, de repercussão política única. Outros trabalhos do volume são o do fotógrafo alemão Michael Schmidt sobre a indústria de alimentos e a relação entre capitalismo e alimentação; o do artista carioca Carlos Zílio, *Para um jovem de brilhante futuro*, realizado também na década de 1970, a respeito do progresso. Em tom bem mais dissonante do editorial, são apresentados o trabalho iconográfico da botânica Anna Atkins, na década de 1840, do século XIX, e o ensaio do crítico de cinema Inácio Araújo, sobre mais um acervo regional de fotografia, de Eduardo Solon, cinéfilo cearense que guardou fotogramas de filmes entre a década de 1930 e 1950, com apoio dos projetistas de cinema de todo o país.

Estudos de caso também pontuais podem ser analisados com a bolsa *Zum/ IMS* de fotografia, vigente desde 2013, exemplo mais institucionalizado de mecenato privado no Instituto Moreira Salles, também sua estratégia mais bem-sucedida de produção de um acervo de fotografia contemporânea. Com dois projetos contemplados por ano, nos valores de 65 mil reais, para a utilização no período de oito meses, os vencedores da bolsa puderam desenvolver trabalhos independentes da instituição, oferecendo a ela a consolidação do seu vínculo com produtores culturais em atividade. Em 2013, João Castilho e Letícia Ramos foram os primeiros ganhadores, sendo nomes já respeitados na fotografia, nascidos na década de 1970; Castilho, com origem mineira e trabalhos em campo expandido, propôs *Zoo*, com a observação de animais em Minas Gerais; enquanto Ramos, de origem gaúcha e trabalhos entre narrativas e pesquisas paleontológicas, propôs *Microfilme*, com mistos de representações científicas e pessoais sobre o real.

Nos anos seguintes, o Coletivo Garapa se destacou pelo prêmio dado a uma produção coletiva, em 2014, ao lado de Helena Martins-Costa. Formado pela dupla Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes, em seu terceiro trabalho de grande repercussão, com forte inserção em São Paulo. Garapa dedica-se à fotografia documental e jornalística e em torno das imagens de linchamento, com *Postais para Charles Lynch*, produziu uma franca crítica à violência da cultura popular, posteriormente recuperadas pela exposição *Corpo a Corpo*, do Instituto Moreira Salles. Martins- Costa acompanha o padrão de premiação a produtores já profissionalizados e, em 2014, sedimentados em São Paulo; com o premiado *Desvio*, pesquisou acervos pessoais amadores, recuperando distorções angulares inusitadas em retratos familiares. Em 2015, Bárbara Wagner e Coletivo Trêma foram os vencedores. Wagner, com trabalho sedimentado em Pernambuco e experiência com a documentação da cultura popular, explorou em *Mestres de Cerimônia* a vida dos jovens MCs da música funk, particularmente vinculados aos então famosos Funk Ostentação e Funk Brega; enquanto o Coletivo Trêma se dedicou à vida de imigrantes vindos ao país nos últimos anos, em *Memento* - na época Trêma era um coletivo recém-formado em São Paulo, pelos fotógrafos Filipe Redondo Gabo Morales, Leonardo Soares e Rodrigo Capote, com exploração contínua das identidades populares em contextos comunitários.

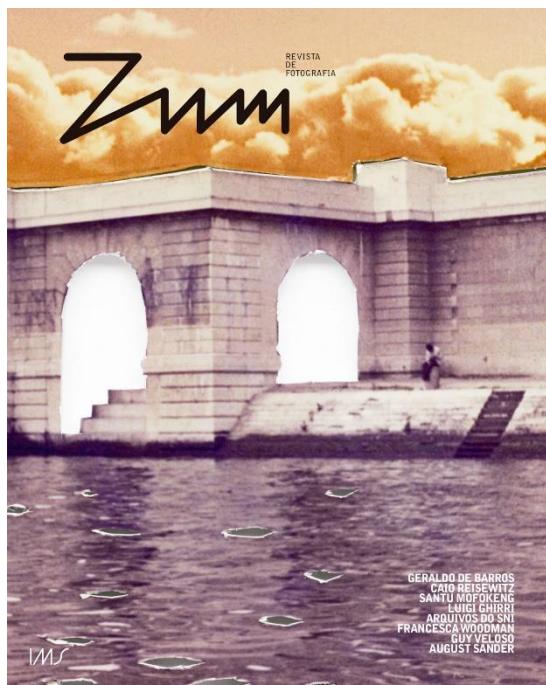
Em 2016, a professora da ECA-USP e artista visual Dora Longo Bahia, com diversas experiências de diálogo entre arte e política, ganhou o prêmio com novo tipo de material, a instalação audiovisual, com a proposta de *Brasil X Argentina (Brasil e Patagônia)*, em que discutiu as queimadas na Amazônia e o derretimento da geleira Perito Moreno, junto da paixão comum dos dois países pelo futebol. Ao lado dela, Vijai Patchineelam, designer e fotógrafo carioca, de família parcialmente indiana, aproveitou *Samba Shiva*, trabalho fotográfico que havia criado em residência artística na Áustria, em que explorou as memórias de família e a dedicação à ciência na família, semelhante a outros contemplados pelo prêmio em anos anteriores. Mantendo o padrão de premiação com produtores culturais extremamente profissionalizados, Sofia Borges e Tatewaki Nio ganharam a bolsa em 2017; ela, com *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um*, em que explorou a origem do mundo a partir de fotografias e colagens, em temas que voltaria a trabalhar na Bienal Internacional de São Paulo no ano posterior, em que foi uma das principais curadoras; ele, sociólogo, de formação transnacional, ganhou com *Conexão São Paulo- Lagos*, em que explorou a relação histórica e social entre as duas cidades. Na sexta edição, em 2018, o tema da memória familiar voltou a aparecer com a premiação da artista carioca Aline Motta, em *Jogo da Memória*, dedicada às imagens de sua tataravó que viveu no período após a abolição, começando a trazer temas que atualmente são caros à instituição, como a questão racial. Ao lado dela, a dupla Dias & Riedweg propuseram *Casulo*, em que documentam um grupo de pacientes do Instituto de Psiquiatria da UFRJ, elaborando produção em torno do assunto que é pesquisado há muitos anos.

Os vencedores dos últimos anos foram Aleta Valente e Eustáquio Neves, em 2019; Rafael Bqueer e Val Souza, em 2020; Castiel Vitorino Brasileiro e Tiago Sant'ana, em 2021; e Igi Ayedun e Célia Tupinambá, em 2022, apresentando mudanças significativas no padrão dos premiados. Com *Avenida Brasil 24h*, Valente se dedicou ao registro dos motéis do Rio de Janeiro, expondo as relações entre corpo e cidade, enquanto Neves voltou às memórias da família, assunto novamente tematizado no prêmio, com *Retrato Falado*, em que expõe a dificuldade de materialização da história das famílias negras no país. No primeiro ano de pandemia, pela primeira vez no prêmio de forma significativa, Bqueer retratou performances *queer*, em Belém do Pará, com *THEMÔNIAS*, homônimo do grupo retratado. Acompanhando a dedicação do ano aos grupos marginalizados, a revista premiou o trabalho de Val Souza, com *Infinito particular e atualizando Vênus*, explorando retratos de mulheres negras em arquivos históricos. Em 2021, artistas muito mais jovens que os das primeiras edições, oriundos de fora dos círculos consagrados da fotografia, exploraram em comum o tema da liberdade; Brasileiro é artista e psicóloga clínica e propôs *CorpoFlor- Anatomia da Água*, a partir de uma imersão na ilha de Upaon-Açu, no Maranhão, lidando com noções de espiritualidade e liberdade; enquanto Sant'ana dedicou-se a *Chão de Estrelas*, a respeito da fuga no período colonial brasileiro. Nesta última edição, Ayedun retomou a trajetória de propostas que lidam com aparatos científicos, produzindo em *Eclosão de um sonho, uma fantasia*, imagens formadas diretamente pelo cérebro, sem o auxílio de máquinas fotográficas, a partir de dados de encefalogramas; enquanto Glicéria (Célia) Tupinambá registrou também o mundo dos sonhos em *Nós somos pássaros que andam*, apresentando sua própria pesquisa com as tradições dos mantos de seu povo, inaugurando igualmente um novo momento da instituição com as temáticas indígenas, a serem logo exploradas em grandes exposições.

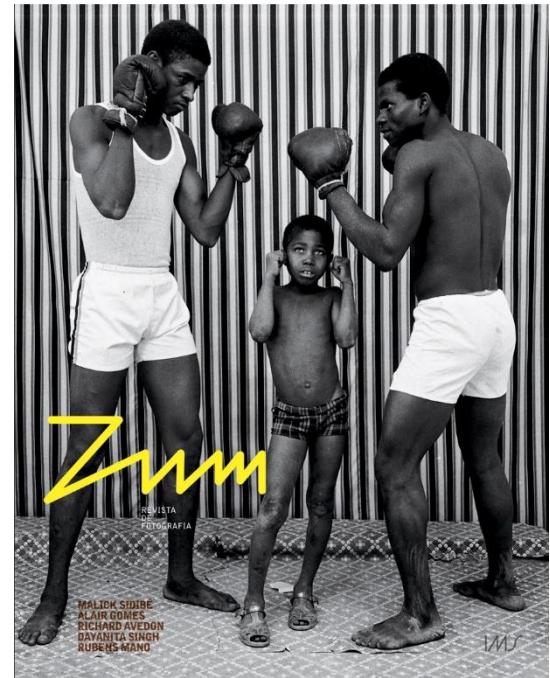
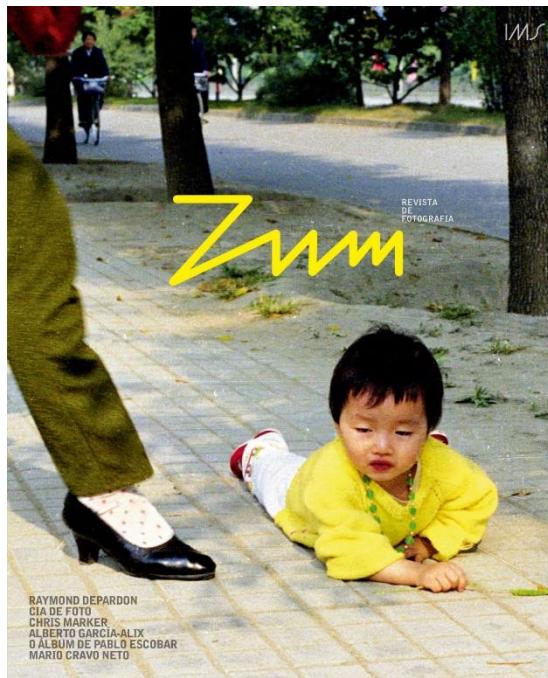
Volumes 1 e 2 (outubro/2011 e abril/2012)



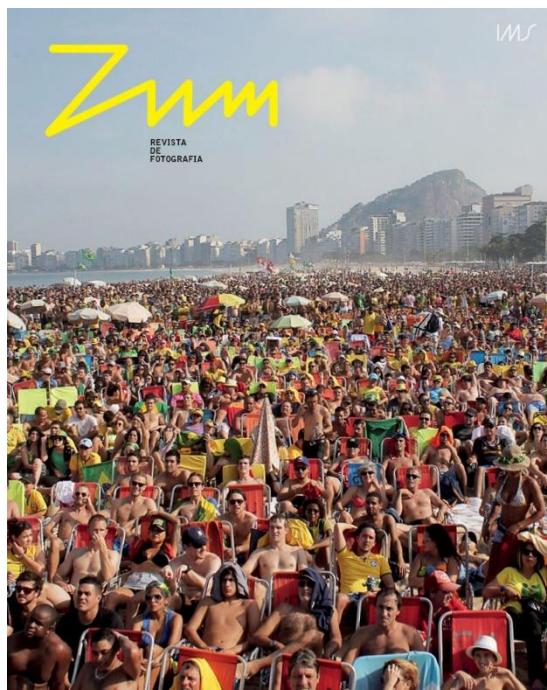
Volumes 3 e 4 (outubro/2012 e abril/2013)



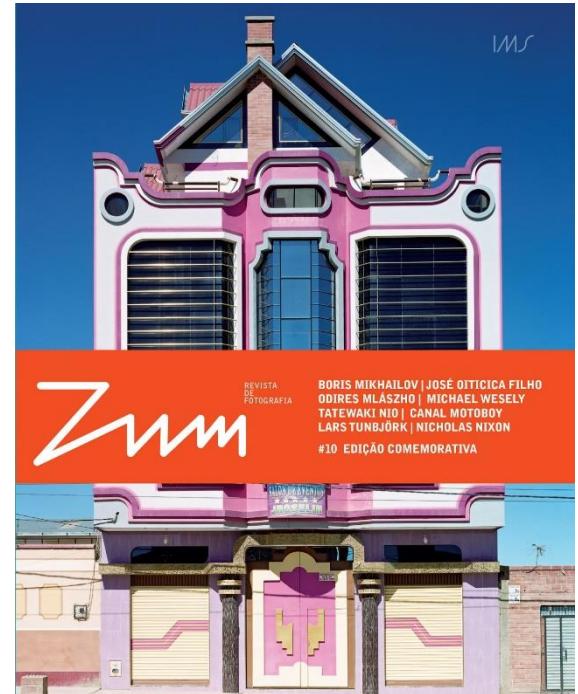
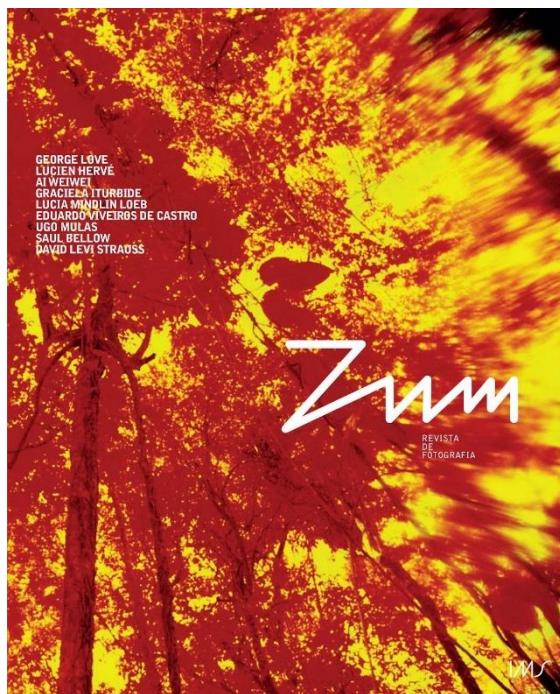
Volumes 5 e 6 (outubro/2013 e abril/2014)



