



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)  
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

# **O OLHAR POÉTICO DE CARLOS MOSKOVICS**

## ***INTERPRETAÇÃO DOS SENTIDOS CONSTRUÍDOS NA COLEÇÃO DE UM FOTÓGRAFO***

*Aluna*  
***Aline Ramos Santiago Guimarães***

UNIRIO/MAST – Rio de Janeiro, abril de 2019

# O OLHAR POÉTICO DE CARLOS MOSKOVICS

## INTERPRETAÇÃO DOS SENTIDOS CONSTRUÍDOS NA COLEÇÃO DE UM FOTÓGRAFO

*por*

***Aline Ramos Santiago Guimarães***  
*Aluna do curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio*  
*Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Prof. Dr. Bruno César Brulon Soares

UNIRIO/MAST- RJ, abril de 2019

## FOLHA DE APROVAÇÃO

# O olhar poético de Carlos Moskovics


### interpretação dos sentidos construídos na coleção de um fotógrafo

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Profa. Dra.   
Paula Ribeiro – UNESA

Profa. Dra.   
Julia Nolasco Moraes - PPG-PMUS / UNIRIO

Prof. Dr.   
Bruno César Brulon Soares (orientador)

Rio de Janeiro, 02 de maio de 2019.

G963

Guimarães, Aline Ramos Santiago  
O olhar poético de Carlos Moskovics:  
interpretação dos sentidos construídos na coleção de  
um fotógrafo. / Aline Ramos Santiago Guimarães. --  
Rio de Janeiro, 2019.

226

Orientador: Bruno César Brulon Soares .  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Museologia e Patrimônio, 2019.

1. Coleção. 2. Fotografia. 3. Carlos Moskovics.  
4. Musealização. 5. Patrimonialização. I. Soares ,  
Bruno César Brulon, orient. II. Título.

*Aos que cotidianamente me fazem enxergar o sentido do poema de Carlos Drummond de Andrade “Amar se aprende amando”: Caio Santiago Guimarães; Fernando Marques Guimarães; Leticia Santiago Capossoli; Maria Eduarda Santiago Capossoli e aos meus netos: Helena Lyrio Capossoli e Miguel Santiago Martins.*

*Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma...Muita religião seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me aquieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Eu queria rezar – o tempo todo.*  
(ROSA, Guimarães. Grande Sertão Veredas, 2001, p. 32).

*Em memória: as mulheres que possibilitaram a mim  
ser quem eu sou: Maria Leopoldina Ramos  
e Albertina Ramos (minhas mães).*

*À todos os que estão ou estiveram  
presentes na minha vida,  
porque me inspiram.*



*À banca: profa. Julia Nolasco, profa. Paula Ribeiro e ao meu querido orientador.  
Á todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio  
(PPG-PMUS – UNIRIO/ MAST).  
E, em especial à CAPES pelo apoio financeiro para o desenvolvimento dessa dissertação de  
mestrado.*

## Resumo

Guimarães, Aline R.S. O olhar poético de Carlos Moskovics: interpretação dos sentidos construídos na coleção de um fotógrafo. Orientador profº Dr. Bruno Brulon Soares .UNIRIO/MAST.2018.Dissertação.

O presente trabalho de pesquisa investiga o olhar poético de Carlos Moskovics e se propõe a interpretar os sentidos construídos na coleção desse fotógrafo. Aborda a fotografia como registro histórico e documental e também como forma de expressão – e analisa a trajetória profissional desse fotógrafo. Argumentamos sobre como o olhar criativo e a qualidade técnica do seu trabalho foi fundamental para construir o que intitulamos como: Caminhos do olhar: entre colecionar e contar histórias. Abordamos as questões que contribuem para um patrimônio privado e pessoal a se tornar patrimônio público em instituições de salvaguarda. Como estudo de caso, apresentamos a coleção Foto-Carlos salvaguardada na Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). Outro ponto de reflexão foram as relações entre colecionador e coleção e a hipótese de que esse fotógrafo teria sido o primeiro colecionador de sua obra e que assim o faz por reconhecer o patrimônio que tem em mãos. Finalmente, levantamos algumas possibilidades de interpretação, com base em trechos das entrevistas realizadas, tendo como objetivo o de contribuir para o universo das questões no âmbito da Museologia e do Patrimônio. Inferimos, com base nos depoimentos coletados, se o olhar poético desse fotógrafo aponta para um tipo de fotografia autoral e, em consequência desse olhar e de seus desdobramentos, se o acervo Carlos Moskovics salvaguardado no Instituto Moreira Salles (IMS) está em possível processo de musealização.

Palavras Chave: Coleção; Fotografia; Carlos Moskovics; Musealização; Patrimonialização

## ABSTRACT

Guimarães, Aline R.S. Carlos Moskovic's poetic look: interpretation of the senses built in a photographer's collection. Orientador profº Dr. Bruno Brulon Soares .UNIRIO/MAST.2018.Dissertação.

The present research, in the form of a dissertation, investigates the poetic vision of Carlos Moskovic and performs the interpretation of the senses constructed in the collection of this photographer. It approaches photography as a historical and documentary record and also as a form of expression - and analyses the professional trajectory of this photographer. We argued about how the creative look and the technical quality of his works was fundamental to build what we call the Paths of the Look: between collecting and telling stories. We address issues that contribute to private and personal heritages to become public heritage in safeguards institutions. As a case study, we present the Foto-Carlos collection safeguarded at the National Arts Foundation (FUNARTE). Another reflection raised regarded the bounds between collector and collection and the hypothesis that this photographer is the first collector of his work. According to our analysis, he does so by recognizing the cultural heritage that he had in hand. Finally, we raised some possibilities of interpretation based on excerpts from the interviews conducted aiming to contribute to the universe of issues in the scope of Museology and Heritage. In addition, we infer from these statements, if the poetic view of this photographer points to an authorial type of photography and as a result of this look and its unfolding, if the Carlos Moskovic collection safeguarded at the Moreira Salles Institute (IMS) is going through a possible process of musealization.

Keywords: Collection; Photography; Carlos Moskovic; Musealization; Patrimonialization

## **SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:**

**AN – Arquivo Nacional**

**ASA - Associação Scholem Aleichem**

**BN – Biblioteca Nacional**

**CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior**

**CDOC – Centro de Documentação**

**CPDOC -Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil**

**DAC - Departamento de Assuntos Culturais**

**DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda**

**DPD - Departamento de Pesquisa e Documentação**

**FGV – Fundação Getúlio Vargas**

**FUNDACEN - Fundação Nacional de Artes Cênicas**

**FUNARTE – Fundação Nacional das Artes**

**GOOGLE – Empresa multinacional americana de serviços online e software**

**IBAC - Instituto Brasileiro da Arte e Cultura**

**IBGE -Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**

**IMS – Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro**

**ICOFON - International Committee for Museology**

**ICOM - International Council of Museums**

**IPHAN – Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional**

**MEC – Ministério da Educação e Cultura**

**MES - Ministério da Educação e Saúde**

**MEI - Museologia Experimental e Imagem**

**MINC – Ministério da Cultura**

**MPB – Musica Popular Brasileira**

**PPG-PMUS - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**

**SNT - Serviço Nacional de Teatro**

**SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**

**TBC - Teatro Brasileiro de Comédia**

**UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro**

**UFF – Universidade Federal Fluminense**

**WEB - World Wide Web**

## SUMÁRIO

	Pág.
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. CAMINHOS DO OLHAR: ENTRE COLECIONAR E CONTAR HISTÓRIAS</b>	<b>10</b>
<b>1.1 – A TRAJETÓRIA DE UM IMIGRANTE HÚNGARO NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA</b>	<b>16</b>
<b>1.2 – A CONSAGRAÇÃO DO FOTÓGRAFO CARLOS NA SOCIEDADE CARIOCA: A TRAJETÓRIA DE ALGUMAS FOTOGRAFIAS PUBLICADAS NA REVISTA SOMBRA</b>	<b>31</b>
<b>Capítulo 2. CAMINHOS PERCORRIDOS PELO PROFISSIONAL CARLOS MOSKOVICS: CONSTITUIÇÃO DE UMA COLEÇÃO</b>	<b>62</b>
<b>2.1 – A EMPRESA FOTO CARLOS E A FOTOGRAFIA PROFISSIONAL</b>	<b>64</b>
<b>2.2 – FOTO CARLOS NO CAMPO DA FOTOMONTAGEM E DA AMPLIAÇÃO DE PAINÉIS FOTOGRÁFICOS</b>	<b>71</b>
<b>2.3 – QUANDO O FOTÓGRAFO É FOTOGRAFADO – A TRAJETÓRIA DE CARLOS MOSKOVICS EM ALGUNS PERIÓDICOS CARIOCAS</b>	<b>74</b>
<b>2.4 – FOTOGRAFIA E IDENTIDADE</b>	<b>79</b>
<b>2.5 – “POR QUÊ” E “PARA QUÊ” UM FOTÓGRAFO COLECIONA SUAS PRÓPRIAS FOTOGRAFIAS?</b>	<b>87</b>
<b>2.6 – O COLECIONADOR DE NARRATIVAS: ENTRE A CONSTRUÇÃO DO OLHAR DO FOTÓGRAFO E A FORMAÇÃO DE SUA COLEÇÃO</b>	<b>90</b>
<b>Capítulo 3. MAPEAMENTO DOS DIFERENTES TIPOS DE ARQUIVOS QUE COMPÕEM AS COLEÇÕES CONSTITUÍDAS A PARTIR DO ACERVO GERAL DO FOTÓGRAFO CARLOS MOSKOVICS</b>	<b>99</b>
<b>3.1 – FUNARTE: COLEÇÃO FOTO CARLOS</b>	<b>105</b>
<b>3.1.1 Histórico das negociações de compra dos negativos que fazem parte do acervo do Cedoc – FUNARTE (1º lote)</b>	<b>105</b>

---

3.1.2 Histórico das negociações de compra dos negativos que fazem parte do acervo do Cedoc – FUNARTE (2º lote)	113
3.1.3 Coleção Foto Carlos - FUNARTE: detalhamento técnico (quanto ao tipo e ao formato) dos negativos fotográficos que fazem parte do acervo do Cedoc – FUNARTE (1 e 2º lotes)	124
3.1.4 Tipos de negativos fotográficos	125
3.1.5 Formatos de negativos fotográficos	126
3.1.6 Coleção Foto Carlos - FUNARTE: Projeto Brasil Memória das Artes e digitalização da coleção Foto Carlos	127
Capítulo 4. O HOMEM-E-A OBRA: EIS O LEGADO	133
4. 1 – A FOTOGRAFIA COMO DEVIR	135
4. 2 – A <i>FOTOPOESIA</i> DE CARLOS MOSKOVICS	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS	189
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	204
ANEXOS	210

# INTRODUÇÃO



## INTRODUÇÃO

“[...] Vi uma lesma pregada na existência mais que na pedra.  
Fotografei a existência dela”.

Manoel de Barros

O ato de ver, em todas as suas subdivisões é definido pela visão: por ser veloz, de grande alcance, simultaneamente analítica e sintética, nos permite receber, pela percepção, e conservar pela interpretação, muitas unidades de informação em segundos. De tudo que é percebido, (re)elaborado, (re)interpretado e conservado na memória pela visão, no ato de ver, apenas alguns fragmentos são captados e fixados. Estes fragmentos se concretizam em imagem pela Fotografia. Portanto, a fotografia é o suporte da imagem.

No entanto, a fotografia enquanto suporte da imagem, é:

uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica (MAUAD, 1990, p. 1).

A imagem fotográfica pode revelar-se simultaneamente como: registro histórico e documental e também como forma de expressão. Segundo Kossoy (2014), a análise das fontes fotográficas por meio de uma abordagem sociocultural é centrada na essência do fenômeno fotográfico e tem como objetivo a desmontagem da imagem com vistas à determinação e identificação de seus elementos constitutivos (assunto, fotógrafo e tecnologia) e de suas coordenadas de situação (espaço e tempo).

A imagem quando associada à dimensão tempo é capaz de evocar no observador a percepção de um tempo não cronológico. Entretanto, quando essa percepção é evocada pode ocorrer uma aproximação entre poesia e fotografia, considerando as diferentes perspectivas de cada campo, porém observando os aspectos que lhes são complementares utilizando o método indiciário.

Nesse panorama a presente pesquisa busca compreender os sentidos da fotografia de Carlos Moskovics, como tema central, e se desdobra pela investigação das sutilezas de sua trajetória profissional, seus trabalhos, seguindo suas relações pela “trilha de vida”<sup>1</sup>. Esse caminho se transformou num método.

---

<sup>1</sup> Como em D. Harvey, em *Espaços e Tempos individuais, na vida social*, Condição Pós-Moderna. (HARVEY, 2005, cap. 13, p. 195), desenvolvido como um método pela geógrafa Xavier (2018) que faz uma cartografia da trilha de vida de uma mulher negra, quilombola, professora de uma Escola Quilombola, e doutoranda em Educação pela Universidade Federal Fluminense.

A relação tempo-espaço-memória nos permite traçar os percursos da imagem e pensar trajetórias, com um geógrafo quando constrói uma cartografia “para além do mapeamento geográfico de um território estático” (XAVIER, 2018, p.5). Neste sentido buscamos compreender que uma coleção é como “um desenho que acompanha os movimentos de transformação de uma paisagem” (XAVIER, *ibid.*). Um desenho em movimento, aberto para a criação de novos territórios, de novas subjetividades e, por esse viés, investigamos o olhar poético de Carlos Moskovics e realizamos a interpretação dos sentidos construídos na coleção desse fotógrafo.

Logo, a contribuição deste projeto de pesquisa para o campo da Museologia e do Patrimônio é a sua particularidade interdisciplinar por estabelecer interfaces entre os campos da Fotografia, da História e das Letras com a intenção de criar estratégias de preservação desse patrimônio cultural. Entendemos, de acordo com Xavier (2018 p.5, apud HARVEY, 2005, p. 195), que é possível usar as trilhas de vida como parte de um método qualitativo, a fim de cartografar biografias individuais que podem ser tomadas como “trilhas de vida no espaço/tempo”. De acordo com Navas (2017, p.17), nessa travessia, o encontro entre a poesia e a fotografia pode ser pluralizado, na medida do possível, por meio da tríade operacional: *tempo, imagem e forma*. Segundo este autor (*idem*) podemos realizar leituras complementares com perspectivas distintas a partir dessas aproximações.

Neste sentido buscamos construir uma trilha que nos permitiu investigar como se deu o processo de formação do arquivo pessoal desse fotógrafo e de que modo ele organizou sua coleção como um conjunto patrimonial (patrimônio pessoal) e como este se tornou patrimônio cultural. Entretanto, observamos que as trilhas, assim como o devir, são apenas pontos de partida que se abrem para um campo de possibilidades múltiplas marcados por acontecimentos e transições. De acordo com Navas (2017, p.17) a fotografia e a poesia “Prometem mais um devir do que uma realidade”. Um devir que nos convida a observar a existência para além de sua materialização, que nos instiga a fotografar poeticamente, captando a essência do existir, aquela que se fixa em si mesma, imortalizada pelo poeta Manoel de Barros quando escreve: “vi uma lesma pregada na existência mais que na pedra. Fotografei a existência dela”.

Consideramos para tal, de acordo com Xavier (2018, p. 5), que é relevante examinar os princípios e os comportamentos por exame de uma trajetória, ou por relatos de um tempo/espaço memória. A começar pelas rotinas cotidianas do movimento (da casa, do trabalho, do trabalho para a casa, das viagens de pequenas distâncias) tendendo-se a movimentos migratórios que alcançam a duração de uma vida (por exemplo, juventude no campo, treinamento profissional na cidade grande, casamento, mudança para outra cidade, outro bairro, estado, etc.). Nesse sentido, de acordo com Nunes (1999, p.151) nos

indagamos se poderíamos “falar numa obra final da poesia, obra não mais configurada nem em pedra, nem em som ou palavra, mas no próprio existir humano como *habitar*?” Em acordo com Bosi (1977, p.39) a experiência de cada um nos diz que a poesia vive em estado de fronteira e que o seu valor apura-se exato em um contexto. E as conotações que o penetram são, quase sempre, ideológicas e, ainda, segundo esse autor, no poema, o singular é o concreto, o ser “multiplamente determinado”, multiplamente unido aos sentimentos e aos ritmos da experiência, multiplamente composto de conotações históricas e sociais. Foi nesse sentido que buscamos uma aproximação entre a linguagem visual e a poesia, pelos ritmos e experiências, ouvindo memórias de espaço/tempo. Foi também, pela trama dos fios que tecem a linguagem e a técnica, que nos enredamos, sem, entretanto, nos fixarmos nos aspectos formais ou tecnicistas da linguagem visual, para que pudéssemos transportar esses fios de um lado para o outro, com intuito de construir um caminho que potencializasse a poesia. Pela investigação das imagens, da trajetória de Carlos, e pelos diálogos trocados durante esse período de mestrado que se desenvolveu essa pesquisa de cunho qualitativo.

Entretanto, no meio do caminho, como já dizia Drummond, havia uma pedra. Havia muitas perguntas a serem respondidas. Afinal, como poderíamos falar em obra sem falar de autor? Todas as fotografias de Carlos Moskovics faziam parte de sua obra? Carlos Moskovics teria produzido um tipo de fotografia classificada como autoral? Suas fotografias eram patrimônio? Estavam musealizadas ou em vias de musealização?

Para alcançar o objetivo de interpretar a sua obra à luz da Museologia, buscamos durante toda a pesquisa analisar a trajetória profissional do fotógrafo e nos aproximar do seu olhar criativo, além de compreender a qualidade técnica do seu trabalho; posto que estes, em dado momento, se colocaram como fundamental na nossa interpretação sobre seu olhar, esse mesmo a que atribuímos um viés poético.

Essa trilha nos conduziu por caminhos que nos fizeram descobrir as possíveis interpretações sobre o fotógrafo, Carlos. Verificamos que à medida que ele transitava por diferentes ambientes, fosse pelo do mercado editorial, representado pela revista ilustrada *Sombra* e também pela revista *Módulo* - de arte e arquitetura ou pelos cassinos da Urca e do Quitandinha, ou pelo Jockey ou ainda por outros locais nos quais estava a serviço de sua empresa, esse fotógrafo também estava imprimindo seu modo de perceber o mundo, sendo então sua fotografia uma expressão desse olhar, independente de estar realizando um trabalho, a que o mercado classifica como “comissionado”.

De acordo com Bosi (1977, p. 16), os grandes teóricos da percepção procuraram entender o movimento que leva à forma, e concluíram que os caracteres simétrico/assimétrico, regular/irregular, simples/complexo, claro/escuro, das imagens

dependem da situação de equilíbrio — ou não — de forças óticas e psíquicas que interagem em um dado campo perceptual. Constituídas, as formas aparecem ao olho como algo de firme, consistente. Mesmo as imagens ditas fugidias, esgarçadas, vaporosas, podem ser objeto de retenção e de evocação. Sendo finito o sistema de percepção de que o corpo dispõe, as formas percebidas terão, necessariamente, margens, limites. A imagem terá áreas (centro, periferia, bordas), terá figura e fundo, terá dimensões: terá, enfim, um mínimo de contorno e coesão para subsistir em nossa mente. Nesse caminho do pensamento, investigamos o olhar do fotógrafo.

Consideramos que a narrativa aqui construída tem por base as informações coletadas em fontes primárias (entrevistas como depoimentos gravados e transcritos), o levantamento dos itens colecionados pelo artista ao longo de sua vida, e atualmente em processo de patrimonialização e musealização pelas instituições aqui registradas. Outras fontes secundárias e terciárias, que versam sobre a pessoa e o profissional Carlos Moskovics, ao longo de sua trajetória, foram consultadas.

Observamos os indícios de uma coleção que carece de uma análise no âmbito da Museologia: as fotografias, a formação da coleção relacionada ao teatro e a venda de seu arquivo pessoal, posteriormente desmembrado, para compor as imagens, atualmente salvaguardadas nas instituições Instituto Moreira Sales (IMS) e Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). O próprio fotógrafo, na década de 1970, procura a FUNARTE para realizar a venda e não para doar a coleção. Esses indícios devem ser interpretados e contextualizados considerando, no âmbito da Museologia, a diferença entre doação e venda. Dessa maneira, devemos considerar as intenções do colecionador envolvidas no ato de colecionar.

Dessa forma partimos da hipótese que sendo o colecionador o próprio autor da obra, ao investigá-la, devemos também realizar a busca por fontes que agreguem informações e nos permitam realizar um mapeamento dos arquivos existentes. Para tal, foram realizadas consultas: nas duas instituições que salvaguardam as coleções (IMS e FUNARTE), em periódicos em que suas fotografias estão publicadas, além da realização de visitas à Biblioteca Nacional (BN) e ao Arquivo Nacional (AN), que também salvaguardam fotografias desse autor.

Embora existam fotografias de Carlos Moskovics em diferentes locais, como as salvaguardadas na BN e no AN, investigamos se estas podem ser entendidas como uma coleção, visto que: “para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo” (DEVASLLÉES; MAIRESSE, 2014, p.32) ou se são arquivos que contém fotografias derivadas do acervo geral do fotógrafo.

Devemos, portanto considerar as intenções desse fotógrafo na condição de autor e de colecionador de sua própria obra, atuando em dois papéis. Para tal, analisamos essas imagens observando a tríade: assunto, fotógrafo e tecnologia – esta última utilizada pelo fotógrafo ao escrever suas imagens utilizando a luz para contar a sua história.

Importa informar que a presente pesquisa está vinculada à Linha de Pesquisa 01, do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio: Museu e Museologia; fazendo parte do projeto de pesquisa *Musealização e descolonização: observando a mudança social a partir da axiologia museal*, desenvolvido no Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI) coordenado pelo Prof. Dr. Bruno Brulon Soares, professor de Museologia da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio PPG-PMUS (UNIRIO/MAST).

A proposta para a elaboração desta dissertação de mestrado se tornou viável principalmente pela nossa formação/experiência, tanto do professor e orientador, quanto da mestranda, como também da existência de bibliografia sobre todos os aspectos do tema. Ademais, o acesso às fontes de pesquisa; em especial a FUNARTE que permite agendamento de visita para realização de pesquisa presencialmente e todo o acervo está digitalizado podendo ser consultado on-line.

O objeto de estudo dessa dissertação se beneficiou das trocas e interlocuções travadas no âmbito do Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI), coordenado pelo, Prof. Dr. Bruno Brulon Soares, que como já dito, esteve como meu orientador durante os dois últimos anos, período em que estive como bolsista CAPES, no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Ressalvamos que foi fundamental o apoio financeiro fornecido pela CAPES para a viabilização dessa dissertação de mestrado.

Possuo licenciatura plena em Letras (2005), Centro Universitário da Cidade, Pós-Graduação em Literatura Infantil e Juvenil, Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011) e graduação tecnológica em Fotografia (2015), Universidade Estácio de Sá. Autora de três poemas publicados no livro *Sentido Inverso*, editora Andross, com organização de Carlos Francisco de Moraes do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio.

É preciso considerar que esta nossa proposta de trabalho de pesquisa, em formato de dissertação de mestrado, reflete a trajetória pessoal e acadêmica da autora que sou, licenciada em letras e poeta, e vai ao encontro das questões iniciadas na graduação do curso de Fotografia, quando realizei a pesquisa sobre o Fotógrafo Carlos Moskovics. A

pesquisa sobre a trajetória desse fotógrafo nos levou à participação em seminários, a publicação de artigos<sup>2</sup>, como também a renovar o olhar sobre o assunto.

Durante o período da presente pesquisa foi possível a oportunidade de aproximar questões relativas aos campos da Fotografia e da Poesia, por um viés sociocultural, com a abordagem no âmbito do Patrimônio e da Museologia. Além disso, analisamos a trajetória do fotógrafo, o processo de formação de coleções de sua obra com base em um estudo de caso da coleção salvaguardada na FUNARTE, como também as “trilhas”<sup>3</sup> percorridas por ele, que apontam para realização de um trabalho autoral em consequência de um olhar poético singular. De acordo com Navas (2017, p. 20) a fotografia e a poesia, numa tradução estética em âmbito reduzido, “são recortes do mundo transformado em linguagem, uma janela que separa e se comunica com a realidade das distâncias”.

A metodologia e os fundamentos teóricos foram construídos num processo de “encontros” marcados, ou não; de diálogo fluido com os autores, seja presencial ou livre, durante as orientações acadêmicas, e extramuros acadêmicos, mas sempre pautados pelas discussões para delimitar o tema da pesquisa. Nesse sentido foi possível, com base na nossa formação/experiência, compor um repertório teórico que pudesse estar fundamentalmente apoiado em fontes bibliográficas de três campos específicos do conhecimento: Museologia, História e Literatura; e em suas possíveis interfaces e desdobramentos.

A escolha dos autores com os quais trabalhamos está amparada pelo domínio e aproximação que cada um traz sobre o tema ao qual discorreremos em cada capítulo, que descrevemos a seguir.

No **primeiro capítulo** apresentamos a trajetória do fotógrafo Carlos Moskovic e mostramos como o seu olhar criativo e a qualidade técnica do seu trabalho foi fundamental para construir o que intitulamos como: **Caminhos do olhar: entre colecionar e contar**

---

<sup>2</sup> Rio Fotograficamente (RIBEIRO et al.) RIBEIRO, PAULA ; GUIMARAES, A. R. S. ; FIGUEIREDO, D. A. . Carlos Moskovic: Um profissional da fotografia e seu olhar sobre o Rio de Janeiro dos anos 1940 a 1960.. In: Ana Maria Mauad. (Org.). Fotograficamente, Rio a cidade e seus temas. 01ed. Rio de Janeiro: FAPERJ/PPGH-LABHOI/UFF, 2016, v. 1, p. 197-232. RIBEIRO, PAULA ; GUIMARAES, A. R. S. ; FIGUEIREDO, D. A. . Fotógrafos estrangeiros no Brasil: Carlos Moskovic e o Rio de Janeiro dos anos 1940. Anima (Fortaleza) , v. 27, p. 79-84, 2014. RIBEIRO, PAULA ; GUIMARAES, A. R. S. ; FIGUEIREDO, D. A. . Fotógrafos estrangeiros no Brasil: Carlos Moskovic e o Rio de Janeiro dos anos 1940.. In: Seminário de Pesquisa Estácio, 2014, Rio de Janeiro. Anais do VI Seminário de Pesquisa da Estácio e II Jornada de Iniciação Científica da Unesa. Rio de Janeiro: Estácio, 2014. p. 292-292. RIBEIRO, PAULA ; GUIMARAES, A. R. S. . A fotografia de Carlos Moskovic e o teatro.. 2018. (Apresentação de Trabalho/Comunicação). RIBEIRO, PAULA ; GUIMARAES, A. R. S. ; FIGUEIREDO, D. A. . ? Fotógrafos estrangeiros no Brasil: Carlos Moskovic e o Rio de Janeiro dos anos 1940. 2014. (Apresentação de Trabalho/Seminário). RIBEIRO, PAULA ; GUIMARAES, A. R. S. ; FIGUEIREDO, D. A. . Fotografia e pesquisa histórica: o fotógrafo Carlos Moskovic e o Rio de Janeiro dos anos 1940. 2014. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

<sup>3</sup> Já informado anteriormente, mas reforçamos a alusão as *trilhas de vida*, como marcas do ser no mundo, como apresentado por D. Harvey (2005), desenvolvido por Xavier (2018). O *ethos* particular.

**histórias.** Recorreremos ao método de investigação indiciário, proposto por Carlo Ginzburg (1989) para demonstrar por meio da observação e da interpretação de sinais, que Carlos Moskovics além de contar a história do teatro dos anos de 1940 a 1980, se preocupou em preservar e conservar o material produzido durante esses mais de 40 anos.

No **segundo capítulo** que intitulamos **Caminhos percorridos pelo profissional Carlos Moskovics: constituição de uma coleção**, consideramos que ao formar esse arquivo pessoal, que contém os trabalhos realizados durante esse período, esse fotógrafo se tornou o primeiro colecionador de sua própria obra. No âmbito do Patrimônio e da Museologia buscamos refletir e discutir sobre o que seria em essência e em prática um colecionador? O que é coleção? Quais as intenções do colecionador estariam envolvidas no ato de colecionar? Um fotógrafo coleciona suas próprias fotografias “por quê” e “para quê”?

Identificamos e analisamos o conjunto de pistas encontrado ao realizar a pesquisa sobre a trajetória profissional desse fotógrafo, por um viés histórico com uma abordagem sociocultural, para isso utilizamos como referencial teórico nesse capítulo o livro *Fotografia & História* de Boris Kossoy. Partimos, para defender a hipótese segundo a qual o fotógrafo, no caso de Carlos Moskovics, é o primeiro colecionador de sua própria obra e que assim o faz por reconhecer o patrimônio que tem em mãos – levando um patrimônio privado e pessoal a se tornar patrimônio cultural público em instituições de salvaguarda.

No **terceiro capítulo** realizamos o que denominamos de **Mapeamento dos diferentes tipos de arquivos que compõem as coleções constituídas a partir do acervo geral do fotógrafo Carlos Moskovics**. Apresentamos o estudo de caso da coleção Foto Carlos, institucionalizada e salvaguardada na Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). Com base na documentação arquivística consultada e também por meio da contextualização histórica sobre a instituição e sobre o Instituto Museu, analisamos o processo de formação inicial dessa coleção constituídas a partir do acervo do fotógrafo profissional Carlos Moskovics. Buscamos evidenciar o modo como essa instituição enxerga essa coleção, por meio da análise dos pareceres técnicos para aquisição desse material. Observamos esses documentos que, além de se tratar de uma coleção cujo valor patrimonial se dá pela importância histórica e documental do material adquirido, serve para caracterizar Carlos Moskovics como o principal guardião da memória teatral do país entre 1940 e 1980. Esses pareceres destacam também o valor estético e artístico presente nas imagens que compõem essa coleção trazendo indícios de autoria e obra para ela.

No **quarto capítulo** nos propomos a discutir, num primeiro momento de forma generalizada, a questão da autoria e, de forma mais específica, sobre a relação autoria e fotografia presente na coleção Foto Carlos (FUNARTE). Nesse sentido trouxemos o

questionamento sobre o conceito de “obra” e sobre a dificuldade em diferenciar todo o material produzido, ainda que somente o que foi categorizado como autoral. Nesse capítulo intitulado **O homem-e-a obra: eis o legado**, recorreremos à história oral, a narrativa do entrevistado como fonte para o conhecimento histórico. Com base em duas entrevistas realizadas buscamos refletir, partindo dos trechos das entrevistas, sobre a possibilidade de identificar indícios que pudessem apontar para um tipo de fotografia autoral, assim como se as ações realizadas pelo IMS apontavam para uma possível musealização da coleção Carlos Moskovics. Apresentamos algumas de suas fotografias salvuardadas no IMS que traduzem o seu olhar poético, que dão relevo à sensibilidade autoral de Carlos, trazendo a potência de suscitar no observador um encontro entre arte e fotografia.

Nas **Considerações**, refletimos sobre a possível musealização da obra de Carlos Moskovics a partir das instituições de salvaguarda investigadas. Há um momento, talvez impossível de precisar numa cronologia linear, em que surge o autor Carlos Moskovics, aquele que agrega em torno desse nome uma série de fotografias, reconhecidas como sua “obra”. Essa reflexão está pautada na análise dos acontecimentos, memórias e significados, e no exercício crítico de interpretação sobre as possibilidades do patrimônio.



## **CAPÍTULO 1**

# **CAMINHOS DO OLHAR: ENTRE COLECIONAR E CONTAR HISTÓRIAS**

## 1. Caminhos do olhar: entre colecionar e contar histórias

[...] É preciso que a lente mágica  
enriqueça a visão humana  
e do real de cada coisa  
um mais seco real extraia  
para que penetremos fundo  
no puro enigma das imagens.  
(ANDRADE, 1996, p.64)<sup>4</sup>

O termo “abracadabra”, muito referenciado por crianças, é uma expressão mágica conhecida na literatura e no teatro. “Esta expressão mágica nada mais é que uma extensão aramaica de formas hebraicas: *abra* (eu criarei) e *cadabra* (conforme falarei)”. Para os judeus, significa “o conhecimento da criação por meio de letras e nomes, como documentados no Sêfer letzirá” (DUBOV, 2008, p.31).

Este capítulo apresenta a trajetória do imigrante húngaro, naturalizado brasileiro, Carlos Moskovics. Fotógrafo, consagrado guardião da memória do teatro brasileiro no Rio de Janeiro, em razão de seu olhar criativo e qualidade técnica, foi reconhecido no tempo em que se dedicou a fotografar e a registrar imagens acerca de um tema específico: o teatro. Na medida em que fotografava, narrava magicamente a história do teatro dos anos de 1940 a 1980. Por ter conservado essas imagens, enquanto esteve sob a sua guarda, por mais de três décadas, tornou-se o primeiro colecionador de sua obra.

Como ponto de partida da reflexão a ser travada, questionamos: o que seria em essência e em prática um colecionador? O que é coleção? Quais as intenções do colecionador estariam envolvidas no ato de colecionar? Um fotógrafo coleciona suas próprias fotografias “por quê” e “para quê”? Estas são algumas questões que abordamos neste capítulo.

Na tentativa de compreender o que seria um colecionador, recorreremos a uma aproximação entre literatura e história, tomando como base o conto de Stefan Zweig (1953) intitulado: *A coleção invisível*, buscando compreender os sacrifícios necessários para manter uma coleção que revela os múltiplos olhares desse fotógrafo profissional, tendo conseguido ao longo de sua trajetória conciliar profissionalismo e afeto. Ora praticava essa atividade como ganha-pão, ora doava e partilhava essa dádiva com a comunidade do teatro judaico

---

<sup>4</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 63-64.

que ele fotografava sem cobrar e também distribuía a amigos fotografados por ele, como presentes.

Procuramos evidenciar que, por meio dos indícios encontrados durante a realização dessa pesquisa, embora o valor da obra esteja para além da questão financeira, esta se torna fundamental para a sua preservação e conservação. Quando a obra não está salvaguardada em instituições e faltam recursos financeiros para sua manutenção física, a sua integridade como patrimônio cultural fica ameaçada.

Para respondermos a essas questões, assim como para descrever a trajetória do protagonista deste capítulo, recorreremos ao método de investigação indiciário, proposto por Carlo Ginzburg (1989). O autor procura demonstrar que é possível uma aproximação entre diferentes áreas da ciência, da semiologia médica à crítica de arte, à psicanálise e à investigação policial, por meio da observação e da interpretação de sinais.

Essas diferentes áreas, por estarem autorizadas a realizar análises qualitativas baseadas na observação, por meio de um rigor metodológico, analisam a singularidade dos dados e formulam hipóteses explicativas para aspectos da realidade que não são captados diretamente, mas, sobretudo, são recuperados por meio de sintomas, de indícios.

Dessa forma, partimos da hipótese segundo a qual o fotógrafo, no caso de Carlos Moskovics, é o primeiro colecionador de sua própria obra e que assim o faz por reconhecer o patrimônio que tem em mãos – levando um patrimônio privado e pessoal a se tornar patrimônio público em instituições de salvaguarda. No momento em que o arquivo pessoal do fotógrafo é institucionalizado é iniciado o processo de patrimonialização que segundo Brulon-Soares (2015, p.51) consiste no “ato de se instituir “patrimônio””.

Segundo Lima (2012, p.33) o termo patrimônio derivado de *Patrimonium*, cuja etimologia remonta ao mundo romano, era republicana (510 a.C. - 27 d.C.), nesse contexto faz referência ao conjunto de bens transmitido ao filho pelo pai de família, o conceito de algo transmitido por direito de herança, “patrimonium era a missão do pai: gerar e manter os bens de Roma (...) sem desvio algum” (Barros, 2010, apud Lima, 2012, p.34). Segundo essa autora (idem), esse conceito ainda persiste no tempo e dele deriva a ideia da manutenção, “O aspecto da ideia da manutenção permite considerar que ao instrumento regulador da sucessão/herança associou-se o instituto da Preservação – permanência, terminando por solidificar-se em outro tempo da história do Patrimônio” (LIMA, 2012,p.34).

No entanto, após o final do século XVIII, em decorrência da Revolução Francesa, período de muita transformação social e política merecem “realce o alargamento conceitual que alcançou o entendimento do termo Patrimônio” (LIMA 2012, p.34).

Anteriormente ligado à condição do agente individual romano, o 'senhor do patrimônio', o conceito deflagrado pela Revolução transferiu o entendimento para o âmbito de um 'novo senhor' e sob forma grupal: o agente coletivo emanando da nova figura do Estado francês, representando a nação, 'o povo', determinando caráter de ordem nacional para o Patrimônio (LIMA, 2012,P.34).

O conceito de patrimônio engloba algumas categorias, dentre elas, a que trabalhamos nesta dissertação, a categoria de patrimônio cultural cujo texto da Constituição Federal de 1988 em seu artigo nº 216 afirma que: "constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira".

No momento em que o objeto é instituído como patrimônio iniciando a patrimonialização, segundo Lima (2012,p.34) é incorporado à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da Preservação, entendida como ato de conservar a ser praticado por instância tutelar, portanto, dotada de responsabilidade (competência) para custodiar os bens.

Neste sentido, é relevante a realização de um estudo de caso sobre a coleção Foto Carlos, que está salvaguardada na Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), pois essa coleção representa a memória das artes no Brasil, especificamente sobre o teatro brasileiro no Rio de Janeiro. Segundo Cotia<sup>5</sup> (s.d.) "É um acervo fotográfico que registra a história do moderno teatro brasileiro – o carioca em particular, mas com registros de muitos espetáculos de companhias paulistanas que cumpriam temporadas no Rio, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)".

Mario de Andrade, no período em que esteve como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo a convite do Ministro Gustavo Capanema, elaborou o anteprojeto de criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) neste documento o modernista, sugeria que ao SPHAN coubessem as seguintes funções de: determinar e organizar o tombamento, sugerir a conservação e defesa, determinar a conservação e restauração, sugerir aquisição e fazer os serviços de publicidade necessários para a propagação e conhecimento do patrimônio artístico nacional<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Reinaldo Cotia pesquisador convidado pela FUNARTE para ser o responsável por identificar as imagens que compõem a coleção Foto Carlos durante o projeto Brasil Memória das Artes iniciado no ano de 2006. Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/colecao-foto-carlos-ganha-nova-digitalizacao-pelo-projeto-brasil-memoria-das-artes/>. Acesso em: 02/01/2019.