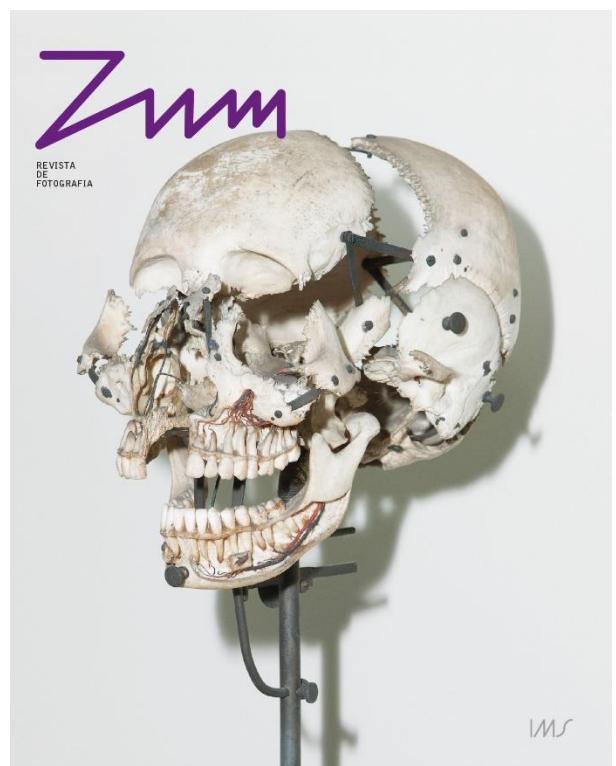
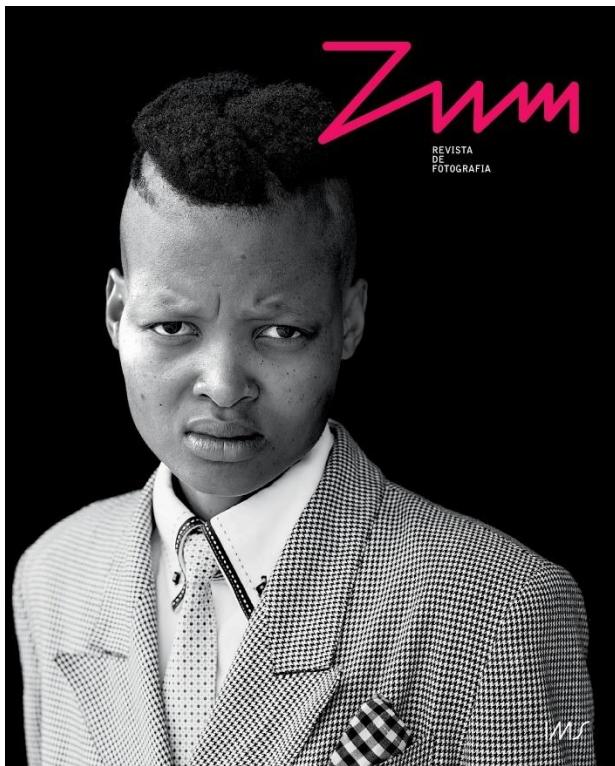
Volumes 7 e 8 (outubro/2014 e abril/2015)



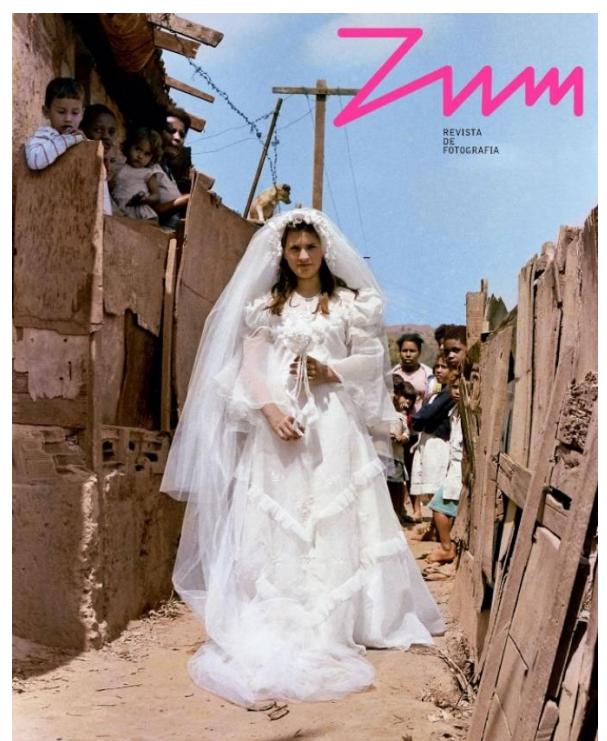
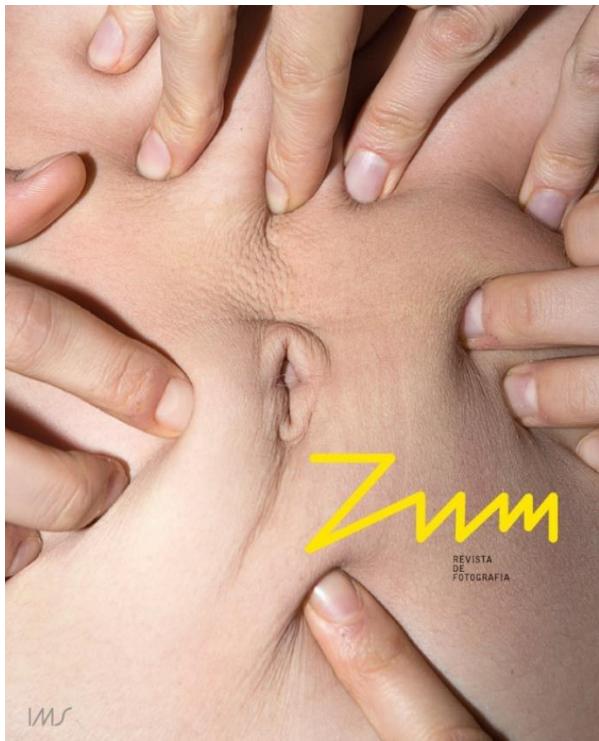
Volumes 9 e 10 (outubro/2015 e abril/2016)



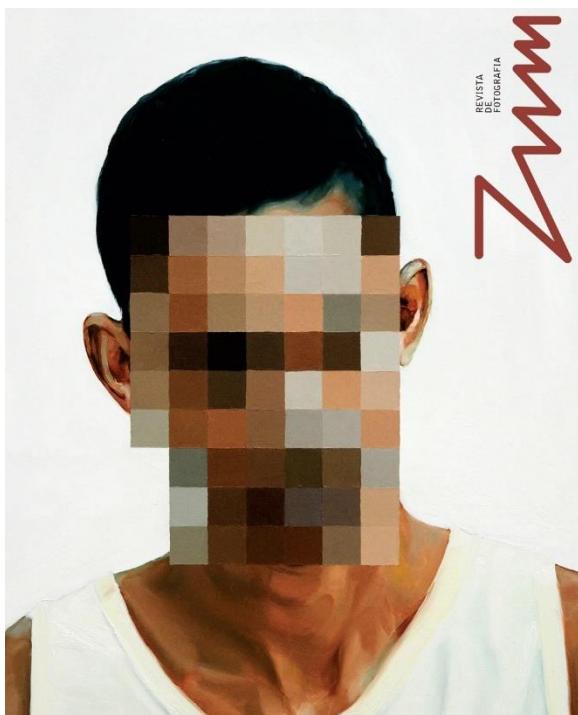
Volumes 11 e 12 (outubro/2017 e abril/2017)



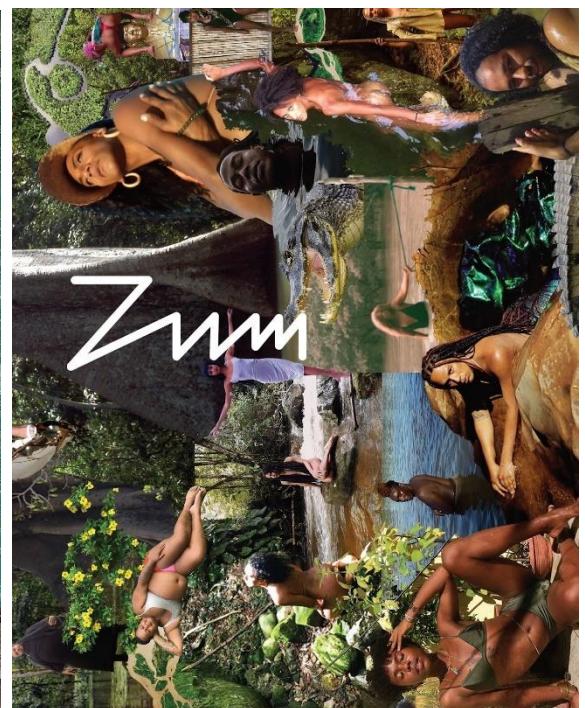
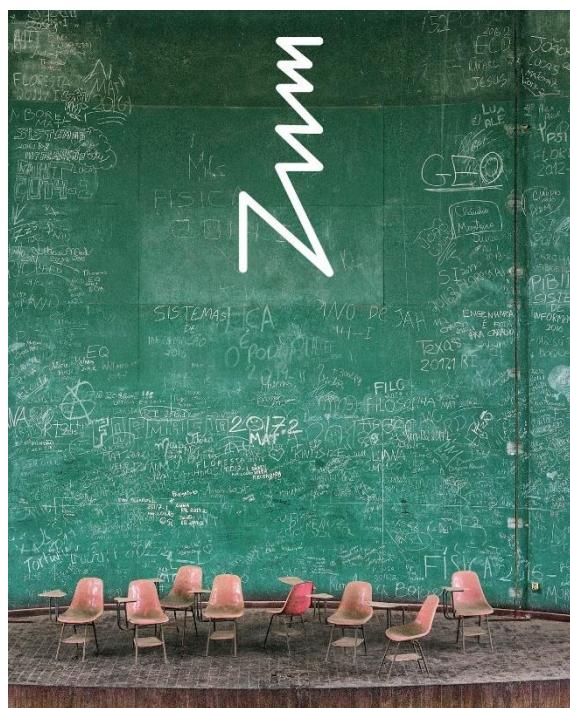
Volumes 13 e 14 (outubro/2017 e abril/2018)



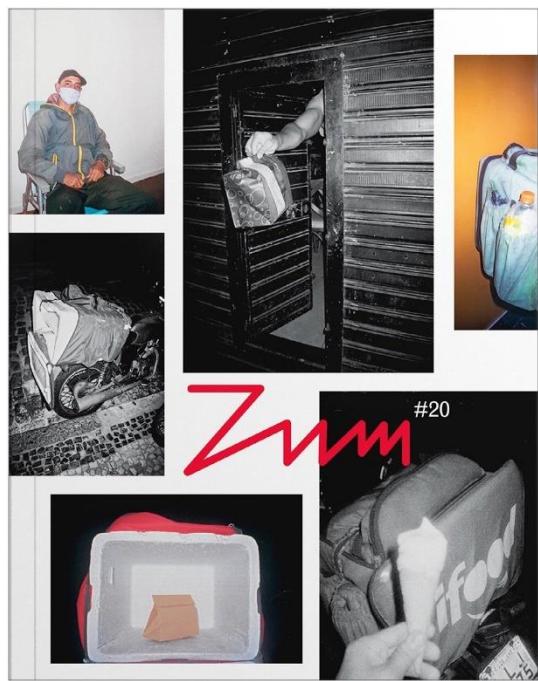
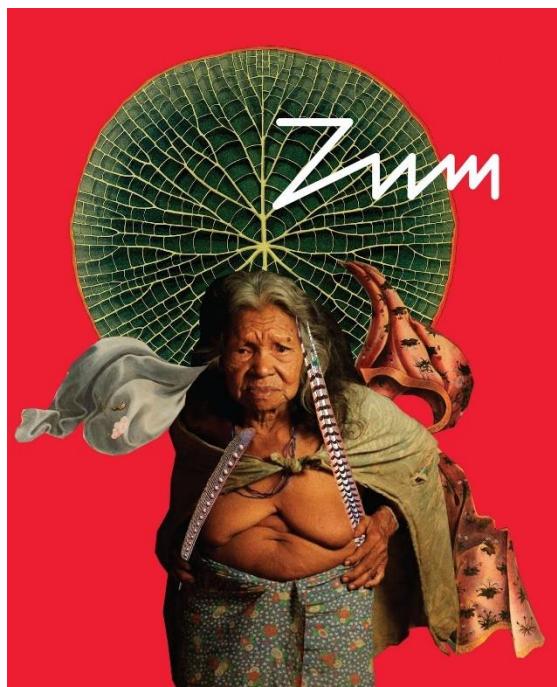
Volumes 15 e 16 (outubro/2018 e abril/2019)



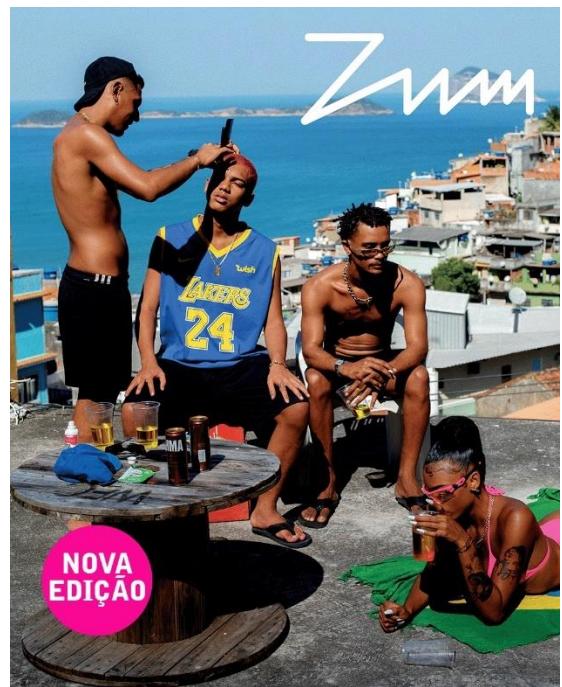
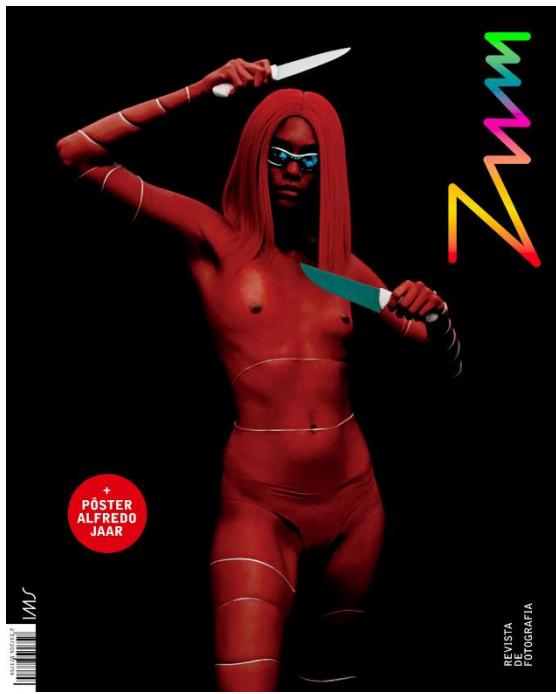
Volumes 17 e 18 (outubro/2019 e julho/2020)



Volumes 19 e 20 (dezembro/2020 e abril/2021)



Volumes 21 e 22 (outubro/2021 e abril/2022)



CONCLUSÕES

Espaços culturais e sociais

Em 2022, o Instituto Moreira Salles completou trinta anos de atividade, finalmente consolidado como instituição cultural dedicada às imagens, para além do trabalho realizado com a memória da cultura nacional, o que tem lhe oferecido a atualização do significativo prestígio adquirido nas décadas de 1990 e 2000, permitindo diálogos mais profícuos com produções culturais eminentes do país. Entre outras conquistas recentes, talvez a mais alentada tenha sido o aumento expressivo da participação popular nos centros culturais, principalmente em São Paulo, tornando as três sedes mais movimentadas e conhecidas nos espaços urbanos da cidade. Em diálogo com tese de Hal Foster (2017) sobre a explosão dos museus em sociedades capitalistas globalizadas, inclusive em reflexão publicada na *Revista Piauí* (2015), podemos considerar que os centros culturais do Instituto Moreira Salles alcançaram o estatuto de caixas icônicas da vida cultural de suas cidades, tornando-se estruturas reconhecidamente escultóricas, identificadas pela forma adquirida e pela salvaguarda e acúmulo de obras de arte e de memória. Mesmo com atividades virtuais e edifícios relativamente discretos, os centros tem manifestado a própria produção cultural da instituição e, a um só tempo, tem suportado e guarnecido a produção alheia; expressando o que a instituição interessa ser e o que ela interessa acumular na cena cultural.

Em termos de explicação, o reconhecimento formal das propriedades do Instituto Moreira Salles pode ser entendido primeiramente pela estabilidade adquirida dos projetos em diferentes áreas temáticas e suportes materiais, conquistada pelo investimento cada vez mais coerente na exploração da memória e das imagens, principalmente na última década, com a emergência da função da direção artística, de construção de vínculos entre as ideias institucionalmente objetivadas e os mais diversos recursos disponíveis. Tratando-se das propriedades arquitetônicas das três sedes atuais, lidamos especialmente com o maior investimento da instituição cultural na assimilação do projeto do Instituto Moreira Salles pelo espaço público das cidades, como elemento pretensamente indissociável da caracterização que ela adquiriu sobre ele, somada à caracterização que possui sobre si mesma. Entre as diversas contradições encontradas na pesquisa, talvez a mais transversal a ser observada em instituições como essa, fomentada pelo mecenato privado, mas ambiciosa do reconhecimento público, seja justamente a tarefa de cada agente de mobilizar investimentos privados de uma maneira que possa ser reconhecida como pública, que não ocorre, entretanto, da mesma maneira entre mecenas e colaboradores - os primeiros têm tido a inegável capacidade criativa de construir agendas temáticas que os segundos não tem, enquanto os segundos tem se mobilizado muito mais para a apropriação dessas agendas de acordo com suas trajetórias na cena cultural.

A rigor, a tarefa dos mecenos no Instituto Moreira Salles pode ser resumida na tentativa contínua de produção de legados privados na vida pública, observados exemplarmente no conjunto arquitetônico da instituição, enquanto a tarefa dos demais colaboradores institucionais, com revezamento de conselheiros variados, literatos, coordenadores de área, curadores e demais funcionários e consultores especialistas, tem sido de utilização necessariamente pública desses legados, o que legitima a atividade dos mecenos. Na pesquisa, isso foi observado empiricamente na participação indubitável que a família Moreira Salles teve na modificação dos espaços, sem contradizer a liberdade criativa dos quadros técnicos na organização das agendas curatoriais, mas protagonizando o sentido futuro que esses espaços iriam adquirir. Mais que a constatação na tese de problemas clássicos do estudo do mecenato da cultura, especialmente a respeito da autonomia e heteronomia dos produtores culturais diante do seu quadro de financiadores, tornou-se mais interessante observar a parceria entre financiadores e colaboradores do Instituto Moreira Salles, com diferentes níveis de agenciamento de recursos, reconhecendo a divisão de tarefas desigualmente combinada entre mecenos e seu corpo de colaboradores, relevando a reprodução do padrão burocrático de trabalho da família Moreira Salles, organizado constantemente desde a década de 1930. Tratando-se ainda da caixa icônica como representação formal mais repetida entre as três sedes, também metáfora maior de cada uma delas, arrisco a inferir que, para cada prédio privado construído distintamente pelos mecenos, existiu a necessidade de elaboração de produções culturais concretas e abstratas de valor coletivo, consideradas por colaboradores no preenchimento do espaço com conteúdos públicos, com recursos evidentemente diferenciados dos mecenos.^{17 18}

Entre os desafios de entendimento consequentes desse argumento, a compreensão do legado do Instituto Moreira Salles na produção de imagens e memórias alcançou maior relevância na medida em que também incluiu a elaboração das representações que a instituição tem realizado sobre si mesma, nem sempre com distância nítida entre esses fenômenos que idealmente seriam apresentados relativamente separados. Provavelmente, o maior feito dos seus variados projetos culturais seja o de consolidar publicamente uma história de representações também icônicas do país, que mobiliza um

¹⁷ A pretensão de práticas de valor público no Instituto Moreira Salles pode ser analisada de duas maneiras. Como outros autores, tanto Bourdieu (1998, 2014) e Boltanski [Bourdieu e Boltanski (2018)], como Dardot e Laval (2017) observam a perda do espaço público em conjunturas neoliberais, pela apropriação de interesses privados. No entanto, acompanhamos mais o primeiro autor, que observa que a legitimação do Estado ocorre muito além de práticas promovidas propriamente por agentes estatais, mas sobretudo por agentes imbuídos da construção do comum, como instrumentos de integração da ideologia dominante. Para Dardot e Laval, atualmente, a constituição do público ocorre sequer a partir da mobilização de práticas de agentes estatais, dada a sua fragilidade e cooptação privada. Ao contrário, nós entendemos que, embora o diagnóstico dos autores tenha muita relevância, o Instituto Moreira Salles teve capacidade de contribuições propriamente públicas à cultura, dado evidentemente a contribuição do seu grande conjunto de colaboradores, que se veem também como produtores da instituição.

¹⁸ Questão bastante notada pela banca de arguição, a ambição público-privada da instituição cultural exige de mim mais reflexões sobre a mudança estrutural da esfera pública no Brasil e no mundo nas últimas três ou quatro décadas, o que não conseguiria expor de modo sucinto nesta tese. Contudo, acredito que, entre os autores citados, a leitura de Dardot e Laval (2017), e de seus vários outros livros, permite-nos conhecer melhor este debate.

significativo imaginário da cultura desenvolvida no Brasil, produzido pela iconografia, fotografia, literatura, música popular consagradas - e ainda pelo jornalismo, ensaio, arquitetura e outras produções audiovisuais tradicionais ou contemporâneas-, *atualizando o empreendimento do mecenato privado na história recente da cultura brasileira*, como poucas experiências institucionais ocorridas no país desde a redemocratização. Sendo mais preciso, a imagem originária dessa emergência do Instituto Moreira Salles tem ultrapassado significativamente a sua contribuição como intérprete dos recursos culturais do Brasil em nichos definidos, alcançando a produção de uma imagem própria da instituição na tradição cultural estabelecida por ela, como estrutura autofinanciada, independente e pública. Curiosamente, para tornar a conversa mais complexa, nas muitas seções internas da instituição, a área de fotografia, tão afeita à produção de representações, foi aquela em que justamente a pesquisa encontrou alguma ambição criativa própria, junto de vários experimentos consideráveis na música e na educação, em exposições, revistas e oficinas. Entre a observação das imagens que o objeto guardece e daquelas que ele produz, coube enfim encontrar a imagem mais elementar do Instituto Moreira Salles tem produzido de si mesmo.

No decorrer dos anos de doutorado, a tese necessitava particularmente de alguma definição do objeto que traduzisse o sentimento de importância pública que os mais diversos agentes do Instituto Moreira Salles compartilham a respeito da sua instituição, acompanhados geralmente por uma espécie de constatação das restrições de tamanho, de inserção e até de orçamento dos seus trabalhos na cena cultural - ou seja, uma representação esclarecida da própria relevância, imponente, mas circunscrita, que sabiamente não está equiparada à representação daquelas entendidas como grandes instituições culturais do país, como a Biblioteca Nacional, o MASP e os Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro. Em tentativa de analogia entre os investimentos da família Moreira Salles, mais bem concluída à frente, encontrei no mecenato do *Botafogo de Futebol e Regatas*, promovido por Walter e João Moreira Salles, os termos que creio mais adequados à imagem reiterada do Instituto na cena cultural – primeiramente, por repetirem a parceria familiar, em financiamento ocorrido concomitante à pesquisa; posteriormente, pela paixão mesma de João Moreira Salles dedicada ao time. Em torno desse assunto, chamou a minha atenção o hábito de colecionismo e de acumulação de Salles dos bens de memória do Botafogo, nada estranha dado o interesse documental pelo esporte que ele demonstrou em *Futebol*, na década de 1990, e mais recentemente na revista *Piauí*¹⁹, tampouco à trajetória familiar, dado o fomento do pai ao esporte, na Copa de 1970. Em depoimento com repercussão para Pedro Bial, Salles (2018) explicou o que considera como as características simbólicas mais chamativas do time: a capacidade de acompanhar as glórias do Brasil, como no final da década de 1950, o retorno do prestígio durante as eleições democráticas e a estabilidade da moeda, o apoio de uma torcida menor, mas

¹⁹ Salles (2023).

aguerrida, a disposição nobre do time em frentes de resistência, diante do poder e de clubes muito maiores, como o Flamengo e o Fluminense; em suma, a relevância simbólica de uma *estrela solitária*, relativamente pequena, contudo resiliente.

Durante décadas, esses termos poderiam caber perfeitamente à caracterização da antiga Casa Moreira Salles e do antigo Unibanco no mercado de bancos, estruturas duradouras em espaços de instituições bancárias muito maiores; poderiam igualmente caber para a caracterização da própria família Moreira Salles diante de fortunas nacionais muito mais velhas e maiores que ela e, acredito, cabem ao Instituto Moreira Salles, instituição cultural que não se observa grande, mas permanente.

Somado aos outros empreendimentos da família, o tamanho concreto do Instituto Moreira Salles foi esclarecido a partir da sua inserção em uma paisagem específica constituída pela pesquisa, centralizado em um cenário de empreendimentos filantrópicos de difícil duplicidade na elite brasileira; isto é, mesmo pequeno, localizado em uma constelação significativa de projetos familiares.