<sup>6</sup> O documento pode ser lido na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 30. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf)

Entendemos que, embora ainda não exista processo de tombamento no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAM) para esta coleção, a FUNARTE, conforme será detalhado no capítulo 3, desde a aquisição das imagens que compõem essa coleção tem realizado ações ( conservação, proteção, restauração e difusão ) que caracterizam a sua Patrimonialização. A coleção Foto Carlos tem sido conservada e preservada, além disso, está totalmente digitalizada. A digitalização assim com a disponibilização para consulta on-line garante que seja difundida e esteja disponível para consulta pública.

Segundo Lima (2012, p.34), conservar “consiste em proteger o bem de qualquer efeito danoso, natural ou intencional, com intuito não só de mantê-lo no presente, como de permitir sua existência no futuro, ou seja, preservar”.

Para compreender a circulação das fotografias que, em sua totalidade, representam a obra do fotógrafo Carlos e compõem a coleção analisada na presente pesquisa, recorreremos também ao pensamento do antropólogo Arjun Appadurai, em “*A vida social das coisas*” (2008), para evidenciarmos que toda fotografia traz consigo, em sua trajetória, um valor acumulado. Em seus processos de circulação, numa situação mercantil, essas fotografias, de acordo com as situações pelas quais passou (publicações em jornais, revistas etc.) adquiriram valor nos contextos sociais em que circularam.

Entretanto, segundo a visão de Appadurai (2008, p.15) explorar o domínio sobre a definição do termo valor implica em considerarmos: o que é o valor, de onde ele vem e onde ele opera. Esse autor (idem) propõe uma nova perspectiva sobre a circulação de mercadorias na vida social.

Tal perspectiva pode ser sintetizada da seguinte forma: a troca econômica cria o valor; o valor é concretizado nas mercadorias que são trocadas; concentrar-se nas coisas trocadas, em vez de apenas nas formas e funções da troca, possibilita a argumentação de que o que cria o vínculo entre a troca e o valor é a política, em seu sentido mais amplo (APPADURAI, 2008, p.15).

Embora algumas dessas fotografias tenham tido valor unitário, na época de sua circulação, devemos considerar que, após ter sido retirada de seu contexto inicial, essas imagens adquirem valor na composição do conjunto da obra. De acordo com Appadurai (2015), a definição de valor econômico, em consonância ao pensamento de *Georg Simmel*, no primeiro capítulo de *A filosofia do dinheiro* (SIMMEL, 1907, apud APPADURAI, 2015, p. 15), é a de que “o valor jamais é uma propriedade inerente ao objeto, mas um julgamento que os sujeitos fazem sobre ele”.

Nessa perspectiva, o objeto econômico existe no espaço entre o desejo imediato e a pessoa que detém o objeto, mediante uma distância entre eles, sendo que essa distância seria ultrapassada por meio da troca econômica, em que se determinaria o valor do objeto.

Entretanto, é nesse espaço também, que o ato de doação se manifesta e se apresenta como dádiva. Segundo Mauss apud Brulon-Soares (2012, p.7) “uma dádiva não é apenas uma coisa, mas também um ato que estabelece uma relação dupla entre a pessoa que dá e a pessoa que recebe”. Observamos que esta dupla relação está presente no trabalho desenvolvido por Carlos Moskovics para o teatro judaico e também para outras pessoas a quem generosamente oferecia sua fotografia quando lhe pediam, conforme apresentaremos no capítulo 4.

Essa dádiva, segundo Brulon-Soares (2012,p.7) “tem uma força que faz o donatário retribuir”, pois “dar é compartilhar algo que se tem, e algo que se é”. Neste sentido, a doação das fotografias do teatro judaico para esta comunidade deve ser compreendida dentro de um regime de valores cujos “modos como desejo e demanda sacrifício recíproco e poder interagem para criar valor econômico em situações sociais específicas” (APPADURAI, 2008, p. 16), pois é a troca que determina os parâmetros de utilidade e escassez, a troca é a fonte de valor. A troca enriquece a visão humana e funciona como a lente mágica que cita Drummond, e, através dela podemos penetrar no puro enigma das imagens.

Segundo Brulon-Soares (2012, p.18) “a noção de ‘oferenda’, como a dádiva entre os humanos e os deuses, também está prevista na teoria maussiana, de modo que se introduz a ideia do que pode ser pensado como a forma mais sintética das coleções”. Nesse sentido, o fato de Carlos Moskovics ter conservado o seu arquivo pessoal pode ser interpretado como um ato sagrado, como um agradecimento. Pois conforme este autor (idem) “da mesma forma, alguns dos povos que Mauss denominou de “arcaicos” reuniam elementos da natureza que eram oferecidos a ela como agradecimento pela apropriação de seus produtos”.

Partimos do conceito de coleção proposto por Pomian (1984), e seu caráter pessoal e privado, para justificarmos que o fotógrafo Carlos Moskovics teve a intenção de guardar os negativos fotográficos, os cartazes, as fotografias e publicações, constituintes de seu arquivo privado, consciente que possuía uma coleção privada. Por ter mantido esse material temporariamente fora do circuito de atividades econômicas com a intenção de que posteriormente fossem expostos ao olhar do público.

Segundo Brulon-Soares (2012, p.18) “estas formas de oferendas, como uma reunião de coisas dadas em agradecimento a divindades ou ao mundo natural revelam, por analogia, o sentido místico primordial das coleções”. Consideramos que, com esse ato,

intencional, em que o fotógrafo protegeu seu arquivo pessoal em local específico, contribuiu para gerar uma demanda que posteriormente gerou o interesse nas instituições de salvaguarda em adquiri-los.

Entretanto, anterior ao interesse das instituições em formar coleções a partir do arquivo pessoal de Carlos Moskovics, houve a intenção, dele próprio, ainda em vida, de realizar a venda de parte das imagens que compunham a sua coleção particular para a FUNARTE, pois segundo Brulon-Soares (2012, p.18) “o que leva as pessoas a colecionar é uma força exterior a elas. As coisas reunidas para os deuses, e a força que as reúne, são fruto de um interesse particular que é posto no grupo e que se impõe sobre ele”. Nesse sentido, podemos inferir que se justifica a venda de parte de sua coleção particular para FUNARTE.

Entendemos segundo Brulon-Soares (2012, p.18) que uma coleção particular, assim como um museu, é uma riqueza virtual, pois os objetos que o museu reúne são, em muitos casos, inalienáveis – o que o distancia particularmente dos tesouros.

Buscamos identificar o conjunto de pistas deixadas pelo fotógrafo e autor de sua obra, assim como por suas fotografias, pelo contexto histórico e social da época e, também, pela consulta à documentação arquivística. Investigamos o que contribuiu para que essas imagens passassem de mercadoria à patrimônio.

Para tanto, utilizamos como base teórica, neste capítulo, o livro *Fotografia & História* de Boris Kossoy com a proposição “de um modo de pensar o mundo das imagens e descobrir fragmentos da história individual e coletiva e tentar identificá-los e compreendê-los em sua face visível e em sua interioridade” (KOSSOY, 2014, p.24).

Apresentamos, neste capítulo, a trajetória do fotógrafo judeu Carlos Moskovics, cuja obra olharemos com mais atenção nos capítulos subsequentes, estando representada, na presente pesquisa, na coleção salvaguardada na FUNARTE. No capítulo 3 será apresentado um estudo de caso sobre essa coleção.

## **1.1 A trajetória de um imigrante húngaro na Fotografia Brasileira**

Carlos Moskovics, batizado como Karoly Moskovitz, nasceu em Budapeste no ano de 1916, pertencendo a uma família de origem judaica. No dia 22 de novembro de 1927, na

companhia de sua mãe Rosa e das irmãs Bertha e Jlonka, o jovem Karoly desembarcou do vapor Augustus no Brasil<sup>7</sup>.

No período de 1918 a 1939, durante o fluxo migratório do período entreguerras, muitos judeus imigraram para o Brasil. É o caso dessa família que deixa Budapeste num momento em que “a Hungria pós-guerra dos anos 20, sofre com um governo autoritário que dirigirá o país por cerca de 25 anos” (RIBEIRO *et al.*, 2016, p.199).

Segundo fonte do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), nas décadas de 1920 e 1930, os imigrantes judeus vinham inicialmente sozinhos<sup>8</sup>, assim como veio o pai de Carlos, Samuel, já estabelecido no estado do Espírito Santo quatro anos antes de sua família chegar ao Brasil para encontrá-lo. A permanência de Samuel no Brasil e a opção por trazer o restante de sua família se explicam, “devido às possibilidades de ascensão econômica no Novo Mundo e à exacerbação do antissemitismo na Europa”<sup>9</sup> (Instituto Brasileiro de Geografia Estatística, IBGE, 2018).

No início dos anos de 1930, Carlos se mudou para a cidade do Rio de Janeiro, então, Distrito Federal. Segundo o Censo de 1930, a cidade tinha mais de um milhão de habitantes. Esse número expressivo se explica pela multiplicação das vias de acesso que passaram a interligar diferentes regiões. As remodelações do espaço urbano foram promovidas inicialmente pelo prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913), porém as modificações continuaram a ser realizadas pelas administrações seguintes.

---

<sup>7</sup> C.f.: Durante a pesquisa conseguimos localizar o nome de Carlos Moskovics na lista de passageiros que migraram em novembro de 1927 na documentação localizada no arquivo digital do Arquivo Nacional identificamos ainda a diferença ortográfica com relação ao nome deste fotógrafo que imigra ainda com o nome de batismo: Karoly Moskovits e posteriormente passa a se chamar Carlos Moskovics. Disponível em: consulta digital. Após realização de cadastro na página eletrônica do arquivo nacional. Consultar Relação de passageiros do vapor Augustus (RV 281). BR RJANRIO OL.0.RPV, PRJ.22550 – Dossiê. Inicial : 23/11/1927

<sup>8</sup>Disponível em:

<https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/judeus/regioes-de-origem-dos-imigrantes-judeus.html>. Acesso em jun de 2018.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/judeus/regioes-de-origem-dos-imigrantes-judeus.html> . Acesso em jul. de 2018.





Figura 1- Holland, S. H. [Vista Geral da Cidade], 1930. Rio de Janeiro (RJ) / Biblioteca Nacional. <sup>10</sup>

Ainda na década de 1930, Carlos começou a trabalhar como assistente de fotógrafo. A história da fotografia no Brasil remete a pouco antes da posse de D. Pedro II como imperador, aos 15 anos, em 1841, “D. Pedro tinha grande paixão pela fotografia e é considerado um dos primeiros fotógrafos do Brasil”. <sup>11</sup>

Dentre os pioneiros da fotografia no Brasil, destacamos três grandes fotógrafos: Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), Marc Ferrez (1843-1923) e Augusto César Malta de Campos (1864-1967).

A década de 1930, início da República Nova, foi marcada pela revolução e pelo movimento que abriu as portas para as mudanças sociais e políticas que lançaram o país na Modernidade (entendida aqui como ligada ao processo de industrialização e urbanização). As transformações ocorridas nessa década, com relação à urbanização e à industrialização, se deram no âmbito da criação de uma indústria de substituição de bens não duráveis, no crescimento das cidades que eram capitais de mercados regionais e no deslocamento do poder regional para o nacional, por meio da criação do aparelho de Estado. É nessa década ainda, em meio a essas mudanças, que no ano de 1938, Carlos inicia sua carreira profissional.

Sua carteira profissional data de 1938<sup>12</sup> e tem como primeiro registro seu contrato como fotógrafo, naquele que era considerado um dos estúdios de fotografia mais modernos da cidade: o *Foto Studio Rembrandt*, na época,

<sup>10</sup> Fotografia tirada pelo avião Holland, S. H Disponível em:

<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/3976> . Acesso em jul de 2018.

<sup>11</sup> Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/informacoes-importantes.html?id=3023>. Acesso em jul.de 2018.

<sup>12</sup> Parte da coleção do filho de Carlos Moskovic, Luiz Moskovic.

localizado na Rua do Passeio, nº 70 e de propriedade de Stefan Gal (RIBEIRO *et al*, 2016, p.200).

EMPREGOS OCUPADOS

Nome do estabelecimento, empresa ou instituição Foto Studio Rembrandt.

Cidade Rio de Janeiro

Estado Distrito Federal

Rua do Passeio 70, 1ª.

Espécie do estabelecimento Fotografia.

Natureza do cargo Fotógrafo

Data da admissão 22 de Abril de 1938.

Data da saída 2 de Abril de 1941.

Remuneração (especificada) 500.000 (quinhentos mil reis)

Percentagens \_\_\_\_\_

Observações \_\_\_\_\_

Assinatura do empregador: Stefan Gal

Figura 2 - Primeiro registro profissional em Carteira Profissional de Carlos Moskovic , 1939. Rio de Janeiro (RJ) / Acervo Particular – item da Coleção Luiz Moskovic .

O *Foto Studio Rembrandt* havia sido premiado, naquele mesmo ano (1938), com medalha de ouro na Exposição Internacional de Paris<sup>13</sup>, e suas fotografias destinavam-se a ser publicadas nas revistas: *Ilustração Brasileira*<sup>14</sup> e *O Malho*.

A revista *O Malho* foi fundada, em junho de 1909, por Luiz Bartolomeu de Souza e Silva<sup>15</sup> e Antônio Azeredo, a *Ilustração Brasileira* era publicada e editada no Rio de Janeiro,

<sup>13</sup> Cf. publicações na revista *Ilustração Brasileira* (FRA) nos anos ago -1938 p. 44 e fev-1941 p.40.

<sup>14</sup> A biblioteca do Museu Imperial salvaguardou a Coleção Revista *Ilustração Brasileira*, composta de 41 exemplares aos quais atribuiu importante valor. A Coleção Revista *Ilustração Brasileira* é um importante acervo textual e imagético, cujo conteúdo nos permite conhecer a maneira como a nova linguagem da imprensa (as revistas ilustradas) apresentava o contexto social, político, econômico e cultural daquele período ao público brasileiro.

<sup>15</sup> Luís Bartolomeu de Souza e Silva foi o fundador da revista “O Tico-Tico” e o cabeça do grupo editorial que fundou a revista “O Malho” e o jornal “A Tribuna”, ambos na cidade do Rio de Janeiro. Embora tenha sido o fundador de “O Tico-Tico”, a idealização daquele famoso semanário infantil foi, na verdade, de Renato de Castro, inspirado no hebdomadário francês “La Semaine de Suzette”. De acordo com o pesquisador Franco de Rosa,

ao longo da primeira metade do século XX, pela Sociedade Anônima "O Malho", cujos diretores eram também fundadores da revista de mesmo nome. A revista *O Malho* foi lançada em 1902 e era especializada em crítica política e caricaturas.

Desde o início do século XX “revistas como a *Fon-Fon!*, *O Malho*, *Seletta* e *Para Todos...* (publicações cariocas extremamente lidas, especialmente, na República Velha) trazem comentários sobre as elegantes da Capital Federal e também sobre São Paulo” (OLIVEIRA, 2015, p.4 apud RIBEIRO *et al.*, 2016, p.205).

Em 1941, o imigrante húngaro, Sr. Stefan Gal recebeu da Comissão Diretora da Feira Mundial de Nova York “um honroso diploma”, no qual se fazem elogios “à preciosa contribuição que o Foto Studio Rembrandt levou àquele grandioso *certâmen*, comparecendo com excelentes trabalhos fotográficos” (Revista *Ilustração Brasileira*<sup>16</sup>, 1941 p. 40):

Esse estúdio, em que Carlos trabalhou até o ano de 1941, o *Foto Studio Rembrandt*, de propriedade de Stefan Gal, era especializado nos seguintes gêneros fotográficos: em *portrait* (retrato), em fotos industriais e em técnicas de fotomontagem colorida.

Dentre os gêneros da fotografia, o mais popular era o retrato (ou *portrait*), de acordo com informação disponibilizada no portal Brasileira fotográfica. É desse tipo de fotografia que resultou a expressão popular “tirar um retrato”, utilizada comumente em lugar de “tirar uma fotografia”, designação mais genérica que abrange diversos gêneros fotográficos.<sup>17</sup>

O *retrato* é um dos mais antigos gêneros de fotografia produzidas no mundo. O francês Daguerre, inventor do daguerreótipo (1839), e o inglês Fox Talbot, inventor do calótipo (1841), – considerados os pais da fotografia – já apontavam esse caminho, entre muitos outros, através de seus retratos. O surgimento de novos processos e formatos nos anos 1850 populariza a produção de retratos fotográficos, num processo crescente e ininterrupto que vem até os nossos dias. (WANDERLEY, 2017 p.1).<sup>18</sup>

A fotografia industrial, por sua vez, era destinada à produção de imagens de produtos e processos voltados à publicidade de uma empresa. Nesse gênero, enquadravam-se ainda os retratos dos funcionários da empresa.<sup>19</sup>

---

Souza e Silva bancou a empreitada de Castro. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/luiz-bartolomeu-de-souza-e-silva/2952> . Acesso em jul. de 2018.

<sup>16</sup> Foi nesse mesmo ano que o título sofreu uma alteração, “já que o nome “Ilustração” passou a ser escrito com apenas um “l”, de acordo com a reforma ortográfica da Língua Portuguesa.

<sup>17</sup> C.f. Curadoria de Sergio Burgi/IMS e Joaquim Marçal Ferreira de Andrade/FBN disponível em: Disponível em: [http://brasilianafotografica.bn.br/?page\\_id=33](http://brasilianafotografica.bn.br/?page_id=33) . Acesso em: 20/12/2018.

<sup>18</sup> C.f. Andrea C. T. Wanderley Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=fotomontagem>. Acesso em 20/12/2018.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://pt.slideshare.net/Julianalsola/tipos-de-fotografias>. Acesso em dez. de 2018.

A fotomontagem surgiu, assim, como o retrato na década de 1850, como um termo utilizado para designar a associação de duas ou mais imagens, ou fragmentos de imagens com o propósito de gerar uma nova imagem. Era um processo complexo que exigia o domínio de diversas técnicas.

O sueco radicado na Inglaterra, Oscar Rejlander, apresentou numa exposição, em 1857, uma alegoria intitulada '*Two Way of Life*', resultado da composição de trinta negativos em papel fotográfico, num trabalho que durou seis semanas para ser realizado; obteve grande sucesso e acabou sendo adquirido pela rainha Vitória. (WANDERLEY, 2017, p.1)<sup>20</sup>

A comprovada relevância do estúdio de Stefan Gal permitiu que se questionassem e se levantassem algumas hipóteses acerca da contratação de Carlos Moskovics. A primeira delas sugeria que o início do seu trabalho como assistente de fotógrafo, que se deu em momento precoce, quando tinha apenas catorze anos de idade, tenha lhe oferecido uma oportunidade ímpar de aprendizado. Esse fato poderia ter sido decisivo para sua contratação formal por um estúdio de fotografia tido em altíssima conta naquele tempo. Tal hipótese nos levou a crer que Carlos Moskovics iniciava sua carreira como fotógrafo, já com reconhecimento de sua habilidade técnica pelo mercado.

A segunda hipótese é a de que a contratação tenha ocorrido por indicação pessoal, possivelmente de algum membro da comunidade judaica, que apresentou Carlos Moskovics a Stefan Gal e que esse tenha gentilmente lhe oferecido esta oportunidade, pois era habitual a ajuda mútua e o apoio a judeus recém-chegados.

Por meio de uma carteira de estudante, do Curso Técnico de Publicidade da Escola de Cinema do Distrito Federal, consultada no Instituto Moreira Sales (IMS) do Rio de Janeiro, verificou-se que Carlos Moskovics foi aluno desse curso em 1937, quando tinha 21 anos de idade. Provavelmente, essa formação lhe ajudou a agregar alguns dos conhecimentos necessários para que, em 1942, Moskovics fundasse no Rio de Janeiro a empresa Foto Carlos. Tal empreendimento era, ao mesmo tempo, laboratório, estúdio e agência de fotógrafos e nela, Carlos Moskovics atuou como fotógrafo, laboratorista e administrador entre as décadas de 1940 a 1980. Pela investigação das imagens produzidas pela Foto Carlos podemos traçar percursos que nos conduzam aos caminhos do olhar desse fotógrafo que colecionou e contou histórias por meio da fotografia.

---

<sup>20</sup> Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=fotomontagem> . Acesso em: 20/12/2018.



Figura 3 - Carteira de estudante do Curso Técnico de Publicidade da Escola de Cinema do Distrito Federal em 1937 – Instituto Moreia Sales, 2016.

A década de 1940 para Carlos Moskovicz parece ter sido a época de ouro<sup>21</sup>. Relembrando a parceria estabelecida entre Moskovicz e o fotógrafo Alberto Garbotti (nascido em Ouro Preto/MG em 1914), destacamos o depoimento do filho de Moskovicz, Sr. Luiz Moskovicz, sobre esta parceria:

Em depoimento ao grupo de pesquisa, Luiz Moskovicz lembrou: “Seu Alberto, trabalhava no Cassino da Urca e ficaram amigos quando Carlos, pela revista Sombra, cobria aquele que era considerado o mais glamoroso cassino da então capital da República.” Contudo, por ocasião da proibição dos jogos de azar no Brasil, em 1946, foram fechados no Rio de Janeiro os cassinos do Hotel Copacabana Palace, Cassino Atlântico, Cassino da Urca, do Hotel Quitandinha em Petrópolis e também o Cassino Icarahy, em Niterói. Após esse fato, Carlos convidou “seu” Alberto para trabalhar no estúdio Foto Carlos e essa parceria perdurou por muitas décadas. Bom gosto aliado à técnica rendem créditos tanto a Foto Carlos quanto ao “seu” Alberto, na revista de arquitetura e artes plásticas. (RIBEIRO *et al.*, 2016, p. 202).

<sup>21</sup> Cf. expressão utilizada (figurativamente) para designar os tempos áureos refere-se aos tempos de grande florescimento cultural ou que foram marcados por acontecimentos ditosos ou excepcionais. A palavra áureo vem do latim *aureus*: de ouro, da cor do ouro, coberto de ouro, brilhante. Disponível em: <http://www.etimologista.com/2012/11/por-que-se-diz-tempos-aureos.html>. Acesso em: maio 2018.

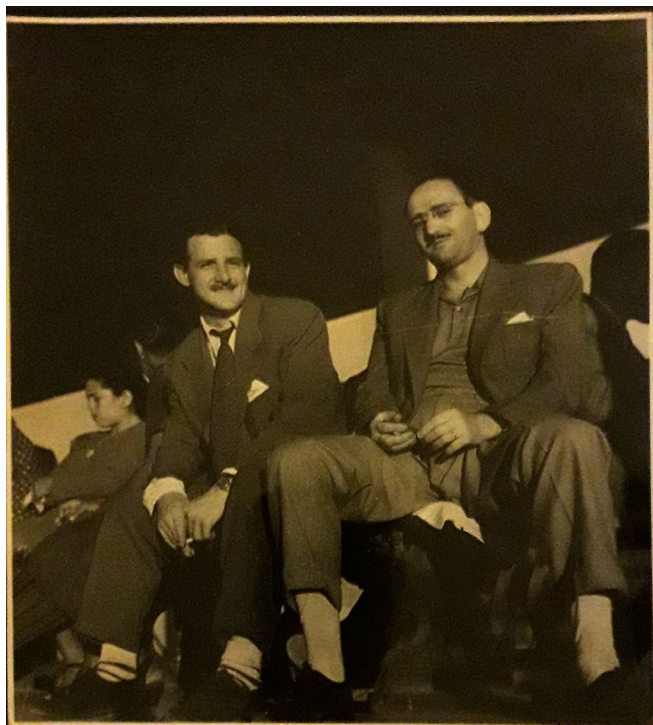


Figura 4 - Alberto Garbotti e Carlos Moskovics, [s.d]. Rio de Janeiro (RJ) / Acervo Particular – item da Coleção Luiz Moskovics

De acordo com Ribeiro *et al.* (2016, p. 214), nesse período, Carlos morava com a família no bairro de Copacabana e trabalhava no Centro. Circulava a pé pelo centro da cidade, atendendo a seus clientes. Vale lembrar que não deixou de reparar no leitor que estava atento às manchetes que noticiavam os horrores da 2ª. Guerra Mundial, do Nazismo e do Holocausto, temas que, sem dúvida, afligiam o imigrante húngaro de origem judaica. Registrou o olhar habitual de um leitor carioca às manchetes de jornal, que traziam notícias sobre o horror da guerra.



Figura 5 - Centro da cidade do Rio de Janeiro, c. 1940, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles (apud RIBEIRO et.al.2016, p.214).

No século XIX, a fotografia surgiu com a finalidade de retratar a realidade, “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 2012 p.25), porém no decorrer da história, essas posições foram revistas pelos críticos e teóricos da fotografia.

Segundo Dubois (2012 p. 26), o percurso histórico articula-se em três tempos: 1) a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese), 2) a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução) e 3) a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência).

Percebemos que no Brasil, desde o início do século XX, são atribuídas outras funções à fotografia, inserindo-a neste segundo tempo, demonstrando “que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real [...]” (DUBOIS, 2012, p.26). Como exemplo disso, podemos citar, inclusive, a formação da opinião pública por meio da grande imprensa ilustrada, da qual fazem parte algumas das revistas em que Carlos Moskovic publicou suas fotografias.

Segundo Coelho (2006, p.79), no início do século XX, a fotografia no Brasil era bem estratificada e de modo geral os profissionais não tinham ainda um *status* muito elevado.

Havia grupos oriundos da burguesia, nos quais ocorriam as trocas de informações, exposições e passeios com rotinas fotográficas que, conseqüentemente, agregavam um aspecto de arte à fotografia. Após o advento da fotografia, segundo Kossoy (2014 p.30-31), “o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades” que anteriormente eram transmitidas pela tradição escrita, verbal e pictórica. Após o desenvolvimento da indústria gráfica, que permitiu a reprodução fotográfica em larga escala, principalmente pela imprensa, inicia-se um novo método de aprendizado do real, os microaspectos do mundo passam a ser reconhecidos por meio da sua representação.

De acordo com Coelho (2006, p. 79), no que concerne ao âmbito da fotografia na imprensa, poucos profissionais trabalhavam como fotógrafos. Em contrapartida, havia um número expressivo trabalhando em casas comerciais com o intuito de comercializar aparatos e equipamentos fotográficos, bem como em casas de revelação. Eram produtores de cartões postais, retratos para documentos, retratos sociais como fotos de aniversários, casamentos e outros retratos de documentações de obras públicas, paisagens e serviços solicitados diversos. Segundo Kossoy (2014 p. 31), “o mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu aos poucos substituído por uma *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se, assim, *portátil e ilustrado*”.

Foi, no entanto, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas que houve uma mudança significativa no campo da fotografia, influenciada por vários fatores, entre os quais se destacam:

A abertura de vagas para fotógrafos nos recém-criados órgãos do governo federal, a chegada de uma nova leva de imigrantes vindos da Europa para escapar da guerra e das perseguições políticas e étnicas de regimes autoritários, e as transformações no formato dos jornais e revistas brasileiros que, após a II Guerra Mundial, trocaram a influência francesa pela norte-americana (COELHO, 2006 p.81).

Muitos fotógrafos, assim como Carlos Moskovics, possuíam estúdios situados no Centro do Rio de Janeiro; entre eles, destacamos o reconhecido profissional da fotografia industrial, Hans Gunter Flieg, judeu alemão que fugiu do nazismo e da guerra; sendo um dos poucos fotógrafos industriais a estabelecer um estúdio fotográfico e prestou serviço para clientes quase sempre industriais, criando para si uma imagem de “fotógrafo profissional”<sup>22</sup>.

Esse fato não é exatamente negativo, pois segundo Kossoy (2014, p. 51) “toda fotografia foi produzida com certa finalidade” e os fotógrafos produzem registros que representam um meio de informação e conhecimento que tem valor documental,

---

<sup>22</sup> Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/modernidades-fotograficas-1940-1964/> . Acesso em: abril 2018



iconográfico; o que não implica, no entanto, “que essas imagens sejam despidas de valores estéticos”.

As fotografias de Flieg, ainda que produzidas com finalidade documental, são “imagens em que a informação se vê registrada dentro de uma preocupação plástica – uma estética de representação” (KOSSOY, 2014, p. 52). Nesse sentido, nos aproximamos do conceito Aristotélico de *mimesis*, em oposição ao conceito de Platão<sup>23</sup>, Aristóteles em *Arte Poética* utiliza o termo *mimesis* com sentido orientado para a ideia de verossimilhança com a realidade, no qual está contida a ideia de representação, visto que não há imitação da realidade objetiva e sim uma construção subjetiva, ficcional e “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 1966, p. 50).

Nas suas fotografias industriais, Hans Gunter Flieg registrou o processo de industrialização do Brasil. Sendo em muitas ocasiões o resultado de encomendas específicas, as suas imagens são interpretações pictóricas clássicas da reconfiguração do país pelo surgimento da tecnologia. Algumas dessas imagens, remetem a cenas do filme *Tempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin, por retratarem os operários perfilados diante das grandes máquinas, marco da revolução industrial. Embora os personagens sejam alterados, o cenário permanece trazendo a ideia de que todos fazem a mesma coisa todos os dias, tal qual, Carlitos<sup>24</sup>. Imagens de interiores de fábricas, de estruturas de engenharia, como complexos industriais, a par de fotografias de *stands* de feiras profissionais e produtos industriais. A sua fotografia era a do homem comum, entendido no melhor dos sentidos, um estilo que se implementou e foi reconhecido em nível internacional (ALFEU, 2015, p.1).

Segundo Nunes (1999, p.74) sob a ótica heideggeriana “existimos compreendendo de antemão aquilo com que lidamos”, entretanto, a análise que fizemos sobre as imagens de Flieg é interpretativa e não significa que os operários tenham se apercebido dessa situação enquanto trabalhavam ou eram fotografados. Pois, segundo este autor (idem) “essa visão prática se adere à utilização e ao mundo; o contexto prático do utensílio ou instrumento”, neste caso, a ilustração das fotografias de Flieg servem, para facilitar a passagem à interpretação e ao mesmo tempo em que, na visão deste autor (idem), as imagens se “revestem do estatuto singular de obra, a meio caminho entre a coisa natural e o produto, exemplificando a aderência do utensílio ao mundo”.

Atualmente, o Instituto Moreira Salles (IMS) salvaguarda “a obra de Flieg, composta por cerca de 35 mil negativos em preto e branco, foi adquirida do próprio fotógrafo pelo IMS

---

<sup>23</sup> Cf. Platão o sentido de *mimeses* está orientado para imitação-engano. PLATÃO. A república. São Paulo: Nova Cultural, 2007.

<sup>24</sup> Carlitos, o protagonista do filme ‘Tempos Modernos’.

em julho de 2006<sup>25</sup> (IMS, [s.d]). A página eletrônica desta instituição cita ainda que “em 1951, foi o fotógrafo oficial da primeira Bienal Internacional de Arte, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1965, obteve a cidadania brasileira” (IMS, [s.d]).

A heterogeneidade e as condições iniciais de produção fotográfica de Kurt Klagsbrunn, Eric Hess e Sascha Harnisch, por exemplo, são descritas por Lissovsky (2013, p.42) como: “típicas de uma “viração” de imigrante e contribuíram em muito para o seu posterior “esquecimento”. Esse panorama era diferente de outro grupo de fotógrafos imigrantes franceses que chegavam ao Brasil, profissionalizados e com experiência prévia em campos como a fotojornalismo e a fotografia etnográfica.

A trajetória de Carlos “diferenciou-se um pouco do grupo mencionado anteriormente, uma vez que imigrou ainda criança para o Brasil e fez toda a sua formação profissional no país” (RIBEIRO *et al.*, 2014, p. 80). É extremamente importante lembrar seu sucesso como administrador da conceituada empresa Foto Carlos, por mais de 40 anos.

Entre esses fotógrafos franceses, destacamos dois deles que foram contemporâneos e colegas de Moskovics na revista *Módulo e Arte*: Jean Manzon (Paris, França 1915 - São Paulo SP 1990) e Marcel Gautherot (Paris, França, 1910 - Rio de Janeiro, RJ, 1996), que também atuou como fotógrafo contratado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Segundo Lissovsky (2013, p.42), “a condição de “aliados” na guerra, sua latinidade e “simpatia”, e a penetração da cultura francesa nas elites brasileiras, certamente, contribuíram para uma inserção profissional mais qualificada pouco tempo após sua chegada”.

A revista *Módulo e Arte*, periódico de arquitetura e artes plásticas, que circulou no período de 1955 a 1986 com tiragens trimestrais, apresenta no resumo editorial de sua primeira edição a informação do quadro de fotógrafos que trabalha para a revista sendo eles: Jean Manzon, José e Humberto Franceschi, Kasmer, Marcel Gautherot e Rafael Landau, na segunda edição de agosto de 1955, são acrescidos a estes nomes o dos seguintes fotógrafos: Foto Carlos e Carlos Botelho. O Foto Carlos, colabora com a essa revista da segunda edição até a última. Outro fotógrafo que eventualmente colaborava com esse periódico é Alberto Garbotti, que conforme apresentamos anteriormente, fotografava com Carlos Moskovics desde a década de 1940 nos cassinos.

Apesar de este periódico ter seu início na década de 1950 quando muitos outros já forneciam os créditos fotográficos ao lado das fotografias, Angotti-Salgueiro (2014,p.16) afirma que o crédito ao fotógrafo não é uma prática obrigatória nas revistas de arquitetura

---

<sup>25</sup> Cf. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-hans-gunter-flieg/> . Acesso em: 21 de jan. de 2019.

até mesmo nos anos 1950, embora revistas como a *Architectural e Review* e a *Domus*, já forneciam crédito.

A revista *Módulo e Arte*, embora apresente no resumo editorial de cada número a informação dos fotógrafos colaboradores, no corpo da revista essa informação raramente aparece ao lado da fotografia. Segundo Angotti-Salgueiro (2014, p.19) “chega-se mesmo a não registrar o crédito a Gautherot em muitas fotografias da maior relevância de suas séries sobre Brasília nas páginas internas (como na edição de *Módulo* nº 26, de dezembro 1961”).

Apesar da pouca atribuição de créditos ao lado das fotografias Angotti-Salgueiro (2014, p.57) afirma ser possível reconhecer algumas das fotografias de Marcel Gautherot que, embora estejam sem créditos, se tornam passíveis de identificação por meio dos contatos arquivados no IMS que salvaguarda a coleção deste fotógrafo.

Segundo Angotti-Salgueiro (2014, p.17) certas obras e partes delas eram mais retratadas do que outras, “é o caso do *brise soleil* da fachada do edifício do MEC, marco fundador e emblemático da nossa arquitetura moderna que se torna um ícone a partir de *Brazil Builds*”. Ainda segundo esta autora, uma das poucas fotografias publicadas nesse periódico cujo crédito é atribuído ao Foto Carlos é a da fachada do edifício do MEC quando “reaparece na capa do número “*Brésil*” da *L’Architecture d’Aujourd’hui*, de 1947.

Devido à ausência de atribuição de créditos ao lado das fotografias e também do vasto acervo de Carlos Moskovics salvaguardado no IMS ainda estar sendo inventariado, não conseguimos no tempo de realização dessa pesquisa, apresentar nenhuma imagem de Carlos Moskovics referente ao período em que colaborou com a revista *Módulo e Arte*.

Segundo Angotti-Salgueiro (2014, p.16) “embora responsáveis pela comunicação promocional e difusão das obras dos arquitetos nessas publicações e exposições, os fotógrafos não eram em geral reconhecidos, nem seu trabalho valorizado”, os fotógrafos que colaboravam com a revista *Módulo e Arte* eram contratados pelos arquitetos para realizar uma função documental.

Sabe-se que estando a serviço de um arquiteto, eles eram solicitados a produzirem “documentos”, a se submeterem a ditames diversos e complexos, específicos a cada encomenda ou campanha fotográfica, sendo, pois, excepcional a “criação sobre a criação”, a “criação partilhada”, a “foto de autor”, ainda mais porque o gênero vista de arquitetura, não era reconhecido “como arte” (ANGOTTI-SALGUEIRO 2014, p.16).

Segundo Coelho (2006, p. 81), durante o período do Estado Novo, os ministérios e órgãos federais abriram um novo campo de trabalho, inclusive para os fotógrafos; muitos desses cargos foram ocupados por esses fotógrafos estrangeiros para construir a imagem

fotográfica e cinematográfica do Brasil. Muitos trabalharam durante esse período em instituições públicas e na imprensa.

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi outro local onde a fotografia passou a ser valorizada. Os intelectuais do SPHAN, sob o comando de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, fizeram um amplo trabalho de documentação que consideravam o patrimônio nacional para justificar seu tombamento (COELHO, 2006, p. 81).

Embora esses profissionais estivessem imbuídos de realizar um trabalho de documentação sempre “há um olhar e uma elaboração estética na construção da imagem fotográfica” em que “a imaginação criadora é a alma dessa forma de expressão” (KOSSOY 2014, p. 53).

Diferentemente dos colegas de profissão imigrantes da Europa Central, os fotógrafos franceses têm sido bastante estudados. Lisovsky (2013, p.42) classifica como “o fato mais curioso o de terem a sua vida e obra objeto de seguidas revisões históricas e edições cuidadosas nos últimos anos”.

Se em 1940, os pés desse fotógrafo tocavam a areia branca e macia de Copacabana, ao mesmo tempo seu imaginário tocou uma superfície áspera e cinza. A efêmera impressão de pegadas, na mente a lembrança, imagem-sombra, de tempos idos, tempos ouvidos, narrativas que reproduzem o horror de uma guerra, embora não haja testemunho ocular: os relatos pairam como nuvem de gás fosgênio, perduram na mente e mitificam o homem. Na tentativa de aproximar sentidos e significados, em uma relação metafórica, o homem dá à alma o poder de falar, por meio de sua imaginação, traduzida nas imagens por ele capturadas e guardadas para a posteridade.

Benedito Nunes (1999) em *Hermenêutica e Poesia – o pensamento poético* procura entender como se legitima a *diálogo* da filosofia com a poesia, entre aproximações e afastamentos, cuja abordagem não é o foco dessa pesquisa, nos interessa, entretanto, pensar na hermenêutica, como fruto desse diálogo, visto é função da hermenêutica interpretar a linguagem, este dúbio que tanto revela quanto esconde.

Seguindo os caminhos desse autor último (idem), podemos promover breve diálogo entre poesia e filosofia, através do conceito de *habitar* em Martin Heidegger, *Ensaio e conferências*<sup>26</sup> (HEIDEGGER, 2002, apud XAVIER, 2009) e Hans-Georg Gadamer em *A atualidade do Belo: a arte como jogo símbolo e festa* (GADAMER, 1985, apud XAVIER, 2009). Heidegger diz que só é possível habitar o que se constrói, este construir tem o

---

<sup>26</sup> No capítulo ‘Construir, habitar, pensar’ (HEIDEGGER, 2001, apud XAVIER, 2009).

habitar como meta. Xavier (2009, cap. 3, p. 30) ao explicar a espacialidade dos seres no mundo,

(...)o estar do homem no mundo é espacial. O espacial para Heidegger é o *habitar*. O homem habita o mundo, mundaliza o mundo, posto que crie um mundo para viver, lhe dá sentido, organiza. No sentido que este autor empresta nos permitimos inferir que o homem espacializa o mundo, cria direções, sentidos, significados.

(...)E Heidegger (ibid., p.165) ainda completa: que o homem não só habita, “mas poeticamente o homem habita”, citando um texto poético de Hölderlin. Para Heidegger (op.cit.) não se pode reduzir a poesia a literatura apenas, pois esta é apenas uma forma de existência da poesia: a forma literária. Quando o poeta fala do habitar, diz Heidegger (op.cit.), vislumbra o traço fundamental da presença humana, onde ele vê o poético a partir da relação com esse habitar, compreendido na sua forma vigorosa e essencial. Este autor complementa dizendo que a morada do ser será a linguagem. Em razão desta frase é preciso buscar outro filósofo, na figura de Hans-Georg Gadamer (1985), um sucessor de Heidegger, que diz que o “ser que pode ser compreendido é linguagem”. Pois a linguagem torna-se meio de expressão do ser no mundo. Para a hermenêutica de Gadamer (apud. LOTT, 2007, p.13.), todas as formas de expressão apresentam-se como linguagem, mas uma linguagem que transcende a linguística. Transcende o falar explicitamente – o simples falar, o falar em si mesmo. Este falar pode ocorrer em forma de diálogo, textos, obras de arte ou ainda através da ‘palavra interior’ de cada um. (XAVIER, 2009, p.31)

Concordando com Nunes (1999, p. 151) uma acepção do termo habitar está ligada tanto a *collere* quanto *aedificare*. Para este autor (idem) “a instauração poética pela palavra regeria o construir, no sentido do trato da terra para erigir a habitação humana”. De acordo com Heidegger (1989 apud Nunes,1999 p. 112) tentamos compreender o fenômeno da linguagem, neste caso a visual, expressa pelas fotografias de Carlos Moskovics, por meio da relação que esse fenômeno estabelece com o *dasein* – ser-aí-sendo, como nos mostra Xavier (2009), como uma situação de espacialidade dos seres. Nesse sentido, a interpretação para Heidegger estaria no ato da descoberta do significado. O *dasein* seria um ente projetado no mundo com a possibilidade de compreender e se relacionar com o ser, por meio da linguagem. Segundo Nunes (1999, p.158) dentre as possibilidades de uma dialogação entre filosofia e poesia “podemos nos perguntar quem dialoga com quem, uma vez que a poesia sofreu uma extensão: o próprio *dasein* é considerado poético e já se fala em habitar poético.” Dessa dialogação nos importa saber que “a poesia não pode ser reduzida a conceitos, mas pode ser vista como parte de um processo” (NUNES,1999, p.159).

Por isso, consideramos que as fotografias que compõem as duas coleções de Carlos Moskovics fazem parte de algo vivido ou experimentado na relação entre o fotógrafo (sujeito

consciente) e o mundo objetivo, a partir de sua percepção sobre esse mundo, muitas vezes inadvertidamente entendido como mundo real. Nesse sentido, entendemos que suas fotografias guardam relação com o passado e são representação da memória – da escolha do fotógrafo – do que ele considerou memorável – passível de ser eternizado,” dessa forma, o *habitar* é a experiência da finitude, relativamente ao mundo e, mais do que isso, é a experiência de nossa finitude relativa à nossa linguagem (NUNES, 1999, p.159). É esse o elo de comunicação para presentes e futuras gerações: a memória construída pelo olhar do fotógrafo.

Este tema torna-se relevante para a Museologia visto que investigamos a construção desse olhar por meio da compreensão dos sentidos de produção da obra, a partir da história de vida do fotógrafo e de sua trajetória profissional. Nesse sentido, a musealidade<sup>27</sup> dos objetos que compõem essas coleções está contida no encontro das trajetórias (do fotógrafo e das coleções), por isso, investigamos sua trilha de vida, marcada por um existir humano como habitar.

Entendemos de acordo com o pensamento de Stránsky, que “a aquisição da qualidade museal” dessas coleções, ou seja, a sua musealização, entendendo esta, como “processo de atribuição de valor” (BRULON-SOARES, 2012) se dá por meio de uma cadeia operatória, que escapa aos próprios museus. (BRULON, SOARES, 2015, p. 43).

Para a Museologia, o que interessa é a implementação de uma cadeia operatória de ações que permita o gerenciamento da informação, a manutenção dos acervos, as múltiplas ressignificações inseridas nos discursos expográficos e a apropriação patrimonial pelos distintos segmentos da sociedade (Bruno, 2008, p. 146).

Por meio da análise da cadeia operatória da musealização buscamos compreender as múltiplas ressignificações e sentidos construídos pela FUNARTE e pelo IMS. Investigamos como e quando se dá a consagração do fotógrafo Carlos na sociedade carioca.

## **1.2 A consagração do fotógrafo Carlos na sociedade carioca: a trajetória de algumas fotografias publicadas na revista *Sombra***

Como entrar na sociedade? Não há fórmula mágica. Uma boa madrinha como a líder Ivone Lopes ajuda; um bom casamento, idem; ou a cobertura de uma revista como “Sombra”, “Rio Magazine” e de um dos colunistas de penetração (SUED, 1960, p. 36)

---

<sup>27</sup> Ao utilizarmos os termos: 1. ‘Musealia’, 2. ‘musealidade’ e 3. ‘museu’ conceitualmente nos referimos a: 1. objeto de museu, 2. qualidade atribuída aos elementos da realidade e 3. fenômeno constituído por meio de uma relação entre o Humano e o real.

O colunista Ibrahim Sued (1924-1995) apontou alguns caminhos possíveis para aqueles que pretendiam “entrar na sociedade”, e um deles, destacado aqui, é o de realizar a cobertura de uma revista como a *Sombra*. Esse caminho se torna possível ao reconhecemos esse periódico como um dispositivo capaz de legitimar e sancionar o pensamento da cultura dominante.

De acordo com o historiador Sergio Miceli (Rio de Janeiro, 1945), na introdução de *A economia das trocas simbólicas* (2005) de Bourdieu:

Para Bourdieu, a organização do mundo e a fixação de um consenso a seu respeito constitui uma função lógica necessária que permite à cultura dominante numa dada formação social cumprir sua função político-ideológica de legitimar e sancionar um determinado regime de dominação (BOURDIEU, 2005, p. XVI).

Nesse contexto, afirmamos que a década de 1940 teve uma importância singular na vida de Carlos Moskovics. Segundo Ribeiro et al., 2016, p. 202 foi nessa época que o fotógrafo se casou com Freida Galperin, romena de origem judaica, que trabalhava como secretária no escritório da empresa Metro-Goldwyn-Mayer (empresa de produção e distribuição de longas-metragens e programas de televisão) localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro, próximo da empresa Foto Carlos de propriedade de Carlos Moskovics.



Figura 6 - Freida Galperin e Carlos Moskovics, [s.d]. Rio de Janeiro (RJ) / Acervo Particular – item da Coleção Luiz Moskovics

O casal teve quatro filhos: Sergio, David, Luiz e Dora, sendo David Moskovics compartilha algumas de suas memórias sobre sua família.

#### FAMÍLIA MOSKOVICS.

Enviado por David Moskovics

Meu avô paterno, Samuel Moskovics, desembarcou neste cais, em 1920, vindo da Hungria, e contava que apesar de não falar português, foi imediatamente contratado para ajudar na leitura de Teodolito, que é um aparelho de locação usado para marcar terrenos e ruas como era o caso. Assim, sem nem pensar que conheceria o Brasil, e o Rio de Janeiro, fincou pé nesta cidade, pois precisava trabalhar para juntar o dinheiro de passagem de sua mulher, minha avó, e 2 filhas e 1 filho, meu pai Carlos Moskovics, que foi um grande fotógrafo, tendo cursado aqui o Instituto de Belas Artes, na época de seu diretor Augusto Rodrigues. Guardo sempre na



minha memória, as palestras do Rabino Dr. Lemle, quando frequentei a A.R.I na minha juventude, e aproveito para agradecer ao Rabino Nilton Bonder, o fato de sua trajetória sempre me trazer as melhores lembranças, e também os grandes momentos atuais. Abraços, David Moskovics (MOSKOVICS, [s.d]).<sup>28</sup>

Apesar de não podermos afirmar que a entrada de Carlos na sociedade Carioca tenha se dado necessariamente por meio de um “bom” casamento, visto que definir o que é um bom casamento e entender o lugar da família de sua esposa é algo relativo consideramos relevante observar o seu matrimônio pelo viés do pertencimento e da identidade. O fato de este fotógrafo ter escolhido uma imigrante romena de origem judaica para se casar não é trivial para a compreensão de sua biografia e de seu lugar na sociedade da época.

Entretanto, somos levados a afirmar, considerando o sistema de instâncias de consagração no campo de produção e circulação de bens simbólicos, especificamente sistema da indústria cultural<sup>29</sup>, que a consagração desse fotógrafo se deu por sua cobertura foto jornalística, principalmente na revista *Sombra* e não necessariamente pelo casamento com Freida Galperin.

A década de 1940 enunciou, na trajetória de Carlos Moskovics, a magia dos encontros, além do encontro com Freida Galperin, que lhe direcionou ao matrimônio, destacamos outro muito relevante, encontro este que o imprimiu, por meio de suas fotografias, nas páginas de a revista *Sombra*, o encontro com Walther Quadros, que durante o período em que Carlos fotografou para essa revista esteve como editor.

---

<sup>28</sup> Cf. depoimento de um dos filhos, David. Disponível em: <http://www.cjb.org.br/imigracao/html/moskovics.htm>. Acesso em: 01 de nov. de 2018.

<sup>29</sup> Cf. Bourdieu ( 2005).

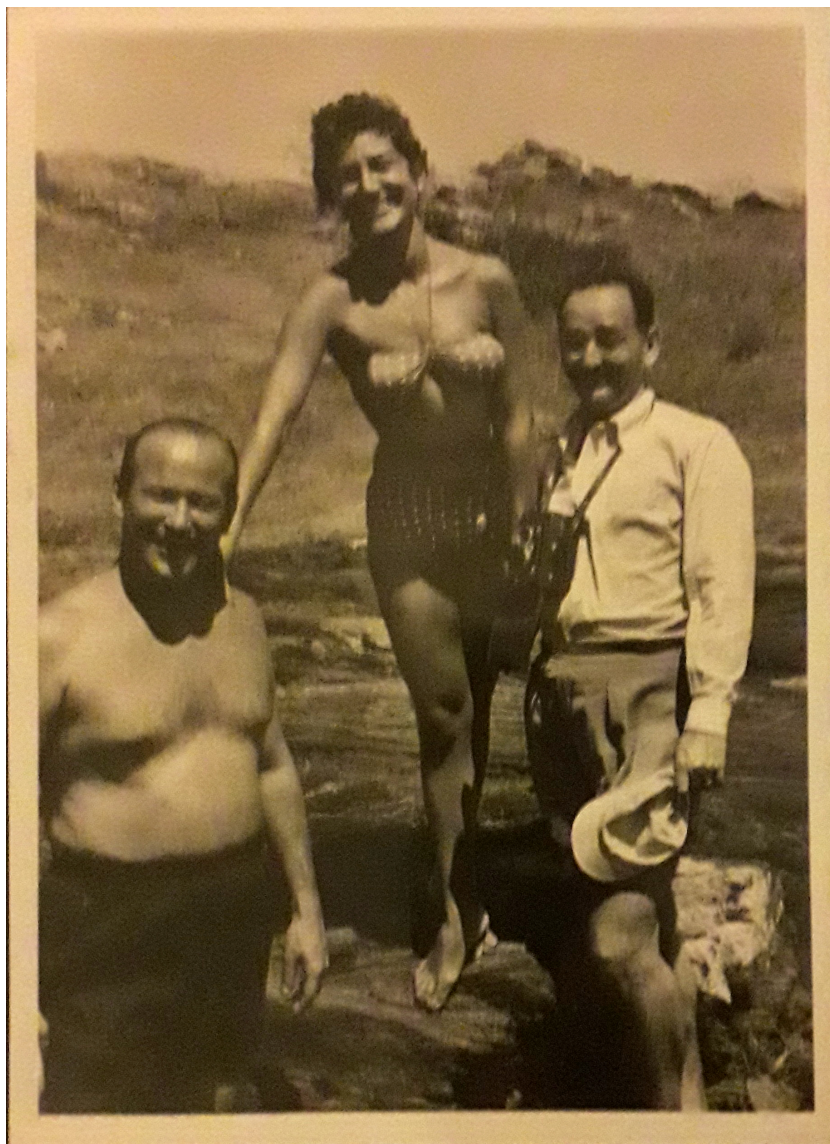


Figura 7 - Walther Quadros, Modelo não identificada e Carlos Moskovics, [s.d]. Rio de Janeiro (RJ) / Acervo Particular – item da Coleção Luiz Moskovics

De acordo com Cerbino (2016, p. 9), Quadros tinha uma vasta rede de sociabilidade, principalmente entre os grandes empresários, que permitiu que *Sombra*, por meio de seu editor, vendesse os espaços publicitários e negociasse diretamente contratos com os seus anunciantes desde o início da revista.

A temática da amizade e dos bons contatos parece estar presente durante toda a trajetória profissional de Carlos Moskovics. Essa hipótese é gerada pelo acompanhamento da trajetória de suas fotografias entrecruzada a sua trajetória profissional. Observamos, durante a realização desta pesquisa, que, assim como Quadros, Carlos também formou uma vasta rede de sociabilidade.

Entre as décadas de 1940 e 1950, além de fotografar para a revista *Sombra*, Carlos fotografou para o Cassino da Urca e para o cassino do Quitandinha, além de ter sido fotógrafo do Jockey. Muitos desses registros fotográficos se deram paralelamente para a revista e para esses estabelecimentos, Carlos estava atuando como cronista social da revista, cumprindo a pauta e também como fotógrafo desses estabelecimentos, muitas vezes, ao mesmo tempo.

Muitos dos profissionais que trabalharam para a revista *Sombra* continuaram a trabalhar e ou a serem fotografados por Carlos, alguns na revista *Módulo Brasil Arquitetura (RJ)*. Essa hipótese aponta para o fato de que esse fotógrafo esteve inserto numa importante rede profissional, numa rede de relacionamentos que o manteve profissionalmente ativo por mais de quatro décadas.

A revista *Sombra*, periódico mensal, editado no Rio de Janeiro, teve seu primeiro número lançado em dezembro de 1940, tendo como destaque o número *Especial Natal*. Essa revista ilustrada teve um único diretor responsável do primeiro ao último número: Walther Quadros, que esteve à frente do corpo editorial. Nos três primeiros anos de existência, a revista contou com o redator chefe Aloysio de Salles, sendo substituído em seguida, na década de 1950, por Lucio Rangel.

A revista *Sombra*, por estar subordinada a uma demanda externa, que por sua vez era determinada pelos detentores dos instrumentos de produção e difusão, de acordo com Bourdieu (2005), ela estaria inserta no sistema da indústria cultural. Logo, obedeceria aos imperativos da concorrência pela conquista de mercado e seria produto de uma cultura média ou arte média, uma vez que se destinava a um público da elite da sociedade carioca.

O quadro de colaboradores de *Sombra* incluía personalidades importantes da literatura, das artes visuais e da fotografia, entre os quais destacamos: Mário de Andrade (1893-1945), Cecília Meireles (1901-1964), Stefan Zweig (1891-1942), Jean Manzon (1915-1990), Di Cavalcanti (1897-1976), Athos Bulcão (1918-2008) e o pintor e ilustrador Laszlo Metier (1900-1968), também imigrante húngaro do início dos anos 1940. Entre esses, estava também Carlos Moskovics (1916-1988) (RIBEIRO *et al.*, 2016, p. 204).

De acordo com Cerbino (2016, p. 5), esses colaboradores emprestavam suas assinaturas para o produto, indicando que a associação entre ambos era proveitosa: tanto para o periódico, que conquistava prestígio, pois exibia um refinamento visual no uso da imagem e do texto impresso, quanto para o artista, que adquiria espaço e maior visibilidade na dinâmica social.

Nesse sentido, de acordo com Bourdieu (2005, p.270), podemos dizer que “é a intenção estética que ‘faz’ a obra de arte” e, que “a classe dos objetos de arte seria definida

pelo fato de que existe uma percepção guiada por uma intenção propriamente estética”. A revista *Sombra* demonstrava essa intenção pelo cuidado e pela preocupação com a qualidade do produto final, traduzidas simbolicamente por meio de alta qualidade gráfica (CERBINO, 2016, p. 5).

De acordo com Cerbino (2016, p.3) cada publicação de *Sombra* era uma vitrine do *high life*, em que personalidades nacionais e internacionais ajudavam a construir imagens de uma burguesia. Embora essa revista mostrasse o estilo de vida de um determinado grupo social e com isso tivesse a função de educar a sociedade sobre o que deveria ser intelectual e socialmente consumido, segundo Bourdieu (2005, p. 270), essa percepção de arte estaria na “percepção de sua *forma* muito mais do que de sua *função*”.

Segundo esse autor (idem, p.116), diferentemente do que acontece em relação à obra erudita, a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores, pois esse sistema se ajusta à demanda. No caso das edições da revista *Sombra*, essa demanda era ditada pelo padrão internacional.

Segundo Oliveira (2017, p.173) os escritores mais tradicionais publicavam na coluna especializada em literatura da revista *Sombra* e “em outras publicações na mesma época, reiterando uma tradição formada desde o século XIX, na qual escritores atuavam na imprensa e jornalistas atuavam como literatos, não havendo, uma separação entre os campos jornalístico e literário”.

Dentre esses intelectuais e literatos: Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes, Mário de Andrade, Antônio Callado, Afonso Arinos de Melo Franco, Stefan Zweig, Adalgisa Nery, José Lins do Rego, Aloysio de Castro, Marques Rebêlo, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino.

Segundo essa autora (idem, p.173) “a publicação reunia a nata dos intelectuais modernistas atuantes nas décadas de 1940 e 1960”. *Sombra* foi a revista que disseminou o projeto político e cultural das elites da época, especialmente, na década de 1950. De acordo com Cerbino (2016, p.1), a partir dos anos 1930, o Brasil passou a ter como modelo os Estados Unidos, diferentemente do que ocorreu no século XIX e início do XX (época em que a sociedade brasileira sofria influência da cultura francesa). Segundo essa autora (idem), a troca do modelo europeu para o modelo americano se deu em consequência da

Política da Boa Vizinhança<sup>30</sup> e não é um fato isolado, pois se tratava da hegemonia cultural e econômica norte-americana.

Foi nesse período e nesse contexto histórico que a revista *Sombra* foi lançada e teve sua redação funcionando no centro do Rio de Janeiro, na Rua México, 98, 4º andar; tendo agentes em São Paulo e Correspondentes internacionais em Paris e Nova Iorque.

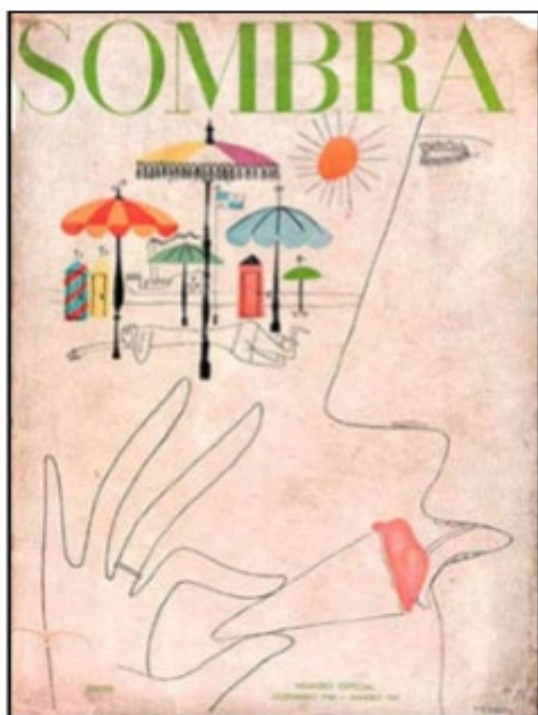


Figura 8 – Revista *Sombra*, n. 1, ano 1. Especial de Natal. Rio de Janeiro, dez/1940-jan/1941. Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles (apud RIBEIRO *et al.* 2016, p.214)

Ainda de acordo com a autora (ibidem, p. 8) “o apoio ao Estado Novo podia ser visto nas matérias sobre Vargas e a elite do governo, como ministros e secretários que frequentemente apareciam nas páginas de *Sombra*”.

De acordo com o Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro, disponibilizado *on-line* pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, o governo do Estado Novo (1937 - 1945) “foi centralizador, ou seja, concentrou no governo federal a tomada de decisões antes partilhada com os estados, e autoritário, ou seja, entregou ao Poder Executivo atribuições anteriormente divididas com

<sup>30</sup> Cf. grifo da autora: “Estabelecida durante os governos de Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) nos Estados Unidos (1933 a 1945), tornou-se o modelo de relacionamento com a América Latina no período. Sua principal característica foi o abandono da prática intervencionista que havia prevalecido nas relações dos Estados Unidos com a América Latina desde o final do século XIX. A partir de então, adotou-se a negociação diplomática e a colaboração econômica e militar com o objetivo de impedir a influência europeia na região, manter a estabilidade política no continente e assegurar a liderança norte-americana no Ocidente” (CERBINO, 2016, p.1).

o Legislativo”<sup>31</sup>. De acordo com informação pesquisada no dossiê *A ERA Vargas dos anos 1920 a 1945*, a ideologia do Estado Novo “recuperou práticas políticas autoritárias que pertenciam à tradição brasileira, mas também incorporou outras mais modernas, que faziam da propaganda e da educação instrumentos de adaptação do homem à nova realidade social.”<sup>32</sup>

De acordo com Cerbino (2014, p.8.), “construir uma imagem de país moderno, além de elaborar uma identidade nacional pautada na cultura popular, mas intermediada pela chamada cultura erudita, foram tarefas que o governo de Getúlio Vargas (1882-1954) impôs”. Conforme informação pesquisada no dossiê *Anos de Incerteza (1930 - 1937), Os Intelectuais e o Estado*, o entrelaçamento entre cultura e política se deu com a criação do Ministério da Educação. A partir desse momento, a cultura foi beneficiada com “as mudanças na educação, na literatura e nos estudos brasileiros, assim como da melhoria da qualidade do livro e do crescimento do mercado editorial”.<sup>33</sup>

Colaboravam com a revista os intelectuais das mais diversas formações e correntes de pensamento como: Manuel Bandeira (1886-1968), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1869), Cassiano Ricardo (1895-1974) e Alceu Amoroso Lima (1893-1983).

De acordo com o dossiê *Anos de Incerteza (1930 - 1937), Os Intelectuais e o Estado*, disponibilizado em versão digital pelo CPDOC da FGV, muitos desses intelectuais se apresentavam como uma elite capaz de “salvar” o país, pois estavam sintonizados com as novas tendências do mundo e atentos às diversas manifestações da cultura popular. Esses intelectuais foram os responsáveis por reinterpretar o passado, buscando captar a realidade brasileira à medida que construía vários retratos do Brasil.

Apesar do entrelaçamento entre cultura e política que caracterizou a década de 1930 no Brasil, observamos, no âmbito internacional, a instalação de governos autoritários, como o fascismo implantado na Itália, em 1922, por Mussolini; o longo período de ditadura implantado por Salazar em Portugal, em 1932; o nazismo liderado por Hitler na Alemanha, em 1933, e a guerra civil espanhola (1936 - 1939), que “banhou de sangue a Espanha antes

<sup>31</sup> Cf.: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro, CPDOC - FGV, edição digital, verbete Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/PoliticaAdministracao/EstadoNovoFascismo>. Acesso em 20/12/2018 - O arquivo particular de Getúlio Vargas encontra-se depositado no Cpdoc, seus diários pessoais foram publicados pelas pesquisadoras Maria Celina D'Araújo, Regina da Luz Moreira e Ângela de Castro Gomes, sob o título Getúlio Vargas: diário (1995, 2v.).

<sup>32</sup> Cf. Dossie A Era Vargas: dos anos 20 a 1945 CPDOC - FGV, edição digital disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/PoliticaAdministracao/EstadoNovoFascismo> Acesso em 20/12/2018.

<sup>33</sup> Cf.: Dossie Anos de Incerteza (1930 - 1937) > Os Intelectuais e o Estado Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/IntelectuaisEstado>. Acesso em: 20/12/2018.

que Franco começasse a governar o país com mão de ferro”.<sup>34</sup> Todos esses acontecimentos reforçaram a versão de que a democracia liberal estava liquidada e, em face deste cenário de horror, a modernidade começou a se instaurar no Brasil e pode ser vista nas páginas de *Sombra*.

[...] quando uma determinada ideia de modernidade começava a se instaurar na cidade, vinculando a ela felicidade e consumo. [...] *Sombra* tinha uma narrativa visual que reverenciava hotéis, cassinos, edifícios, locais onde a burguesia carioca desfrutava de novas experiências de convívio (CERBINO, 2014 apud RIBEIRO *et al.*, 2016, p. 204).

A moderna revista *Sombra* publicou desde o primeiro até o último exemplar o anúncio que chamava atenção do leitor para a qualidade da revista e, ao mesmo tempo, caracterizava o público a que se destinava assim o dimensionava.

Milhares de pessoas leem

“SOMBRA”.

A qualidade do produto se reconhece pela qualidade da revista.

Anunciar em

“SOMBRA”

é anunciar para elite [...]

(SOMBRA, 1942, jan-fev, p.111)

Entre seus anunciantes, destacamos a renomada Casa Canadá, a companhia internacional Moore McCormack Navegação S.A, a Livraria José Olympio Editora, o Banco Moreira Salles e o Hotel Quitandinha. O citado anúncio informa ainda: [...] “anunciar em *Sombra* é anunciar para a elite. Uma revista mensal de luxo se guarda um mês. Cada

---

<sup>34</sup> Disponível em:

<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/PoliticaAdministracao/EstadoNovoFascismo>.

Acesso em 20/12/2018.

revista passa em mais de dez mãos: a bordo dos navios, nos trens, nos hotéis, nos cassinos” (SOMBRA, 1942, Jan-Fev, p. 111).

A revista *Sombra* atravessou o período do Estado Novo e foi veiculada até a década de 1960. Não obstante, a existência de um Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), destinado a doutrinar e a controlar as manifestações do pensamento no país, “apesar do cerco à imprensa ter sido brutal, a revista, aparentemente, não sofreu nenhum tipo de censura, pois se mostrou sensível às necessidades e demandas do poder” (CERBINO, 2014, p. 8). Tal fato se deu pelo apoio da revista ao Estado Novo que “podia ser visto nas matérias sobre Vargas e a elite do governo, como ministros e secretários que frequentemente apareciam nas páginas de *Sombra*” (idem, p. 8).

O fotógrafo Jean Manzon, antes de iniciar sua carreira na revista ilustrada *O Cruzeiro*, colaborou com a revista *Sombra*, na função de “fotógrafo chefe”. Sua colaboração, apesar de breve, de 1940 a 1942, foi relevante. Segundo Oliveira (2017, p.172) “sob o comando de Manzon, trabalharam vários fotógrafos, como o alemão Peter Scheir, o brasileiro Jorge da Costa, o austríaco Mario Baldi, o alemão Paul Stille, os franceses De Beusacq e Marcel Gautherot, e, também, Kikoler, Harold Schultz, Kurt e Henri Ballot. Peter Sheir”.

Carlos Moskovics atuou como fotógrafo da revista *Sombra* durante as décadas de 1940 e 1960, porém, durante o período em que Jean Manzon esteve como fotógrafo chefe da revista, não foram localizadas fotografias com créditos associados a Carlos Moskovics, o que pode significar que Carlos não esteve subordinado a Jean Manzon enquanto trabalhava para esta revista, ou que os créditos eram todos atribuídos ao fotógrafo chefe.

De acordo com Cerbino (2014, p.8), nessa revista não há dados “relativos à tiragem, número de assinantes e tampouco informa o responsável pela diagramação ou projeto gráfico – mesmo porque, naquele momento, a figura do *designer*, como a conhecemos hoje, ainda não existia”; entretanto, nos primeiros exemplares, a revista trazia a informação de que Jean Manzon era o fotógrafo chefe de *Sombra*, porém, após a sua saída, verificamos que a revista deixou de trazer a informação sobre a existência de um fotógrafo chefe compondo o quadro editorial.

Observamos durante o período em que realizamos esta pesquisa que, o fotógrafo Carlos Moskovics, foi pouco referenciado. Na literatura consultada sobre a revista *Sombra*, observamos pelos trabalhos apresentados que as análises das fotografias quando realizadas não privilegiam o trabalho de Carlos Moskovics, embora ele seja reconhecido e referenciado pela própria revista como o fotógrafo de *Sombra*.



Consideramos a hipótese das fotografias de Carlos Moskovics publicadas na revista *Sombra* não estarem sendo consideradas como fotografias autorais, pelo fato deste fotógrafo realizar trabalhos comissionados para este periódico. Neste caso, ele pode ainda não ter sido reconhecido pelas instâncias de consagração como fotógrafo autor das fotografias realizadas para esta revista por se tratarem talvez de um registro documental e não artístico.

No entanto, segundo Cerbino (2014, p.9) na revista *Sombra* “a fotografia não tinha nenhum tipo de compromisso em expor os “fatos reais e cotidianos” nacionais, como pretendido em *O Cruzeiro*, por exemplo”. Ademais, segundo Oliveira (2017, p.171) “a publicação destacava-se pelo refinamento visual, que refletia as tendências do design gráfico internacional. A altíssima qualidade visual da revista era resultado de um trabalho em equipe, executado por artistas gráficos e fotógrafos”.

Observamos que havia uma intenção estética nas publicações de *Sombra* e que a realização desse trabalho ocorria em parceria com os fotógrafos que neste caso, independente de estarem realizando para este periódico um serviço comissionado, eram autores de suas fotografias, no sentido de produzirem “obras” estéticas. A nossa hipótese é a de que pela qualidade técnica e estética do material produzido por esta equipe este material pode ser considerado potencialmente como obra de arte.

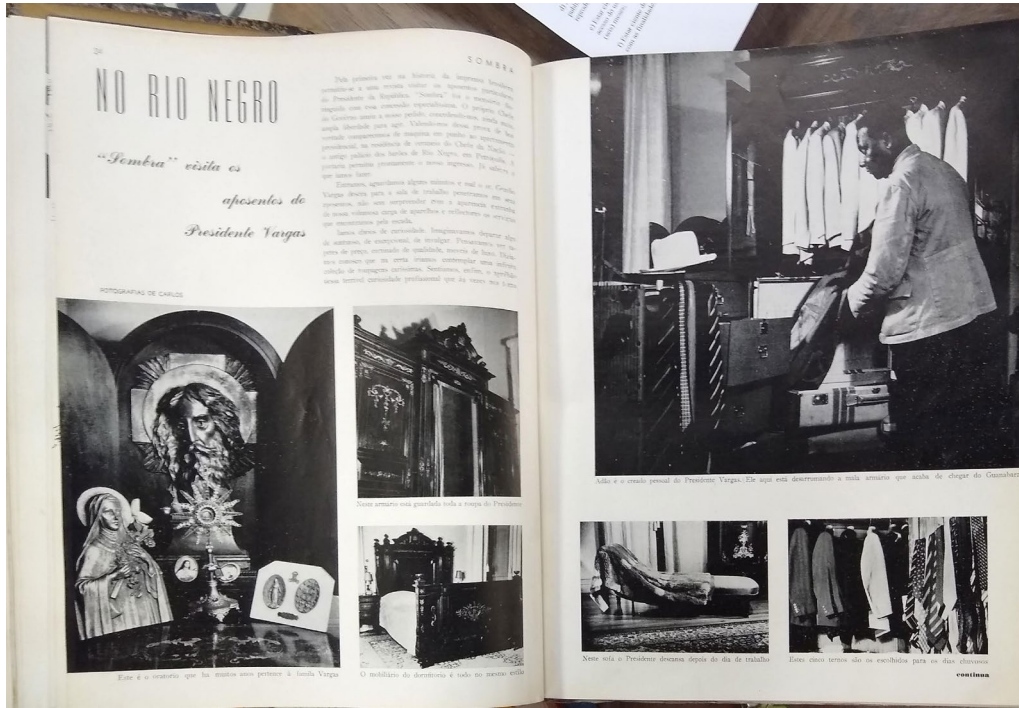
É importante saber que “outro órgão a contratar o trabalho dos fotógrafos foi o Departamento de Imprensa e Propaganda — o DIP. Foi na produção de bens culturais e na promoção da cultura nacional que a fotografia foi mais utilizada” (COELHO, 2006, p. 83-84). Esse órgão realizou uma contratação importante, a do fotógrafo Jean Manzon: “Sua importância na história da fotografia brasileira é inquestionável, não só pelo período em que trabalhou no DIP, mas também por ser o responsável pela introdução das fotorreportagens no país, na revista *O Cruzeiro*”.

Observamos ainda uma dicotomia entre a carreira de Jean Manzon e a de Carlos Moskovics, em que o primeiro segue rumo ao fotojornalismo, enquanto Carlos, conforme será melhor abordado nos capítulos seguintes, segue ao lado dos artistas realizando um tipo de fotografia mais independente e frequentemente ligada às atividades artísticas.

No número 26 de *Sombra*, de fevereiro de 1944, havia várias fotografias de Carlos, entre as quais destacamos duas importantes fotorreportagens realizadas por ele: *Os comediantes* e *No Palácio Rio Negro*.

Na fotorreportagem intitulada *No Palácio Rio Negro*, mostrava-se, nas palavras de *Sombra* (1944, p.24), a primeira vez na história da imprensa brasileira em que se permitiu a uma revista visitar os aposentos particulares do Presidente da República. Enquanto Jean

Manzon, no número anterior, fotografou o presidente Getúlio Vargas na cerimônia de posse na ABL, Carlos, com a “especialíssima concessão” do próprio Chefe de Governo, revelou ao público leitor de Sombra os aspectos privados da vida do Presidente da República. As fotografias ilustravam detalhes dos aposentos da residência de veraneio do Chefe da Nação em Petrópolis, no antigo Palácio dos Barões do Rio Negro, com destaque especial para o guarda-roupa de Getúlio e sua coleção de chapéus.



Figuras 9,10 – Revista Sombra, n. 27, ano 4. Rio de Janeiro, fev/1944 p. 24, 25, 26,27– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

Até os anos finais da década de 1930, de acordo com informação disponibilizada na página web da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), o teatro brasileiro “estava subjugado a uma forte dicotomia: de um lado, o teatro popular, que falava com as massas e fazia rir. De outro, o teatro considerado arte, mais hermético e bem elaborado”<sup>35</sup>, porém após a estreia do grupo os Comediantes, com a peça *A verdade de cada um*, de Pirandello, em 1939, essa realidade começava a ser modificada e dava início ao teatro moderno.

A mudança no panorama do teatro no Brasil se dava pela incorporação de um diretor de cena, pois “até então no Brasil as peças eram dirigidas pelo ator principal da companhia que conduzia os espetáculos em torno de sua própria atuação” (FUNARTE, [sd]).<sup>36</sup>

Na fotorreportagem intitulada *Os Comediantes*, mostrava-se o quadro sintético em que estão apresentados os “intelectuais brasileiros que realizam o nosso primeiro teatro de arte” (SOMBRA, nº 26, 1944, p. 16). Nessa reportagem, estavam retratados os já famosos componentes do grupo e principais nomes do teatro moderno: Santa Rosa (cenógrafo), Zbigniew Ziembinski (diretor geral), Adacto Filho (ensaiador), Nelson Rodrigues (ator e escritor) e Lúcio Cardoso (ator) “que fizeram viver a arte que diziam estar morta” (SOMBRA, 1944, p. 18)

---

<sup>35</sup> Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/os-comediantes-e-o-moderno-teatro-brasileiro/>. Acesso em abr. 2018.

<sup>36</sup> Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/os-comediantes-e-o-moderno-teatro-brasileiro/>. Acesso em abr. 2018



Figura 11 - Revista Sombra, n. 27, ano 4., Rio de Janeiro, fev/1944 p.16-17- Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

De acordo com Cerbino (2016, p.7), o Rio de Janeiro, como capital Federal, reunia a “elite carioca”, formada por representantes do Governo e suas esposas, que se misturavam com as famílias tradicionais da sociedade, entre empresários e até intelectuais. Por isso, e, em decorrência da eclosão da Segunda Grande Guerra na Europa, o Rio de Janeiro passou a fazer parte do itinerário de vários grupos de *ballet*, teatro, intelectuais e de artistas. As páginas de *Sombra* traziam colunas de arte, balé, teatro, música e moda e destacavam o que deveria ser consumido e apreciado em um mundo onde o luxo era figura central.

Entretanto, o grupo de teatro “os Comediantes” atendia aos anseios das camadas médias. Conjugava as características de entretenimento do teatro popular à qualidade do teatro de arte, pois, ao mesmo tempo em que garantia a qualidade dos textos, da iluminação, dos cenários, do conteúdo apresentado, atraía o grande público, produzindo espetáculos que divertiam e faziam o público rir.

Foi Agostinho Olavo, diretor do grupo ‘Os Comediantes’, o responsável por descobrir e contratar Zbigniew Ziembiński, que trouxe da Europa as ideias de unificação dos elementos de cena (cenários, atores, luz, som) e logo assumiu a direção dos espetáculos, haja vista que suas ideias contribuíram para a modernização do teatro nacional.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Disponível em: fonte: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/os-comediantes-e-o-moderno-teatro-brasileiro/>. Acesso em abr. 2018.