Divisão do trabalho e multiplicidade de espaços

Entre os debates mais ordinários da sociologia da cultura ocorridos nas décadas recentes, referendados pela crítica de cultura, a oposição entre análises externas e internas das obras tem sido relativizada, substituída por compreensões que buscam superar a diferença entre fenômenos culturais e sociais, observando as múltiplas relações entre representações, práticas e recursos. Em um primeiro momento, notamos a dificuldade de aproximar esse debate da análise das instituições culturais, dada a relativa descontinuidade dos projetos do Instituto Moreira Salles, principalmente em momentos de transição geracional, no entanto, superada com a evidência de repertórios estruturados entre as sedes, ancorados no trabalho de gestão museológica cada vez mais padronizado. A despeito ainda da aleatoriedade de alguns investimentos - a serem identificados, por exemplo, na aquisição de *Echo* - e dos vínculos que manteve com o Unibanco, é fato que o Instituto está constituído como uma instituição cultural significativamente autônoma, pelo mecenato de produtores culturais interessados no desenvolvimento de projetos inéditos e com o trabalho de colaboradores bastante profissionalizados, o que lhe oferece alguma identidade e coerência. Como tarefa de delimitação do objeto, coube justamente à pesquisa o esclarecimento de uma diferença estruturante entre os agentes da instituição, divididos inevitavelmente entre o financiamento do trabalho e a prestação de serviços, entre a relação permanente com a instituição cultural e o trabalho remunerado temporário; enfim, entre a prática de mecenato e da execução dos projetos no próprio Instituto Moreira Salles, em torno e a partir dele.

Desse modo, a divisão do trabalho no Instituto foi uma das questões mais férteis para a análise, permitindo a observação da instituição desde o início, relacionando a fundação da entidade com a formação do conselho de intelectuais mineiros e, posteriormente, com a evolução para um padrão de

trabalho bastante profissionalizado de coordenadores, editores e curadores de área. Mesmo com inúmeras mudanças, o conselho foi mantido em termos parecidos, com a participação da família, executivos e colaboradores especializados que sucederam o papel dos primeiros intelectuais, reproduzindo o formato de parceria essencialmente familiar acompanhada de especialistas com trajetórias culturais e intelectuais reconhecidas. Mais que isso, na pesquisa, o próprio Instituto Moreira Salles foi essencialmente esclarecido como parte de uma divisão do trabalho entre entidades, estruturado como um sistema social nada oficializado de organizações dirigidas pela família, com considerável circulação de mecenas e colaboradores, como observamos em vários momentos da pesquisa. Particularmente, o que ainda faz do tema da divisão do trabalho um fenômeno importante para a análise empírica do contexto do objeto foi a constatação de tendências dissonantes nessas trajetórias ou, melhor esclarecendo, de consequências diferentes entre dois padrões de vínculos laborais, marcados em termos gerais pela multiplicidade de espaços das elites e pelo trabalho funcional dos intelectuais; isto é, pelo trânsito concomitante delas em outros empreendimentos e pela tendência de exclusividade dos colaboradores, com trajetórias convertidas essencialmente para a realização institucional, oriundos de muitas outras experiências.

Houve dois motivos para esta conclusão: o primeiro, empírico, o segundo, teórico. Nem sempre foi fácil conseguir detalhes da trajetória pregressa de colaboradores, para entender o recrutamento específico para os cargos, a chegada ao Instituto Moreira Salles, ou quais recursos eles mobilizaram de outras experiências educacionais e culturais para a instituição; sobretudo, vários responderam à pesquisa como funcionários ou a partir de seus cargos, o que era esperado, nem sempre entrando em muitos detalhes sobre suas trajetórias. No entanto, o depoimento de dois deles, logo no início da pesquisa, destacou como a convivência com a instituição permitiu a reconversão radical de suas carreiras; da psicologia para o cinema e da engenharia para as artes plásticas, depois de passarem pelas funções institucionais. Além dessas informações, outros colaboradores demonstraram a capacidade do Instituto Moreira Salles de consolidá-los nas novas cidades; oriundos de regiões pouco conhecidas do país, sua inserção na pesquisa da cultura e a própria familiaridade com a cena das instituições culturais foram narradas substancialmente a partir do trabalho adquirido. Ainda, casos marcantes de longo trabalho com a família antes das funções apareceram acompanhados de detalhes sobre recomendações e trânsito entre *Unibanco*, *Videofilmes*, *Serrapilheira* e *Companhia das Letras*. Como esperado, foi evidenciado como alguns colaboradores se especializaram com experiências de educação formal na pós-graduação, com apoio do Instituto Moreira Salles, que amadureceu a dedicação deles à administração, à música e às artes visuais.

Para a pesquisa, as perguntas tornavam-se cada vez mais claras e, em certo momento, passaram a ser dirigidas com bastante objetividade para os colaboradores, observados não como consultores ou

prestadores de serviço, mas como aquilo que, de fato, assumiam com facilidade serem, funcionários: o décimo quarto salário dos primeiros anos foi lembrado por um, bem como a situação de greve, ainda em vínculo com o Unibanco, foi narrada por outro; o amplo apoio dos mecenatas aos estudos foi agradecido; a perda das grandes festas promovidas por gestões antigas foi sublinhada; os raros e marcantes encontros com o embaixador e com seus filhos foram detalhadamente descritos, não como pessoas próximas, mas simbolicamente presentes. Da mesma maneira, a respeito de momentos mais recentes, a mudança de costumes com a troca das superintendências foi descrita pela oportunidade profissional e criativa; as demissões tempestivas de uma década e os novos contratos de trabalho, registradas com indagação permanente; a dificuldade com antigos gestores e a empolgação com os novos, tão mais especializados, assumida; a escassez de recursos em algumas áreas, a despeito do gasto com outras, comparada; o choque com a chegada em uma instituição privada, depois das carreiras em instituições públicas, refletido; a relativa decepção com o tamanho do Instituto Moreira Salles, menor do que o esperado e menos organizado do que podia ser, muito bem declarada. Por fim, o franco sarro dos mecenatas que ainda não haviam percebido a importância da questão racial na história da cultura brasileira e a admiração pelo posicionamento político e cultural deles, realizado no mesmo fluxo de pensamentos, demarcando bem a existência de um outro, bastante definido, mostrou-se exemplar de uma posição capaz de algum agenciamento, ainda que esclarecida sobre a delimitação do seu próprio lugar na instituição cultural.

Ou seja, quanto mais o objeto foi sendo analisado pelas relações de trabalho consolidadas nas três décadas de existência, questões elementares da sua organização emergiram, como uma alteridade expressiva entre mecenatas e funcionários. Quando indagados sobre o atual momento do Instituto Moreira Salles, a hierarquia interna da instituição foi diversas vezes explicada, como espaço de expectativas a respeito do trabalho entre funcionários dirigentes e dirigidos, alertando sobre a especificidade dos quadros de gestão; a memória das atuações de Franceschi e de Pinheiro e a percepção da chegada de Marcelo Araújo mostraram classificações bem definidas a respeito do crescimento institucional, em direção à consolidação de um modelo de museu; o aumento do tamanho de recursos e funcionários especializados, por exemplo, foi compartilhado como justificativa para uma nova gestão nos últimos anos, finalizando a etapa de expansão e atualização do escopo de atividades, desenvolvida por Pinheiro, à espreita da emergência de outra. Não há dúvida que a superintendência tem sido uma função intelectual com imensa carga de trabalho executivo, com objetivos bastante transformadores, os quais alinham todo o conjunto de colaboradores, em uma mediação profissionalizada entre o mecenato e a curadoria, que oferece muitas oportunidades de análise sobre ofícios organizadores das atividades culturais.

No tocante à motivação teórica da análise, as razões são consideravelmente mais abrangentes e

explicam melhor o lugar social do Instituto Moreira Salles na caracterização do espaço social de uma família da elite brasileira desde a década de 1940, observando especialmente a consequência que promoveu da divisão do trabalho entre capitalistas e funcionários, o que permite o trânsito dos capitalistas e, a um só passo, a autonomia relativa dos grandes colaboradores. Como indicamos, em um sistema de diferenciação dos espaços, não apenas entre agentes, a divisão do trabalho apresenta mais uma propriedade, a de formação de uma burocracia, ou seja, de uma estrutura primordial de racionalização e reprodução permanente das atividades de mecenato da família Moreira Salles; estrutura em que o trabalho dos mecenatos se confunde ora com o trabalho intelectual, ora patronal, da mesma maneira em que o trabalho dos colaboradores ora se confunde com o trabalho intelectual, ora com o trabalho executivo. Na observação do mecenato, não custa lembrar, de maneira alguma essa organização do trabalho burocrático implica necessariamente a perda ou o ganho de autonomia do trabalho intelectual; a demonstração do mecenato eclesiástico de pintores em trabalho para a Igreja (Haskell, 1997) é um exemplo bastante clássico das possibilidades de ganhos culturais dessa relação - no entanto, para o estudo das elites contemporâneas no Brasil, situadas em uma conjuntura de ampliação do incentivo estatal para o mecenato privado, com funções públicas, as consequências dos trabalhos de mecenato podem ser mais bem refletidas, com auxílio da bibliografia.

Particularmente, as pesquisas de Luc Boltanski sobre o capitalismo, realizadas em diversos momentos e com variadas parcerias (Boltanski, Bourdieu, 2008; Boltanski, Chiapèllo, 1999; Boltanski, Esquerre, 2017) foram fundamentais para esclarecimentos de várias dessas propriedades do objeto, tais como o lugar do mecenato nas atividades públicas gerais da família Moreira Salles, desde o fim da década de 1940, a caracterização dela como uma elite especialmente apoiada em uma grande e diversificada burocracia de quadros profissionais, desde pelo menos a década de 1970, e, por último, a sua reprodução mais recente, assimilando críticas à própria disposição social, desde a década de 1990, reorientada para o desenvolvimento de empreendimentos culturais e filantrópicos próprios, legitimados socialmente. Entre outras características desse grupo social, que também foram observadas, uma delas foi o processo de consolidação dele como parte do empresariado propriamente nacional, no entanto, sempre bastante articulado ao capital estrangeiro, do qual adquiriu apoio considerável para a expansão na agricultura e mineração, entre as décadas de 1930 e 1940, depois da consolidação do mercado bancário do país, em contato notável com o investimento financeiro e modernizador do grupo Rockefeller. Na análise da tese, havia a necessidade de uma explicação que lidasse com as mudanças razoavelmente rápidas de geração, que, por consequência, também observasse as mudanças do padrão do mecenato privado nas décadas recentes, a fim de compreender as disposições familiares que levaram às práticas culturais dos últimos anos, mas que considerasse a longa trajetória da família em torno do mecenato privado.

Especialmente, Boltanski e Chiapèllo (1999) produziram discussões avançadas a respeito do que chamam de segundo espírito do capitalismo, que elucidam a bem sucedida trajetória de Walther Moreira Salles, entre as décadas de 1930 e 1980, momento no qual um novo pacto político em torno do sistema de produção foi realizado, principalmente depois da grande crise de 1929, quando capitalistas aceleraram o processo de burocratização das empresas, assimilando responsabilidades trabalhistas, em troca da legitimação pública dos seus empreendimentos. Entre as várias consequências do segundo espírito do capitalismo, os autores também chamaram a atenção para a emergência de uma importante fração social de altos funcionários de apoio aos capitalistas, chamada de *cadres*. Extremamente ativos na França, os *cadres* foram considerados os maiores gerentes das empresas nas décadas seguintes, oriundos de variadas camadas sociais, reunidos em torno da possibilidade de intermediação entre capitalistas e demais funcionários, especialmente imbuídos da ideologia meritocrática da função. A possibilidade de controle administrativo e funcional em empreendimentos significativos trouxe a essa fração social remuneração inédita, fora da possibilidade de riscos dos capitalistas, do mesmo modo que permitiu o afastamento deles dos seus próprios projetos. Tal como explicado na análise da trajetória de Walther Moreira Salles, o amplo esforço que ele teve de reconhecimento técnico das empresas, com inúmeros executivos permitiu a ele o concomitante trabalho político e filantrópico. Na pesquisa de Sérgio Góes de Paula para o Instituto Moreira Salles, a respeito do seu maior filantropo, encontra-se uma explicação do próprio Salles sobre o segredo do seu sucesso empresarial: “*Só um: saber escolher pessoas*”.²⁰ Entre outras características que permitem a associação de Salles ao desenvolvimento de um modelo tão paradigmático de empresariado, de valorização dos administradores e de inserção em um pacto nacional em defesa do desenvolvimento, basta observarmos os consideráveis momentos de sua trajetória em que foi reconhecido como expoente das negociações financeiras entre Brasil e Estados Unidos, completamente associado à *Política da Boa Vizinhança*, sendo provavelmente um dos maiores símbolos empresariais dela no país.

Entretanto, merece mais aprofundamento a mobilização da explicação de Boltanski e Chiapèllo a respeito das transformações do capitalismo, para a análise dos empreendimentos culturais da família Moreira Salles, somada ainda a outras teses do autor, a respeito das estratégias de elites empresariais nacionais das últimas décadas, inclusive que podem ser mais relacionadas à predileção da família Moreira Salles pelo mecenato da cultura no Brasil. Em argumento exposto recentemente, na pesquisa que Boltanski realizou com Arnaud Esquerre sobre a economia do enriquecimento na França, a valorização das mercadorias culturais analisada pelos autores remete a uma dimensão extremamente importante do capitalismo, observada entre as décadas de 1930 e 1980, a de emergência do incentivo estatal para a valorização de empreendimentos dedicados ao patrimônio público nacional, agora,

²⁰ Paula (2018).

especialmente vinculada ao patrimônio da cultura. Ou seja, por meio de objetos culturais consagrados nacionalmente, elites empresariais vêm reconstruindo estratégias de valorização de suas mercadorias em redes hoteleiras, turísticas e no mercado da moda, por meio da cultura, atualizando uma espécie de economia de responsabilidade social dos grupos privados, amparada por novas políticas estatais - sobretudo, tendo que lidar com uma nova organização global do trabalho, de perda da industrialização nos países europeus e crescimento dela na China. Mesmo que nas obras o autor se refira a importância das mudanças do chamado terceiro espírito do capitalismo, crescente desde a década de 1980, de emergência das políticas neoliberais, que ofereceram alguma pretensão de formação de espaços cosmopolitas - com abertura e globalização de mercados, perda da planificação dos empreendimentos a longo prazo, emergência de outra organização funcional, também associada às justificações de liberdade, criatividade e maior autonomia individual dos trabalhadores -, a análise da economia do enriquecimento tem lidado com novas organizações do espírito do capitalismo nas últimas décadas, em que demonstra como as elites empresariais tem participado de uma competição global, renovando o apoio estatal para essa competição, baseadas na diferença de suas mercadorias nacionais.