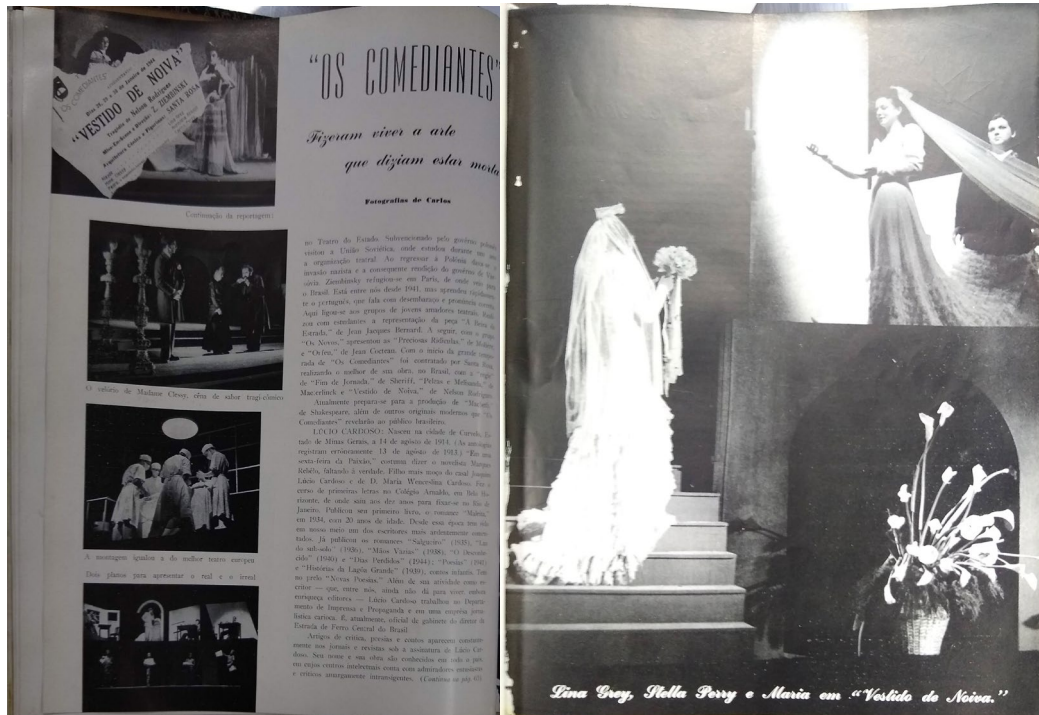


Figura 12 - Revista Sombra, n. 27, ano 4., Rio de Janeiro, fev/1944 p.18-19- Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovicis.

Diante da proposta de um teatro que ao mesmo tempo se propunha a fazer rir e refletir, foi no ano anterior a essa fotorreportagem, em 1943, que “Ziembinski, Santa Rosa e Brutus Pereira, que estavam em busca de um texto nacional, chegaram ao jornalista Nelson Rodrigues e sua peça inédita *Vestido de Noiva*, em que todos os elementos se encaixaram” (FUNARTE, [sd])<sup>38</sup>. “A famosa encenação, em três planos diferenciados – realidade, memória e alucinação – é belamente<sup>39</sup> captada por Carlos, com contrastes marcantes de luz e sombras” (RIBEIRO *et al.*, 2016, p. 217).

Carlos Moskovicis atuou profissional e comercialmente, entre os anos 1940 e 1980, não se especializando em nenhuma modalidade da fotografia, apesar de ter fotografado um pouco de cada uma delas: fotorreportagens a fotomontagens, fotografando ainda paisagens, eventos, teatro, moda e retrato. Muitas dessas temáticas foram publicadas na revista *Sombra*.

Apesar de na revista *Sombra* não se tratar diretamente de política, registraram-se alguns fatos durante a década de 1940, como, por exemplo, a posse do presidente Eurico

<sup>38</sup> Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/os-comediantes-e-o-moderno-teatro-brasileiro/>. Acesso em jun. de 2018

<sup>39</sup> O advérbio belamente está se referindo a harmonia existente entre luz e sombra comumente presentes na fotografia de Carlos.

Gaspar Dutra, veiculada em matéria de fevereiro de 1946, sob o título “*A solenidade marcou a volta da nação brasileira à forma democrática de governo*”.

Em maio de 1949, antes da publicação do relatório da Missão Abbink, Dutra fez uma viagem aos Estados Unidos, atendendo a um convite feito por Truman em 1947. Embarcou no dia 17 e retornou dez dias depois. Apesar dos esforços do chanceler Raul Fernandes para que a viagem tivesse consequências econômicas mais relevantes, isso não aconteceu, e ela praticamente não passou de uma visita de cortesia. As autoridades norte-americanas lamentaram a não aprovação do Estatuto do Petróleo. Carlos Moskovics acompanhou a comitiva e registrou esse momento.

No dia 15 de maio desse mesmo ano, o *Jornal do Brasil* anunciava em nota sobre a viagem do presidente Dutra aos Estados Unidos, por ocasião da visita “de amizade e confraternização” como retribuição à vinda anterior do presidente Harry Truman ao Brasil. Na lista dos jornalistas que partiram por conta própria para cobrir esse evento estavam Carlos Dushees, do *Abranches do Jornal do Brasil*, e o fotógrafo Carlos Moskovics, enviado da revista *Sombra*.

A edição nº 92 da revista *Sombra*, de julho de 1949, apresenta os membros que integram a comitiva presidencial em uma fotografia que ocupa duas páginas. No canto inferior direito dessa imagem, aparece a lista dos fotógrafos: “Carlos Moskovics, de *Sombra*; Jean Manzon, de *O Cruzeiro*; Severino Nunes, da Agência Nacional.” (SOMBRA, nº 92, 1949, p. 92).

Nessa mesma edição (idem, 1949, p.45) Carlos Moskovics registra, com um certo ar teatral, o monumento a Lincoln. Esta fotografia retrata a grandiosidade desse local que homenageia e honra a memória do presidente eleito no ano de 1860, no contexto da guerra civil americana.

A fotorreportagem intitulada *O monumento a Lincoln*, informa as dimensões e a beleza deste monumento: “*de cada lado do salão central ergue-se uma série de colunas jônicas de 15 metros de altura que os separam dos salões adjacentes*” e “a série de colunas simboliza a “união” dos Estados Unidos.” Ao fundo vê-se a figura imortal de Abraham Lincoln. (SOMBRA, nº 92, 1949, p. 44).

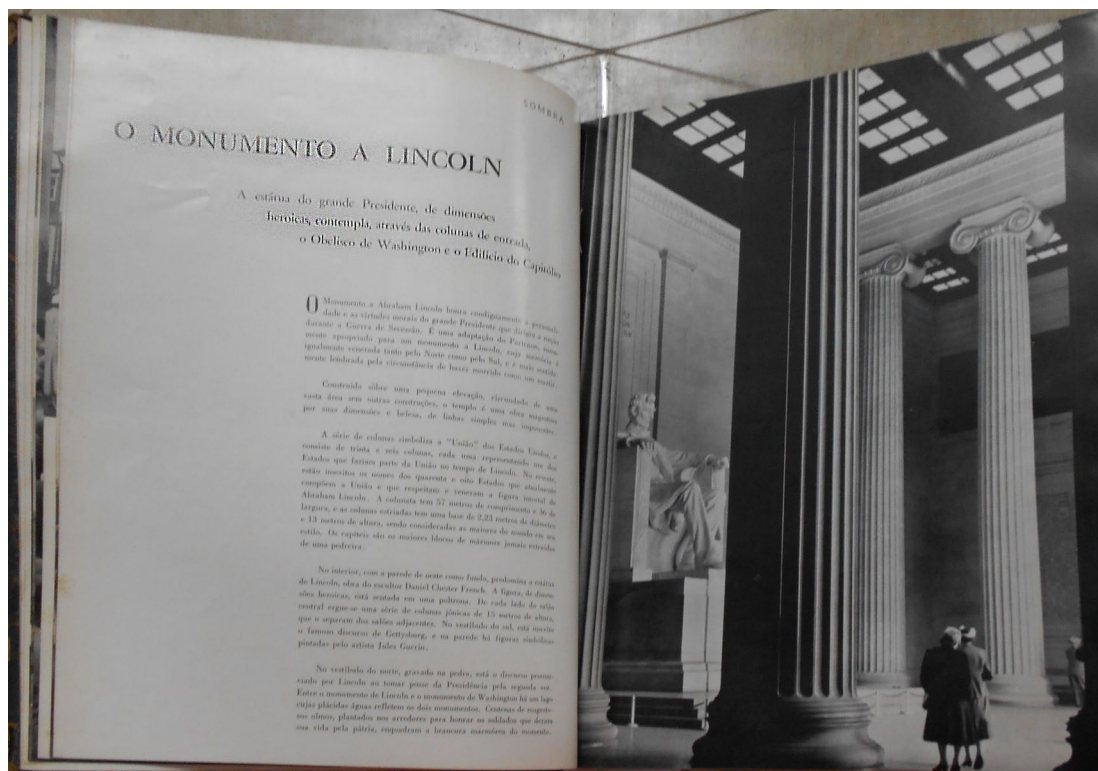


Figura 13 - Revista Sombra, n. 92, ano 9. Rio de Janeiro, jul/1949 p.44-45- Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovics.

Se por um lado a década de 1940 se encerra ainda de maneira obscura, seja pela tensão política do pós-guerra, ou literalmente pelo petróleo, a década de 1950 se inicia com menos tensão, ou metaforicamente, leve e clara como algodão.

Moskovics, por cerca de duas décadas, fotografou para essa revista atuando como um fotógrafo comissionado. Realizava o trabalho de acordo com o que lhe era solicitado, a fim de atender a demanda editorial, de acordo com a perspectiva de “uma ordem de poder e de natureza ideológica, em que a publicação legitimava o que interessava ao grupo ali representado” (CERBINO, 2016, p. 8). Entretanto, observamos que suas fotografias revelam um olhar poético sobre o tema que retrata.

Na edição da revista *Sombra* de nº 86, de janeiro de 1949, em decorrência da visita do presidente Eurico Dutra e do governador Mangabeira aos campos de Candeias localizados no sul do recôncavo baiano, Carlos Moskovics registra “a emoção de assistir jorrando do solo brasileiro o precioso petróleo”. (SOMBRA, nº 86, 1949, p. 78).

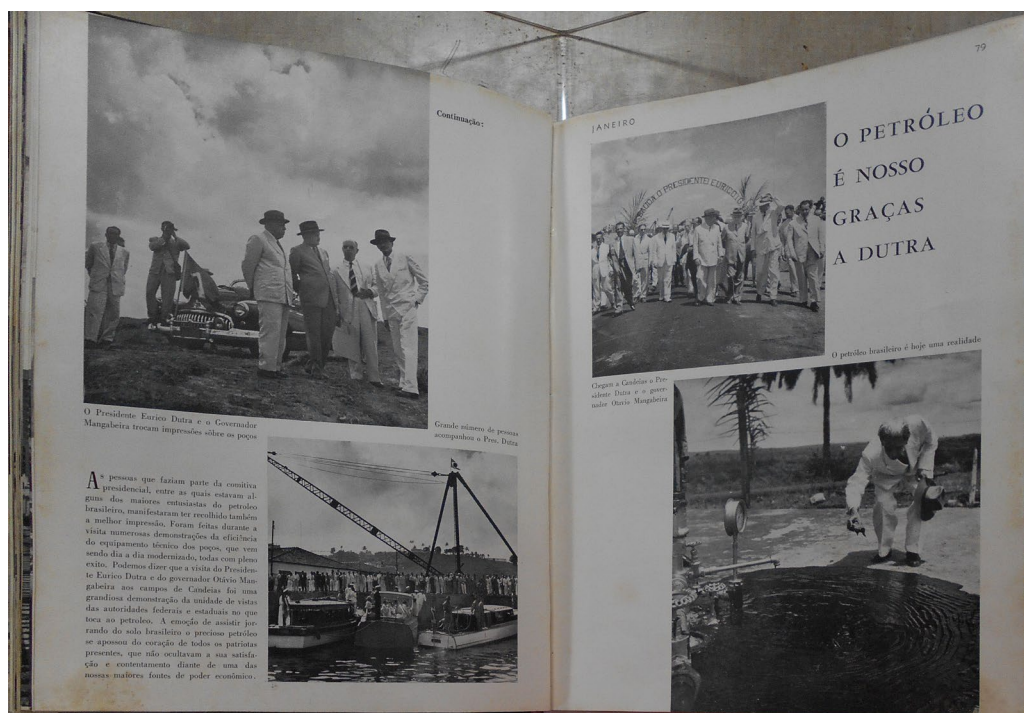


Figura 14 - Revista Sombra, n. 86, ano 10. Rio de Janeiro, jan/1949 p.78-79 – Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovics.

Essa década de 1950 marca a transição da obra de Carlos Moskovics para uma fase em que a leveza e o seu olhar poético predominam, principalmente nos registros da fotografia de moda. No entanto, observamos esse olhar poético presente também nas fotografias que revelam as características e costumes da Bahia e de seu povo. Segundo Nunes (1999,p.112) a paisagem turística “é um espaço museológico ao vivo, onde todas as obras se igualam, equivalentes que são de uma mesma atividade humana criadora, que presta testemunhos perduráveis”, entretanto segundo este autor (idem) “se nos deparamos com as obras nas exposições, não encontramos mais o *mundo* a que a obra pertencia”. No caso dessas fotografias iminentemente poéticas, refletimos se estas fotografias, assim as obras, segundo esse autor (idem) não “vêm ao nosso encontro no tempo, enquanto temporalidade ek-stática, na continuidade entre passado e presente”.

Na mesma edição de da revista *Sombra* (idem,1950) que registra a emocionante descoberta do petróleo em solo brasileiro, Carlos Moskovics registra as figuras típicas da Bahia como “lendário jangadeiro do nordeste” e a figura popular do menino baiano montado no burro, revela também os costumes e a cultura baiana quando fotografa o mercado popular, o tabuleiro da baiana, as peças de cerâmica local e os tamancos baianos. Registra ainda as, jangadas, praias e coqueiros.

Algumas das reproduções fotográficas desta viagem de Carlos Moskovics à Bahia pela revista *Sombra* são itens da coleção privada de seu filho, Luiz Moskovics. Identificamos também que o IMS possui negativo fotográfico referente a esse mesmo ensaio, entretanto



classifica a fotografia como: “Praia de Copacabana - Carlos Moskovic - Rio de Janeiro - RJ - Brasil - 1950 década - CARLOS MOSKOVICS, Diurna, Externa, Praia de Copacabana”.<sup>40</sup>

Segundo Nunes (1999,p.112) quando em *Ser e Tempo*, Heidegger começa a desenvolver o conceito de *histórico*, considerando como o *acontecer* do *Dasein*, em referência aos objetos e antiguidades conservadas no museu, este autor ( 1999, p. 1113) afirma que não foi o tempo que passou para estes objetos tornando-os históricos, “ O que passou foi o *mundo* que os utensílios constituíram para o *Dasein*. Não há mais *Dasein* no que já foi”. Nesse sentido, de acordo com Susan Sontag (1977 apud Navas, 2017 p. 17) “todas as fotografias são *memento mori*” e “todo poema é um epitáfio” (T.S.Eliot apud Navas, 2017, p.17).

Segundo Nunes (1999, p.113) “se as obras do passado perdem o seu mundo, segundo Heidegger, temos, no entanto, que pensar no que perdemos ao ganhar a nivelação estética das obras”. De acordo com este autor (idem) “Gadamer realçaria justamente essa perda como sendo a dupla abstração da temporalidade e do espaço pela consciência estética”. Nesse sentido de acordo com Navas (2017, p.18) “o espaço se transforma em tempo e vice-versa”, algo que é compartilhado com a poesia<sup>41</sup>.

De acordo com Navas (2017, p.19) a fotografia parece fazer convergirem acontecimento e eternidade, uma conversão mútua entre o cotidiano e o histórico.

a fotografia volta-se mais para os limites da estrutura estética do que para a noção sistemática da forma, pois trata-se de uma instauração no ar de tudo aquilo que é fugaz tornando permanente, presente eternizado nesse instante que nosso tempo prodigaliza como sua razão vital. (NAVAS,2017, p.19)

---

<sup>40</sup> C.f. Informação disponibilizada no site da instituição: <https://ims.com.br/titular-colecao/carlos-moskovics/> acesso em: 20/10/2018.

<sup>41</sup> C.f. Navas, 2017p.18 Na poesia, o lugar não é um não espaço; na fotografia, é um não tempo, como se ambas pertencessem a um “não lugar” pela estranheza conquistada. Assim como a poesia quer inventar outro tempo concentrado, a fotografia acredita em seu instante capturado, construído.”



Figura 15 - Revista Sombra, n. 86, ano 10, Rio de Janeiro, jan/1949 p.74-75 – Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovic.



Figura 16 - Revista Sombra, n. 86, ano 10, Rio de Janeiro, jan/1949 p.76-77 – Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovic.



Figura 17 - Revista Sombra, n. 98, ano 10, Rio de Janeiro, jan/1949, p.77-78 – Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovics



Figura 18 - Praia de Copacabana, Rio de Janeiro - RJ - Brasil - 1950 - CARLOS MOSKOVICS, Diurna, Externa, Praia de Copacabana Acervo IMS.

Para o fotógrafo José Medeiros (...) “Fotografia é tudo o que vemos, porém o que vemos depende de quem somos”. Contemporâneo de Carlos Moskovics, José Medeiros (1921-1990) era um fotógrafo piauiense que também teve sua obra adquirida pelo IMS em agosto de 2005. Na página web da instituição, há informação de que sua coleção contém cerca de 20 mil negativos, dois quais 202 estão disponíveis *on-line* e que “Medeiros integrou a equipe da revista *O Cruzeiro*, então a maior do país, cujo departamento de fotografia, chefiado pelo francês Jean Manzon, revolucionava o tratamento dado à imagem na imprensa nacional.”<sup>42</sup>

Na edição de nº 30 da revista *O Cruzeiro*, de agosto do ano de 1952, havia importantes fotografias de José Medeiros sobre a cobertura da festa do algodão *Seridó*, realizada em Paris, no castelo de Cobberville, de propriedade do famoso costureiro Jacques Fath. Na festa inspirada em costumes brasileiros, estavam presentes mais de mil convidados, incluindo Carlos Moskovics e Freida Galperim, junto com os Srs. Walter Quadros e Herbert Quadros, para consagração dos tecidos brasileiros na capital da moda.



Figura 19 - Revista O Cruzeiro, 1952, Acervo Biblioteca Nacional fotografias de José Medeiros.

Desde a década de 1940, Carlos Moskovics já registrava importantes momentos da moda, (os desfiles da Casa Canadá – casa de alta costura no Rio – e dos desfiles da Fábrica Bangu no Maracanã, nos anos 1940), porém, conforme apresentamos, em 1952, viajou para divulgar as tramas exclusivas produzidas pela Fábrica de Tecidos Bangu<sup>43</sup>.

A edição de nº 122 da revista *Sombra*, de agosto do ano de 1952, dedica mais de dez páginas para a fotorreportagem intitulada *Uma noite brasileira com Jacques Fath*.

<sup>42</sup> Disponível em: <https://siteantigo.ims.com.br/ims/explore/artista/jose-medeiros>. Acesso em dez. de 2018.

<sup>43</sup> “A dona Candinha Silveira, amante da moda francesa e esposa de um dos sócios da tecelagem, fundada em 1891, realizou um desfile de moda com criações do costureiro José Renato, em caráter beneficente, nos salões do Hotel Copacabana Palace”. (REFERÊNCIA RIBEIRO et al., 2016, p. 207).

Nestas páginas estão registradas as fotografias realizadas por Carlos Moskovics, em Paris, na cobertura “de um grande baile onde os Tecidos Bangu tiveram consagração definitiva” (SOMBRA, nº 122,1952, p. 52).

Dois anos depois, uma das fotografias publicadas nessa edição (idem, 1952, p. 51) também foi reproduzida na edição de nº 17 da revista *A Cena Muda*, de abril de 1954, mostrava uma foto feita por Carlos Moskovics, com a legenda: “Jean Louis Barrault dança um samba com Ginger Rogers (improvisada de baiana) na festa dos tecidos Bangu, realizada no castelo do costureiro Jacques Fath (Foto Carlos)”.

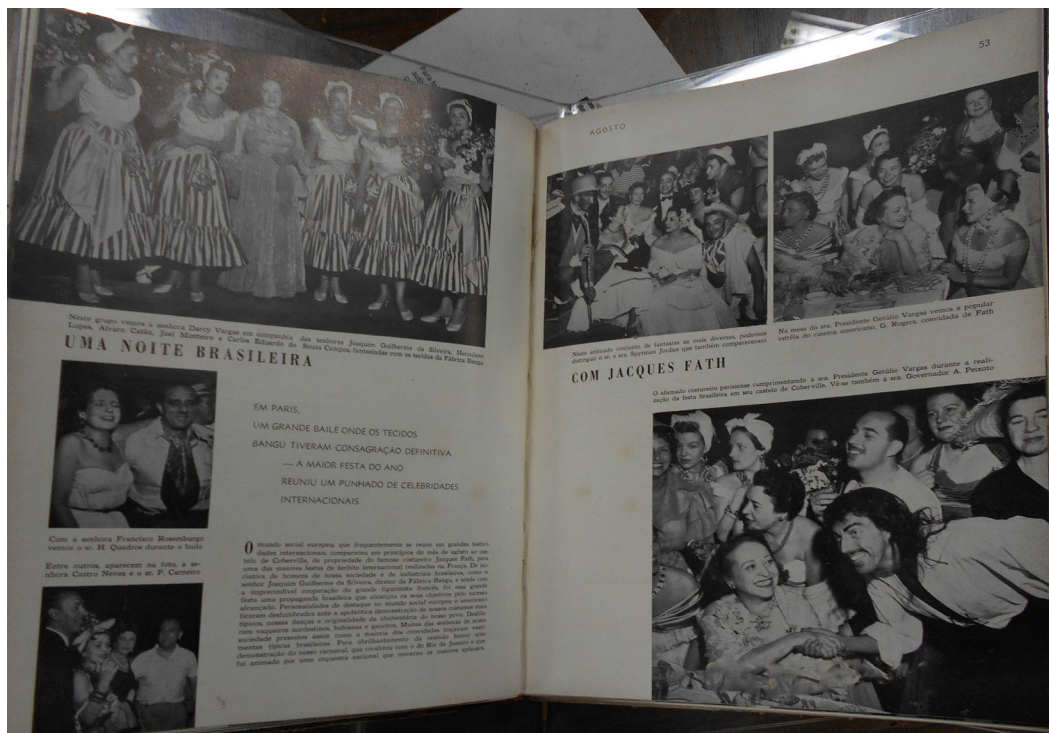


Figura 20 - Revista Sombra, n. 122, ano 12. Rio de Janeiro, agosto/1952 p.52-53– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

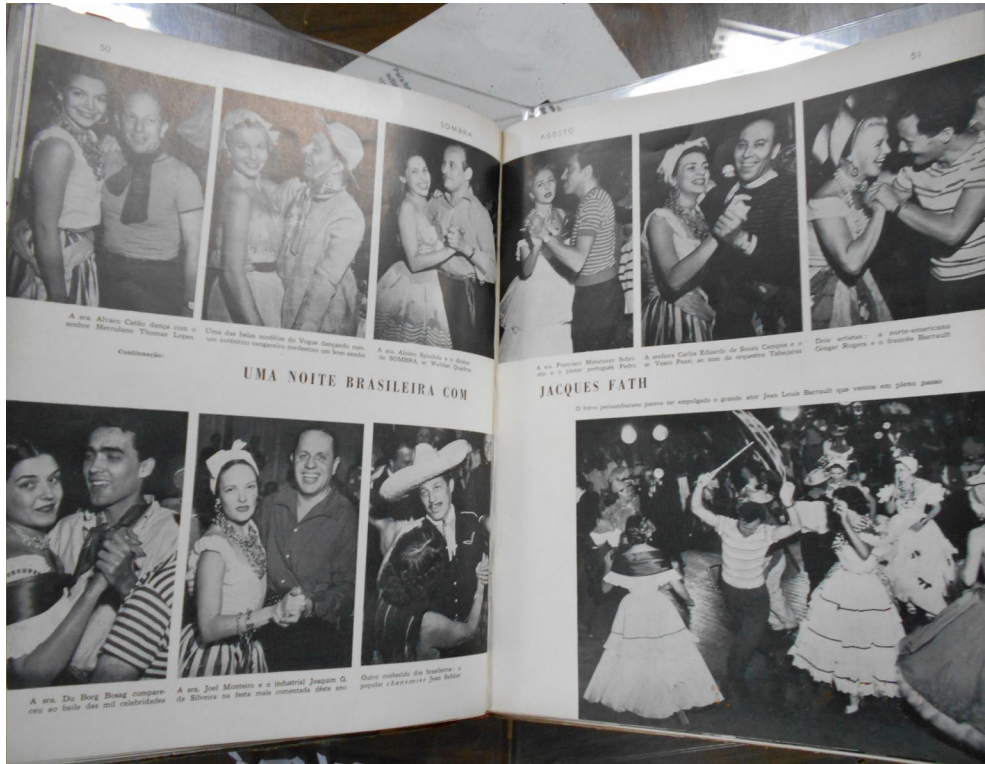


Figura 21 - Revista Sombra, n. 122, ano 12. Rio de Janeiro, agosto/1952 p.50-51– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovic.



Figuras 22 e 23 - Revista A SCena Muda , n. 17. Rio de Janeiro, abril/1954 – Capa e p.30 – Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall. Fotografia de Foto Carlos.

De acordo com Cerbino (2016,p. 5), a revista *Sombra* “abraçava a tendência do que havia de mais novo para colocar o Brasil no curso da modernidade” e “tinha como parâmetro o que aprendia e via nas viagens ao exterior, tanto aos Estados Unidos quanto à Europa em relação à moda e a uma ideia de “elegância”, e nas vanguardas artísticas de forma geral”.

A fábrica de tecidos Bangu, localizada no Bairro de mesmo nome, na cidade do Rio de Janeiro, de propriedade de Joaquim Guilherme da Silveira, “passou a patrocinar – a partir dos anos 1950 – os concorridos desfiles de moda beneficentes, os badalados concursos Miss Brasil e muitos dos tecidos utilizados pela *Canadá-de-Luxe*”. (OLIVEIRA, 2014, p.10).

Carlos Moskovics registrou um dos eventos realizados pela fábrica de tecidos Bangu no Maracanã, na década de 1950. De acordo com Ribeiro *et al.* (2016, p. 208), durante toda essa década, houve a realização do concurso “Miss Elegante Bangu”, com divulgação em revistas e o amplo investimento da empresa. Segundo Oliveira (2014 p.10), esse desfile, promovido pela referida Fábrica de Tecidos Bangu, foi um dos primeiros desfiles organizados pela indústria têxtil.

A moda algodão se expandiu e conquistou definitivamente consumidores das crescentes camadas médias urbanas. A partir dos anos 1950, esse tipo de tecido era comumente utilizado nos concorridos desfiles de moda beneficentes, nos badalados concursos Miss Brasil e também pela casa *Canadá-de-Luxe*.



Figura 24 – Candidatas ao título de ‘Miss Elegante Bangu’, em evento no Maracanã, Rio de Janeiro, década de 1950, Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles apud RIBEIRO *et al.* (2016, p. 208).

De acordo com Cerbino (2016, p. 9), as edições da revista *Sombra* traziam um conteúdo variado de matérias, a temática refletia o cotidiano de “um grupo social empenhado em “naturalizar” seus hábitos e costumes, em mostrar uma determinada forma de ver e reproduzir o mundo”.

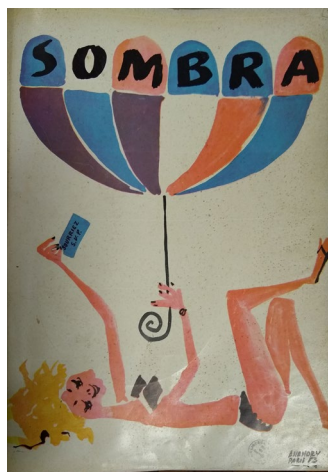
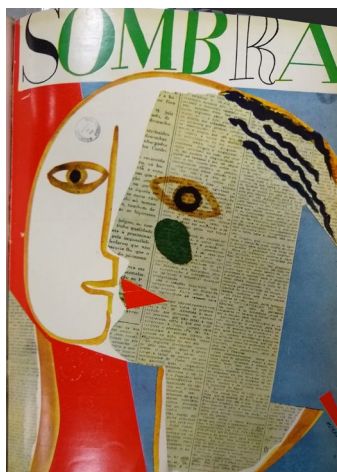
Eram temas recorrentes em suas páginas “as tardes na hípica, festas em boates e cassinos, bailes de debutantes do Rio de Janeiro e de São Paulo, além dos casamentos do *high society* carioca e paulistano. Também estão presentes moda, entretenimento, crônicas e notas sociais, assim como as críticas de dança, teatro e música” (CERBINO, 2016, p. 9).

De acordo com essa autora (idem, p. 8), todos esses eventos eram registrados pelos repórteres fotográficos da revista e tudo estava nas páginas de *Sombra*, que era fartamente ilustrada, com algumas fotografias de página inteira. Ainda segundo essa autora (ibidem, p.10), havia uma integração entre o projeto editorial e o projeto gráfico, a organização das imagens, os *closes*, as poses e os enquadramentos, assim como a relação texto e imagem, potencializavam o discurso implícito nas páginas da revista, pois esses aspectos elaboravam um sentido percebido e entendido por seus leitores.

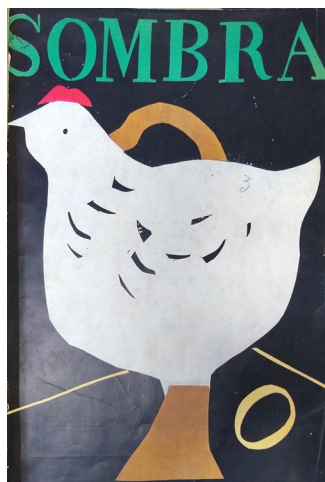
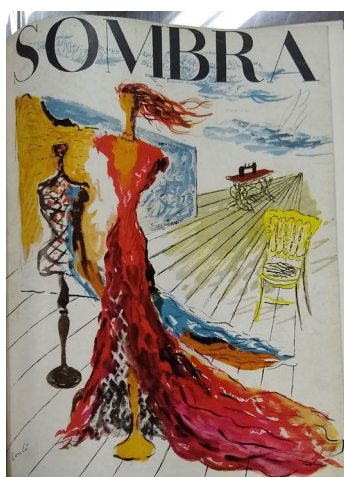
A primeira fotografia encontrada na revista *Sombra* com crédito atribuído a Moskovics apareceu na edição de nº 22, de setembro de 1943. Carlos Moskovics se tornou o fotógrafo oficial desse periódico e fotografa para a revista até a sua última edição de nº 150, no ano de 1960. Entretanto, na última década de edição, a *Sombra* deixou de colocar o crédito junto à imagem, o crédito passa a ser atribuído somente quando se tratava de fotorreportagem (fotografia e texto) realizadas pelo fotógrafo.

Localizamos uma capa de autoria de Carlos Moskovics, ainda na década de 1940, quando segundo Cerbino (2014, p. 11) nas capas desenvolvidas para as edições da década de 1940, a ilustração reina absoluta e “cada capa se apresenta como uma peça individual criada por artistas em evidência na época, muitas vezes nem se relacionando com o tema da edição, mas com alguma matéria do miolo”.





Figuras 25 e 26 respectivamente - Revista Sombra, n. 98, ano 10. Rio de Janeiro, fevereiro/1950 Capa- Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovicis. Revista Sombra, n. 133, ano 14. Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro/1954 Capa- Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovicis



Figuras 27 e 28 respectivamente - Revista Sombra, n. 33, ano 4. Rio de Janeiro, agosto/1944 Capa- Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovicis. Revista Sombra, n. 108, ano 11. Rio de Janeiro, janeiro/1951 Capa- Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovicis

A capa da edição da revista *Sombra* nº 98, de fevereiro de 1950, intitulada: *Duas faces*, de autoria de Fayga Ostrower (1920-2001) nasceu na Polônia e chegou à cidade do Rio de Janeiro na década de 1930. Segundo informação disponível no portal do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), conforme divulgado pelo Museu Lasar Segall, seus trabalhos se encontram nos principais museus brasileiros, da Europa e das Américas. Dentre suas contribuições para a arte moderna, Ostrower foi presidente da Associação Brasileira de Artes Plásticas entre 1963 e 1966, fez parte do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro de 1982 a 1988. E, em 1999, recebeu o Grande Prêmio de Artes Plásticas do Ministério da Cultura. (IBRAM,[S.D])<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Disponível em: <http://www.museus.gov.br/tag/fayga-ostrower/> acessado em 02 de fev de 2019.

A capa da edição da revista *Sombra* nº 133, de janeiro-fevereiro de 1954, intitulada: *Verão*, de autoria do arquiteto e pintor português Eduardo Anahory (1917-1985) chega no Brasil em 1940, segundo Oliveira (2017, p.172) o designer de arquitetura e ilustrador passou a colaborar com os arquitetos Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Jorge Moreira. Eduardo Anahory colaborou com *Sombra* até 1945, quando voltou a Portugal. Em 1952, a convite de Oscar Niemeyer, retorna ao Brasil e faz os painéis decorativos dos museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo.

A capa da edição da revista *Sombra* nº 33, de agosto de 1944, intitulada: *a moda e o surrealismo*, de autoria de Lászlo Meitner (1900-1968), é, assim como Carlos Moskovics, Húngaro de Budapeste, nascido em 1900. Segundo informação disponibilizada na enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras chega ao Brasil na década de 1940, vive no Rio de Janeiro. Lászlo Meitner foi Pintor, desenhista, ilustrador, cenógrafo. Estuda na Academia de Belas Artes de Berlim (Alemanha). No ano de 1947 realizou uma mostra individual no Instituto dos Arquitetos do Brasil, IAB, em 1947 e, no ano seguinte, viaja para os Estados Unidos onde permanece por dois anos, de 1948 a 1950. Como ilustrador, atua nas revistas *Sombra* e *Rio Artes*. A partir de 1952 passa a dedicar-se exclusivamente à pintura. (Itaú cultural, [S.D])<sup>45</sup>

A capa da edição da revista *Sombra* nº 108, de janeiro de 1951, intitulada: *O ovo e ela*, de autoria de Ceschiatti (1918-1986), brasileiro nascido em Belo Horizonte foi escultor, desenhista e professor. Em 1940, no Rio de Janeiro, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes - Enba, onde estudou escultura com Corrêa Lima (1878 - 1974). Segundo informação disponibilizada na enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, “As esculturas de Alfredo Ceschiatti estão presentes em importantes espaços públicos de Brasília, como as Duas Irmãs (1966), no Palácio dos Arcos; e os Anjos (1970) e os Evangelistas (1968), na Catedral de Brasília. O escultor explora bastante a figura feminina, representada em suas obras com formas curvilíneas, puras, arredondadas, que têm, como contraponto, a movimentação dos planejamentos”. (ITAÚ CULTURAL,[S.D])<sup>46</sup>

Segundo Cerbino (2014, p. 11), somente na década de 1950, outras técnicas, que diferem das ilustrações começam a ser usadas, como a colagem e a fotografia. A edição da revista *Sombra* de nº 37 de dezembro de 1944 traz na capa uma fotografia de Carlos Moskovics, com técnica de colagem, segundo esta autora (idem, p. 11) as capas revelavam uma aproximação com as artes visuais e o que ocorria nesse universo.

---

<sup>45</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8644/laszlo-meitner> acessado em 02 de fev de 2019.

<sup>46</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10513/alfredo-ceschiatti> acessado em 02 de fev de 2019.



Figura 29 - Revista Sombra, n.37, ano 1944. Rio de Janeiro, dez/1944 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Capa "Srta. Izabel Leitão da Cunha - fotografia de Carlos Moskovics.

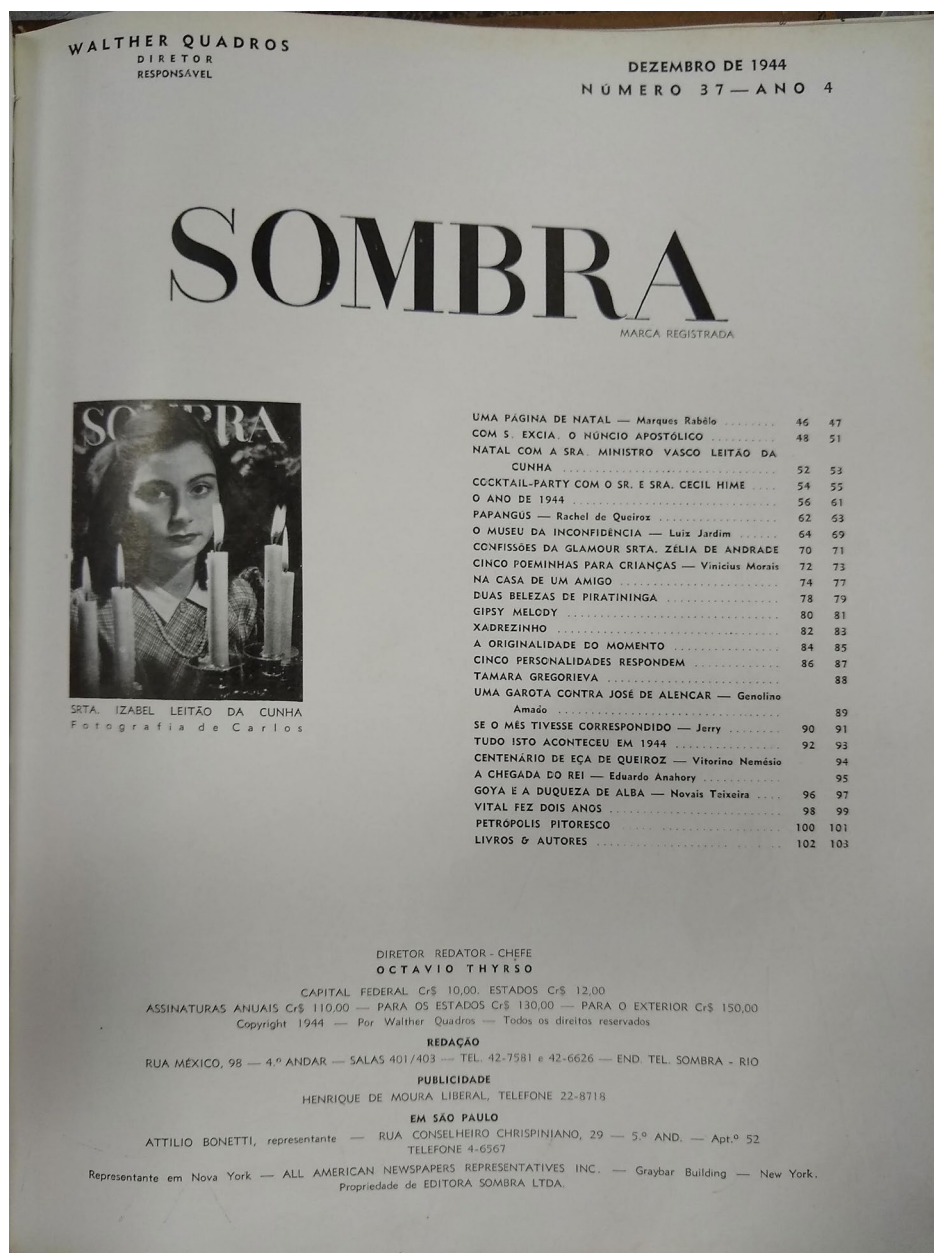


Figura 30 - Revista Sombra, n.37, ano 1944. Rio de Janeiro, dez/1944 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Resumo editorial.

Contudo, durante esse período e em paralelo aos serviços que prestava para o Cassino da Urca, para o Cassino do Quitandinha e para o Jockey, Carlos Moskovic também se dedicava aos trabalhos prestados por sua empresa, Foto Carlos. Principalmente durante as décadas de 1940 e 1950, ele se aprimorou tecnicamente, construindo um olhar refinado, de acordo com os padrões estéticos estabelecidos pela revista *Sombra*.

Observamos a intenção desse periódico em ser reconhecido no âmbito das letras e das artes. Inferimos que tenha sido a partir da entrada de Carlos Moskovic na revista *Sombra*, no início de sua trajetória profissional, que ele se consagrou no campo da fotografia no Brasil.

## **CAPÍTULO 2**

# **CAMINHOS PERCORRIDOS PELO PROFISSIONAL CARLOS MOSKOVICS: CONSTITUIÇÃO DE UMA COLEÇÃO**

## 2 – Caminhos percorridos pelo profissional Carlos Moskovic: constituição de uma coleção

Caminante, son tus huellas  
el camino y nada más;  
Caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.  
Al andar se hace el camino,  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.  
Caminante no hay camino  
sino estelas en la mar.  
Machado A. (1912)  
Proverbios y cantares XXIX, [Proverbs and Songs 29],  
Campos de Castilla

Carlos Moskovic atuou, além de fotógrafo, como laboratorista e administrador da sua empresa do *Foto Carlos*, e, logo “não se pode perder de vista que o estúdio fotográfico era, antes de qualquer outra consideração, um estabelecimento comercial, o seu ganho” (KOSSOY, 2014, p.125). Ele estava a serviço de seus clientes e, por esse motivo, catalogava, acondicionava e conservava todos os negativos fotográficos. Além disso, “deles dependia para a sobrevivência, e em função disso utilizava de todos os recursos ‘interpretativos’ para satisfazer suas expectativas”; logo, “seu sucesso profissional e comercial estava na razão direta de sua habilidade técnica e artística e de seu bom atendimento” (KOSSOY, 2014. p. 125).Essas considerações nos levam a notar que o meio que Carlos Moskovic utilizava para “garantir” o sucesso profissional já era o início do processo de atribuição de valor para a sua obra e por isso se tornou o colecionador de suas próprias fotografias.

De acordo com Desvallès e Mairesse (2009 p.32) “para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo”. Observamos, durante a pesquisa da obra fotográfica produzida por Carlos Moskovic, que as fotografias referentes ao tema do teatro foram colecionadas pelo fotógrafo. Observamos que estas se diferem de fundo<sup>47</sup> pela forma de organização e temáticas desenvolvidas pelo próprio fotógrafo ao formar a sua coleção.

---

<sup>47</sup> Cf. Desvallès e Mairesse (2009 p.32) fundo: que designa, na terminologia arquivística, um conjunto de documentos de todas as naturezas “reunidos automaticamente, criados e/ou acumulados, e utilizados por uma pessoa física ou por uma família em exercício de suas atividades ou de suas funções (Bureau Canadien des Archivistes, 1990)”. No caso de um fundo, contrariamente a uma coleção, não há seleção e raramente há a intenção de se constituir um conjunto coerente.

Essa reflexão será retomada no Capítulo 3, em que apresentamos o **mapeamento dos diferentes tipos de arquivos que compõem as coleções constituídas a partir do acervo geral do fotógrafo Carlos Moskovic**.

Segundo Kossoy (2004, p.73) é por meio das “fontes escritas impressas” que podemos situar o objeto de investigação no espaço e no tempo, neste caso, após consultas realizadas com base nessas fontes e representadas por “periódicos da época” (jornais e almanaques locais) que segundo este autor (idem,p.74) a pesquisa dessas fontes é essencial por conter informações sobre o fotógrafo, sobre seu endereço, tipo de serviços prestados e tecnologia utilizada.

Verificamos, consultando essas fontes de informações, em grande parte utilizando a hemeroteca da BN, que durante a década de 1940, enquanto Carlos Moskovic se consolidava na profissão, também investiu em equipamentos fotográficos de tecnologia avançada, assim como na contratação de profissionais para trabalhar na Foto Carlos.

Segundo Kossoy (2004, p.74) a pesquisa de hemeroteca pode conter artigos acerca da fotografia enquanto manifestação artística, ou comentários sobre a obra de determinado fotógrafo. Essa informação é relevante para o momento em que realizamos a análise técnica das fotografias.

Segundo Kossoy (2014, p.73-74) “a pesquisa dessas fontes é essencial por conter informações acerca dos fotógrafos, seus endereços, tipos de serviços prestados, bem como a época em que atuavam em certa localidade, a tecnologia empregada, entre outros”. Neste capítulo, nos propomos a buscar nas fontes disponíveis as pistas para o delineamento de uma coleção que antecede a sua patrimonialização, com certa coerência e significados próprios, ligada ao nome do fotógrafo Carlos.

## **2.1 A empresa Foto Carlos e a fotografia profissional**

Em 08 de agosto de 1942, o *Jornal do Brasil*, na sessão de “Empregos diversos”, anunciou: “Fotógrafo: Precisa-se de auxiliar com alguma prática. Rua Álvaro Alvim, nº 37, ed. Rex. Sala 713. Foto Carlos”. Moskovic já começava a formar sua equipe de fotógrafos. No mesmo ano, continuou a procurar funcionários para seu estúdio, investindo em outros anúncios: “Precisa-se um oficial para impressão comercial e um auxiliar com prática”.

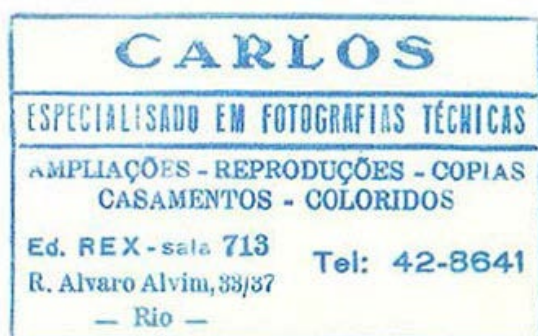


Figura 31- Verso de fotografia, Carimbo do Estúdio e Laboratório Foto Carlos, Rio De Janeiro, c. 1940 apud RIBEIRO et al. (2016, p. 201).

Já em 1945, ainda trabalhando no edifício Rex, o estúdio anunciou, na mesma sessão de “Empregos diversos”, que precisava de um “rapaz para auxiliar nos serviços de rua”, de uma “moça de escritório” e também de “moça ou rapaz com prática em retoque de positivo”. Em 1947, já em outro endereço, anunciou, no mesmo jornal: “Precisa-se de impressor para serviço industrial e moça para retoque de positivo. Foto Carlos. Rua México, nº 21, sala 1802”. A escolha dos termos “com alguma prática”, “auxiliar com prática” e “perfeito impressor para serviço técnico” denotava o crescimento profissional e o investimento do fotógrafo em realizar um trabalho de excelência e, para tal, aprimorou e expandiu sua equipe.

No anúncio no *Jornal do Brasil*, do dia catorze de março de 1948, demonstrou-se que o fotógrafo investiu na troca de maquinário. Observou-se que vendeu uma máquina, moderna para época, para comprar outra: “Fotógrafos: Vendo Roleiflex último tipo, automático, 5. 000 cruzeiros, ótimo estado e com espelho reflex, cortina com teleobjetiva conversível 9x12, com tripé 1,4,5 2.000 cruzeiros. Foto Carlos. Rua México, nº 21, 18. Andar. Tel: 42.8641”.

Segundo Kossoy a descoberta dessa documentação “é imprescindível para a reconstituição de um período determinado da atividade fotográfica ou para os trabalhos centrados na vida e obra de um fotógrafo” (KOSSOY, 2014, p.71), por isso é necessário entrecruzar essas informações.

Pois é a partir do entrecruzamento de trajetórias pessoal e profissional de Carlos Moskovic e de suas fotografias, e pelo conjunto de narrativas produzidas, a partir da sua história de vida, pelos discursos produzidos sobre o fotógrafo e sua obra e também sobre o atelier e empresa Foto Carlos e o seu legado, que somos capazes de investigar as circunstâncias que envolveram a produção de sua fotografia no passado. Estas narrativas



produzidas justificariam, mais tarde, a patrimonialização das coleções associadas ao seu nome.

A atuação de Carlos Moskovic como repórter fotográfico para revistas: *Sombra* e *Rio Magazine* resultou em fotografias que documentam ‘uma’ cidade *chic*, cosmopolita e ‘civilizada’ (CERBINO, 2016, p. 3). São retratados: bailes, cassinos, teatros, clubes, corridas de cavalo, especialmente o evento do Grande Prêmio Brasil, disputado no Hipódromo da Gávea. Lugares de encontro de um determinado círculo social e, portanto, ambientes propícios a flagrantes fotográficos oportunamente apresentados em alguma das revistas ilustradas da época. Esses locais eram exclusivos, conforme afirma Cerbino (2014, apud Ribeiro et al., 2016, p.205) “em que somente uma pequena parcela da sociedade tinha acesso”.

No entanto, observamos que a revista *Sombra* também apresentava discussões sobre arquitetura, segundo Oliveira (2017, p.183) os trabalhos de brasileiros como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer fizeram com que as atenções mundiais se voltassem para a arquitetura brasileira e “a arquitetura moderna brasileira encarnava em *Sombra* outra constelação da modernidade”.

Segundo Oliveira (2017, p.183) *Sombra* exibe em suas páginas o Palácio Capanema – sede do então MES (Ministério da Educação e Saúde) - em imagens onde aparecem o arquiteto Lúcio Costa e o artista plástico e paisagista Roberto Burle Marx, tendo ao fundo o mural do modernista Candido Portinari. Segundo esta autora (idem, 2017, p.184) “as residências projetadas pelos arquitetos modernistas para a elite carioca também se tornam imagens frequentes em *Sombra*”, como por exemplo: a residência da família Moreira Salles.



Figura 32 - Revista Sombra, n. 119, ano 12. Rio de Janeiro, abril-maio/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovic.

Observamos que muitos dos colaboradores da revista *Sombra* também prestavam serviço para a revista *Módulo*, de Arquitetura e Artes Plásticas. A *Módulo*, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas, teve duas fases: de 1955 a 1965 e de 1975 a 1989. O grupo de colaboradores da *Módulo* reunia, além de arquitetos e artistas modernos, escritores, como Vinícius de Moraes, e jornalistas, como Rodrigo M. F. de Andrade.

As capas da revista até o número 8 (1957), por exemplo, foram projetadas pelo pintor e escultor Athos Bulcão, conferindo caráter notadamente artístico a essa publicação. A revista foi considerada um dos mais importantes periódicos no campo da arquitetura, na década de 1950.

Athos Bulcão já havia trabalhado com Carlos Moskovic na revista *Sombra*, conforme apresentamos no **capítulo 1**. Athos Bulcão e Carlos Moskovic se tornaram amigos e estabeleceram uma parceria profissional que perdurou mesmo depois que ambos deixaram de trabalhar para as revistas *Sombra* e *Módulo*. Conforme apresentamos anteriormente, esta amizade ilustra um ponto importante da rede de sociabilidade em que Carlos esteve inserido. Durante a pesquisa podemos consultar uma correspondência encaminhada de Athos

para Carlos, em que o artista solicitava a Carlos a prestação de serviço e também lhe explicava a metodologia do trabalho a ser desenvolvido. Nessa correspondência datada de 19 de setembro de 1978, Athos se despede: “Um abraço do velho amigo Athos”.

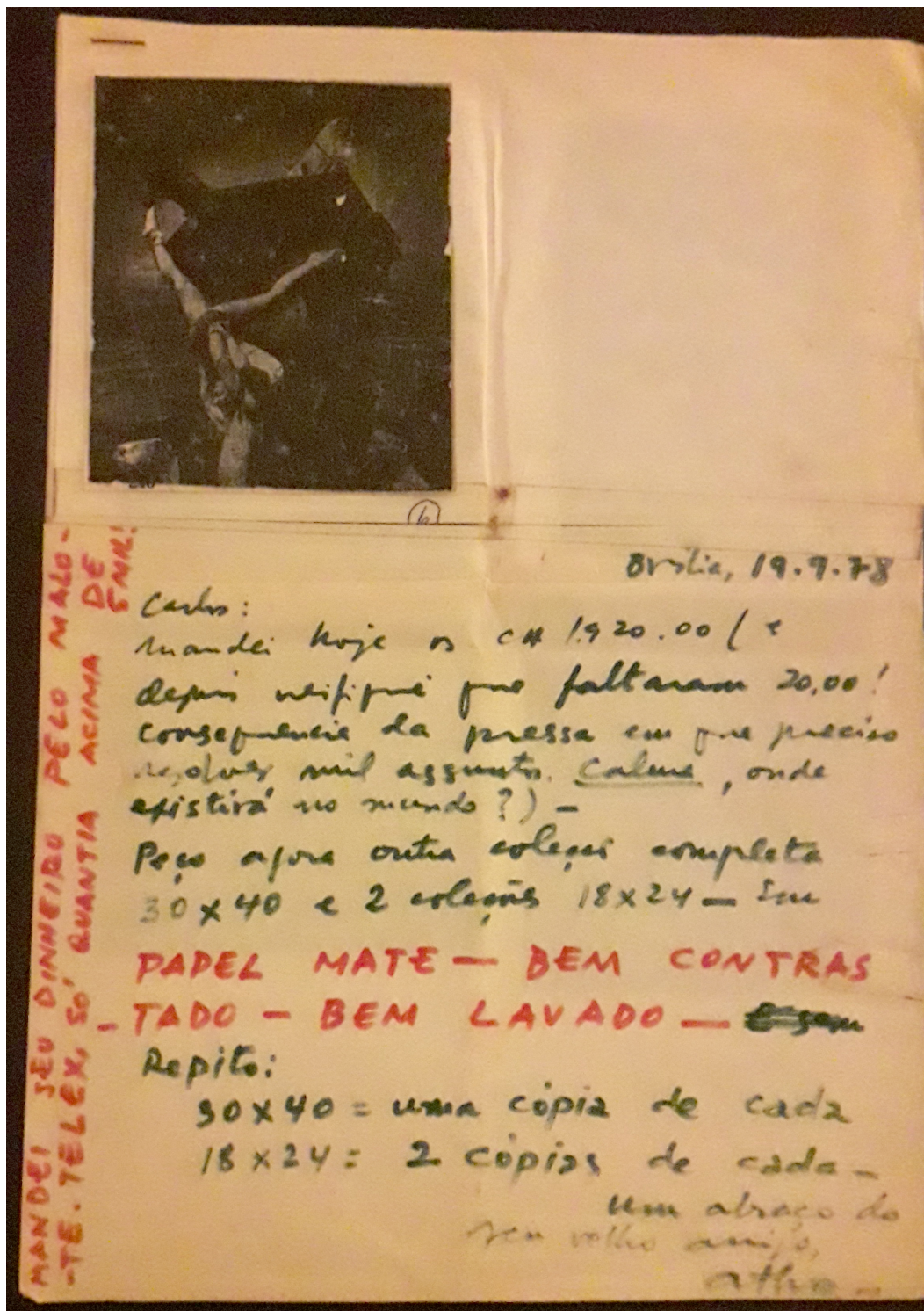


Figura 33 - Correspondência de Athos Bulcão para Carlos Moskovic. Brasília, set/1978 p.- Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovic.

Além de contar com esses profissionais, a *Módulo* dispunha de uma equipe de fotógrafos dedicados ao registro da arquitetura brasileira, do qual fizeram parte os irmãos

José e Humberto Franceschi e Jean Manzon. O francês Marcel Gautherot, por exemplo, participou de uma fase importante na revista: o registro visual da construção de Brasília. Importante destacar que Carlos Moskovic registrou este momento pela revista *O Cruzeiro*. Junto com Manzon, criou uma maneira única de retratar a arquitetura brasileira.

Na década de 1950 as fotografias reproduzidas na revista *Módulo* não eram creditadas a Moskovic, mas sim a Foto Carlos, este periódico circulou de agosto de 1955 até março de 1962. Sobre essas fotografias, não podemos afirmar se foram produzidas por Moskovic ou por alguém de sua equipe, ou ainda se os créditos eram referentes apenas ao trabalho laboratorial. A documentação consultada para a presente pesquisa não nos permitiu chegar a uma constatação conclusiva sobre a autoria dessas fotos.

Carlos Moskovic, além de atuar como repórter fotográfico para essas revistas era, de modo recorrente, notícia por algum trabalho realizado, conforme observamos na matéria publicada na revista *Módulo*. Em agosto de 1955, a revista “*Módulo*” destacava que as fotos montagens de Athos Bulcão<sup>48</sup>, realizadas com a ajuda de J. Reznik e do Atelier Foto Carlos, consideradas como “obra de arte” pela crítica, são um exemplo da capacidade tecnofotográfica de Carlos Moskovic.

Enquanto a consagração de Moskovic como fotógrafo se deu pela cobertura realizada para a revista *Sombra*, a de sua empresa, a da Foto Carlos se deu pela sua capacidade tecnofotográfica em realizar trabalhos de fotomontagem.

---

<sup>48</sup> Nascido no Catete, Rio de Janeiro, em 2 de julho de 1918, chegou às artes graças a uma série de acidentais e providenciais lances do acaso. Aos 21 anos, os amigos o apresentaram a Portinari, com quem trabalhou como assistente no Mural de São Francisco de Assis, na Pampulha, e aprendeu muitas lições importantes sobre desenhos e cores. Foi um artista extremamente ativo e, entre as atividades realizadas, destacamos: em 1953, a convite do diretor Martim Gonçalves, realizou os figurinos da peça ‘Todo Mundo e Ninguém’, de Gil Vicente, para O Tablado, grupo de teatro de Maria Clara Machado. Desenhou capas para as revistas Brasil Arquitetura Contemporânea e Módulo de Arquitetura, colaborando com esta última até 1958. Fonte: <http://www.fundathos.org.br>. Acesso abr. de 2018.

Flávio de Aquino



DUAS

FOTO-MONTAGENS DE ATHOS BULÇÃO



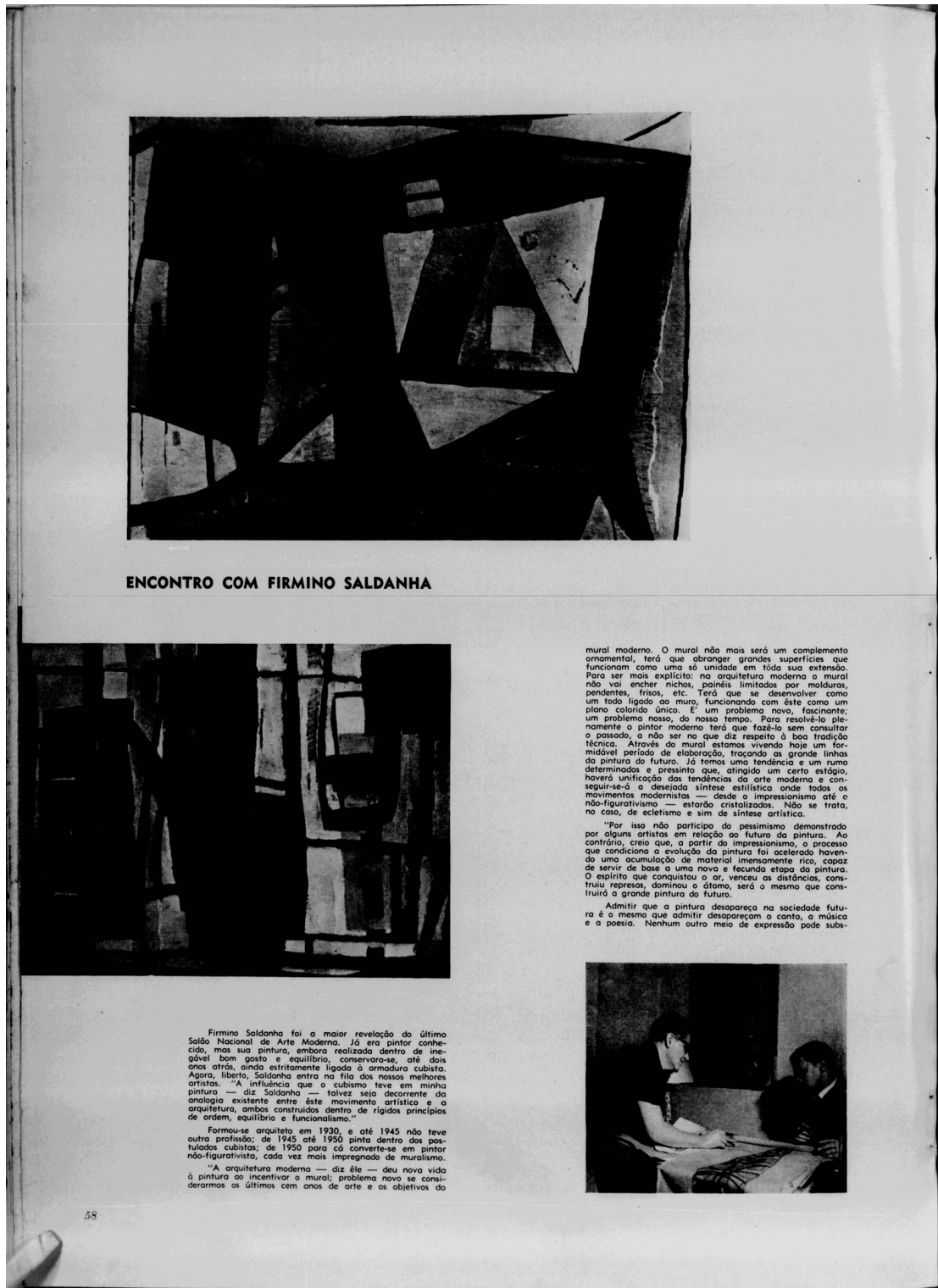
Athos Bulcão, com a ajuda de J. Reznik e do Atelier Foto Carlos que se incumbiram da parte técnico-fotográfica, executou, no restaurante do Clube de Engenharia, um grande painel em foto-montagem. Esta foto-montagem, que se estende por toda a parede do hall do restaurante, cria nova dimensão na sala e é obra de arte; é obra de arte em toda a sua plenitude que traz em si todo o potencial emotivo do mural.

O processo usado é o fotográfico, parte do que é objetivo, do que existe; parte da minúcia fotográfica que aumenta a escala dos detalhes, escolhe-os, sintetiza-os, une-os com força estilística a fim de criar uma realidade de ordem superior, uma realidade dramática.

O artista tem em mãos o mundo enorme que a vista e a experiência lhe oferecem; do humano ao inanimado tudo pode ser escolhido como elemento plástico; em seu poder tem a câmara fotográfica que retrata fielmente a realidade e apresenta o mundo como ele é aos nossos olhos. Por isso sua visão não pode ser limitada a um único aspecto da natureza, precisa corrigi-la — não pela deformação da realidade, mas pela penetração da mesma — pois é necessário dar a cada objeto um sentido poético e ao todo uma síntese que exprima um sentimento único, que, no caso, é de dramática desolação, de angustiante expectativa.

E por essa escolha, através dessa síntese, tudo se transforma,

Figura 34 - Revista Módulo, n.2, ano 1. Rio de Janeiro, agosto/1955 p.57— Acervo Biblioteca Nacional.



**ENCONTRO COM FIRMINO SALDANHA**

mural moderno. O mural não mais será um complemento ornamental, terá que abranger grandes superfícies que funcionam como uma só unidade em toda sua extensão. Para ser mais explícito: na arquitetura moderna o mural não vai encher nichos, painéis limitados por molduras, pênulas, frisos, etc. Terá que se desenvolver como um todo ligado ao muro, funcionando com este como um plano colorido único. É um problema novo, fascinante, um problema nosso, do nosso tempo. Para resolvê-lo plenamente o pintor moderno terá que fazê-lo sem consultar o passado, o não ser no que diz respeito à boa tradição técnica. Através do mural estamos vivendo hoje um formidável período de elaboração, traçando as grandes linhas da pintura do futuro. Já temos uma tendência e um rumo determinados e pressinto que, atingido um certo estágio, haverá unificação das tendências da arte moderna e conseqüentemente a desejada síntese estilística onde todos os movimentos modernistas — desde o impressionismo até o não-figurativismo — estarão cristalizados. Não se trata, no caso, de ecletismo e sim de síntese artística.

"Por isso não participo do pessimismo demonstrado por alguns artistas em relação ao futuro da pintura. Ao contrário, creio que, a partir do impressionismo, o processo que condiciona a evolução da pintura foi acelerado havendo uma acumulação de material imensamente rico, capaz de servir de base a uma nova e fecunda etapa da pintura. O espírito que conquistou o ar, venceu as distâncias, construiu represas, dominou o átomo, será o mesmo que construirá a grande pintura do futuro.

Admitir que a pintura desapareça na sociedade futura é o mesmo que admitir desapareçam o canto, a música e a poesia. Nenhum outro meio de expressão pode subs-

Firmino Saldanha foi a maior revelação do último Salão Nacional de Arte Moderna. Já era pintor conhecido, mas sua pintura, embora realizada dentro de inequívoco bom gosto e equilíbrio, conservava-se, até dois anos atrás, ainda estritamente ligada à armadura cubista. Agora, liberto, Saldanha entra na fileira dos nossos melhores artistas. "A influência que o cubismo teve em minha pintura — diz Saldanha — talvez seja decorrente da analogia existente entre este movimento artístico e a arquitetura, ambos construídos dentro de rígidos princípios de ordem, equilíbrio e funcionalismo."

Formou-se arquiteto em 1930, e até 1945 não teve outra profissão; de 1945 até 1950 pinta dentro dos postulados cubistas; de 1950 para cá converte-se em pintor não-figurativista, cada vez mais impregnado de muralismo.

"A arquitetura moderna — diz ele — deu nova vida à pintura ao incentivar o mural; problema novo se considerarmos os últimos cem anos de arte e os objetivos do

Figura 35 - Revista Módulo, n.2, ano 1. Rio de Janeiro, agosto/1955 p.58- Acervo Biblioteca Nacional.

## 2.2 Foto Carlos no campo da fotomontagem e da ampliação de painéis fotográficos

A Foto Carlos, a partir de meados da década de 1950, após a confecção desse painel, se torna um dos laboratórios especializados em revelação preto e branco mais

requisitado da cidade e realiza, além de revelações, ampliações de grandes painéis, o que acaba se tornando sua especialidade e rendendo-lhe elogios.

Segundo Haap (2016, p.8) A fotomontagem tem como objetivo afastar-se da pintura acadêmica e questionar o sistema de arte, embora muitos artistas fizessem uso de técnicas artísticas e recreativas oriundas do século XIX. Segundo esta autora (idem, 2016, p.8) o período mais conhecido da história da fotomontagem cobre as décadas de 1920 e 1930, e está associado ao surgimento das vanguardas artísticas, principalmente dos movimentos: dadaísta, surrealista e construtivista.

O húngaro Francisco Aszmann (1907-1988) foi Fotógrafo, escritor e pintor. Colaborou com a revista *Sombra* durante o período de 1948 a 1950. Segundo Haap (2016, p.5) Aszmann foi um dos responsáveis pela popularização da fotomontagem no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960. Em 1961 Aszmann publicou o livro *Fotomontagem e Arte* nele afirma “a fotomontagem é uma associação de várias fotografias para formar uma obra pré-determinada” Aszmann apud Haap (2016, p.12).

Segundo Haap (2016, p.9) diferente de Athos Bulcão e Jorge de Lima, Aszmann, fazia fotomontagens com base em suas próprias fotografais. Athos Bulcão utilizava fotografias de Carlos Moskovic para compor seus painéis como observamos, por exemplo, no que foi exposto no Clube de Engenharia.

Sobre a elaboração de um painel exposto no subsolo do Clube de Engenharia, há uma reportagem no jornal “*O Correio da Manhã*”, do dia dez de setembro de 1955, em que Moskovic é fotografado na frente do painel ao lado de Carlos Ferreira, Burle Marx e Athos Bulcão. Nessa reportagem, Athos Bulcão diz que “as dificuldades de ampliação para uma escala ainda pouco utilizada entre nós, foram afastadas também pela equipe do amigo Carlos” e informou que essa montagem reunia mais de “200 chapas”. Dessas imagens que compõem essa fotomontagem, as utilizadas para fazer o fundo, especificamente o céu e o mar, são oriundos dos arquivos da Foto Carlos. Na mesma reportagem, observamos Carlos Moskovic fotografado junto com Athos Bulcão, Burle Marx e Carlos Ferreira na frente desse enorme painel.

A hipótese de que Moskovic esteve inserto numa importante rede profissional, numa rede de relacionamentos que o manteve profissionalmente ativo por mais de quatro décadas pode ser observada inicialmente na relação construída entre ele e Bulcão, que tem sua trajetória profissional próxima a de Moskovic. Dessa proximidade profissional, tendo ambos trabalhados nas revistas *Sombra* e *Módulo*, resultou a amizade.

Em outro painel de fotomontagem de autoria de Athos Bulcão sobre o concurso de miss e de roupas de baile no Palácio Quitandinha, observamos no canto inferior esquerdo

uma fotografia do próprio Carlos Moskovic. Encontrar o fotógrafo representado na fotomontagem de Athos Bulcão, que utiliza as fotografias de Carlos para fazer seus painéis, nos possibilita realizar a interpretação de uma co-autoria nesse processo. A figura de Carlos apareceria como uma assinatura nesse painel.



Figura 36 - ATHOS BULCÃO. Extraordinária fotomontagem original de concurso de miss e roupas de baile no Palácio Quitandinha. Original em nitrato de prata. 18,5 x 39,5 cm– Acervo Franklin Levy - JUCERJA Nº 93<sup>49</sup>.

Entretanto, seu comportamento é sempre diante de uma postura reservada: “muito querido pelos artistas, Moskovic era uma pessoa reservada e não gostava de ficar em evidência”<sup>50</sup>.

Além de terem trabalhado para os mesmos periódicos, num mesmo período, Athos Bulcão utilizou os serviços da Foto Carlos para realização de um grande painel exposto no subsolo do Clube de Engenharia.

Em depoimento, o filho de Carlos, Luiz Moskovic, explicou a complexidade de se confeccionar um painel e reafirmou a capacidade de a empresa Foto Carlos realizar esse serviço.

A Foto Carlos também fazia o serviço dele, do meu pai, e sempre atendeu a outros profissionais porque meu pai era o único que tinha espaço de fazer

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=344325&ctd=10&tot=&tipo=54> Acesso em: mai de 2018. Durante a realização da pesquisa verificamos que há uma reprodução fotográfica em P&B com Luiz Moskovic, item de seu acervo particular.

<sup>50</sup> Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovic-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/>. Acesso em: mai de 2018.



painéis. Então, não sei se você já viu um ampliador, você projeta o ampliador e ele vai até 30x40. Passou de 30x40, tem que fazer 50x60, tem que projetar no chão ou na parede [...]... O difícil era painel, fazer aqueles painéis monstruosos, emendar, aquela coisa toda (MOSKOVICS, 2018).

### **2.3 Quando o fotógrafo é fotografado: a trajetória de Carlos Moskovic em alguns periódicos cariocas**

Além de fotografar comercialmente para as citadas revistas, Carlos Moskovic era, na década de 1950, constantemente também fotógrafo por elas, o que lhe conferia prestígio. Não raramente cobria casamentos e outras festas elegantes da alta sociedade carioca, dessa forma, trabalhando como fotógrafo social, documentando o comportamento e a inserção da então burguesia carioca.

Carlos Moskovic, na edição comemorativa pelos dez anos da revista *Sombra* em sua edição de nº96, de novembro-dezembro, de 1949,

“Em dez anos de existência, SOMBRA não tem poupado esforços para apresentar sempre a seus leitores o que de melhor existe em seu gênero. As grandes reportagens, a bela página literária, os modelos de moda francesa, criados pelos grandes mestres, tudo fez da nossa revista a número um do Brasil. Lançamos escritores e artistas que hoje são famosos, promovemos grandes festas, entre elas o já tradicional Baile das Debutantes, de repercussão internacional. Em nossas páginas os melhores escritores e os mais categorizados desenhistas têm aparecido com frequência, tornando SOMBRA também uma revista literária e de artes plásticas. Desde o nosso primeiro número tem assinado colaborações os seguintes escritores....” (SOMBRA, nº 96, nov-dez.de 1949, p..33)

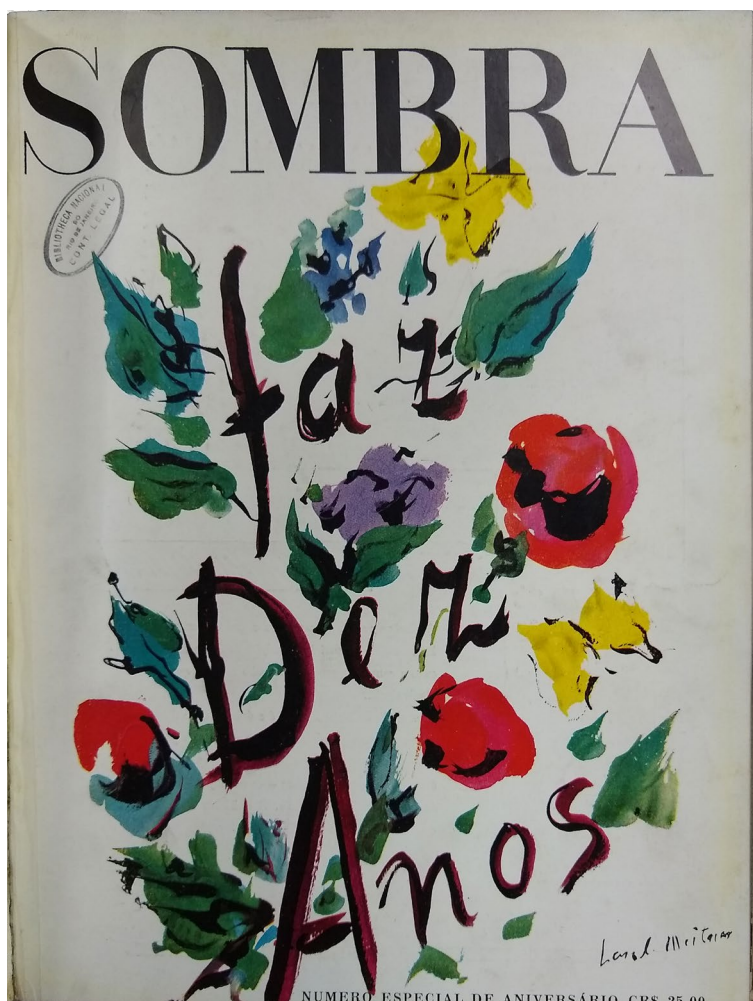


Figura 37 - Revista Sombra, n. 96, ano 9. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Capa.



Figura 38 - Revista Sombra, n. 96, ano 9. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovic p.40 e 41.

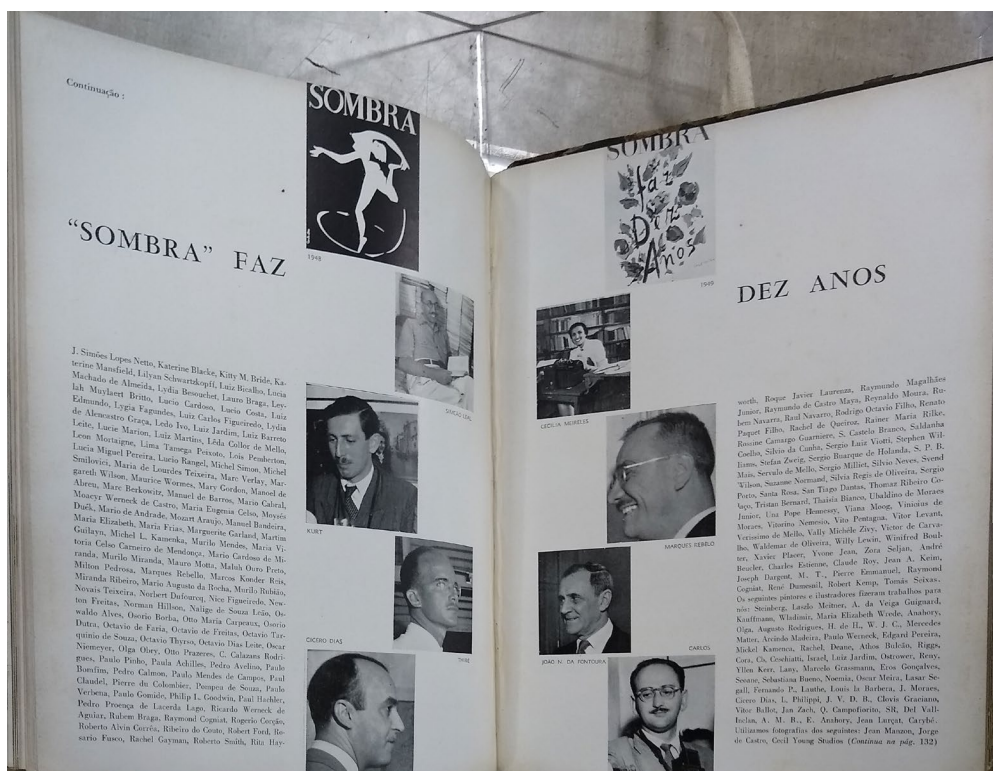


Figura 39 - Revista Sombra, n. 96, ano 9. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovic

A revista *Sombra* em sua edição de nº96, de novembro-dezembro, de 1952, dedicou quatro páginas para uma pequena comemoração pelo aniversário de fundação da revista, a reportagem intitulada: *Sombra fez 13* apresenta um texto muito sucinto, chega a ser quase uma nota de agradecimento. Nele, agradece aqueles que compareceram a redação para um improvisado *cock-tail* em que as horas passaram de maneira muito agradável. Dentre as figuras da sociedade, escritores e jornalistas estiveram presentes aqueles que estão fotografados na seguinte ordem: No alto da página do lado esquerdo em um retrato de maior proporção estão Sr. e Sra. João Pacheco Chaves ao lado da Sra. Joel Monteiro. Nesta mesma página (56) abaixo e mais a esquerda estão a Srta. Gilda Robichez e o Sr. Herculano Thomaz Lopes. Na fotografia mais a direita Srta. Danuza Leão ao lado dos senhores G. Marinho e J. Chaves.