Para a análise da divisão do trabalho, evidenciada nesse sentido em todas as dimensões do capitalismo, diversas estruturas são demonstradas pelos autores como fenômenos consequentes, também organizados com a relativa diferenciação entre unidades globais homólogas, amparados nacionalmente pelo interesse comum de empreendimentos estatais e empresariais: isto é, o próprio capitalismo distribuiu desigualmente a função das elites empresariais entre regiões diferentes do mundo, enquanto nacionalmente elas pactuam explícita ou tacitamente alguma responsabilidade pública com o Estado, de acordo com suas disposições irreproduzíveis. Entre as propriedades mais singulares da família Moreira Salles, enquanto objeto de estudos da elite brasileira, desse modo localizada em um espaço de competição e solidariedade global das elites, em defesa de patrimônios nacionais, despontam tanto iniciativas culturais quanto empresariais, que ganharam representações semelhantes, compatíveis com dimensões estudadas pelos franceses. A criação da política de acervos do Instituto Moreira Salles foi justificada pela preservação de patrimônios iconográficos e fotográficos no Brasil, para estarem distantes da posse estrangeira; a decisão de fusão entre os bancos Itaú e Unibanco, uma década depois, foi também justificada pela preservação do mercado bancário no país do domínio estrangeiro; o atual reconhecimento de cânones nacionais da fotografia e do audiovisual é realizado como partícipe da história internacional da fotografia; da mesma maneira que o reconhecimento de escultores e arquitetos estrangeiros é realizado como partícipe da experiência cultural mais cosmopolita do Instituto Moreira Salles; os exemplos são inúmeros. Nenhum exemplo do discurso oficial talvez seja tão claro quanto o texto de João Moreira Salles na abertura da instituição em São Paulo, a respeito da intenção da organização de juntar o tutu com o suflê, mobilizando metáfora construída com as falas de seu pai, para

aliar manifestações culturais brasileiras e estrangeiras, como combate ao paroquialismo e a subordinação do país às culturas outras.

Em termos mais precisos, a investigação do Instituto Moreira Salles permitiu a análise da principal estratégia com a qual a família Moreira Salles busca se consolidar no debate público, valorizando amostragem significativa da cultura nacional, indissociável de uma invenção muito específica para as elites empresariais do Brasil em espaços transnacionais, seja como exemplo atual da preservação de patrimônios públicos nacionais, seja enquanto manifestação oportuna da moderna tradição cultural e abastada do país. Nesse sentido, a noção de estratégia mobilizada na pesquisa significou investimentos bastante planejados que o grupo tem mantido nas atividades culturais, possibilitados não apenas pela posse de recursos, mas pelo privilégio de convertê-los em produções audiovisuais, acervos, edições, materiais, espaços, instituições e representações, sobretudo inseridos em um sistema próprio de empreendimentos, o que tem lhe fornecido a capacidade incomum de interação e de disputa com outros grupos culturais do país e do estrangeiro. Para a reflexão sobre a consequência dessa poderosa localização do Instituto Moreira Salles, em que o sucesso do empreendimento ocorreu ao lado da sedimentação de uma elite cultural e com o trabalho de colaboradores de diversas origens sociais, cabem as análises finais da tese, antes de duas conclusões sobre futuros andamentos da pesquisa.

Elites culturais e burocracia da cultura

Em resumo, o Instituto Moreira Salles foi formado por uma experiência de organização do empresariado no Brasil que se nacionalizou e transnacionalizou a partir da responsabilidade social que assumiu em diferentes conjunturas políticas, completamente vinculada a uma tácita divisão de trabalho entre interesses estatais e econômicos desde a redemocratização. Particularmente, o que tornou a instituição cultural distinta de outros projetos filantrópicos, realizados por outras famílias empresariais relativamente afastadas da administração corporativa, foi a conversão geracional das trajetórias herdeiras para atividades culturais variadas, possibilitando o amadurecimento do Instituto Moreira Salles ao lado do vasto conjunto de empreendimentos culturais e filantrópicos fundado pela segunda geração de mecenas. No desenvolvimento institucional, notamos ainda a reprodução da divisão do trabalho e das atividades burocráticas típicas dos empreendimentos de Walther Moreira Salles, ocorridos entre as décadas de 1940 e 1980, ancoradas na autonomia relativa do seu quadro de colaboradores técnicos - desta vez, em interação com agentes já inseridos na cena cultural, com trajetórias respeitadas no jornalismo, na crítica de arte, nas instituições públicas, na pesquisa acadêmica e, muitas vezes, com disposição para se educarem segundo os critérios de classificação da cultura já elaborados institucionalmente.

A respeito da última propriedade investigada, não percebemos grandes características comuns a

todos os colaboradores analisados, o que seria difícil, dada a significativa hierarquia predominante na instituição, corroborando a hipótese de Boltanski e Chiapèllo sobre faculdades encontradas nos *cadres*, de origens diversas e imbuídos da ideologia meritocrática, de pertencimento ao lugar a partir de seus currículos. No entanto, origens e sociabilidades importantes entre colaboradores foram observadas ao longo da investigação, como fenômenos que participaram consideravelmente da organização administrativa do Instituto Moreira Salles em dois momentos, como o grupo de intelectuais mineiros e o grupo de pesquisadores do Centro Universitário Maria Antonia, somados ao razoável conjunto de colaboradores com passagens pela *Companhia das Letras*, *Videofilmes* e *Arq.Futuro* e em outros projetos do mecenato. Nas áreas educativas e de conservação também foi evidente a sociabilidade escolar em alguns colégios particulares, repetida no trabalho na instituição - ex-alunos do *Colégio Equipe*, de São Paulo, por exemplo, apareceram com frequência relevante. Na reforma administrativa e curatorial mais recente, ao lado do desenvolvimento de paradigmas decoloniais para toda a nova fase curatorial, outra mudança bastante anunciada foi a de inclusão de colaboradores negros em toda a estrutura do Instituto Moreira Salles, o que tem sido observado consideravelmente, a partir da construção do cargo de coordenação de diversidade e inclusão, com a pedagoga Viviana Santiago.

Diante desses fenômenos, que foram os maiores responsáveis pela existência do Instituto Moreira Salles, podemos destacar duas modalidades de trajetórias que ainda se relacionam; *grosso modo*, a fração da elite empresarial que adquire estatuto intelectual, convertendo seus recursos econômicos em recursos culturais, e a fração de profissionais da cultura que, de maneira mais heterogênea e hierarquizada, passa a compor o mercado de trabalho em torno da instituição cultural, a partir do diploma universitário²¹. A rigor, mais duas considerações devem ser feitas, sobretudo diferenciando relativamente os espaços e as práticas dos agentes: o Instituto Moreira Salles tende ainda a ser lugar de produção de uma elite intelectual amparada na burocratização do trabalho intelectual de seus colaboradores, mas não pode ser resumido a essa descrição. Em outras palavras, é necessário notar a capacidade de mudança permanente da instituição, em direção à consolidação cultural que ela conquistou, com as contribuições tanto do mecenato quanto dos colaboradores, de preferência reconhecendo em quais situações essa possibilidade de desenvolvimento institucional foi possível, segundo os dados da pesquisa. Evidentemente, os espaços caracterizam-se pela consolidação das práticas que o engendram; no entanto, é necessário observar a possibilidade de alteração do espaço pelo agenciamento das práticas.

Mais uma vez, a explicação da divisão de trabalho nos auxilia, registrando como a relação entre mecenato e colaboradores foi estruturante do objeto, ainda que de maneira desigual, principalmente

²¹ Reitero o uso mobilizado do sentido de elites, a respeito de indivíduos, grupos ou estrutura de relações, que ocupam posições que lhes permitem ter o controle sobre recursos distintivos ou que gozam do acesso a eles (Khan, 2012; Hey, 2017).

quando a ela é observada em um espaço maior, específico, de grupos empresariais que dividem responsabilidades públicas. Para a análise, mais que entender divisões internas e externas do objeto, fez sentido entender como elas se relacionam, ou mesmo como são partes de uma mesma classificação, notadamente entre público e privado, valorizada em comum por esses dois conjuntos de trajetórias. Dado o percurso economicamente ascendente da família Moreira Salles - entre a construção corporativa e as atividades públicas, sejam elas políticas ou culturais, mantido em novos empreendimentos corporativos, filantrópicos e culturais, interessado em legitimá-la como parte do empresariado eminentemente nacional, em estreita afinidade com o desenvolvimento do Brasil -, a função mais esperada para seu quadro de colaboradores nas atividades do Instituto Moreira Salles, como entendemos, é necessariamente a assunção de agendas públicas, como muitos deles já fazem. Além do setor educativo, o trabalho em torno da história da fotografia e da música, pelo menos, é extremamente referenciado em pesquisas acadêmicas, instituições públicas e desafios consolidados na cena cultural do país, que igualmente posicionam todo o empreendimento no desenvolvimento do cânone nacional dessas linguagens.

É fato que a posição criativa de colaboradores, em ensaios, imagens e outros materiais tem condições de ser mais valorizada institucionalmente, mas isso ainda tende a ocorrer quando ela já possui propriedades valorizadas externamente. Em um espaço relativamente dependente da chancela social consagrada no país, torna-se mais difícil assumir riscos estéticos, tal como os próprios mecenas tomam em suas obras particulares; contudo, entre características do empreendimento que ainda podem ser alteradas, possivelmente, seja a da orientação da sua presidência. Atualmente, é inegável a disposição dos três presidentes da mesma família, Walther, Fernando e João, consolidando a autonomia dos colaboradores; mas nada está garantido em uma nova mudança geracional, com a emergência de novos quadros familiares na gestão – diante do trânsito de colaboradores que entram e saem da entidade a cada geração, a função do mecenato na gestão merece ainda ser considerada dominante na orientação das grandes fases do conglomerado. Em suma, a observação declarada de que o Instituto Moreira Salles tem ele mesmo uma preocupação com a figuração de uma elite nacional esclarecida justamente por garantir uma maior autonomia dos colaboradores é uma observação, por enquanto, apenas dessa pesquisa, a respeito do recorte temporal e espacial ao qual ela está dedicada. Entender organizações burocráticas difusoras da produção cultural no Brasil, mantidas ainda com a gestão familiar, como outros casos de famílias proprietárias de bancos e de grandes empreendimentos nos meios de comunicação, comparando-as entre si, pode ser desafio interessante para a elucidação dessas organizações, mas pode ser maior ainda, quando observamos, como ocorreu com o Instituto Moreira Salles, os deslocamentos das atividades familiares das frações empresariais, inseridas em uma história de rotinização da administração capitalista no país que atingiu a administração cultural.

Considerações finais

A finalização desta tese ocorre junto do reconhecimento de pesquisas a serem realizadas, a respeito de temas e objetos laterais a ela, em possíveis diálogos com a análise empreendida, somadas às pesquisas que já foram feitas anteriormente, que incitaram a dedicação ao doutorado. Primeiramente, entendo que a filantropia desenvolvida pela família Moreira Salles pode ainda ser mais esmiuçada, com a investigação de outros projetos de mecenato com finalidades públicas, de intensa interação com pesquisadores acadêmicos e profissionais da cultura, o que também permitiria análises comparativas com a estrutura do Instituto Moreira Salles, como as pesquisas do *Instituto Serrapilheira*, do *Instituto Ibirapitanga*, da *Revista Piauí* e da *Arq.Futuro*. Desdobrando uma segunda observação importante, entendo que a família Moreira Salles acumulou um relevante capital administrativo, que circula entre mecenas da primeira e da segunda geração, desde a interação de Walther Moreira Salles com o empresariado estadunidense, presente igualmente nas gestões e conselhos que ela teve em museus e instituições culturais - capital atualizado na capacidade dos agentes manterem colaboradores altamente especializados para seus projetos, seja para a consultoria deles, ou para o seu planejamento e execução, aliado ao desenvolvimento de estruturas muito específicas de fomento, como os *endowments*, orientadas para a manutenção dos projetos. Ou seja, merece mais atenção a disposição do mecenato de não apenas investir, mas de administrar os recursos da cultura, construindo arcabouços, curadorias, significados e inserções mais adequadas ao tamanho do investimento e dos acervos adquiridos, eliminando projetos financeiramente insustentáveis, reaproveitando infinitamente seus trabalhos, característica cada vez mais consistente e desejada na instituição.