Na página seguinte (57) à esquerda do sucinto texto estão diagramadas quatro fotografias. No primeiro, na parte superior estão retrados: Sr. Claudio Silveira, o Sr. Horácio Klabin e esposa. Na foto abaixo com a seguinte legenda: “nesta foto, vemos em palestra os senhores Boris e Oscar Block e Ragna Janer”. Nas outras duas imagens respectivamente: Jornalista Octávio Thirso, Prof. Celso Cunha e o locutor Aurélio de Andrade. Seguido de: Sr e sra. Carlos Eduardo de Souza Campos, o Sr. Fernando Delamare. Abaixo do texto e em

posição de destaque a Srta. Gilda Robichez entre o diretor de SOMBRA e o Sr. Herbert Quadros.

Nas duas páginas seguintes estão: Srs. Aloysio de Salles. Henrique Guedes de Mello, Paulo Bittencourt, Arnaldo R. Wright e Rubem Braga. A ex-debutante de SOMBRA, senhorita Danuza Leão e o “sabiá da crônica”, Sr. Rubem Braga. O escritor e poeta Guilherme de Figueiredo em palestra com o português Fernando Lemos, durante um drink. Sras. Paulo Mendes Campos, Lucio Rangel e Cassio Fonseca.

Na página ao lado Jornalista Nelson de Assis, diretor de “Manchete”, o presidente da Panair Sr. Paulo Sampaio, a fotógrafa Ingeborg e Beausacq e Ibrain Sued. A atriz-revelação, senhorita Tereza Austregésilo, o Sr. Cassio Fonseca. A sra. Niomar Muniz Sodré, uma das mais destacadas personalidades nas artes plásticas do nosso país, com o industrial Ragna Janér.



Figura 40 - Revista Sombra, n. 96, ano 9. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.- Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovic p.56 e 57.

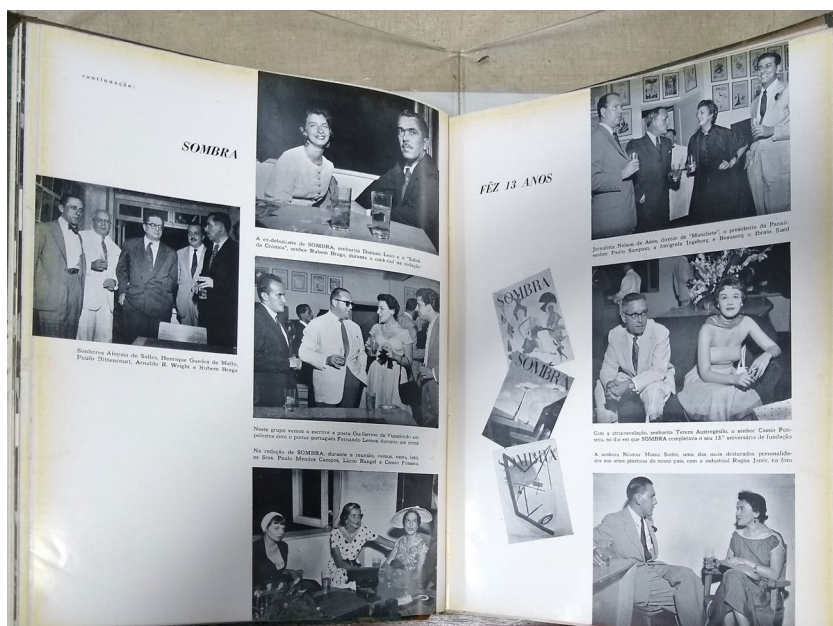


Figura 41 - Revista Sombra, n. 96, ano 9. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.- Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovic p.58 e 59.

Moskovic teve uma importante atuação como membro da diretoria da associação de repórteres fotográficos em que atuou como conselheiro fiscal. Destacamos, ainda, algumas informações referentes à personagem de Carlos Moskovic, que se encontra no centro de nossas análises, mas que fica à sombra do fotógrafo que, por vezes, fica à sombra da fotografia e, por outras tantas, atualmente, fica à sombra das suas coleções.

Em dez de abril do ano de 1959, “o matutino de maior tiragem do Distrito Federal”, o periódico *O Diário de Notícias (RJ)*, felicitou publicamente Carlos Moskovic pelo seu aniversário. Possivelmente, a década de 1950 foi o período em que Moskovic foi mais fotografado ao longo de sua trajetória profissional, mostrando um interesse até então inédito pela pessoa dele para além de sua obra.

Moskovic utilizava a fotografia como instrumento de trabalho, mas também como forma de expressão. Observamos que, na sua trajetória profissional, as suas atividades refletem uma característica pessoal marcante: a de estabelecer distintas relações político-sociais, pela facilidade em que transita pelas diversas camadas da sociedade. Isso é notável em sua cobertura fotográfica dos diversos cenários da vida social brasileira: casamentos, peças de teatro, bailes de debutantes, da fundação de Brasília aos salões do regime militar.

## 2.4 Fotografia e identidade

Pensar sobre a identidade de Carlos Moskovic, um entre tantos imigrantes, oriundos da Europa Central, que chegaram ao Brasil no período entre guerras, nos convida a investigar sua trajetória pessoal e profissional pelo viés do pertencimento. Nesse sentido, as questões da linguagem e da representação se tornam centrais, pois, de acordo com Hall (1997, p. 1), esta é uma das práticas centrais que produzem cultura.

De acordo com esse autor (*idem*), a conexão entre representação e cultura está associada a um conjunto de valores ou significados partilhados; entretanto, para que haja essa partilha é necessária utilização da linguagem como meio privilegiado de atribuição de sentido. Em um processo de significação, o significado é produzido e partilhado pelo acesso comum à linguagem, considerada como o repositório-chave de valores e significados culturais.

Carlos Moskovic testemunhou e registrou o modo como os imigrantes judeus, durante a Segunda Guerra Mundial, se reelaboraram culturalmente no país emigrado, encenando peças, nos mais importantes teatros da cidade. Segundo Susane Worcman e Paula Ribeiro (2013, p. 57), “o teatro ídiche é particular na medida em que retrata a vida, os valores e as aspirações de judeus em certo contexto histórico, em língua de difícil tradução, impregnada de nuances e de um espírito particular”.

As instituições (FUNARTE e IMS), que salvaguardam as coleções fotográficas que compõem o acervo do fotógrafo Carlos Moskovic, pouco falam sobre essa parte de sua

trajetória, ou ainda, sobre a trajetória dos itens que compõem as suas coleções. Parte dessa trajetória é a fotografia do teatro Ídiche<sup>51</sup>.

Carlos Moskovic transitou entre esse grupo de judeus que faziam teatro em idioma próprio, falando e compreendendo *Ídiche*. De acordo com Hall (2000, apud GALINKIN, 2008, p. 88), a identidade adquire sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais é representada, e a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior.

Compreendemos que, num sistema de representação, as identidades estão relacionadas, ainda, à pertença a grupos, organizações, instituições e categorias sociais. Essas pertenças criam o sentimento de “nós”, uma inclusão grupal ou coletiva.

De acordo com Hall (1997, p. 1), a linguagem é capaz de construir significados porque opera como um sistema representacional no qual representamos a outras pessoas nossos conceitos, ideias e sentimentos. Ou seja, a linguagem é uma das 'mídias' por meio das quais pensamentos, ideias e sentimentos são representados em uma cultura.

De acordo com Galinkin (2008, p. 87), atualmente o judaísmo é pensado tanto como uma religião quanto como ideologia, tanto como tradição quanto estilo de vida. Nesse aspecto, podemos considerar que, não sendo apenas o mito de origem narrado nas Escrituras que traz o sentimento de uma origem comum e de comunidade, que Moskovic se sentia membro da comunidade.

O pertencimento e a identidade não possuem a solidez perpétua, mas sim a finitude de um mecanismo que exerce um poder de transformação contínua. As identidades estão em constante trânsito, provenientes de diversas fontes, quais sejam aquelas disponibilizadas por terceiros ou acessíveis através de nossa própria escolha.

É importante ressaltar que Moskovic era um fotógrafo renomado e consagrado quando fotografava o teatro ídiche, conforme apontamos anteriormente, pois ele se aprimorou tecnicamente e refinou seu olhar de acordo com padrões estéticos estabelecidos pela revista *Sombra*, na época em que realizava um trabalho comissionado, em que obedecia aos padrões editoriais.

Embora seu olhar de fotógrafo tenha sido construído em outra rede de sociabilidade, inferimos que o grande trabalho autoral realizado por ele deva estar associado ao trabalho realizado por amizade a alguns atores do grupo do teatro brasileiro no Rio de Janeiro. E, nesta sessão, apresentamos o teatro encenado em língua ídiche. Os registros fotográficos

---

<sup>51</sup> Cf. Susane Worcman p57. “ Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=DEVARIM&PagFis=1416&Pesq=>. Acesso em abr. de 2018.

sobre esse teatro representam a valorização da cultura judaica e de seu povo, além de serem fontes históricas de pesquisa sobre a vida cultural dos judeus no Rio de Janeiro.

É por meio da utilização de toda e qualquer linguagem que o homem produz o discurso e este é um dos aspectos mais importantes do processo de comunicação. De acordo com a Moderna Gramática Portuguesa (1999), podemos dizer que enquanto a língua é coletiva, o discurso é individual. Segundo Galinkin (2008, p. 88), os discursos e os sistemas de representações constroem os lugares, a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.

De acordo Hall (1997, p. 2), a cultura depende de seus participantes, interpretando significativamente o que está acontecendo ao redor deles. Pela interpretação é criado o sentido do mundo que ocorre de maneiras muito semelhantes. Para este autor, (idem), dizer que duas pessoas pertencem à mesma cultura é dizer que elas interpretam o mundo aproximadamente da mesma maneira e podem expressar pensamentos e sentimentos sobre o mundo, de maneiras que serão entendidas entre si.

Pesquisar a trajetória de Carlos Moskovic nos mostra que estar entre judeus, falar ídiche e fotografar na “contramão”, por amizade, é ato de resistência, nem sempre colecionado ou narrado oficialmente, mas merecidamente passível de ser patrimonializado, como observamos já estar acontecendo nas instituições de salvaguarda. E, passível de Musealizado pelo IMS, por seu devir, por sua capacidade de, segundo Brulon-Soares (2015, p.35) – nos permitir passar do “que há de intrínseco aos objetos precisamente classificados, ao que há de devir nas múltiplas interpretações lançadas sobre eles”. Entretanto, as instituições que salvaguardam as suas coleções apresentam pouco sobre essa parte de sua trajetória profissional.

Atualmente, algumas fotografias produzidas sobre o teatro ídiche compõem o arquivo pessoal de Henrique Blank, imigrante polonês que chegou ao Brasil em 1935. Entre estas fotografias, estão as que foram publicadas no livro eletrônico *Drama & Humor teatro Ídiche no Brasil*.

Um extenso acervo fotográfico e documental, reunido e conservado pelo ator e diretor amador Jechiel Hirsz Blank, polonês que chegou ao Brasil em 1935 ao encontro do irmão, e foi ganhar a vida como vendedor ambulante. Mas sua verdadeira vida se deu no palco, onde assinava Henrique Blank (WORCMAN e RIBEIRO, 2013, p. 34).





Figura 42 - Drama & Humor teatro Ídiche no Brasil. Rio de Janeiro. Fotografias de Carlos Moskovic p.40.



Figura 43 - Drama & Humor teatro Ídiche no Brasil. Rio de Janeiro. Fotografias de Carlos Moskovic p.42.

Segundo Kossoy (2014, p.124), “o personagem central do ato fotográfico-teatral era o próprio retratado: o diretor da peça, o iluminador e o contrarregista, o fotógrafo”. O livro que narra a história sobre o teatro ídiche recupera as informações sobre esse período do teatro com fontes, como documentos cedidos por diversos integrantes do grupo, e os arquivos da Associação Scholem Aleichem (ASA). Entre essas fontes, estão “as fotos, de excelente qualidade, do fotógrafo Carlos (Karoly) Moskovic, testemunham o apuro das montagens” (WORCMAN; RIBEIRO, 2013, p. 35).

De acordo com Hall (1997, p.3), são os participantes de uma cultura que dão significado a pessoas, objetos e eventos, coisas em si, raramente. Coisas tem significado único, fixo e imutável dentro de determinado contexto. Segundo esse autor (idem), em parte, damos significado às coisas pela maneira como as usamos ou as integramos nossas práticas cotidianas. É o nosso uso de uma pilha de tijolos e argamassa que torna uma 'casa'; e o que sentimos, pensamos ou dizemos sobre isso que faz uma 'casa' um 'lar'. Logo, os eventos a que damos significados são oriundos da nossa interpretação.

Observamos que a relação entre Carlos Moskovic e os integrantes do teatro ídiche estava pautada no afeto, assim como a de Henrique Blank, que “com mais de oitenta anos, em depoimento ao projeto Memória do Teatro Ídiche, revelou a dimensão do teatro em sua vida ao responder a uma indagação sobre algum dia feliz de sua vida: ‘eu nunca tive um dia feliz em minha vida, mas as noites, ah, as noites!’” (WORCMAN; RIBEIRO, 2013, p. 34-35).

Se, durante o dia, a vida dos imigrantes judeus transcorria em meio às tensões provenientes do período entre guerras, durante as noites esse povo podia expressar sua cultura, em idioma próprio, por meio do teatro. Nesses momentos, Carlos Moskovic estava lá criando “uma nova realidade” por meio de suas fotografias e do retoque final dado a elas em seu laboratório, que “seria esta a prevalecer após a morte do modelo referente: a realidade do documento fotográfico” (KOSSOY, 2014, p.125).

De acordo com Hall (1997, p.3) em parte, damos significado às coisas como as representamos – as palavras que usamos sobre elas, as histórias que contamos sobre elas, as imagens que delas produzimos, as emoções que associamos a elas, as formas de classificar e conceituar, ou seja, os valores que lhes atribuímos.

Carlos Moskovic, como profissional da fotografia, dependia do dinheiro advindo de seu trabalho para sobreviver, porém fotografava para esse grupo gratuitamente, o que nos leva a “explorar as condições sob as quais objetos econômicos circulam em diferentes regimes de valor no tempo e no espaço” (APPADURAI, 2008, p. 16), neste caso não como mercadoria, mas como *dádiva*.

De acordo com Hall (1997, p. 3), nosso 'circuito de cultura' sugere que, de fato, significados são produzidos em vários locais diferentes e circulados vários processos ou práticas diferentes (o circuito cultural). Significado é o que nos dá uma sensação de nossa própria identidade, de quem somos e com quem 'pertencemos' – por isso, é ligado a questões de como a cultura é usada para delimitar e manter a identidade dentro e na diferença entre os grupos.

A relação entre Carlos Moskovic e esse grupo de teatro recuperou o sentido de “pertença” dos indivíduos, aliado ao “valor pragmático”, entendido como “os valores de uso

percebidos como qualidades” (MENESES, 2000, p. 37). Entendemos que a maior qualidade na qual residiria o valor, no contexto da fotografia de Carlos Moskovics, estaria na sua doação para o seu povo e no uso de sua qualidade como fotógrafo, por este grupo. Na subjetividade destas relações está presente o tipo de valor que transcende ao dinheiro, ao qual Meneses (2000, p. 36) se refere como “valor afetivo” dos bens culturais, “[...] às relações subjetivas dos indivíduos (em sociedade) com espaços, estruturas, objetos [...] que alimentam os processos identitários ou da memória social”. Nesse contexto, o objeto de valor afetivo sequer torna-se patrimônio aos olhos de seu criador, bem como não são vendidos às instituições patrimoniais que guardam as suas coleções.

De acordo Hall (1997, p. 2), em qualquer cultura, há sempre uma grande diversidade de significados sobre qualquer assunto, e mais de uma maneira de interpretar ou representá-lo. Por isso, observamos as narrativas construídas pelo Instituto Moreira Sales (IMS) e analisamos as narrativas construídas pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), ao longo dos processos de patrimonialização e musealização das coleções de fotografia de Carlos Moskovics, existentes nas duas instituições.

Talvez por isso, as questões culturais e identitárias de origem judaica não estão contempladas nas narrativas das instituições: FUNARTE e IMS, que salvaguardam as coleções “FOTO CARLOS” e “CARLOS MOSKOVICS”. Essas instituições não trazem em sua página da web qualquer informação sobre as fotografias do teatro ídiche, nem mesmo a coleção da FUNARTE, que é especificamente sobre teatro. No entanto, ao pesquisar na base de dados da FUNARTE localizamos fotografias do teatro israelita, porém, algumas não oriundas do arquivo pessoal do fotógrafo.

Os 18 (dezoito) negativos fotográficos referentes às cenas do espetáculo *O julgamento*<sup>52</sup> (*Der mishpet*), no Rio de Janeiro, em 1948, juntamente como o programa dessa peça foram adquiridos pela FUNARTE no ano de 2007, por exemplo. Essas imagens são oriundas do arquivo pessoal de Abraão Rumchinsky que realizou a doação.

Neste sentido, observamos de acordo com Hall (1997, p. 3), que o significado está sendo constantemente produzido e trocado em todas as interações pessoais e sociais em que tomamos parte. Em certo sentido, este é o significado de cultura mais privilegiado, embora muitas vezes o mais negligenciado local de cultura e significado.

---

<sup>52</sup> C.f. Informação disponível na ficha catalográfica: Peça montada pelo Departamento de Arte Dramática da Biblioteca Israelita Brasileira Sholem Aleichem, no Rio de Janeiro, no Teatro Carlos Gomes, em 1º de setembro de 1948. Peça de Shulamit Bat-Dori; prólogo, epílogo e direção de Zygmunt Turkow; e tradução do hebraico para o ídiche de Aron Tseitlin. Participaram do elenco: Dina Warantz, Sarah Tacsir, Aida Kamenetzky, Moiche Aron Levovitz, David Berman, Abram Grinmam, Rosa Turkow, Aron Uhn, Mauricio e Júlio Wasserman, Riva Berman e Moisés Ravet.

De acordo com Hall (1997, p. 4), os significados também regulam e organizam nossa conduta e práticas, que nos ajudam a estabelecer regras, normas e convenções pelas quais a vida social é ordenada e governada. Eles também são, portanto, o que aqueles que desejam governar e regular a conduta e ideias dos outros procuram estruturar e moldar.

De acordo com Hall (1997, p. 4), membros da mesma cultura devem compartilhar conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitam não apenas pensar e sentir sobre o mundo e, assim, interpretar o mundo de formas aproximadamente semelhantes. Eles devem compartilhar, em linhas gerais, os mesmos 'códigos culturais'.

Nesse sentido, entendemos que o patrimônio pode ser ressignificado, ativando essas memórias, fazendo retornar as coisas do passado, na medida em que essas fotografias circulam e são expostas ao olhar de pessoas comuns, do público em geral e não de curadores ou especialistas em coleções. Essa ideia é reforçada pelo que afirma Kossoy (2014, p.168): “apesar de ser a fotografia a própria ‘memória cristalizada’, sua objetividade reside apenas nas aparências”. Para que imagens possam informar ou emocionar, é necessário que o contexto histórico seja recuperado.

O fotógrafo é o profissional que, por meio da utilização de recursos oferecidos pela tecnologia (câmera fotográfica) seleciona determinado assunto para devido registro, em determinado espaço e tempo; o produto final dessa ação (ato de fotografar) é a fotografia.

Segundo Kossoy (2014, p.49) a fotografia enquanto suporte e conteúdo constituiu uma fonte histórica, nos fornece um conjunto de pistas quanto a sua temática, pode informar quem foi o fotógrafo, quando fotografou e qual tecnologia estava utilizando. Ademais, segundo este autor *idem* (2014, p.4) o sistema de significação da fotografia retrata além da matéria, ou seja, daquilo que lhe dá corpo, a sua expressão, ou seja, o registro visual nele contido que retrata ao mesmo tempo: a cena e o olhar do espectador, um objeto e um sujeito que vê.

Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios, quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele precioso fragmento de espaço/tempo retratado (KOSSOY, 2014, p.49).

No ato de fotografar, o fotógrafo está trazendo à cena uma forma de expressão pessoal que nos permite deslocar o objeto da fotografia de si para além de si, assim:

O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza

para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal (KOSSOY, 2014, p.46).

Consideramos que a fotografia é, essencialmente, criada para *revelar* o outro ao outro, com o que não é possível de ser visto com seus próprios olhos, ou ainda que isto seja possível, quando visto, por sua efemeridade, pode esvair-se como a areia da ampulheta. A representação fotográfica apresenta “em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo e, portanto, da vida” (idem, p.47). A linguagem visual é o mecanismo de comunicação que permite ao homem expressar a sua forma de compreender e reagir ao meio em que está inserido.

Quando o ato de fotografar é finalizado e a fotografia é revelada ao outro, inicia-se uma “*segunda realidade*”, em que o privado se torna público, em que o que o outro viu se torna documento. Assim, inicia-se um outro processo: o da vida do documento. Este não apenas conserva a imagem do passado, faz parte do mundo: “[...] ele pode mesmo ser fotografado” (KOSSOY, 2014, p.48).

Nessa segunda realidade, a fotografia é, portanto, um documento que traz consigo histórias que remetem a um passado marcado por: *intencionalidades*, *materialidades* e *trajetórias*. Segundo Kossoy (2014, p. 48-49), olhar para uma fotografia e refletir sobre a sua trajetória é situá-la em pelo menos três estádios:

Em primeiro lugar, houve uma intenção para que ela existisse; esta pode ter partido do próprio fotógrafo que se viu motivado a registrar determinado tema do real ou de um terceiro que o incumbiu para a tarefa. Em decorrência desta intenção, teve lugar o segundo estádio: o ato do registro que deu origem à materialização da fotografia. Finalmente, o terceiro estádio: os caminhos percorridos por esta fotografia, as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a emolduraram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que as salvaram (KOSSOY, 2014, p.48-49).

Em suas marcas, o conteúdo se mantém presente num tempo que se faz ausente, que nunca parou. Apesar de conservar as mesmas expressões em seu conteúdo, a fotografia envelhece na imagem de quem a vê e não apenas no artefato, em antítese ao pensamento de Kossoy (2014)<sup>53</sup>. Apesar de a fotografia eternizar um momento e seu conteúdo se manter contínuo, o tempo nessa circunstância não para.

Entendemos que a arte de fotografar representa instantâneos da transição, entre tempo presente e tempo passado, artificialmente captado e com duração de um “*clic*”.

---

<sup>53</sup> Cf. Kossoy: “Neste caso seu conteúdo se manteve, nele o tempo parou. As expressões ainda são as mesmas. Apenas o artefato, no seu todo envelheceu” (Kossoy, 2014, p. 49).

Kossoy (2014, p. 120) aponta que desde o momento em que a fotografia foi materializada iconograficamente esta passa por diversas manipulações ao longo de sua “vida” e tais manipulações envolvem: o fotógrafo, o cliente, a casa publicadora e o receptor. Essas manipulações, na visão desse autor, podem ser de ordem técnica, estética ou ideológica e, por esse motivo, “a história do retrato fotográfico, tanto pelo lado do fotógrafo quanto dos retratados, poderia trazer alguma pista” (idem, p. 120).

O fotógrafo, que registra – cria – o tema; o cliente ou contratante, que lhe confia a missão de retratar ou documentar; a casa publicadora – ( se é que a imagem foi veiculada, seja na época de sua produção, seja posteriormente em qualquer outra época; os diferentes receptores ( contemporâneos à sua produção, ou que tomarem contato com ela posteriormente à sua realização )” (KOSSOY, 2014, p. 120).

Em um passado repleto de intencionalidades, a fotografia é, especificamente, um objeto de memória da morte – “o objeto é aquilo pelo qual estamos enlutados – e é, nesse sentido, que representa nossa própria morte superada (simbolicamente) pelo fato de o possuímos” (BAUDRILLARD, 2004, p.105). A fotografia é eminentemente um vestígio de vida. Desse modo, a busca por intencionalidades torna-se trabalho de muitos campos, no qual, destacamos o intercâmbio entre arqueologia e museologia, pela evidência, interpretação, salvaguarda e comunicação.

Observamos que, de acordo com Kossoy (2014, p.169), “a imagem fotográfica informa sobre o mundo e a vida, porém em sua expressão e estética próprias”, pois informa, sobretudo, sobre formas de pensar. E, segundo esse autor (idem), não há outro caminho se não o de “mergulhar nestes documentos para saber “[...] não só o que na verdade são, como também, ao mesmo tempo, o passado humano cujos vestígios eles conservam e acerca do qual testificam<sup>54</sup>”.

## **2.5. “Por quê” e “Para quê” um fotógrafo coleciona suas próprias fotografias?**

As fotografias de Carlos significaram para ele, ao longo de sua trajetória, “objetos de uma paixão, a da propriedade privada, cujo investimento afetivo não fica atrás em nada àquele das paixões humanas” (BAUDRILLARD, 2004, p. 93).

É pela experiência vivenciada anteriormente à cegueira, proporcionada pela visão, que o personagem (Herwarth), um velho colecionador de arte – cego, narra ao mercador que o visita, com eloquência os detalhes de cada gravura que compõem a sua coleção, como se ainda pudesse enxergá-las e acreditando ainda as possuir. Porém, a sua família

---

<sup>54</sup> C.f. grifo do autor “Henri \_ Irénée Marrou op.cit.,118”

teve, para sobreviver à inflação alemã, de vender as gravuras que ele colecionou ao longo de sua vida. “Assim aos poucos foi desaparecendo o melhor da coleção, salvo uma ou duas peças, unicamente com o fito de nos permitir sobreviver de modo precário, e nosso pai nada sabe disso” explica a filha ao mercador (ZWEIG, 1953, p. 70)

O personagem do mercador, nesse conto, é construído pelo autor com a intenção de direcionar o olhar do leitor para uma chave de leitura que lhe possibilite construir imagens mentais que reforcem a perda material, vivenciada não somente para o colecionador, mas por todos os demais personagens que se sacrificam para tentar manter a coleção intacta, diante de uma terrível crise econômica.

No conto são apresentados dois momentos essenciais para a compreensão do processo de formação de uma coleção e dos sacrifícios para mantê-la, incluindo quando se tem de se desfazer dela por força da decadência econômica.

No momento inicial, de equilíbrio financeiro, observamos como é descrita a atuação do colecionador de arte e sua condição financeira: “assinados eram esses documentos, além de seu nome, ainda com o título circunstancioso: “Conselheiro florestal e econômico aposentado, tenente reformado, Cavaleiro da Cruz de Ferro de 1º Classe” (ZWEIG, 1953, p. 62). Nessa passagem, observamos a importância do colecionador reforçada por sua imponente assinatura.

Observamos também condição financeira desse colecionador que lhe possibilitava a compra de peças que já tinham valor mercantil: “Somente o que ele adquiriu com muita importância já em marcos e *pfennings*<sup>55</sup> representava um valor considerável e era presumível que também em leilões e com outros negociantes tivesse feito as suas pechinchas” (idem, p. 63).

Em seguida, o escritor narra o início da decadência econômica vivida pelo colecionador.

Se bem que, desde 1914, não viesse mais nenhum pedido seu, eu, por demais a par do que se passava no mercado da arte, 42 para que um leilão ou venda completa de tal lote me passasse despercebido, deduzi que essa rara criatura devia viver ou então que a coleção devia estar em mãos de seus herdeiros (ZWEIG, 1953, p. 63).

A construção de lógica do texto está fundamentada a partir da oposição equilíbrio/decadência, que é fundamental para a produção de sentido no texto e que pode

---

<sup>55</sup> Pfennig (literalmente, *centavo*) era uma moeda alemã produzida na Idade Média e utilizada de 1924 a 1948, quando foi substituída pelo marco alemão, a qual permaneceu até 2002 com a ingressão da Alemanha à União Europeia, em que o euro se tornou a moeda em circulação. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pfennig>. Acesso em abr.2018.

ser entendida também como marca da trajetória de um colecionador, como Moskovic, que no final de vida passa a fotografar 5x7 para passaporte, em seu estúdio que se localizava próximo ao consulado americano.

No conto, a perda material revelou-se na trajetória de vida do colecionador de arte e de sua família. No caso de Moskovic, não observamos uma perda efetiva de sua coleção em consequência de uma crise econômica, porém observamos que ainda em vida esse fotógrafo começou a ficar invisível socialmente. A partir de meados da década de 1970, as notícias sobre o fotógrafo, que eram veiculadas em periódicos, assim como suas fotografias publicadas, começaram a diminuir.

O colecionador de Zweig, no âmbito social também se revelou invisível, depois da grave crise econômica do pós-guerra:

Os negócios andam mal nesta pobre e depauperada Alemanha, não há compradores, e então os grandes senhores recordam repentinamente os cordeirinhos... Mas comigo, receio, não terá sorte, pois, nós, pobres e velhos aposentados, estamos contentes com um pedaço de pão na mesa. Não podemos tomar parte, e diante dos preços loucos que os senhores fazem agora... estamos fora de concurso, pra sempre... (ZWEIG, 1953, p. 65).

Esta atitude do fotógrafo se difere da do colecionador do conto, que vive, ainda que sem saber, uma eterna ilusão criada por sua família, para mantê-lo vivo e com ele a paixão por sua coleção.

Pedimos-lhe... não o torne infeliz... não nos torne infelizes... não lhe desfaça a última ilusão, mas ajude-nos a fazer-lhe crer que todas essas folhas, que ele descreverá são preciosidades que existem... O velho não sobreviveria se apenas pressentisse a verdade." (ZWEIG, 1953, p. 68). "Foi por isso que minha mãe se assustou tanto, quando o senhor veio hoje... pois se ele lhe abrisse as pastas estaria tudo descoberto... nós lhe colocamos no velho *passé partout*, dos quais conhece um por um ao apalpar reproduções em vez de das peças verdadeiras e assim nada nota quando as tateia (ZWEIG, 1953, p. 68).

A ruptura por parte do fotógrafo do que seria uma característica de um colecionador apaixonado e iludido, demonstra seu desejo em permanecer vivo por meio de sua coleção, até então privada, tornando-a pública, demonstrando assim as características de um colecionador em essência e em prática.

Porém, diante do início de uma invisibilidade social, Moskovic observou, sabendo que suas fotografias representavam seu patrimônio pessoal, uma oportunidade de manter sua coleção de teatro preservada e ofereceu sua coleção à FUNARTE com a intenção de tornar público o seu patrimônio.



## **2.6 O colecionador de narrativas: entre a construção do olhar do fotógrafo e a formação de sua coleção**

O ato de colecionar é semelhante ao ato de contar histórias, que nada mais são que uma coleção de narrativas. As narrativas, por sua vez, fazem parte da história da humanidade desde os tempos mais remotos. De acordo com Sodré (1988, p.75), a narrativa é o "discurso capaz de evocar, por meio da sucessão de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados".

Ao estabelecer a correlação entre colecionar e contar histórias entendemos que ambas as atividades nascem de uma necessidade do ser humano de organizar os elementos que estão a sua volta. Nesse sentido, um colecionador se difere de um acumulador, enquanto o desejo do acumulador é a posse, o do colecionador é a perpetuação.

Deixar um legado para que se torne eterno – eis o desejo de alguns colecionadores que criavam, no século XVIII, os primeiros museus públicos do mundo moderno. A eternidade que almejavam estava atrelada à transmissão de seus nomes individuais ligados a coleções destinadas, a partir da sua vontade, ao se tornarem públicas, visitáveis, comunicadas às gerações posteriores por meio do ato, inventado nesse contexto histórico da musealização (BRULON, 2015, p. 43).

O ser humano é movido por necessidades ao longo de sua vida, e a principal delas talvez seja a de preencher um vazio existencial. O movimento primordial para suprir esse desafio se manifesta pelo ato de se comunicar. Por esse motivo, podemos considerar o ato de contar histórias, elo entre pessoas, como uma das invenções mais elaboradas da humanidade, seja por meio da fala, da escrita, da fotografia ou da arte. Aliada a esta invenção, também presente na tônica da alma, estão a imaginação e a criatividade, manifestas em todas as narrativas.

Segundo Kossoy (2014, p.55), "são os filtros culturais de cada um que os definem e marcam as suas trajetórias pela particularidade dos olhares dos mais cultivados intelectualmente, de outros mais sensíveis, dos mais experientes, de outros mais criativos". Talvez, se analisássemos as imagens ou as próprias coleções individualmente, não seríamos capazes de perceber essas mudanças tão sutis na forma de ver o mundo, refletidas nas fotografias. Isso porque há ainda outros fatores que concorrem à trajetória do fotógrafo para que sua obra venha a ser consagrada, como, por exemplo, "daqueles que, por sua natureza e preparo pessoal, associam tais valores e acabam se destacando"; como é o caso de Carlos Moskovic.

Nesse caso, acreditamos que suas obras foram consagradas devido às oportunidades decorrentes da demanda dos meios sociais em que viveu e que frequentou, conforme afirma ser uma prerrogativa para consagração da obra (KOSSOY, 2014, p. 55).

Segundo Benjamin (1987, p. 198), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

Algumas das características do colecionismo consistem em ações que são realizadas pelo colecionador, sejam elas: adquirir, selecionar, agrupar, organizar e guardar os objetos a serem colecionados. Essas ações exigem do colecionador interesse, encanto, dedicação e constância. Essa dedicação se torna experiência. Uma experiência que passa por selecionar emocionalmente objetos pelo valor subjetivo que atribuímos a ele. Cada colecionador tem um modo próprio de gerir a sua coleção.

O conceito de *coleção* proposto por Pomian (1984) ganha um delineamento específico. Segundo esse autor:

Uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984, p.53).

No momento em que o colecionador retira o objeto de seu contexto original para fazer parte de uma coleção está, pelas ações que constituem o colecionismo, criando uma nova narrativa. Uma narrativa plena de experiência e afeto. Neste sentido, aproximamos o colecionador do narrador. Ambos recorrem a experiências para contar histórias.

Entretanto na tentativa de eternizar suas coleções, quando à origem dos museus públicos na Europa, Bruno Brulon comenta que o colecionador moderno vai buscar novos meios de transmissão:

Ao deixar o seu legado para a nação, esse colecionador buscava “eternizar” suas coleções como fonte de conhecimento universal para os intelectuais e o público mais amplo, e, na medida em que inventava um novo tipo de processo de transmissão, certamente tentava investir nos objetos reunidos um sentido de sagrado que já estava ligado à sua permanência no tempo (...) (BRULON, 2015, p. 43).

Nesse sentido, podemos dizer que o objetivo de narradores e de colecionadores é o de estabelecer com fatos ou objetos uma relação de significado e sentido, que explique a

passagem do homem pelo mundo, mas, principalmente, que o imprima no tempo e na história, mitificando-o pelo poder da palavra.

Segundo Foucault (2009, p.52) “o discurso é uma representação culturalmente construída pela realidade, não uma cópia exata” e se estabelece na relação entre as palavras e as coisas. Embora narradores e colecionadores sejam produtores de discursos, nem sempre, segundo Foucault (2009,p.279), estes exercem a função-autor, pois essa função não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.

Segundo Kossoy (2014, p.55) alguns fotógrafos observam não apenas dados da realidade imediata que se apresenta, mas algo além do óbvio e procuram transferir e organizar esteticamente essas informações em seus registros. Observamos que o trabalho realizado por Carlos Moskovic por mais de quatro décadas revela os diversos olhares desse fotógrafo. Olhares que articulam, segundo Kossoy (2014, p.55) valores: técnicos, estéticos, culturais, psicológicos, emocionais, ideológicos, constituintes do repertório, personalidade e visão de mundo do fotógrafo.

Consideramos de acordo com Kossoy (2014, p.55) que “esses registros fotográficos se tornam documentos expressivos quando o fotógrafo percebe o potencial estético inerente ao animado e ao inanimado, ao político e ao sociológico, ao jornalístico e o ficcional”. Nesse sentido investigamos a relação entre a construção do olhar do fotógrafo e a formação de sua coleção.

Segundo Cândido (1987, p. 220-221) as décadas de 1960 e 1970 no Brasil foram marcadas pela vanguarda estética e pela amargura política, porém imprimiram contribuições de linha experimental e renovadora que refletem, de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa. Para este autor (idem, p.221) na década de 1970 a pluralidade é legitimada.

Segundo Cândido (1987, p.221) “não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras”.

Neste sentido, fotografia e narrativa são aproximadas, principalmente quando, em decorrência das técnicas e linguagens incorporadas resultam, segundo Cândido (1987, p. 221), em textos indefiníveis:

romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (CANDIDO, 1987, p.221)

A fotografia enquanto narrativa funciona, mais ou menos, como o dispositivo do retrato que eterniza um instante, um momento que representa a memória de uma trajetória de vida, impressa sobre a forma de um signo, com mensagens a serem decifradas.

De acordo com Kossoy (2014, p.40), “a imagem do real retida pela fotografia (quando preservada ou reproduzida) fornece o testemunho visual e material dos fatos e aos espectadores ausentes da cena”. Para esse autor (idem), três elementos são essenciais para a realização de uma fotografia: o *assunto*, o *fotógrafo* e a *tecnologia*. Entretanto, há autores que consideram o observador como um elemento fundamental na fotografia.

Segundo Flusser apud Mauad (1990):

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo das imagens técnicas faz com que o seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens (...) o observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos (...). As imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas (FLUSSER apud MAUAD, 1990, p. 206).

Nesse contexto, a relação entre o observador e a fotografia pode ser comparada ao estreito e ingênuo laço existente na relação entre o narrador e o ouvinte de Benjamin (1987), pautada num primeiro momento no que está dado como real e com o interesse em conservar o que foi narrado. O sujeito que olha a fotografia, também olha para o que está apresentado como “real” com interesse em reter na memória a imagem que se apresenta diante dos seus olhos, pois em ambas a memória é ativada.

Entendemos memória conforme Gomes (1996):

A memória é um trabalho. Como atividade, ela refaz o passado segundo os imperativos do presente de quem rememora, resignificando as noções de tempo e espaço e selecionando o que vai e o que não vai ser “dito”, bem longe, naturalmente, de um cálculo apenas consciente e utilitário. Quem aceita fazer o trabalho da memória, o faz por alguma ordem de razões importantes, dentre as quais estão a busca de novos conhecimentos, a realização de encontros com outros e consigo mesmo, de forma a que os resultados sejam enriquecedores sob o ponto de vista individual e coletivo. A rememoração pode ser um difícil processo de negociação entre o individual e o social, pelo qual identidades estejam permanentemente sendo construídas e reconstruídas, garantindo-se uma certa coesão à personalidade e ao grupo, concomitantemente (GOMES, 1996, p. 6).

Na relação entre narrador e ouvinte, segundo Benjamin (1987), o mais importante é a imparcialidade do ouvinte para assegurar a possibilidade de reprodução do que lhe foi narrado; entretanto, observamos que, na relação entre observador e fotografia, essa relação não é automática. A memória está ligada ao saber, ao conhecimento de si mesmo e do grupo. Por isso, para esse autor (*idem*), um narrador “de qualidade” tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais.

Evidenciamos que o pensamento sobre a relação autor e obra, colecionador e coleção é indissociável, pois assim o colecionador é um “lapidador” tal qual “o narrador – ou antes, o homem a quem ele transmite o seu saber – é um lapidador [...]” (*ibidem*, p. 220); dessa maneira, no âmbito dos museus, devemos pensar a relação museu-visitante de forma que não estejam dissociadas.

Segundo Brulon-Soares (2015, p. 43), o primeiro museu público britânico, o *British Museum*, tem origem a partir da vontade de um único colecionador de se fazer eterno, quando estabelece, em seu testamento, a sua vontade de doar ao Estado Inglês sua coleção privada, tornando-a fonte de conhecimento universal para os intelectuais e o público mais amplo, inventando um novo tipo de processo de transmissão “certamente tentava investir nos objetos reunidos um sentido sagrado que estava ligado à sua permanência no tempo, como fica claro em seu testamento” (*idem*).

Dentro dos contextos abordados até aqui, ressaltamos que o fotógrafo Carlos Moskovics, e não somente as suas coleções, é o objeto de atenção do presente trabalho. Essa abordagem difere do que comumente verificamos, no âmbito dos museus, onde se destacam as coleções e pouco se fala sobre os colecionadores. Isso nos leva a enfatizar que embora as instituições que salvaguardam a documentação fotográfica na atualidade já estejam conscientizadas sobre a importância da imagem como fonte de informação histórica, antropológica e etnográfica, muito ainda falta a ser feito no âmbito dos museus para que todo o potencial informacional das imagens possa ser explorado (KOSSOY, 2014).

Sobre a coleção de fotografias, esse autor (*idem*, p. 33) adverte ainda:

As instituições que guardam esse tipo de documentação devem perceber que, à medida que esta se distancia da época em que foi produzida, mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas, e, portanto menos úteis ao conhecimento, justamente por não terem sido estudadas convenientemente desde o momento em que passaram a integrar as coleções (KOSSOY, 2014, p.33).

Entendemos, portanto, que existem narrativas construídas pela FUNARTE e pelo IMS, desde o momento da aquisição destas coleções até a apresentação ao público, e

ainda: antes da aquisição destas coleções por essas instituições, já existia uma narrativa, produzida pelo fotógrafo, enquanto constituía a sua coleção, no processo de produção de suas fotografias, fruto de olhar poético, que denominamos e nessa dissertação de mestrado como *fotopoesia* – narrativa poética a partir da seleção da própria obra fotográfica. Quais sejam as narrativas, institucional ou particular, não estão dissociadas de outras construídas historicamente, portanto nos propomos a analisar, nesta pesquisa, o conjunto dessas narrativas produzidas por meio dessas coleções.

Segundo Cury (1999,p.51) o termo Musealização pode, de acordo com a revisão e interpretação da bibliografia existente no Brasil, apresentar quatro conceituações, sendo o uso mais comum do termo o que corresponde ao processo de aquisição, estudo, documentação e comunicação do patrimônio cultural. Essa autora (idem) parte do pressuposto de que musealização é valorização de objetos. Entendemos que a construção de narrativas está contida no processo de musealização.

Logo, devemos dar voz a sujeitos e a objetos evitando meramente “falar sobre” visto que “a informação somente tem valor no momento em que é nova” (BENJAMIN 1987, p. 203). Como narrativa “ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (idem, p. 204)

É certo que, ao analisarmos essas narrativas, estamos produzindo outra narrativa, que reconstrói a trajetória profissional de Carlos Moskovic. Procuramos ao reconstruir esta narrativa recorrer a “todos aqueles *talvez* e aqueles *pode ser* a que recorre o historiador quando a documentação é insuficiente ou ambígua” (GINZBURG, 1991, p.180). De fato: história é um campo de possibilidades para outras interpretações.

Nesta pesquisa, observamos que as diferenças entre essas narrativas não constituem apenas “distância cultural, mas [...] diferença de objetivos” (GINZBURG, 1991, p.181). Assim sendo, para analisarmos as narrativas construídas por meio das coleções de fotografias de Carlos Moskovic, partimos do princípio de que, por terem objetivos distintos, cada uma delas revela parte de uma história, e não uma verdade incontestável, visto que os indícios não trazem certeza, mas se apresentam como evidências, trazendo assim uma perspectiva embasada em fontes diversas que consideram, inclusive, as trajetórias de sujeitos e objetos, entendendo que “‘verdadeiro’ e ‘verossímil’, ‘provas’ e ‘possibilidades’ entrelaçam-se continuando, embora rigorosamente distintas” (idem, p. 183).

Consideramos, deste modo, que:

O produto final, a fotografia, é, portanto, resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço-tempo optou por um assunto em

especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia. (KOSSOY, 2014, p.41)

Assim como o fotógrafo, o historiador é mestre na arte de cortar: “Logo, o corte é o postulado da interpretação (que se constrói a partir de um presente) e seu objeto (as divisões organizam as representações a serem reinterpretadas)” (CERTEAU, 1982). Logo, consideramos que as narrativas produzidas historicamente sobre o sujeito e o objeto representam um determinado recorte e analisamos este recorte tentando identificar as aproximações e os afastamentos entre as narrativas produzidas pelas instituições que salvaguardam essas duas coleções, pois:

Por maior que seja o esforço da isenção do historiador em busca da “verdade histórica”, haverá sempre subjacentes na sua interpretação que o farão compreender o passado e o presente segundo seus próprios preceitos, sua ideologia, sua situação econômica e social, sua postura como intelectual diante da vida e da ciência (KOSSOY, 2014, p.163).

Se por um lado a heterogeneidade da obra de Carlos Moskovic potencialmente contribui para um possível esquecimento, por outro é justamente essa diversidade que lhe confere interesse e valor singulares, principalmente por guardar muitas relações com a vida social e cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Kossoy (2014), o fotógrafo ao eleger um determinado aspecto selecionado do real para compor a cena da fotografia, organiza visualmente os detalhes que compõem o assunto a ser fotografado, utilizando os recursos técnicos e estéticos disponíveis, para obter um resultado final satisfatório.

Apesar de as duas coleções de Carlos Moskovic já estarem patrimonializadas e em processo de operacionalização na cadeia da musealização, observamos que o fotógrafo e sua obra têm sido pouco estudados.

Admitimos que é possível que a patrimonialização tenha partido de um saber e um fazer, próprio do fotógrafo, sendo ele, além de o primeiro colecionador de sua obra, o primeiro gestor de seu acervo, consideramos investigar, no capítulo seguinte o modo de organização dessas coleções pelo fotógrafo, realizando o mapeamento dos diferentes tipos de arquivos que compõem as coleções constituídas a partir do acervo geral do fotógrafo Carlos Moskovic, além de apresentar o estudo de caso da coleção Foto Carlos (FUNARTE).

Consideramos que esta organização possivelmente se dá numa espécie de jogo em que o fotógrafo negocia os elementos que irá guardar, tanto pela singularidade da própria

fotografia, quanto pela mensagem atribuída à fotografia, pelo fotógrafo como filtro cultural, em que o objeto representaria também o próprio fotógrafo.

Segundo Benjamin (1987, p. 220) “a alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática”, porém o narrador, e conseqüentemente sua obra, estão em processo de supressão, mas ainda assim “o narrador figura entre os mestres e os sábios” (idem, p. 221).

Sendo assim, poderíamos considerar que desde o início da formação da coleção o fotógrafo poderia ter buscado organizá-la como um conjunto patrimonial (patrimônio pessoal), para que então, o nosso olhar museológico pudesse atribuir musealidade a esses objetos.



## CAPITULO 3

# **MAPEAMENTO DOS DIFERENTES TIPOS DE ARQUIVOS QUE COMPÕEM AS COLEÇÕES CONSTITUÍDAS A PARTIR DO ACERVO GERAL DO FOTÓGRAFO CARLOS MOSKOVICS**

### 3. MAPEAMENTO DOS DIFERENTES ARQUIVOS QUE COMPÕEM AS COLEÇÕES CONSTITUÍDAS A PARTIR DO ACERVO GERAL DO FOTÓGRAFO CARLOS MOSKOVICS

Este capítulo aborda o processo de formação inicial das coleções constituídas a partir do acervo do fotógrafo profissional, Carlos Moskovics, conhecido na imprensa carioca, apenas por: Fotógrafo Carlos. Para o restante de sua clientela, a empresa Foto Carlos era mais conhecida que o nome próprio do fotógrafo.

A formação desse acervo se inicia com a necessidade de o fotógrafo manter os negativos preservados e organizados com a finalidade de atender a seus clientes em momento posterior à entrega de seu trabalho.

A preocupação que o fotógrafo tem de manter sua obra preservada e organizada, ainda que com a finalidade de atender a seus clientes novamente, gera um conjunto coerente e significativo de imagens que constitui o acervo fotográfico de sua autoria que chega aos nossos dias. Os negativos originais preservados e organizados, juntamente com folhas de contato e fotografias avulsas (algumas assinadas por Carlos), acondicionados em envelopes identificados e organizados em ordem alfabética pelo nome do cliente, compõem o arquivo pessoal de Carlos Moskovics. Inferimos que, quando este arquivo é organizado também por tema, resulta em uma coleção.

Embora saibamos que as fotografias localizadas na internet não constituem uma coleção, entendemos, entretanto, que a circulação e a conseqüente valorização dessas fotografias despertam o interesse de colecionadores e leiloeiros, e, conseqüentemente, movimentam um mercado especializado na aquisição de fotografias com valor histórico, documental e artístico.

Considerando o volume e a diversidade de fotografias que compõem a obra do fotógrafo Carlos Moskovics, neste capítulo investigamos por meio do mapeamento dos diferentes arquivos que compõem as coleções constituídas, a partir do acervo geral identificado como produzido pelo fotógrafo<sup>56</sup>, em que momento essas imagens passam de mercadoria a Patrimônio.

Entendemos que as imagens que estão sob a salvaguarda das duas instituições pesquisadas, tanto FUNARTE, quanto IMS estão patrimonializadas, visto que segundo Desvallées e Mairesse (2013, p.57) “a patrimonialização repousa sobre a ideia de

---

<sup>56</sup> Os arquivos estão numerados para facilitar a identificação, sendo: 1. Coleção Foto Carlos (FUNARTE); 2. Arquivo particular Luiz Moskovics; 3. Coleção de Revistas: *Módulo Brasil Arquitetura (RJ)*, *Rio Magazine e Sombra (BN)*; 4. Arquivo sobre Teatro (AN); 5. Arquivo sobre Turfe (AN); 6. Arquivo de Personalidades políticas (CPDOC); 7. Coleção Carlos Moskovics (IMS).

preservação de um objeto ou de um lugar”. O conjunto de ações realizadas por estas duas instituições apontam para o processo de patrimonialização. Entretanto, observamos que as ações realizadas pelo IMS podem apontar para a Musealização, posto seja um processo de dupla função na medida em que ao musealizar se executa a Patrimonialização (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011).

Utilizamos ainda com referencial teórico o conceito de “regime de valor” proposto por Appadurai (2008), para investigar o início do processo de patrimonialização das imagens pertencentes ao acervo fotográfico dessas duas instituições. Verificamos que, desde a década de 1970, quando o acervo geral do fotógrafo começa a ser vendido, algumas coleções começam a ser formadas, duas já institucionalizadas: a coleção Foto Carlos (FUNARTE) e a coleção Carlos Moskovics (IMS); de certa forma, essas duas coleções traduzem a produção fotográfica de Carlos e representam a sua obra.

Com base na pesquisa realizada com o objetivo de mapear os diferentes arquivos que compõem o acervo geral do fotógrafo, é verificado a possível existência de outras coleções, ainda não institucionalizadas, a exemplo: o arquivo particular em posse de Luiz Moskovics, herdeiro das fotografias de Carlos, composta de reproduções fotográficas de alguns dos negativos adquiridos por essas duas instituições (FUNARTE e IMS), além de reproduções fotográficas publicadas em revistas e fotografias de família. Além disso, consideramos as coleções de revistas que apresentam reproduções das fotografias de autoria do fotógrafo Carlos e também produzidas pelo seu laboratório Foto Carlos, salvaguardadas na Biblioteca Nacional (BN): Módulo Brasil Arquitetura (RJ) (BN); Sombra (BN) e Rio Magazine (BN).

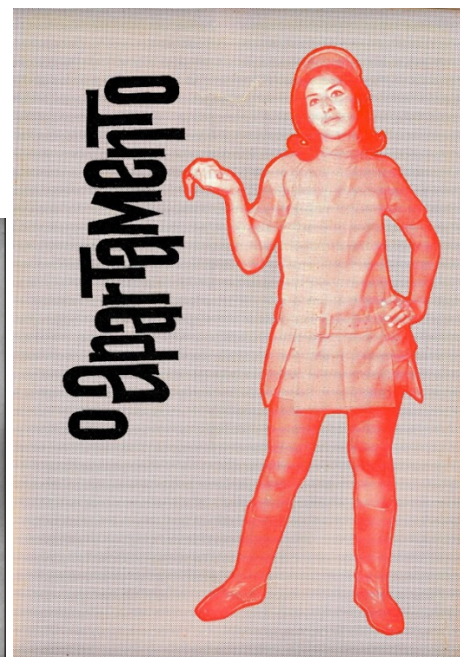
Este acervo, que ainda na década de 1970, começa a ser desintegrado, pelo próprio fotógrafo, quando no ano de 1976 efetua a venda do acervo fotográfico de teatro (processo 95/76<sup>57</sup>), composto de 12.000 (doze mil) negativos fotográficos ao Serviço Nacional de Teatro (SNT). Essas imagens passam a integrar a primeira coleção de suas fotografias, comprada pelo SNT, atual Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

A aquisição dessas fotografias pelo SNT se justifica por seu valor histórico e documental, pois nelas estão registradas as atividades teatrais na cidade do Rio de Janeiro por mais de três décadas (1942 a 1974). Além do registro dos espetáculos há também imagens de divulgação de espetáculos, até o registro de ensaios e assinaturas de contratos. Dentre as imagens reproduzidas nos programas de divulgação de espetáculos

---

<sup>57</sup> Processo 00095/76, de 19/2/1976, disponível no Centro de Documentação da FUNARTE e consultado em novembro de 2018 pela autora.

teatrais, durante a pesquisa, localizamos as que se referem às peças: “A mulher de todos nós”, “O apartamento” e “Luz de Gás<sup>58</sup>”.



Figuras 44, 45, 46 - Programa da peça O apartamento, 1968 de créditos a Foto Carlos fonte: <http://www.todoteatrocarioca.com.br/pessoa/32009/carlos-fotografo> acessado em: 10/12/2018. Conferir fotos em Anexos.

Após o falecimento do fotógrafo Carlos, em 1988, seu filho Luiz Moskovic, que trabalhou com o pai no Foto Carlos até o momento de sua morte, herda o seu acervo pessoal. Na década de 1990 o acervo fotográfico é novamente desintegrado.

<sup>58</sup> Os programas podem ser visualizados na íntegra pela internet disponível em: <http://www.todoteatrocarioca.com.br/pessoa/32009/carlos-fotografo>. Acesso em: 10/12/2018

No ano de 1989 a FUNARTE é procurada por Luiz Moskovics para realização da venda de novo lote de negativos fotográficos, cerca de 20.000 (vinte mil). São imagens das atividades do teatro brasileiro na cidade do Rio de Janeiro. Naquele momento a instituição não realiza a compra desse novo lote, pois os valores propostos estão incompatíveis com os orçamentos da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), entretanto afirma em parecer que é inegável o valor destes itens<sup>59</sup>.

Somente no ano de 1994 a FUNARTE realiza a aquisição desse grande lote (processo 1530002743/94-24<sup>60</sup>) com mais de 19.000 (dezenove mil) negativos fotográficos. No ano de 2011 essa instituição realiza a compra de mais 246 (duzentos e quarenta e seis) negativos fotográficos, sendo esses referentes ao trabalho realizado por Carlos, na instituição, no ano de 1977. Nesse ano, Carlos é contratado para realizar o registro iconográfico das duplas que se apresentariam no primeiro ano do Projeto Pixinguinha<sup>61</sup>.

No início dos anos 2000, Luiz procura o Instituto Moreira Salles (IMS) e oferece outra parte do acervo fotográfico do fotógrafo Carlos. Após análise e seleção do material, realizada pela instituição, muitas imagens (cerca de 150 mil itens) são adquiridas pelo IMS, embora existam alguns negativos fotográficos referentes ao teatro, estes não têm a representatividade dos que estão na FUNARTE.

No ano de 2004, após o falecimento de Carlos Moskovics, o IMS se interessa, por realizar a compra dos negativos fotográficos da época em que Carlos fotografou para o Cassino da Urca, e para o cassino do Quitandinha e de quando foi fotógrafo do Jockey, esse registro fotográfico se dá nas décadas de 1940 e 1950.

Entre outros, a instituição compra os negativos referentes à produção editorial de Carlos, para as revistas: *Sombra* e *Rio Magazine*, e os negativos oriundos de algumas poucas colaborações que Carlos fez para a revista *O Cruzeiro*. Além desses, adquire também os negativos das fotografias realizadas por Carlos na própria Instituição (IMS), na época em que era a casa da família Moreira Salles, muitas dessas imagens também foram publicadas na Revista *Sombra*.

---

<sup>59</sup> Conforme parecer anexado ao processo Processo1530002743/94-24, de 05/12/1994, disponível no Centro de Documentação da FUNARTE e consultado em novembro de 2018 pela autora.

<sup>60</sup> Processo1530002743/94-24, de 05/12/1994, disponível no Centro de Documentação da FUNARTE e consultado em novembro de 2018 pela autora.

<sup>61</sup> Espetáculo de música acessível às camadas populares inspirado nos moldes da série de shows Seis e Meias - apresentada no ano anterior no teatro João Caetano. Todas as duplas do Projeto Pixinguinha em 1977, já haviam se apresentado no Seis e Meia e eram: Abel Ferreira e Ademilde Fonseca Alaíde Costa e Turíbio Santos Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho Carlinhos Vergueiro e Carmem Costa Cartola e João Nogueira Clementina de Jesus e João Bosco Dóris Monteiro e Lúcio Alves Gonzaguinha e Marlene Ivan Lins e Nana Caymmi Jards Macalé e Moreira da Silva Jorge Veiga e Wanderléa Marília Medalha e Zé Kéti Marisa Gata Mansa e Tito Madi. Atualmente reconhecidas como grandes nomes da MPB, na época em início de carreira.

Dentre as imagens adquiridas pela instituição (IMS) é destaque: “as longas séries de imagens que Moskovics realizou no Cassino da Urca e no hotel Quitandinha, em Petrópolis, como fotógrafo-cronista social das revistas Sombra e Rio Magazine”, pois “trata-se de um registro notável a respeito da vida mundana do Rio de Janeiro entre os anos 1940 e 1970”<sup>62</sup>.

Carlos tem um importante trabalho fotográfico quando realiza uma série de ensaios fotográficos, de acordo com depoimento de Sergio Burgi<sup>63</sup>, alguns desses ensaios se tornam um pouco prolongados<sup>64</sup>, em torno de um grupo de artistas que na época estavam associados a um projeto cultural que reunia a elite intelectual do Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1960. Esses ensaios se traduzem em retratos, embora sejam produzidos por demandas editoriais percebemos que é sofisticada a forma que ele executa o trabalho, os retratos que ele reproduz.

Esta série de *portrait* faz parte da coleção salvaguardada no Instituto Moreira Salles (IMS), a instituição reuniu e publicou 50 (cinquenta) desses retratos no volume *Cara de artista – Carlos Moskovics*, no livro essas fotografias são analisadas pelo “sociólogo Sergio Miceli, autor de textos clássicos sobre as redes de sociabilidade que compõem o meio artístico nacional<sup>65</sup>”.

Sergio Miceli (2009) nesse ensaio intitulado: *Retratos Verossímeis* ao analisar os retratos dos artistas plásticos apresentados no livro *Cara de Artista* afirma que esses “incitam o resgate dos laços pessoais, estéticos e institucionais que envolviam os artistas representados nessas imagens”, conforme observamos no capítulo 1 Carlos Moskovics, ao longo de sua vida, formou uma vasta rede de sociabilidade. Segundo Miceli (2009,p.8) “o pertencimento a essa rede de sociabilidade compulsória no meio artístico local era o traço de união entre os retratos por Moskovics”, não somente a união entre os artistas, mas também de Carlos, o fotógrafo. Este autor (idem) afirma que havia um engajamento entre esses artistas retratados por Carlos Moskovics e o ambiente artístico carioca, porém, “não à mesma maneira, como sugerem as fotos de Carlos Moskovics” (Miceli,2009,p.7).

Com base na análise do contexto histórico, Miceli (2009,p.8) destaca que era comum que esses artistas circulassem e frequentassem os mesmos espaços institucionais e comerciais, como restaurantes e cafés. Segundo este autor (idem) essa proximidade entre esses artistas fazia com que conhecessem de perto as obras uns dos outros e, em alguns

---

<sup>62</sup> Cf. informado pelo site da instituição: Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-carlos-moskovics/> Acesso em 20/12/2018.

<sup>63</sup> Cf. entrevista realizada em outubro de 2018.

<sup>64</sup> Cf. observado por Sergio Burgi, há uma série de negativos com pequenas variações entre eles. Atribuímos a essa característica a possibilidade de Carlos Moskovics estar buscando o “clic” ideal, equilibrando luz e sombra, enquadramento e simetria, de forma que a fotografia se apresentasse de forma lógica e equilibrada.

<sup>65</sup> Disponível em: <https://ims.com.br/publicacao/cara-de-artista-carlos-moskovics/> . Acesso em jun. de 2018.

casos esses artistas forma retrados por colegas. Suas obras circulavam a mesma medida que eles circulavam.

Há também reproduções fotográficas de autoria do fotógrafo Carlos e também produzidas pelo seu laboratório Foto Carlos, no Arquivo Nacional (AN) compondo as coleções sobre Teatro e sobre Turfe, sendo essas: Fotografia de Mario Lago, Teatro – Cias. Teatrais em cena, Teatro – Cias. Teatrais em cena (Rio), Teatro – grupos Teatrais em cena, Teatro do Estudante, Teatro infantil, Teatro nacional de comédias (generalidades), Touring Clube, Turfe Guanabara e Turfe – treinadores e jóqueis<sup>66</sup>. Muitas das fotografias que fazem parte desses arquivos foram publicadas no periódico “O correio da manhã”.

No Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV) há fotografias de autoria de Carlos associadas aos seguintes eventos e personalidades políticas: Ernesto Geisel e outros em diferentes ocasiões (19 fotografias), Getúlio Vargas e outros durante campanha para as eleições de 1950 no Distrito Federal e outras cidades do estado do Rio de Janeiro (8 fotografias) e Campanha de Getúlio Vargas para as eleições de 1950 (7 fotografias).

Além desses sete arquivos supracitados, observamos que ao utilizarmos o mecanismo de pesquisa (Google) do sistema hipertextual que opera através da internet (WEB) localizamos ainda fotografias de autoria de Carlos sendo comercializadas por leiloeiros<sup>67</sup>, a exemplo: Fotografia Carlos Moskovicis, evento comemorativo de funcionários da fábrica Bangu, carro alegórico representando a fábrica de tecidos Bang, realizado no estádio Guilherme da Silveira (Campo do Bangu Atlético clube) – formato 18x24. Seguido da descrição do item a ser leiloado, encontra-se escrito: bem conservado.

Verificamos ainda, de acordo com depoimento do filho de Carlos, Luiz Moskovicis, a existência de fotografias do fotógrafo Carlos em posse de outros colecionadores particulares, a exemplo, algumas das que compõem a coleção particular de Carlos Del Cima, colecionador de itens sobre teatro, ópera, cinema, música, dança, rádio e televisão brasileira.

Essa coleção particular começou a ser formada na década de 1980 e contém cerca de 100 mil itens, entre autógrafos, fotografias, cartões-postais, programas de teatro, livros, gravuras, ilustrações e esculturas relacionadas a celebridades e mitos desde o século XIX

---

<sup>66</sup>Não há indicação de como esse material foi adquirido pelo Arquivo Nacional tão pouco o material está catalogado como coleção, aparece na pesquisa livre de fundos e coleção, não sendo por essa instituição diferenciado.

<sup>67</sup> Fotografias de Gozalo Leiloeiro - Disponível em: <http://www.gonzalezleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=1713573> . Acesso em 10/12/2018.

aos dias atuais. Até o momento dessa pesquisa não sabemos mensurar quantos destes itens são de autoria de Carlos Moskovics.

### **3.1 FUNARTE: Coleção Foto Carlos**

Os documentos oficiais consultados para realização desta pesquisa encontram-se salvaguardados no Centro de Documentação (CEDOC) da FUNARTE. Foi realizado um levantamento detalhado da documentação do arquivo institucional referente à coleção Foto Carlos, mediante prévia autorização. Assim como foi solicitada à instituição a reprodução das fontes selecionadas, utilizadas neste capítulo.

#### **3.1.1 Histórico das negociações de compra dos negativos que fazem parte do acervo do Cedoc – FUNARTE (1º lote)**

Os documentos oficiais consultados para realização desta pesquisa encontram-se salvaguardados no Centro de Documentação (CEDOC) da FUNARTE. Foi realizado um levantamento detalhado da documentação do arquivo institucional referente à coleção Foto Carlos, mediante prévia autorização. Assim como foi solicitada à instituição a reprodução das fontes selecionadas, utilizadas neste capítulo.

Trata-se, portanto de um corpo documental de grande relevância para as pesquisas sobre coleções fotográficas patrimonializadas, especificamente sobre a coleção fotográfica especializada em Teatro brasileiro, no Rio de Janeiro, nas décadas de 1940 a 1970. Esta corresponde a um material que registra o histórico das atividades referentes ao processo de negociação da compra dos itens que formaram a primeira coleção institucionalizada da obra desse fotógrafo, além de apresentar importantes pareceres sobre essa aquisição por parte dessa agência de fomento.

Esses pareceres atestam, inclusive, certo conhecimento técnico sobre conservação de material fotográfico, por parte do fotógrafo, incluindo a conservação de negativos fotográficos, que requer cuidados específicos, devido a sua vulnerabilidade química.

A aquisição do primeiro lote de imagens pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), no ano de 1976, se justifica por seu valor histórico e documental, pois nelas estão registradas as atividades teatrais na cidade do Rio de Janeiro por mais de três décadas (1942 a 1974).

É relevante considerarmos que “o SNT foi a primeira instituição criada na esfera pública federal para tratar de questões de ordem cultural, mais especificamente das



questões que envolviam o teatro e seus profissionais, em 21 de dezembro de 1937, através do Decreto-lei nº 92” (LOPES, 2015, p.5).

Essas imagens passam a integrar a primeira coleção de fotografias do fotógrafo Carlos, comprada pelo SNT na época dirigido pelo teatrólogo Orlando Miranda. De acordo com Lima (2014, p.111) Orlando Miranda assume a direção do SNT, no ano de 1974, tendo como função atuar como “mediador político no campo da cultura”, exercendo a função de diretor, pois é no período de sua gestão que se dá o início do processo de distensão do regime vigente.

Com a posse de Ernesto Geisel na Presidência da República (1974 a 1979) inicia-se também “uma fase de redefinições das políticas culturais com a indicação de Ney Braga para o Ministério da Educação e Cultura (MEC)” Lima (2014, P.111). Ney Aminthas de Barros Braga foi ministro nos anos de 1974 a 1978.

Em fevereiro de 1976, Carlos Moskovics, protocola no SNT, uma carta<sup>68</sup> encaminhada ao diretor do Serviço Nacional de Teatro do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC. Essa carta contém a proposta de venda do acervo fotográfico do teatro, de sua propriedade, no valor de Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros) esse valor, na época era equivalente a 113 (cento e treze) salários mínimos<sup>69</sup>.

Nessa carta informa que esse acervo cobre atividades teatrais no período de 1942 a 1974 e é composto de cerca de 12.000 (doze mil negativos) em perfeito estado de conservação, acompanhados de cópias contadas numeradas.

No ano de 1976, o diretor do SNT, Orlando Miranda, no mesmo processo (nº95/7670) solicita ao encarregado do museu, Luiz Gonzaga Paixão, parecer sobre a compra dessa coleção.

Sobre o Museu do SNT verificamos que no ano de 1958 quando é aprovado o primeiro regimento do SNT, por meio do Decreto nº 44.31871, de 21 de agosto desse ano é deliberada a criação do Museu. Neste regimento o órgão passa a ser composto por: seção técnica, seção administrativa, biblioteca, museu e pelo Conservatório Nacional de Teatro. Nesse decreto em seu artigo 13 são descritas as atribuições do Museu: Art. 13. Ao Museu compete: I - Coligir, confeccionar e classificar todo o material que interesse ao teatro; II - Promover exposições sobre teatro. A criação do Museu do SNT no ano de 1959 tem um

---

<sup>68</sup> Cf. nota de nº1.

<sup>69</sup> Cf. D 75.679/75 valor Cr\$532,80. Disponível em: <http://www.portalbrasil.net/salariominimo.htm>. Acesso em: 12/12/2018.

<sup>70</sup> Cf. notas de nº s 1 e 8.

<sup>71</sup> Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-44318-21-agosto-1958-383309-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 02/01/2019.

“papel precursor no que tange à questão de patrimonialização da memória do teatro no Brasil”, pois “a criação do museu vem ao encontro dos debates desenvolvidos no bojo do movimento teatral daqueles tempos”. (LOPES, 2015, p.6).

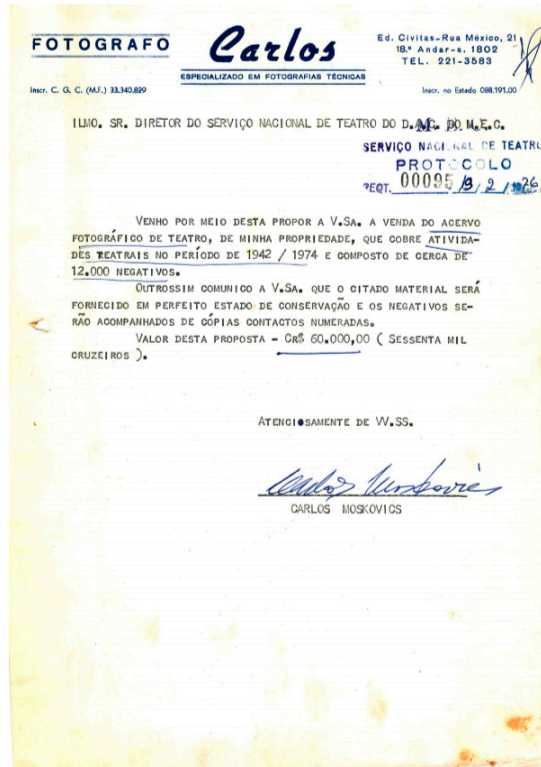


Figura 47 - Carta proposta de venda do acervo fotográfico de teatro, 1976. Arquivo Institucional CEDOC. Conferir documento em Anexo.

Destacamos que o Decreto nº 47.037, de 16 de outubro de 1959, no qual é criado o Museu do SNT, versa sobre a sua estrutura administrativa, sem, no entanto, definir a sua missão ou atividades do museu conforme salienta a própria encarregada do museu, em seu primeiro relatório:

A lei que criou o Museu do SNT permite o seu funcionamento, mas necessário se torna a elaboração dos seus regulamentos ou estatutos, que providenciem sobre funcionamento dos serviços, os quadros de direção e administração, a ação educativa e social do museu, as conferências, as visitas comentadas, consultas e a facilitação de elementos informativos aos que se interessem pelos assuntos afetos à nova instituição (SNT. Relatório, 1959, apud Lopes 2015, p.8)

Quando comparado ao Decreto-lei nº 92, o decreto nº 47.037 apresenta embasamentos mais consistentes além da preocupação com a delimitação das atividades a

serem desempenhadas, visto que: “há uma definição clara sobre o papel a ser cumprido pela instituição, ou, pelo menos, que se esperava que ela cumprisse” (LOPES, 2015, p.8).

No âmbito da Museologia, a pesquisa sobre o processo de criação e de extinção do Museu do SNT em 1976, no ano em que o Projeto Memória do Teatro Brasileiro é gestado, nos permite analisar com maior propriedade os interesses da instituição e em especial, a compra do acervo do fotógrafo Carlos.

De acordo com Caroline Lopes:

É possível compreender a criação do museu segundo a mesma tônica que perpassou o surgimento do SNT. Uma decisão governamental, vertical, que se “apropriou” de questões inerentes aos debates e discussões que povoavam o âmbito do teatro nacional. Após um levantamento preliminar em alguns periódicos das décadas de 1940 e 1950, foi possível observar que debates a respeito da proposta de criação de um espaço onde fosse guardada a memória do teatro, não apenas nacional, mas também aquele considerado universal. Esse espaço deveria atuar segundo uma finalidade pedagógica, a fim de fornecer elementos e parâmetros para o ensino do bom teatro, do teatro de Arte. Tanto para o público em geral, como para aqueles que desejassem se dedicar profissionalmente ao teatro. (LOPES, 2015, p.6)

Em meio a decisões governamentais verticais, o Museu do SNT foi criado e também extinto. No ano de 1976 o Museu do SNT foi transformado em Divisão de Documentação. Em meio a este contexto, essa instituição (SNT) adquire a compra do primeiro lote de negativos fotográficos de Carlos Moskovics.

Neste sentido observamos que o olhar do museólogo ainda está presente no momento de aquisição desse primeiro lote, apesar de o museu estar sendo extinto naquele mesmo ano de 1976 em que há a compra desse material. Esse olhar que confere o caráter de museália<sup>72</sup> e estes negativos fotográficos atribui a essas imagens o estatuto de objetos de museu.

Observamos que, desde a criação do museu do SNT ele está destinado a guarda da memória do teatro. Segundo Lopes (2015, p.5) o museu pode ser considerado como a origem mais primária do CEDOC. A FUNARTE destaca a relevância e o valor documental da obra de Carlos Moskovics como fundamental para a história do teatro brasileiro.

---

<sup>72</sup> C.F Desvallées e Mairesse (2013,p.57) foi a constatação dessa mudança de natureza que conduziu Stránský, em 1970, a propor o termo musealia (ver OBJETO [DE MUSEU] OU MUSEALIA) para designar as coisas que passam pela operação de musealização e que podem, assim, possuir o estatuto de objetos de museu.

Segundo Desvallées e Mairesse (2013, p.57) “um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade”. Neste sentido, a FUNARTE tem o poder de percorrer por caminhos que revelam a verdade dos fatos, ou as mentiras que se assemelham a realidade, visto que de acordo com Desvallées e Mairesse (2013,p.57) “um objeto separado do contexto do qual foi retirado não é nada além de um substituto dessa realidade que ele deve testemunhar”.

O site da FUNARTE<sup>73</sup> apresenta a coleção Foto Carlos como: “uma seleção de imagens digitalizadas pelo CEDOC do acervo da coleção do fotógrafo Carlos Moskovics, que fez de seu estúdio de fotografia, batizado de Foto Carlos, o principal guardião da memória teatral do país entre 1940 e 1980”.

De acordo com Ângela Gomes:

O guardião ou o mediador, como também é chamado, tem como função primordial ser um “narrador privilegiado” da história do grupo a que pertence e sobre o qual está autorizado a falar. Ele guarda / possui as “marcas” do passado sobre o qual se remete, tanto porque se torna um ponto de convergência de histórias vividas por muitos outros do grupo (vivos e mortos), quanto porque é o “coleccionador” dos objetos materiais que encerram aquela memória (GOMES, 1996, p.7).

Carlos Moskovics é, portanto, um dos atores protagonistas na narrativa acerca da memória do teatro brasileiro no Rio de Janeiro, e por meio das imagens produzidas e armazenadas por Carlos é possível remontar a sua trajetória profissional, assim como trajetória social de suas fotografias.

O fato de Carlos ter armazenado e mantido os negativos preservados e organizados, ainda que, com a finalidade de atender a seus clientes em momento posterior à entrega de seu trabalho, proporcionou a ele tornar-se o primeiro a colecionar a sua própria história.

Partimos do conceito de coleção proposto por Pomian (1984), e seu caráter pessoal e privado, para justificarmos que o fotógrafo Carlos Moskovics teve a intenção de guardar os negativos fotográficos, os cartazes, as fotografias e publicações, constituintes de sua coleção privada, mantendo-os temporariamente fora do circuito de atividades econômicas.