Nesse sentido, o escopo de entidades a serem comparadas ao Instituto Moreira Salles alcança também todo o conjunto de empreendimentos que tiveram a participação da família na gestão e no fomento, a ser analisado pelo espaço social elementar da circulação desse capital administrativo, dos agentes que o mobilizam e das ideias as quais ele está associado; formado pelas editoras *Bei* e *Companhia das Letras*, pela *Feira Literária Internacional de Paraty*, pela *Quatro Cinco Um: a revista de livros*, pela *Videofilmes*, pela *Fundação OSESP* e pelo *Instituto Unibanco* e até pelas empresas *Itaú-Unibanco*, *Cambuhy Agrícola* e *Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração*. Tal como aponta a pesquisa de Ricardo Teperman sobre as elites econômicas na inauguração da Sala São Paulo (2016), podemos dizer que a gestão do Instituto Moreira Salles teve igualmente a intenção de alteração do espaço das cidades, com tentativa de produzir nova circulação do centro urbano, ainda que de maneira negociada e nem sempre bem-sucedida. Desse modo, em concorrência com outros modelos de instituição cultural privada, o Instituto Moreira Salles pode ser analisado a partir da transformação urbana operada por iniciativas culturais vinculadas ao mercado financeiro, nenhuma no Brasil tão evidente como na Avenida Paulista, em São Paulo, em que estão concentrados o *Itaú Cultural*, o *MASP*,

a FIESP, o *Instituto Cultural J. Safra*, além de muitas outras entidades privadas. Novamente, a presença do capital administrativo da família, em permanente investimento em instituições culturais durante décadas, mostra-se um recurso extremamente distintivo; afinal, nessa disputa pela alteração do sentido dos centros urbanos, permeada por inúmeros financiamentos providos pelos mecanismos de isenção fiscal, especialmente suas entidades partiram para a elaboração de uma estrutura de financiamento próprio, com intenção de permanência na cena cultural a longo prazo. Entre instituições vinculadas ao mercado financeiro, a serem comparadas pelos temas recorrentes, além do *Itaú Cultural*, cabe a lembrança da tese de Eduardo Fragoaz de Souza (2008), sobre o *Centro Cultural Banco do Brasil*, observado por uma pequena diferença: enquanto a diversidade se tornou questão temática fundamental dessa segunda instituição, como moeda significante tanto nas atividades econômicas e culturais, o Instituto Moreira Salles apenas recentemente sucumbiu com clareza a essa pauta, mantendo seus desígnios culturais mais refratários a ela. De fato, manteve-se mais distante da atualização das demandas do capitalismo estritamente financeiro, tão imbuído da apropriação dos novos movimentos sociais, o que permitiria outro tipo de comparação, com instituições culturais de natureza familiar, envolvidas na conversão de seus membros em atividades artísticas, de presença significativa na cidade, como, por exemplo, o *Instituto Tomie Ohtake*. Em termos de tamanho, a respeito também da pretensão de diálogo com quadros universitários, como citamos, uma instituição a ser comparada é o *MAC- USP*, Museu de Arte Contemporânea, da Universidade de São Paulo.

Em diálogo com as teses de Tony Bennett e Elizabeth Silva sobre as manifestações contemporâneas do capital cultural (2011), acompanhadas de preocupações de Edison Bertoncelo, Michel Nicolau Netto e Fábio Ribeiro (2022) sobre a atualidade do fenômeno da distinção, a análise do Instituto Moreira Salles nos convida também a constatar a transformação da relação entre grupos dominantes e cânones da cultura nacional, especialmente quando comparamos as atividades de mecenato entre as diferentes gerações componentes do objeto. Em comum, essas pesquisas mobilizam o repertório clássico de Pierre Bourdieu [Bourdieu, Darbel, 2003 (1966); Bourdieu, 2008 (1979)], construído nas décadas de 1960 e 1970, responsável pela grande elucidação de como os grupos dominantes se diferenciaram de grupos dominados em espaços nacionais integrados, em que bens considerados de alta cultura eram muito mais consumidos pelos primeiros - a rigor, bens acessados pelos dominantes a partir de disposições incorporadas na educação familiar e na trajetória escolar e social realizadas, facilitadoras da aquisição de repertórios culturais que, no entanto, eram legitimadas entre todos; com apoio de políticas públicas, escolas, universidades e instituições culturais integradoras de dominantes e dominados. Para esse pesquisador, em um universo de relações em que a cultura considerada erudita era exclusivamente legitimada, inclusive por museus, o uso social das produções culturais necessitaria ser observado pelos efeitos de distinção entre grupos, com atenção ao acesso

desigual deles ao bem cultural reconhecido, analisando o espaço estruturado de agentes, relações e recursos culturais propiciadores de uma crença em torno dele.

Na pesquisa sobre o Instituto Moreira Salles, sessenta anos depois das primeiras análises de Bourdieu sobre os museus, o desenvolvimento do setor educativo chamou a atenção como a função mais democratizadora da instituição, com atividades robustas na última década, cada vez mais ambiciosas, inseridas em uma ampla rede de profissionais emergentes, com novas políticas museológicas, desenvolvidas desde o fim da primeira década de 2000 - que deram origem, por exemplo, em 2009, ao Instituto Brasileiro dos Museus (IBRAM), autarquia federal que tem pretendido assegurar políticas públicas aos museus, contribuindo para a organização, gestão e desenvolvimento deles e de seus acervos. Embora tenha passado mais de uma década orientado e dirigido para públicos muito restritos das cidades em que estava sediado, o Instituto Moreira Salles teve que se ater a um contexto de crescente democratização de instituições orientadas a acervos de valor público. Recentemente, a escolha de Marcelo Araújo, que foi presidente do IBRAM, como superintendente demonstra bastante o alinhamento institucional a esse sólido contexto político dos museus no Brasil. Contudo, o debate sobre as transformações dos cânones da cultura ultrapassa necessariamente a averiguação do acesso mais amplo a esse cânones, necessitando de comparações sobre usos estruturalmente distintos de museus e representações nacionais em diferentes frações de classe; como explicado inúmeras vezes nesta tese, a democratização do acesso é mais uma sintoma da autonomia relativa de colaboradores, cada vez mais especializados na gestão cultural, que não esgota a reflexão a respeito do consumo cultural do protagonistas dessa instituição, os mecenas, que não necessariamente são parte do público esperado dos seus museus.

O que esta pesquisa demonstra é que o mecenato do Instituto Moreira Salles mobiliza novos recursos, imprevistos na década de 1960, que, contudo, ainda corroboram a validade de conceitos como capital cultural e distinção, demonstrativos de diferenças também geracionais, com diferentes pretensões de reconhecimento cultural. Enquanto Walther Moreira Salles se notabilizou por mudanças na gestão do MAM-RJ, assimilando conhecimentos administrativos na presidência da instituição, em certa medida se diferenciando de gestões anteriores, as novas gerações de mecenas tem se notabilizado de duas maneiras: pela mobilização do capital administrativo específico para a organização cultural, (também compartilhado por superintendentes e curadores, isto é, orientado para a produção de editoriais, exposições, agendas de aprofundamento da cultura), ao lado ainda do acúmulo do antigo capital cultural, de acesso a bens culturais legítimos, propiciadores do seu desenvolvimento enquanto artistas, documentaristas e escritores. Quer dizer, para a sociologia da instituição, a gestão do Instituto Moreira Salles investe em uma transformação do capital cultural acumulado pelo embaixador, convertendo esse recurso, muito associado à formação do mecenato enquanto pessoas cultivadas, para

a formação de mecenatas altamente amparados pelo conhecimento da gestão burocrática da cultura. Para a sociologia das elites e dos produtores culturais, o fato significa a emergência de uma fração nacional de artistas ricos, solidamente vinculados a um espaço de valorização da cultura legítima do país, com uma diversidade de recursos e de funcionários à sua disposição de um modo completamente incomum. E, por último, para uma sociologia de artistas e produtores da cultura, o fato dissipa a oposição entre mecenatas e artistas, reconhecendo que herdeiros são financiadores da produção cultural própria e alheia, além de coordenadores privilegiados de um imenso conjunto de colaboradores culturais. De modo muito pontual, essa pesquisa mostra inclusive a irrelevância de uma associação automática entre o acesso aos bens culturais canônicos, ou chamados de alta cultura, e o poder aquisitivo das elites: neste caso, o poder distintivo não está referido apenas ao reconhecimento dos mecenatas como agentes cultivados, mas muito mais referido à produção de cânones nacionais em áreas determinadas, com apoio de especialistas, como a fotografia, e à própria produção simbólica da família no espaço público, enquanto elite esclarecida do país.

Em outros termos, observando mais a construção de referências nacionais promovida pelo Instituto Moreira Salles, trata-se de outra forma de distinção a ser explorada, manifesta junto de um juízo tácito de mecenatas e colaboradores, a de criação e de sustentação de um compromisso com a formação da cultura nacional, a um poder público idealizado, diferente de práticas tradicionais aleatórias de mecenato, incapazes de fazê-lo. Embora autores diversos já tenham apontado no Brasil a reprodução constante de uma espécie de cânone intelectual interessado na formação do país (Arruda, 2003), justamente comprometido com o lugar e com dificuldades de circulação forânea [Amaral, (1985) 2006], com grande vigência nacional até o início da década de 1990, as teses de Boltanski e Esquerre (2017) já não permitem notar a permanência desse cânone no Instituto Moreira Salles, ou mesmo alguma re-emergência dele na cena cultural, sem considerações importantes. De outra forma, atualmente, o reaparecimento das representações nacionais em espaços globais do capitalismo, ao lado da crise relativa de certo espírito da elite neoliberal, associada ao que Chiapèllo e Boltanski (1999) chamaram de terceiro espírito do capitalismo, atende à pressões para uma nova divisão do trabalho de elites econômicas em circulação estrangeira, necessitadas da mobilização do capital patrimonial de suas origens, enquanto recurso singular de cada uma delas, intransferível de nacionalidade, mas valorizado internacionalmente. Ou seja, apesar da boa intenção, a vontade de formar um país merecer ser analisada também como um bom recurso no estrangeiro.

Para a elucidação da contribuição propriamente cultural do Instituto Moreira Salles, ou seja, aquela pretendida pelo objeto, a tese registra como a instituição está inegavelmente associada à consolidação de pesquisas a respeito da história visual do Brasil, tornando-se ela mesma polo importante para o estímulo de novas descobertas acadêmicas a partir de seus acervos e de suas

atividades. Mesmo que não tenha um grande produtor de imagens reconhecidamente formado pelo Instituto Moreira Salles, com trabalhos de repercussão afora como os trabalhos de Walter e João Moreira Salles, a instituição está erigida em um conjunto significativo de agentes e recursos associados ao conhecimento da imagem. De fato, é em torno da imagem que encontramos os investimentos mais avançados dela, seja produzindo diálogos entre iconografia, fotografia moderna ou contemporânea e fotojornalismo, tradição estrangeira e nacional do ofício, seja oferecendo uma certa visualidade justamente aos trabalhos de literatura, música e arquitetura, a partir de maquetes, publicação, exposições, páginas virtuais, oficinas, cinemas e biblioteca própria, ainda que existam outras muitas contribuições importantes nos trabalhos exclusivamente dedicados à música, literatura e arquitetura. Notadamente, é a respeito do trabalho intelectual em torno da fotografia, de construção de uma posição sobre o que ela é e pode ser no país, que reconheço a potencialidade cultural do Instituto Moreira Salles, nos dias de hoje; como instituição privada fundamental para a consolidação hodierna de um campo de legitimação do conhecimento sobre a imagem na história da cultura brasileira, com debates e disputas que podem ser referenciadas ao trabalho da instituição desde 1995 - hipótese que necessita ainda de outros aparatos de pesquisa para comprová-la ou explorá-la, analisando a circulação de saberes e de agentes no Brasil em torno de campo, para além deste objeto de pesquisa.

Por fim, enquanto pesquisador, noto que me deparei inúmeras vezes como parte de um público cada vez maior da instituição, formado por estudantes de graduação e pós-graduação, dedicados ao trabalho da pesquisa nos arquivos dela, recebido desse modo nos seus espaços. Com frequência, lidei igualmente com colaboradores interessados na minha pesquisa que se dispuseram a falar dela para mim menos como agentes participantes do escopo de investigação e mais como interlocutores, ou mesmo como meus possíveis de orientadores acadêmicos, dispostos a oferecer inclusive sugestões de bibliografia e de pesquisa, em geral bastante pertinentes e satisfatórias. Entretanto, nessas ocasiões observava traço importante do que fui entendendo como caracterização elementar do Instituto Moreira Salles, uma espécie de altivez na explicação da cultura, ora em disputa com a universidade pública, ora em complemento dela, reconhecendo notadamente o que é produzido nas nossas pesquisas acadêmicas. Essa dimensão ofereceu considerações importantes a respeito da circulação de conhecimento entre universidades públicas do país e instituições privadas - como o Instituto Moreira Salles, que sempre esteve em diálogo com quadros bastante estabelecidos nas instituições de pesquisa com pretensão científica -, mas também sobre a mobilização do conhecimento na estratificação social a qual a instituição está ancorada.

Em análises sociológicas do mecenato tradicional no Brasil, indagações pregressas a respeito do financiamento da cultura já levantaram debates sobre a autonomia dos trabalhos intelectuais, seja público (Miceli, 1979), seja privado (Arruda, 2003), ora observado na cooptação das estruturas

burocráticas estatais, ora em consonância com a própria modernização da burguesia, produtora de um espaço autônomo e diferenciado de práticas e linguagens culturais. No caso da pesquisa do Instituto Moreira Salles, cabe o discernimento de dois fenômenos evidentes bastante atuais, em torno da complexidade crescente do trabalho de produção do conhecimento na instituição cultural, menos relacionados à falta de autonomia dos colaboradores da instituição cultural, mais à complexidade do mercado de trabalho intelectual, crescentemente hierarquizado, com distinções nubladas entre intenções públicas e privadas, produtor ele mesmo de uma elite de investidores esclarecidos, possivelmente os maiores intelectuais do empreendimento. Para compreender as consequências de um caso mais radical de mecenato do conhecimento, com a intenção de entender padrões estruturais de cooptação de intelectuais por burocracias privadas, é necessário comparar o Instituto não apenas com instituições culturais, mas com *think tanks* construídos com a intenção de disputa da esfera pública, enquanto organizações de terceiro setor. Ou seja, ele é uma organização de produção de conhecimento.

Por fim, entre os interesses compartilhados pela pesquisa e pelo objeto, como investimentos similares ocorridos nestes anos, um que considero dos mais relevantes é o reconhecimento que fizemos, por caminhos diferentes, do contexto da instituição, como dimensão fundamental para sua sobrevivência, relevância e entendimento. Primeiramente, isso foi notado pela preocupação declarada das gestões, desde o final da década de 2000, de atualizarem sedes, públicos, temáticas e profissionais, a fim de o Instituto Moreira Salles acompanhar novas mudanças sociais e culturais, exigentes de uma instituição cultural mais democratizada, acessível e em diálogo com fenômenos forâneos, atravessada pela circulação de produtores culturais e de linguagens várias, aptas a conferirem novos significados para o empreendimento. Entretanto, na análise propiciada pela pesquisa, o contexto delimitado foi o espaço de classe originário da instituição, provocador de sua contradição estrutural pesquisada, reproduzido em sintonia com a consolidação cultural da família Moreira Salles, ao mesmo tempo disputado como acesso público da cultura, especialmente a visual. Neste sentido, trata-se de considerar a relevância das forças de constrição em torno do objeto, reconhecendo a estratégia de durabilidade dele, sem contudo escamotear os fenômenos que acompanharam e acompanham sua existência. Enquanto o Instituto Moreira Salles sobreviver e impactar a cena cultural do país, com as ambições pretendidas de complemento e contribuição a essa cena, acredito que nós devemos estudá-lo, atualizando nossas perspectivas permanentemente, consciente das transformações que ele possa ter.

Quando eu já havia terminado as primeiras versões da tese, fiz a leitura de *Arrabalde: Em busca da Amazônia*, livro de João Moreira Salles, lançado no final de 2022, pela *Companhia das Letras*, antes publicado em seguidas edições da *Revista Piauí*. Para mim, foi uma oportunidade de alinhar as experiências de compreensão que fiz no mestrado, na área de sociologia dos intelectuais, e no doutorado, elucidando sobretudo uma instituição cultural, elites e a prática do mecenato privado. Depois de uma pesquisa e de outra, com *Arrabalde* alcancei um maior discernimento sobre João Moreira Salles, como agente específico para um estudo sobre a relação entre intelectuais e elites empresariais.

Entre as várias propostas do livro, a mais evidente foi o esforço de Salles em reunir relatos, pesquisas e visitas a campo para produzir um significativo compilado de materiais sobre a Amazônia, em uma tentativa de ensaio e de documentário sobre como se encontra o imenso bioma sul-americano e brasileiro. A rigor, a proposta poderia ser perfeitamente elucidada como mais um entre os seus vários trabalhos no documentário, inserida em mais uma busca de atualização do debate e da representação do objeto escolhido, tal como os *Cadernos de Literatura Brasileira* operaram por vários anos. Entretanto, eu já tinha uma tese pronta, da mesma maneira que João Moreira Salles tinha passado por quinze anos à frente do Instituto Moreira Salles, o que tornou a leitura e o trabalho dele analisados por uma perspectiva bastante específica: *Arrabalde: Em busca da Amazônia* (2022) pode ser entendido também como uma proposta franca de desenvolvimento intelectual, político e econômico do Brasil, elaborada por membro de uma elite nacional que se observa responsável pela eleição dessa espécie de agenda. Na leitura do livro, eu me recordei de debates oportunos do que na universidade chamamos de pensamento social brasileiro, gênero de textos inseridos em uma antiga tradição de reflexões ora políticas, ora acadêmicas, ora culturais que toma o Brasil como unidade de análise. Especialmente, lembrei-me de uma certa linhagem de intelectuais no pensamento brasileiro, como já citou Gabriel Cohn (2017), a respeito daqueles agentes que vieram da camada dominante do Brasil e se dedicaram à compreensão intelectual do país com alguma objetividade, tal como Joaquim Nabuco e Gilberto Freyre. Não há dúvida de que Salles é leitor destes autores – ele inclusive cita Nabuco, reconhecendo sua existência de classe-, e pretende construir diálogos com essa linhagem, se observei bem.

Em debate ocorrido mais ou menos próximo ao único momento em que encontrei João Moreira Salles, quando apresentou seu documentário *Jorge Amado*, na universidade, em 2010, ao lado de Lília Schwarcz - justamente, comparando Amado e Freyre-, eu havia assistido a uma reflexão de Angela Alonso sobre Joaquim Nabuco e Gilberto Freyre, presente posteriormente no livro *Um Enigma Chamado Brasil* (2009). Na observação de Alonso, esses autores desenvolveram um tipo muito específico de ensaio, de caráter narcísico, em que a escrita é, a um só passo, referente ao país e referente ao seu próprio grupo social e a si mesmo. Entre outras características desses reconhecidos ensaístas, podemos observar que a valorização da memória é inconfundível, seja como memória de família, seja como memória de classe e, como pretendem, memória da nação.

No entanto, a localização do livro de Salles como tentativa de emular uma tradição intelectual consciente da sua condição patrícia é pouco para uma sociologia dos intelectuais. Diferente de Freyre e Nabuco, ele se apresenta como documentarista, patrocinador e propriamente um mecenas, além de um membro cultivado das elites e presidente do Instituto Moreira Salles. Ou seja, segundo a tese defendida, ele é concretamente a liderança de um robusto aparato burocrático, de diversas frentes e instituições, que são formadas pelo trabalho de inúmeros intelectuais, pesquisadores e cientistas fazendo as vezes de

parceiros, ou mesmo executivos, de modo e de outro. Para uma sociologia dos intelectuais, torna-se inevitável, enfim, analisar como a figura de Salles inverte expectativas de liderança do carisma, exigindo a compreensão dele como intelectual mecenas de intelectuais.

Para esclarecer *Arrabalde* com essa constatação, é interessante, por exemplo, acompanhar o trabalho do respeitado sociólogo Ricardo Abramovay, atualmente a principal liderança intelectual de outra instituição fundada pela família Moreira Salles, o *Instituto Ibirapitanga*, reconhecido pelas reflexões sobre economia verde e sustentabilidade no Brasil (2022), com livros específicos sobre o desenvolvimento na Amazônia. Abramovay e Salles, como outros agentes da sociologia e da política brasileira, discorrem muito sobre como transformar o país em uma potência econômica verde, protagonista global da produção de biotecnologia, segurança alimentar, transição ecológica e conhecimento da natureza, não como veleidade de capitalistas ou de intelectuais brasileiros mas porque essas frentes de investimento são as únicas, atualmente, em que a economia brasileira conseguiria competir em escala mundial, com amplo apoio transnacional. Segundo Salles, essa grande possibilidade de investimentos está aberta para o Brasil, com período delimitado para o início de políticas estratégicas nacionais, inseridas nesse paradigma; ao contrário, se não forem absorvidos logo mais, os grandes aportes nacionais e estrangeiros de valorização da economia verde poderão passar ao largo daqui, sem chances de reparação.

Nesse sentido, o gesto mais interessante para a sociologia seja reconhecê-lo na sua posição social quiasmática entre a elite empresarial e a intelectual, uma vez que já há outros pesquisadores que pensam como ele, mas que não possuem o poder de construção de uma função para a classe burguesa, a saber, a de liderar nacionalmente a transição para uma economia verde e sustentável, refletindo sobre as tarefas de sua classe em uma nova fase do desenvolvimento do país. Salles, como seu pai, é um protagonista de manifestações sólidas da modernização da burguesia brasileira e, no meu entendimento, reconhece a importância de quadros esclarecidos do empresariado estarem próximos da vida intelectual, para uma nova fase de investimentos ser efetivada com o alcance nacional que pode adquirir.

Por fim, entre os vários desafios acadêmicos na pesquisa de agentes como João Moreira Salles, há exigência de um debate acerca de quais são as tarefas de intelectuais diante de propostas burguesas tão pretensamente revolucionárias para o Brasil, imbuídas e dependentes inclusive do conhecimento produzido nas universidades brasileiras, observadas com uma pergunta a ser feita: renúncia ao papel de cooperação com essa fração da elite empresarial e cultural do país, a partir da constituição de um ponto de vista próprio, ou aliança com ela, reconhecendo os riscos e fomentos oriundos de uma estrutura privada de produção intelectual e cultural? Certamente, a resposta é inconclusa, dado que o Instituto Moreira Salles e tantas outras instituições homólogas poderiam ser tranquilamente o local de trabalho de inúmeros pesquisadores e intelectuais brasileiros; contudo, essa pergunta pode ser respondida

paulatinamente, dado que esse sistema ainda está para ser mais pesquisado, entendido e indagado, com chances bastante concretas, por enquanto, de estar sedimentado e atuante no país nas próximas décadas.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVAY, Ricardo. **Entrevista**. 2022. FAPESP na mídia. Disponível em: <https://namidia.fapesp.br/desmatamento-e-disparate-que-se-torna-delirio-quando-argumento-e-producao-de-energia-entrevisa-com-ricardo-abramovay/403566>. Acesso em: 01 jan. 2023.
- ALONSO, Angela. Joaquim Nabuco: o crítico penitente. In: A. Botelho & L.M. Schwarcz (orgs.): **Um enigma chamado Brasil**: São Paulo: Cia. das Letras. 2009.
- AMARAL, Aracy. Arte no Brasil de hoje (1985). In: **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980- 2005)** – Vol.1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- AMARAL, Rodrigo Correia do. **Sob o jugo da musa**: profissionalização e distinção entre os produtores e gestores culturais no brasil. 2019. 289 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- ANDRADE MORETTIN ARQUITETOS ASSOCIADOS (Brasil). **Andrade Morettin Arquitetos**. Disponível em: <https://www.andrademorettin.com.br/>. Acesso em: 01 jan. 2023.
- ARQ.FUTURO (Brasil). **Arq.Futuro**. Disponível em: <https://arqfuturo.com.br/>. Acesso em: 01 jan. 2023.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade**. São Paulo: Brasiliense.1989.
- _____. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru: Edusc. 2001.
- _____. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. **Tempo Social**, [S.L.], v. 15, n. 2, p. 177-193, 2003.
- ARTEBRASILEIROS. **Instituto Moreira Salles inaugura escultura grandiosa de Richard Serra em São Paulo**. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/escultura-grandiosa-de-richard-serra-e-inaugurada-no-instituto-moreira-salles-de-sao-paulo/>. Acesso em: 01 jan. 2023.
- BAHIA, Dora Longo. **Exposição "Avenida Paulista"**: Entrevista. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UV_w4nagSss. Acesso em: 01 jan. 2023.
- BELÉM, Marcela Purini; DONADONE, Julio Cesar. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. **Norus**: Novos Rumos Sociológicos, Pelotas, v. 01, n. 01, p. 51-61, 30 jun. 2013.
- BENNETT, Tony. **Culture, class, distinction** Londres: Routledge. 2009.
- BENNETT, Tony; SILVA, Elizabeth. Introduction: cultural capital - histories, limits, prospects. **Poetics**, 39: 427-443. 2011.
- BERTONCELO, Edison; NETTO, Michel Nicolau; RIBEIRO, Fábio. Distinção e capital cultural hoje: introdução. **Tempo Social**, [S.L.], v. 34, n. 2, p. 5-29, 29 ago. 2022. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2022.198676>.

BNDES. **Endowments**. 2017. Disponível em: <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/cultura-e-economia-criativa/patrimonio-cultural-brasileiro/endowments>. Acesso em: 01 jan. 2023.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOLTANSKI, Luc; ESQUERRE, Arnaud. **Enrichissement**: une critique de la marchandise. Paris: Gallimard, 2017.

BOMENY, Helena. **Guardiães da razão**: Modernistas mineiros. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Edições Tempo Brasileiro. 1994.

BOTELHO, André. MINAS MUNDO: hermenêutica de uma subjetividade individual. **Sociologia & Antropologia**, [S.L.], v. 10, n. 2, p. 707-727, ago. 2020. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752020v10216>.

BOURDIEU, P. **Contrafogos**: táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Editora Edusp, 2007.

_____. **Sobre o Estado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BOURDIEU, P.; BOLTANSKI, L. **La production de l'idéologie dominante**. Paris: Demopolis / Raisons d'agir, 2008 [1976].

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre; DESAULT, Yvette. **O costureiro e sua grife**: contribuição para uma teoria da magia. A produção da crença. São Paulo: Zouk. 2002.

BULHÕES, Maria Amélia. **Arte Contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.

CANDIDO, Antonio. Minha verdadeira pátria. **Estadão**. São Paulo, p. 01-01. 03 jun. 2012. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/alias/minha-verdadeira-patria-imp-/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Diários da presidência**: 1999-2000 (volume 3). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARUSO JUNIOR, Rubens. **Memória de Poços de Caldas**: Dedicado à preservação da história da cidade de poços de caldas, MG. Dedicado à preservação da história da cidade de Poços de Caldas, MG. 2011. Casa Moreira Salles. Disponível em: <http://www.memoriadepocos.com.br/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

CARTA, Mino. **Entre aspas**: resposta ao senhor Fernando. 2004. Copyright Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www.observatoriодaimprensa.com.br/entre-aspas/mino-carta-27718/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

CASTRO, Mariangela. **10 irmãos bilionários no Brasil e no mundo** Leia mais em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/09/10-irmaos-bilionarios-no-brasil-e-no-mundo/>. 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/09/10-irmaos-bilionarios-no-brasil-e-no-mundo/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

COELHO, Marcelo. João Cabral encara poema como 'artefato'. **Folha de São Paulo**: Ilustrada. São Paulo, p. 01-01. 01 mar. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/01/ilustrada/29.html>. Acesso em: 01 mar. 1996.

COHN, Gabriel. Desenvolvimento como processo civilizador. **Weber, Frankfurt**: teoria e pensamento social. Rio de Janeiro, Azougue, 2017.

COSTA, Fernando Nogueira. **Brasil dos Bancos**. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. **Blog Cidadania & Cultura**: Fernando Nogueira Costa. 2022. Panorama dos Fundos Patrimoniais no Brasil: “Capital Paciente”. Disponível em: <https://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2022/04/01/panorama-dos-fundos-patrimoniais-no-brasil-capital-paciente/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

COSTA, Mariana Magalhães. Instituto Moreira Salles, SP: **Andrade Morettin Arquitetos**. 2017. Disponível em: <http://marianamagcosta.com/2017-11-17-instituto-moreira-salles-so-paulo-andrade-morettin-arquitetos/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

CUNHA, Silvia Souto. Entrevista com João Fernandes: Ideias. **Visão**, Paço Darcos, v. 01, n. 01, p. 01-01, 20 mar. 2022. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/ideias/2022-03-20-os-portugueses-nao-conhecem-a-sua-propria-historia-nao-se-fala-de-escravatura-na-escola-nao-tem-consciencia-de-que-foram-eles-que-fizeram-o-maior-comercio-de-escravizados-ao-nivel-planetario/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum**: ensaio sobre a revolução no século XXI. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

DESLAURIERS, Jean-Pierre. A indução analítica. In: POUPART, Jean et all. **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 337-352.

DUPRAT, Isabel. **Jardim do Instituto Moreira Salles**: IMS RIO. Disponível em: <https://www.isabelduprat.com/ims-rio>. Acesso em: 01 jan. 2023.

DUTRA, Maria Luiza; MENEZES, Walter Arruda de. **Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro**: projeto e obra de restauro, reforma e adaptação. 1999. Disponível em: https://docomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/Maria_dutra.pdf. Acesso em: 01 jan. 2023.

ELLIOT, Lucinda. The ‘miracle mile’ in São Paulo that drives a cultural revival New spaces on the city’s main thoroughfare are proving to be both accessible and popular. **Financial Times**. London, p. 01-01. 13 mar. 2018. Disponível em: <https://www.ft.com/content/e2c3c63a-206c-11e8-8d6c-a1920d9e946f>. Acesso em: 01 jan. 2023.

ESTADÃO. Documentário foca destruição da Mata Atlântica. Por Redação: **Cultura**. São Paulo, 20 set. 2000. Cultura, p. 01-01

FACEBOOK. **Galera de Poços de Caldas**: grupo. Grupo. 2021. Disponível em:

<https://www.facebook.com/groups/263299117043803/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. **Ouvirouver**, [S.L.], v. 13, n. 2, p. 378-390, 31 out. 2017. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlandia. <http://dx.doi.org/10.14393/ouv21-v13n2a2017-3>.

FOLHA DE SÃO PAULO. Moreira Salles compra acervo brasilianista. Reportagem Local: **Ilustrada**. São Paulo, p. 01-01. 30 abr. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq30049953.htm>. Acesso em: 01 jan. 2023.

FOSTER, Hal. **Museus sem fim**. 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

_____. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Ubu, 2017.

_____. Mudança no MoMA. **Ars (São Paulo)**, [S.L.], v. 18, n. 38, p. 315-327, 12 maio 2020. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169115>.

FRANÇA, Renata Reinhoefer. **Arquitetura Cifrada: A Casa da Gávea de Walther Moreira Salles**. 2009. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/09.104/84>. Acesso em: 01 jan. 2023.

FRANÇA, Pedro Henrique. **Família Moreira Salles: os mecenatos do Brasil**. 2014. Disponível em: <https://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2014/10/familia-moreira-salles-os-mecenatos-do-brasil.html>. Acesso em: 01 jan. 2023.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Sobrados & mucambos**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997.

GIFE. **BNDES e Levisky Negócios & Cultura lançam guia de Endowments Culturais**: Notícias. 2017. Disponível em: <https://gife.org.br/bndes-e-levisky-negocios-cultura-lancam-guia-de-endowments-culturais/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

GODOY, Denyse. **País que despreza a ciência é doente, diz Pedro Moreira Salles**. 2019. Copyright Revista Exame. Disponível em: <http://www.abc.org.br/2019/08/22/pais-que-despreza-a-ciencia-e-doente-diz-pedro-moreira-salles/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

HASKELL, Francis. **Mecenatos e Pintores: arte e sociedade na Itália Barroca**. São Paulo: Edusp, 1997.

HEY, A. P. **Elites, no plural**. **Tempo Social**, [S. l.], v. 29, n. 3, p. 1-8, 2017. DOI: 10.11606/0103-2070.ts.2017.126527. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/126527>. Acesso em: 9 mar. 2023.

IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: Ibram, 2018.

IBRAM. **Subsídios para elaboração de planos museológicos**. Brasília: Ibram, 2016.

ITAÚ. **Itaú Unibanco: 90 anos. 90 anos**. 2014. Disponível em: <http://www.itaunibanco90anos.com.br/90/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

KHAN, Shamus Rahman. The Sociology of Elites. **Annual Review Of Sociology**, [S.L.], v. 38, n. 1, p. 361-377, 11 ago. 2012. Annual Reviews. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev-soc-071811-145542>.

IMS PAULISTA (org.). **Inauguração de "Echo", de Richard Serra**: Conversa no IMS Paulista. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XQCEG6FabqU>. Acesso em: 01 jan. 2023.

MAMMÌ, Lorenzo. **Maratona 45 anos**: Lorenzo Mammì. 2020. Galeria Luisa Strina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hUcczKcAAFQ>. Acesso em: 01 jan. 2023.

MARTIN, Monique de Saint. Da reprodução às recomposições das elites: as elites administrativas, econômicas e políticas na frança. **Revista Tomo**, [S.L.], n. 13, p. 43-74, 10 out. 2008. Revista TOMO. <http://dx.doi.org/10.21669/tomo.v0i13.467>.

MILLEN, Manya. **Rachel Valença, a literatura que dá samba**. 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/2019/12/02/rachel-valenca-literatura-que-da-samba/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

MICELI, Sérgio. Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil (1920-45). In **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 69-291. 2001.

_____. **Sonhos da periferia**: Inteligência argentina e mecenato privado. São Paulo: Todavia. 2008.

_____. **Lira mensageira**: Drummond e o grupo modernista mineiro. São Paulo: Todavia, 2022.

MICHETTI, Miqueli. A definição privada do bem público: a atuação de institutos empresariais na esfera da cultura no Brasil contemporâneo. **Caderno CRH**, Salvador, v. 29, n. 78, Set./Dez. 2016, p. 513-534.

MONOLITO (Brasil). **Concurso Instituto Moreira Salles/SP**. 8. ed. São Paulo: Editora Monolito, 2013.

MORETTIN, Marcelo. **O IMS e a Paulista**. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-aCtueMChbM>. Acesso em: 01 jan. 2023.

MOULIN, Raymonde. **L'artiste, l'institution et le marché**. Paris: Flammarion, 1992.

_____. **O mercado da arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção**: a recepção do neocentrismo e a invenção da arte contemporânea no brasil. 2011. 195 f. Tese (Sociologia) - Curso de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NASSIF, Luis. **Walther Moreira Salles**: o banqueiro-embaixador e a construção do brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2019.

NAVES, Rodrigo. Escultura paulistana aponta novo caminho para Richard Serra. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 07 abr. 2019. p. 01-01. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/04/escultura-paulistana-aponta-novo-caminho-para-richard-serra.shtml>. Acesso em: 01 jan. 2023.

NÚCLEO DE MEMÓRIA DA PUC- RIO. **Exposição Gávea**: território de diversidades, morada de

contradições. Território de Diversidades, Morada de Contradições. 2018. Disponível em: <http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/producao-nucleo/exposicao/exposicao-gavea-territorio-diversidades-morada-contradicoes>. Acesso em: 01 jan. 2023.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, 23 set. 1967.

_____. Rio de Janeiro: Diários Associados, 30 set. 1967.

PAGNOTTA, Brian. Clássicos da Arquitetura: Maison de Verre / Pierre Chareau e Bernard Bijvoet. 2017. **ArchDaily Brasil.** Acesso em: 10 Mar 2023. <<https://www.archdaily.com.br/br/867937/classicos-da-arquitetura-maison-de-verre-pierre-chareau-e-bernard-bijvoet>> ISSN 0719-8906

PAULA, Sérgio Goes de. **Por dentro dos acervos:** Walther Moreira Salles. 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/categoria-do-acervo/walther-moreira-salles/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

_____. **Por dentro dos acervos:** uma brasileira na china de Mao. Uma brasileira na China de Mao. 2017. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/uma-brasileira-na-china-de-mao/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

PINHEIRO, Flávio. **Sobre o IMS:** História. 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. O museu de arte perante o desafio da memória. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 67-85, jan-abr. 2012.

ROSA, Nei Vargas da. A centralidade das colecionadoras no sistema da arte brasileiro. **Ouvirouver**, [S.L.], v. 13, n. 2, p. 480-492, 31 out. 2017. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlandia. <http://dx.doi.org/10.14393/ouv21-v13n2a2017-10>.

ROSATTI, Camila Gui. Casas burguesas e Arquitetos Modernos: condições sociais de produção da arquitetura paulista. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. Patrimônio imobiliário como patrimônio cultural: o mercado da casa para frações endinheiradas e cultivadas da elite paulistana. In. GRILL, Igor e REIS, Eliana. (org). Estudos de elites e formas de dominação. São Luís, UFMA, São Leopoldo: Oikos, 2020

SALLES, Instituto Moreira. **Um guia para o Instituto Moreira Salles.** São Paulo: IMS, 2013.

SALLES, João Moreira. Um documentarista se dirige a cientistas: arte, ciência e desenvolvimento. **Folha de São Paulo: Ilustríssima.** São Paulo, p. 01-01. 06 jun. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0606201005.htm>. Acesso em: 01 jan. 2023.

_____. **Abertura do IMS Paulista.** 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bfCCF3Z0p3U>. Acesso em: 01 jan. 2017.

_____. **Conversa com Bial:** João Moreira Salles. 2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/podcasts/episode/conversa-com-bial/d0bf4bdd-bb7c-42d2-9b97-4773f970863e/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

_____. Dona do próprio nariz: a piauí mudou - e continua igualzinha. **Revista Piauí**, São Paulo, n. 181, 31 out. 2021.

_____. EN MI HAMBRE MANDO YO: o presidente, a fome e o voto. **Revista Piauí**, São Paulo, n. 195, 31 dez. 2022.

_____. **Arrabalde**: Em busca da Amazônia. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SALLES, Pedro Moreira. **InFinance Insper Apresenta**: Palestra Completa. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WAOsjt_8vuE. Acesso em: 01 jan. 2023.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. Pretérito do futuro: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu projeto de modernidade. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 41, n. 1, 2010, p. 67-86.

SANTIAGO, Carlos Henrique. Modernismo inaugura IMS de Minas. **Folha de São Paulo: ilustrada**. São Paulo, p. 01-01. 24 set. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq240915.htm>. Acesso em: 01 jan. 2023.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Aurélio Martinez Flores**: exercícios de colagem sobre fundo branco. Exercícios de colagem sobre fundo branco. 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.182/5625>. Acesso em: 01 jan. 2023.

SANTOS, Eloisa. Os jardins da residência Moreira Salles. O projeto original de Burle Marx e a restauração de Isabel Duprat. **Paisagem e Ambiente**, [S.L.], n. 24, p. 227, 31 dez. 2007. Universidade de São Paulo, Agencia USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i24p227-238>.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. O Cruzeiro: a maior e melhor revista da América Latina. **Cadernos da Comunicação**: Série Memória, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 5-27, 01 jun. 2002.

SERRA, Richard. **Echo**. 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/echo-de-richard-serra-ims-paulista/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

SETTON, Maria da Graça Jacintho; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. **Os museus como espaços educativos**. Educação em Revista, Belo Horizonte, n. 33, p. 1-23, 2017.

SIMIS, Anita; AMARAL, Rodrigo Correia do. Mecenato no Brasil democrático. **Eptic**, v. 14, n. 3, p. 1-18, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/125016>>.

SOARES, Ivo Paulino. **A crítica como forma**: 'Argumento', 'Almanaque' e a vida intelectual paulista na década de 1970. 2017. 129 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. Campo e Contracampo: Elites culturais e mecenato privado na Avenida Paulista. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 1-23, jun. 2023.

SOUZA, Eduardo Fragoaz. A moeda da arte: a dinâmica do campo artístico e econômico no patrocínio do CCBB. 2008. 376f. Tese (Doutorado) – Curso de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TEJO, Cristiana Santiago. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. 2017. 262 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

TEPERMAN, Ricardo Indig. **Concerto e desconcerto**: um estudo antropológico sobre a OSESP na inauguração da Sala São Paulo. 2016. 346 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

WISNIK, Guilherme. **Casa Walther Moreira Salles**: quadro a quadro. 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/casa-walther-moreira-salles-por-guilherme-wisnik/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

WU, Chin-tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.