Interpretamos com base nos depoimentos das entrevistas - cuja reflexão realizada está apresentada no capítulo 4 – que o arquivo de Carlos esteve protegido em local específico com a intenção de que posteriormente fosse preservado e, então, exposto ao olhar de um público amplo. Por isso Carlos não realiza a doação de seu arquivo e sim efetua

---

<sup>73</sup> Cf. Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/o-projeto/por-dentro-da-memoria/> Acesso em: 12/12/2018.

a venda desse material, pois reconhece o valor patrimonial de suas fotografias de teatro. Nesse momento, observamos a passagem dessa coleção de uma regime de mercado para o regime patrimonial.

O trabalho produzido por esse fotógrafo ao longo de quatro décadas, tem uma fase áurea nas décadas de 1940 a 1960 para o teatro e para o mercado editorial, nas décadas seguintes sua produção nesse ramo da fotografia é desacelerada.

Na década de 1970, na época em que resolve vender a sua coleção de negativos sobre teatro, Carlos atende a uma diversificada clientela que inclui empresas e pessoas físicas. Comercialmente, ele trabalha principalmente com pessoas físicas e eventos familiares, pessoais e etc. E com empresas de engenharia realiza um importante trabalho de fotografia documental, registrando, por exemplo, o início da expansão da Barra da Tijuca.

No ano anterior à venda do primeiro lote de sua coleção, no ano de 1975 é iniciada a campanha de doação do SNT, quando foi sancionada a Lei Nº 6.31274, de 16 de dezembro de 1975. Mesmo diante dessa campanha, Carlos consegue três pareceres favoráveis à compra (e não a doação) de seu acervo.

A comissão designada pelo diretor do SNT, Orlando Miranda, para emissão dos pareceres é composta por: Flávio de Azevedo Gusmão Cerqueira, representando o Museu, Aldomar Conrado representando o Gabinete e Ney Robson Moreira Padrão representando o Setor Fotográfico. Os três pareceres, favoráveis, destacavam o valor artístico, histórico e técnico das imagens produzidas por Carlos.

Em 10 de março de 1976 escreve Flávio Cerqueira, “Elevado senso artístico e apuro técnico, na valorização visual do artista representado, personagens e cenas do espetáculo”. Ney Robson em 27 de abril de 1976 escreve “Constatei existência de acervo fotográfico excelente”; por fim, no dia 27 de abril de 1976, Aldomar Conrado escreve: “meu parecer é totalmente favorável à aquisição do acervo fotográfico do fotógrafo Carlos”, no mesmo parecer aponta para necessidade do SNT de “possuir o material necessário para as futuras pesquisas a serem efetuadas”.

---

<sup>74</sup> Cf. Diário Oficial da União - Seção 1 - 17/12/1975, Página 16744 (Publicação Original) e Coleção de Leis do Brasil - 1975, Página 232 Vol. 7 (Publicação Original) Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6312-16-dezembro-1975-366419-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 12/12/2018.

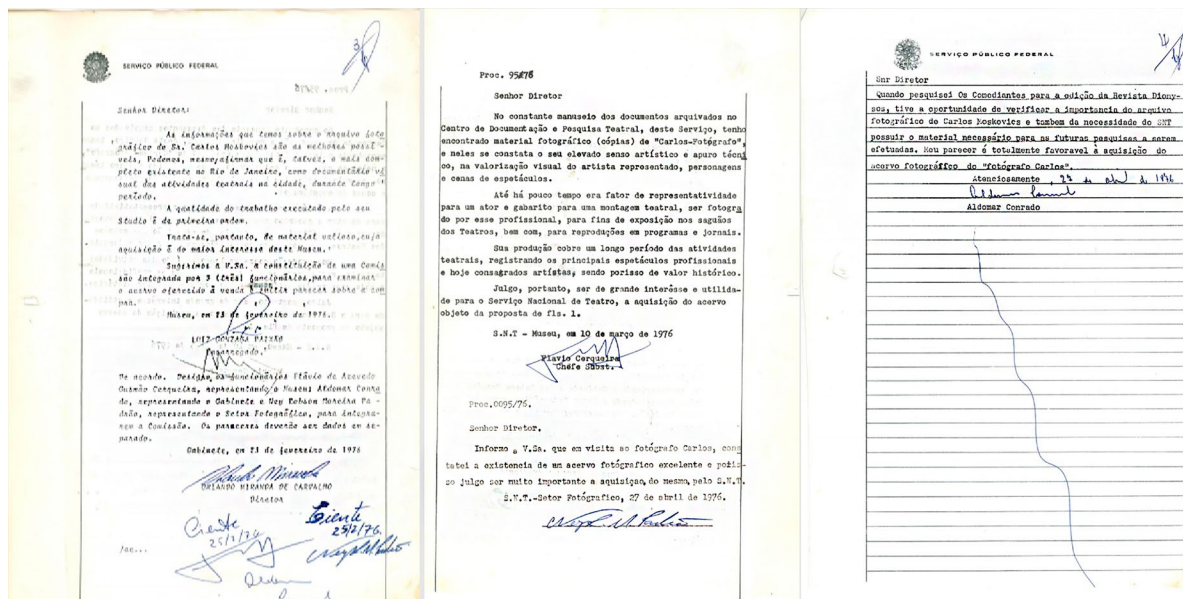


Figura 48 - Pareceres sobre arquivo fotográfico de Carlos Moskovic Paixão, Luiz Gonzaga - Miranda de Carvalho, Orlando - Cerqueira, Flávio e Robson, Ney - Conrado, Aldomar. 1976. Arquivo Institucional CEDOC (Cf. fotos em Anexos)

Além do destaque para o apuro técnico das fotografias há a constatação in loco de “um acervo excelente”.

Segundo Ana Claudia Souza:

Ney Robson Moreira, representante do setor fotográfico do SNT, fez visita técnica ao estúdio do fotógrafo. Em seu despacho de 27/04/1976, também incluído no processo, corroborou as conclusões anteriores. “Constatee existência de acervo fotográfico excelente”, escreveu. [...] (SOUZA, 2014, p.3).

No dia 29 de abril de 1976, em papel timbrado do ministério da educação e cultura, o diretor do SNT, Orlando Miranda, comunica ao Sr. Carlos Moskovic que está de acordo com a proposta encaminhada pelo fotógrafo em que oferece à esta instituição a venda do acervo fotográfico de teatro, de sua propriedade, que cobre as atividades teatrais realizadas no período de 1942 a 1974. O documento cita ainda que a carta enviada pelo fotógrafo, s/d, formou no protocolo da instituição o processo de nº 0095/76<sup>75</sup>. O valor de Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros) com o prazo para pagamento de sessenta dias a contar da data da entrega do material, que poderá ser imediata, assina o documento o diretor<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> Processo 00095/76, de 19/2/1976, disponível no Centro de Documentação da FUNARTE e consultado em 09/11/2018 pela autora.

<sup>76</sup> Miranda de Carvalho, Orlando. De acordo, sobre aquisição do arquivo fotográfico, 1976. Arquivo Institucional CEDOC.

A coleção é comprada no momento em que a iniciativa da campanha de doação do SNT está sendo gestada, quando aparece no Plano de Atividades desse ano, como uma das ações previstas pelo “Projeto Memória do Teatro Brasileiro”.

Considerando que é do interesse do Serviço Nacional de Teatro a preservação da Memória do Teatro Brasileiro, encontra-se em andamento um projeto que visa o levantamento, cadastramento e registro de dados nos mais diversos setores da atividade teatral. O projeto engloba operações de pesquisa, classificação e expansão do acervo documental, coleta de depoimentos, e registros de acontecimentos e obras teatrais através de publicações. Todas essas operações compreendem a preservação dos textos do teatro brasileiro e registro da atuação cênica, com a documentação do espetáculo teatral (e de seus participantes) no passado e no presente. (SNT. Plano de Atividades, 1976, apud LOPES, 2015, p.9).

Segundo Lopes (2015, p.9-10) esta campanha “é posta em prática, efetivamente a partir de 1978” quando “o intuito dessa ação consistia em “formar um acervo documental o mais completo possível sobre o teatro brasileiro do passado e do presente” (SNT. Ofício-circular no 01/1978), através do incremento dos setores citados”

Solicitamos o seu interesse para o crescimento do Acervo Teatral e do Banco de Peças. Para o primeiro aceitamos, em caráter de doação ou permuta, quaisquer materiais documentais relativos ao teatro brasileiro do passado e do presente, tais como: fotos, programas de peças, cartazes, revistas especializadas, documentos de personalidades do teatro, etc. Para o segundo, pedimos encaminhamento de textos teatrais, publicados ou não, desde que sejam de autores teatrais já conhecidos. (Idem apud LOPES, 2015, p. 10)

Essas atividades, anteriormente realizadas pelo Museu do SNT passam a ser realizadas pela Divisão de Documentação e conforme SOUZA (2014, p. 4) o “projeto Memória do Teatro Brasileiro, ao mesmo tempo em que fazia reestruturação interna do extinto Museu do SNT, responsável por seu acervo documental”.

Na verdade, esse era um fenômeno mais amplo, pois a própria instituição encaminhava-se para mudanças estruturais. Nesse mesmo ano, o Museu é transformado em Divisão de Documentação, por intermédio do novo regimento do SNT, e o projeto é uma das principais formas de alimentação de dois dos setores que compõem a divisão: Acervo Teatral – material documental diverso – e Banco de Peças, ou seja, textos teatrais. O intuito dessa ação consistia em “formar um acervo documental o mais completo possível sobre o teatro brasileiro do passado e do presente (SNT – Ofício circular no 01/1978, através do incremento dos setores citados”; apud SOUZA, 2014, p.4)

Este momento de transição pelo qual a instituição passa, de Museu para Centro de documentação é decisivo para compreendermos que, embora no momento da aquisição do primeiro lote tenhamos observado que este material adquiriu o estatuto de objeto de museu esse processo não aponta para uma musealização dessa coleção, pois segundo Desvallées e Mairesse (2013,p.58) embora o ato da musealização se assemelhe a um processo que o aproxima do laboratório, este vai além do da patrimonialização.

No processo de musealização segundo Desvallées e Mairesse (2013, p.58) estão contidas as seguintes atividades de museu “um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) que se diferenciam das atividades de patrimonialização que não tem a função de realizar a comunicação.

### **3.1.2 Histórico das negociações de compra dos negativos que fazem parte do acervo do Cedoc – FUNARTE (2ºlote)**

Conforme SOUZA (2014, p.5), as sucessivas mudanças denominativas e administrativas, implicam em “alterações profundas de estruturas, que atingem em cheio os acervos e sua organização” detalham Caroline Cantanhede e Fabiana Fontana <sup>77</sup>:

Após a extinção da FUNARTE, da Fundacen e da FCB, foi criado o IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura), o qual absorveu as funções das extintas instituições, suas receitas e dotações orçamentárias, direitos e obrigações, acervos documentais e patrimoniais e parte do pessoal. Apesar das duas últimas terem sido transformadas em fundação em finais de 1987, seus acervos detinham documentos que remontavam o Estado Novo, quando foram criadas as instituições que as antecederam. Tendo em vista a nova conjuntura, o Centro de Documentação do IBAC tinha por principal tarefa a sua reestruturação, o qual passou a abrigar efetivamente, em agosto de 1991, os acervos da FUNARTE, da FCB e da Fundacen. Com um número menor de pessoal para tratamento técnico do acervo – resultado da reforma administrativa – foi iniciado um esforço de “planejamento da fusão dos acervos documentais das fundações extintas, em termos de sua reunião física e da padronização de procedimentos” Há de se ressaltar, ainda, como a extinção desorganizada das instituições culturais gerou uma série de inconveniente, alguns observados até os dias atuais. (CANTANHEDE; FONTANA, apud SOUZA, 2014, p.5)

No entanto, apesar dessas reformas administrativas, o projeto “Projeto Memória do Teatro Brasileiro” não é interrompido. No ano de 1988, no dia 27 do mês de outubro, Luiz Moskovics encaminha uma carta a então Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen),

---

<sup>77</sup> Nota da autora: Arquivos Privados e Preservação da Memória das Artes no Brasil: A Contribuição do Cedoc/FUNARTE. Caroline CANTANHEDE, e Fabiana FONTANA. Disponível em: [http://www.FUNARTE.gov.br/encontro/wpcontent/uploads/2011/08/Artigo\\_Cantanhede\\_Fontana.pdf](http://www.FUNARTE.gov.br/encontro/wpcontent/uploads/2011/08/Artigo_Cantanhede_Fontana.pdf). Acesso em abr. de 2018.



aos cuidados de Carlos Miranda, com a proposta de venda de novo lote de negativos fotográficos, (formato 6x6). São 17.735 (dezesete mil setecentos e trinta e cinco) imagens que registram as atividades do teatro brasileiro, na cidade do Rio de Janeiro.

Na carta consta a relação das caixas especificando o conteúdo de cada uma delas, assim como o total de negativos. Não há valor sugerido nessa proposta, consta apenas: “em caso de interesse, informaremos o valor por unidade ou global”.

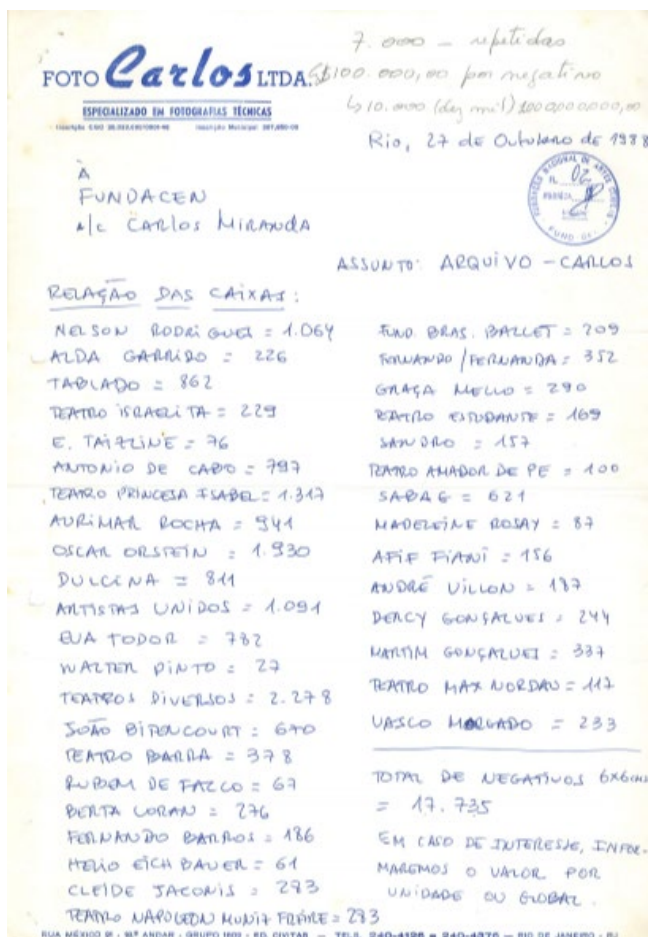


Figura 49 - Carta proposta de venda do acervo fotográfico de teatro, do fotógrafo Carlos, 1988. Arquivo Institucional CEDOC. Conferir documentos em Anexo.

Nesse momento é iniciado o processo de desintegração do acervo fotográfico original do fotógrafo Carlos, dando início à formação de outras coleções fotográficas, visto que as fotografias passam a ser negociadas pelo herdeiro, seu filho Luiz Moskovicis, individualmente ou em séries, de acordo com o interesse do comprador.

No ano de 1989, no dia 3 do mês de fevereiro, Luiz Moskovicis encaminha uma nova carta à Fundacen, aos cuidados da coordenação de pesquisa e documentação, com a proposta de venda do lote de negativos fotográficos (formato 6x6) no total de 17.735 (dezesete mil setecentos e trinta e cinco).

São os mesmos negativos citados na carta encaminhada anteriormente acrescidos de negativos de outros formatos (135 mm; 9x12; 12x18 e 18x 24), nesta carta consta o valor unitário de cada negativo, independentemente de seu formato, assim como prazo de validade da proposta.

Este lote com cerca de 20.000 (vinte mil negativos) totalizava o valor de NCz\$ 200.000,00 (duzentos mil cruzados novos) esse valor, na época era equivalente a 1.335 (hum mil trezentos e trinta e cinco) salários mínimos<sup>78</sup> dez vezes mais, que o valor correspondente, na época da venda do primeiro lote efetuado pelo próprio fotógrafo ainda em vida.

No dia 15 de fevereiro, do ano de 1989, a Fundacen, representado pela servidora Sonia Rumert, por meio do memorando nº 38/89/ C.E <sup>79</sup> solicitou a abertura de processo referente à venda do Arquivo fotográfico de Carlos Moskovics, herdado por seu filho, Luiz Moskovics.

Juntamente com essa documentação, anexada ao processo, encontramos uma folha de continuação do memorando 75/8980 referente à análise dos negativos oferecidos. Estes, diferentemente dos adquiridos em 1976, segundo parecer “apresentam graves danos na emulsão, provocados pela umidade e ataque de fungos”.

Mediante ressalva sobre “as condições precárias de conservação e organização”, a instituição, na representação da responsável pelo setor de documentação iconográfica e sonora, Regina Marques é favorável à aquisição. Esta entende que, apesar da deterioração de alguns negativos “a aquisição do acervo em questão deve ser efetuada” e justifica a aquisição por sua “importância, no cenário artístico nacional, das companhias e artistas registrados” e por fim ressalta “a qualidade técnica desses conjuntos de negativos” Marques, Regina. Análise do material referente a venda do acervo fotográfico de teatro, do fotógrafo Carlos, 1988. Arquivo Institucional CEDOC.

Apesar do montante da proposta parecer um valor extraordinário, quando analisado unitariamente, segundo parecer<sup>81</sup>, este apresenta “o baixo preço das unidades e compensa a compra da totalidade do conjunto”. No entanto é solicitado que “considerando o prazo de

---

<sup>78</sup> Cf. D 97.385/88 valor NCz\$63,90. Disponível em: <http://www.portalbrasil.net/salariominimo.htm>. Acesso em: 12/12/2018.

<sup>79</sup> Abertura de processo referente a venda do acervo fotográfico de teatro, do fotógrafo Carlos, 1988. Arquivo Institucional CEDOC . memorando nº 38/89/C.E Disponível no Centro de Documentação da FUNARTE e consultado em 09/11/2018 pela autora.

<sup>80</sup> Processo 40001.000217/89-10, de 15/02/1989, disponível no Centro de Documentação da FUNARTE e consultado em novembro de 2018 pela autora.

<sup>81</sup> Cf. documentação anexada ao memorando consultado de nº 38/89/C.

validade da proposta, um pedido de exclusão das fotos deterioradas e de recontagem do acervo poderá implicar na revisão do valor de venda”.

O valor da proposta final com total de NCz \$ 389.000,00 (trezentos e oitenta e nove mil cruzados novos) é justificado na carta encaminhada no dia 07 de julho do ano de 1989 à Fundacen por Luiz Moskovic.

Outra justificativa apresentada nessa carta diz respeito à validade da proposta por “nos encontrarmos num país de alto índice de inflação”, nessa carta está explícito também que a proposta de venda do arquivo do fotógrafo Carlos Moskovic, “não é por unidade e sim pelo acervo todo, pois trata-se do complemento do acervo, uma vez que já se encontra em poder da Fundacen parte dele”.

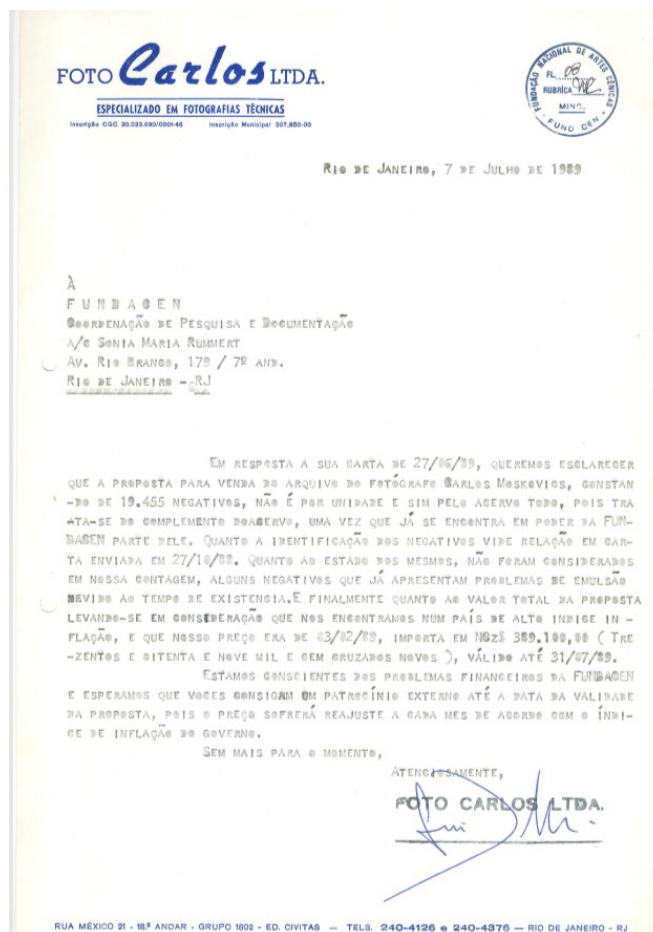


Figura 50 - Resposta a solicitação de nova proposta para a compra do acervo fotográfico de teatro, do fotógrafo Carlos, 1989. Arquivo Institucional CEDOC – Conferir Documento em Anexo

No dia 09 de março, do ano de 1990, o processo de nº 40001000217/89-10 é arquivado por falta de resposta da parte de Foto Carlos LTDA.

Mediante a recomendação para que os negativos fotográficos (base em nitrato) contaminados sejam urgentemente isolados do conjunto, a fim de evitar que a infecção atinja os sadios, não temos como inferir se a recomendação foi seguida, visto que o processo foi arquivado e não constam maiores informações.

Transcorridos cerca de vinte anos após a aquisição do primeiro lote é verificado que:

Nessas duas décadas, o processo de aquisição enfrentou transformações profundas na própria organização do estado brasileiro na área da cultura: em 1981, o SNT cederia lugar ao Instituto Nacional das Artes Cênicas (Inacen) que, por sua vez, passaria a se chamar Fundação Nacional das Artes Cênicas (Fundacen), em 1987, instituição que seria extinta junto com outras 23 em 1990, pelo governo Fernando Collor de Mello, num processo que não poupou sequer o próprio Ministério da Cultura, criado em 1985. O então criado IBAC – que absorveu as funções da Fundacen, FUNARTE e Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), incluindo seus acervos documentais e patrimoniais, bem como parte do pessoal<sup>10</sup> – foi extinto em 1994, sendo novamente denominado FUNARTE. O processo de aquisição dos negativos é feito com o IBAC. (SOUZA, 2014, p.5)

Observamos que, somente no ano de 1994, a FUNARTE realiza a aquisição desse grande lote (processo 1530002743/94-2482) com cerca de 20.000 (vinte mil) negativos fotográficos. Nessa época, a Direção de Arquivo/Acervo Fotográfico e Pesquisa, é representada por Solange Zuniga, diretora do departamento.

No dia 05 de dezembro do ano de 1994 é encaminhada à FUNARTE, aos cuidados Solange Zuniga, diretora Arquivo/Acervo Fotográfico e Pesquisa, uma carta de recomendação de aquisição do acervo do fotógrafo Carlos, quem assina a carta é Susane Worcman, pesquisadora sobre teatro Ídiche no Brasil.

De acordo com o conteúdo da carta, observamos que a pesquisadora Susane Worcman, teve acesso “em mãos” ao acervo do fotógrafo Carlos Moskovics, “pertencente aos filhos do fotógrafo” e com base na sua análise e interpretação, recomenda a aquisição pela FUNARTE, de todo o acervo<sup>83</sup>.

Visto que, neste “acervo encontra-se reunido em forma de negativos, contatos e reproduções, guardado em caixas identificadas somente por tema”, o material de qualidade e o amplo registro, “que cobre fartamente, mais de três décadas da vida teatral, política e social do Rio de Janeiro e do Brasil”.

De acordo com Souza (2014, p.1) “Uma produção que impressiona pelo volume, qualidade técnica, regularidade, espaço de tempo decorrido e dedicação ao registro de um tema, o teatro”.

---

<sup>82</sup> Cf. nota de nº 2

<sup>83</sup> Pela análise da introdução da carta de recomendação, de acordo com a pesquisa realizada, entendemos que a pesquisadora teve acesso também as fotografias que posteriormente foram vendidas ao Instituto Moreira Salles e que pertencem a segunda coleção institucionalizada, a coleção CARLOS MOSKOVICS (IMS).

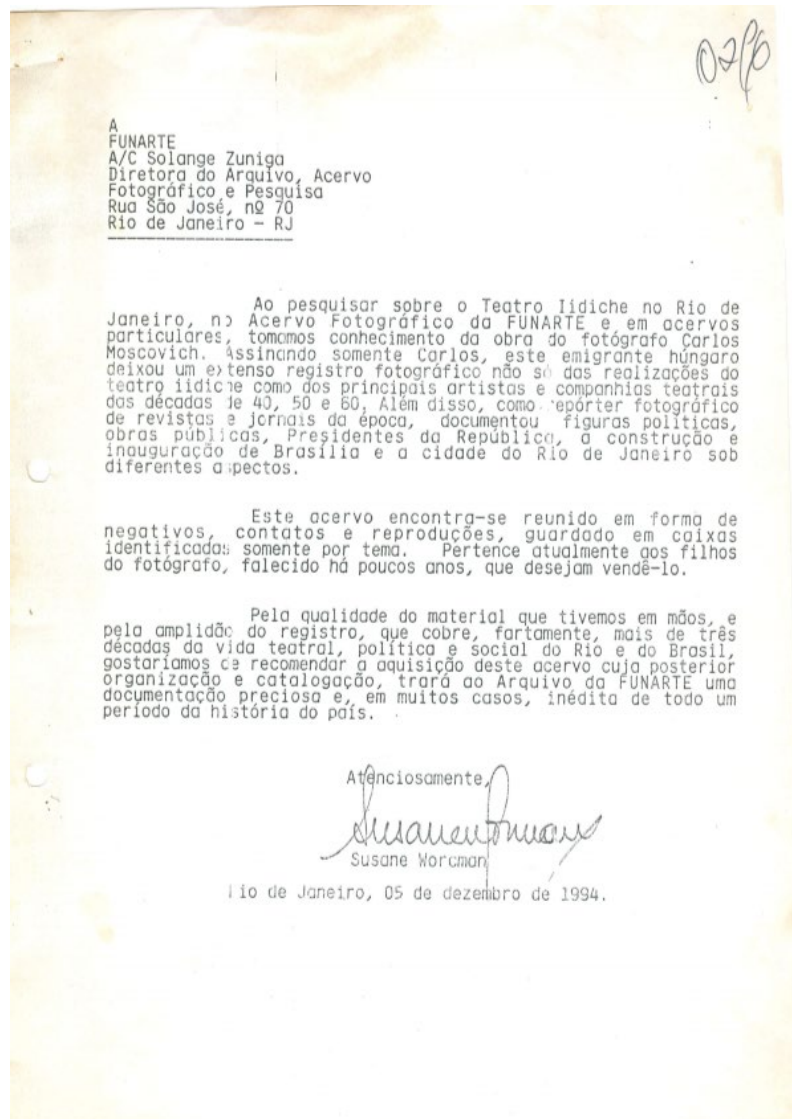


Figura 51- Carta de recomendação de compra de todo o acervo do fotógrafo Carlos. Arquivo Institucional CEDOC. 05 de dez de 1994 Cf. documento em Anexo.

Na carta proposta encaminhada no dia 9 de dezembro de 1994, Luiz Moskovics, discrimina os itens que compõem o arquivo fotográfico do fotógrafo Carlos Moskovics, assim como especifica as quantidades e o formato dos negativos, além de conter também o valor de venda, R\$30.000,00 (trinta mil reais), nesta proposta não consta prazo de validade. Esse valor, na época era equivalente a 429 (quatrocentos e vinte e nove) salários mínimos<sup>84</sup>.

<sup>84</sup> C.f. MP 637/94 valor R\$70,00. Disponível em: <http://www.portalbrasil.net/salariominimo.htm>. Acesso em: 12/12/2018.

RIO DE JANEIRO, 9 DE DEZEMBRO DE 1994 048

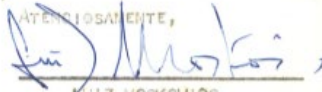
FUNARTE  
DIRETORA DO DEPTº DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO  
RUA SÃO JOSÉ, 50 / 12º  
RIO DE JANEIRO - RJ

PELA PRESENTE ESTOU APRESENTANDO PROPOSTA PARA VENDA DO ARQUIVO FOTOGRÁFICO DO FOTÓGRAFO CARLOS MOSKOVICS CONSTANDO DE 19.882 NEGATIVOS 6X6CMS P&B E 284 NEGATIVOS 135MM P&B FEITO NAS DÉCADAS DE 1940, 50,60,70,E80, DIVIDIDO EM CAIXAS DE PAPEL 18X24CMS COM OS NOMES E QUANTIDADES ABAIXO DISCRIMINADO :

NELSON RODRIGUES = 1.004; ALDA GARRIDO = 226 + 31; TABLADO = 862; TEATRO ISRAELITA = 229 + 31; E.TAIZLINE = 76; ANTONIO DE CABO = 797; TEATRO PRINCESA ISABEL = 1.317; AURIMAR ROCHA = 941; OSCAR ORSTEIN = 1.930; DULCINA = 811; ARTISTAS UNIDOS = 2.169; EVA TODOR = 792 + 24; WALTER PINTO = 27; TEATROS DIVERSOS = 2.278; TEATRO BARRA = 378; RUBEM DE FALCO = 67; BERTA LORAN = 276; FERNANDO BARROS = 186; HELIO EICHBAUER = 61 + 5; CLEIDE JACONIS = 203 + 39; TEATRO NAPOLEON MUNIZ FREIRE = 133; FUND. BRAS. BALLET = 209; FERNANDA/FERNANDA = 352 + 30; GRAÇA MELO = 290; TEATRO ESTUDANTE = 169; SANDRO = 157; TEATRO AMADOR DE PE = 100; SABAG = 621; MADELEINE ROSSAY = 87; AFIF FIANI = 156 + 3; ANDRE VILLON = 137; DERCY GONÇALVES = 244; MARTIN GONÇALVES = 337 + 129; TEATRO MAX MORDAU = 117; VASCO MORGADO = 233; BRIGIT BLAIR = 998; S.N.T. = 258; AIMÉE = 242; TEATRO COPACABANA = 251.

IMPORTA A PRESENTE PROPOSTA EM R\$ 30.000,00 (TRINTA MIL REAIS ).

SEM MAIS PARA O MOMENTO,

ATENCIOSAMENTE,  
  
LUIZ MOSKOVICS  
C.P.F. 592.336.997/49  
C.I. 2.992.378 - IFF

RUA MÉXICO 21 - 18.º ANDAR - GRUPO 1802 - ED. CIVITAS - TELS. 240-4126 e 240-4376 - RIO DE JANEIRO - RJ  
CONTA BANCÁRIA : BANCO FRANCOIS E BRASILEIRO (346) AGENCIA RIO GRANDE (206)  
CONTA Nº 98.310-3

Figura 52 - Listagem especificando nomes e quantidades referentes compra de todo o acervo do fotógrafo Carlos. Arquivo Institucional CEDOC, 09 de dez de 1994. Cf. Documento em Anexo.

O total exato de negativos é de 20.166 (vinte mil cento e sessenta e seis) especificamente: 19.882 (dezenove mil oitocentos e oitenta e dois) no formato 6x6 e 284 (duzentos e oitenta e quatro) no formato 135 mm, todos em preto e branco –, referente às fotografias realizadas por Carlos nas décadas de 1940, 1950, 1960, 1970 e 1980. O material está acondicionado em caixas de papel de 18x24 cm.

Três dias após a data de confecção da carta, no dia 12 de dezembro do ano de 1994, é recebido por fax o resultado da análise realizada por amostragem de uma centena

de negativos. Esses negativos examinados aleatoriamente, pelo fotógrafo Pedro Vasquez<sup>85</sup> que enviou o fax<sup>86</sup> para Departamento de Pesquisa e Documentação da FUNARTE, este é o primeiro de três outros pareceres técnicos, solicitados pela instituição.

Esse exame atesta que “de modo geral” a centena de negativos examinados aleatoriamente está em estado satisfatório de conservação. Além disso, recomenda “vivamente” a aquisição do acervo em questão, julgando que sua incorporação pela FUNARTE pode contribuir para o estudo das artes cênicas no país.

O outro parecer reitera que a aquisição do acervo deve ser realizada e que o material deve ser incorporado ao acervo CEDOC/FUNARTE. A justificativa dada é que se trata de “material único, de inestimável valor documental e artístico” escreve em documento datado do dia 13 de dezembro de 1994, a assessora do Departamento de Pesquisa e Documentação (DPD), Luciana Mota Gaspar.

Luciana Mota Gaspar aponta ainda para a necessidade de organização e catalogação do acervo, uma vez que seja incorporado ao acervo CEDOC/FUNARTE, pois “será valiosa fonte de estudos para pesquisadores interessados numa documentação até então inédita sobre um período da história cultural do país”.

Entretanto neste momento, diferentemente de outrora, “o panorama institucional é totalmente diverso de 20 anos antes, quando foram incorporados os primeiros 12 mil negativos” (SOUZA, 2014, P.5) pelo extinto SNT. E, sendo assim, antes que o Instituto Brasileiro da Arte e Cultura (IBAC) completasse o processo de aquisição desse outro grande lote de negativos fotográficos, oriundos do acervo do fotógrafo Carlos há o pedido de inexigibilidade para a aquisição, além disso, é solicitada a justificativa de preço.

Em resposta ao questionamento da Assessoria Jurídica, a diretora Solange Zuniga justifica o pedido de inexigibilidade para a aquisição. “O acervo é de época e o fotógrafo, falecido, fica impossível nova constituição de conjunto de negativos. [...] Por R\$ 30 mil a FUNARTE incorporará ao seu acervo documental negativos preciosos e inéditos, que uma vez à disposição do público será importante fonte de pesquisa”. A compra é efetivada em janeiro de 1995. (SOUZA, 2014, p.5)

No ano de 2011 essa instituição realiza a compra de mais 246 (duzentos e quarenta e seis) negativos fotográficos, sendo esses referentes ao trabalho realizado por Carlos, na instituição, no ano de 1977. Naquele ano, Carlos é contratado para realizar o registro iconográfico das duplas que se apresentariam no primeiro ano do Projeto Pixinguinha, de

---

<sup>85</sup> Cf. Pedro Vasquez é um dos responsáveis pela criação do Instituto Nacional de Fotografia da Fundação Nacional de Arte - Infoto/FUNARTE, em 1982, órgão que dirige até 1986, e depois atua como curador do Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), até 1989. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2238/pedro-karp-vasquez> Acesso em 12 dez de 2018.

<sup>86</sup> Vasques, Pedro. Fax com parecer técnico favorável a compra de todo o acervo do fotógrafo Carlos. Arquivo Institucional CEDOC

acordo com o site da FUNARTE este projeto foi “uma das iniciativas mais importantes da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, o projeto marcou época, lançando grandes artistas brasileiros”<sup>87</sup> .

Durante esse projeto o público brasileiro pode assistir a diversos shows de música popular brasileira e contou com a apresentação de veteranos da MPB como Cartola, Jackson do Pandeiro e Marlene. Os artistas que eram naquela época iniciantes, Marina Lima, Djavan, Zizi Possi, Edu Lobo, João Bosco, Nara Leão, Paulinho da Viola e Alceu Valença, hoje compõem os grandes nomes da MPB também se apresentaram nos palcos do Projeto Pixinguinha no ano de 1977.

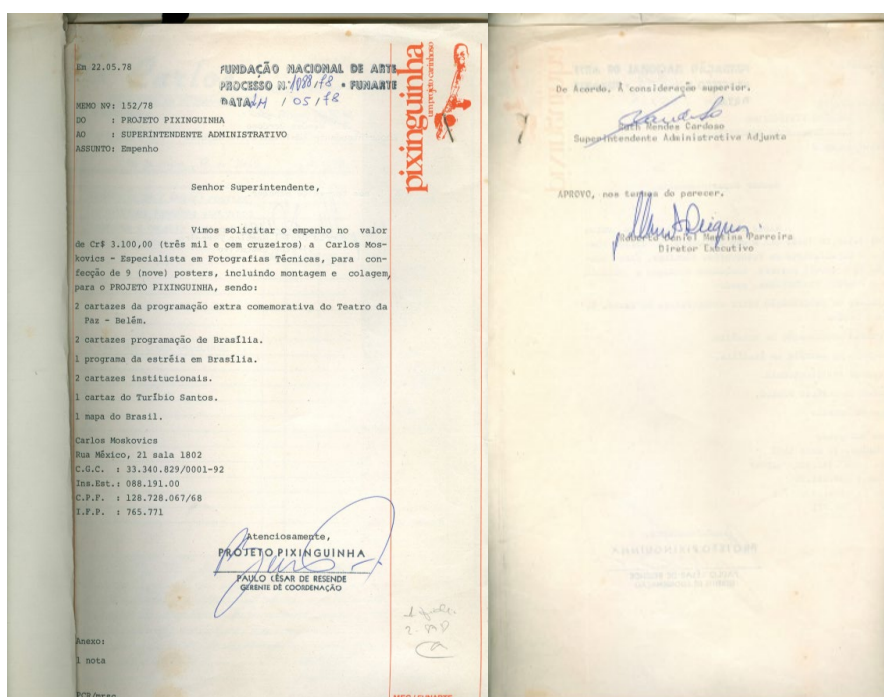


Figura 53 - Frente e Verso Parecer técnico favorável a compra de todo o acervo do fotógrafo Carlos. Data do documento: 22.05.1978. Arquivo Institucional CEDOC. (Cf. documento em Anexo)

<sup>87</sup> Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/musica/presidente-da-FUNARTE-ressalta-relevancia-do-projeto-pixinguinha/>. Acesso em 20 de dez. 2018







Figura 55 - Documento de abertura de aquisição de interesse da aquisição de novo lote de negativos fotográficos de Carlos Moskovic em posse do Herdeiro Luiz Moskovic e histórico da aquisição dos primeiros lotes em 1976 e 1993. Data do documento: 24. 08.2012 Arquivo Institucional CEDOC.(Cf. documento em Anexo)

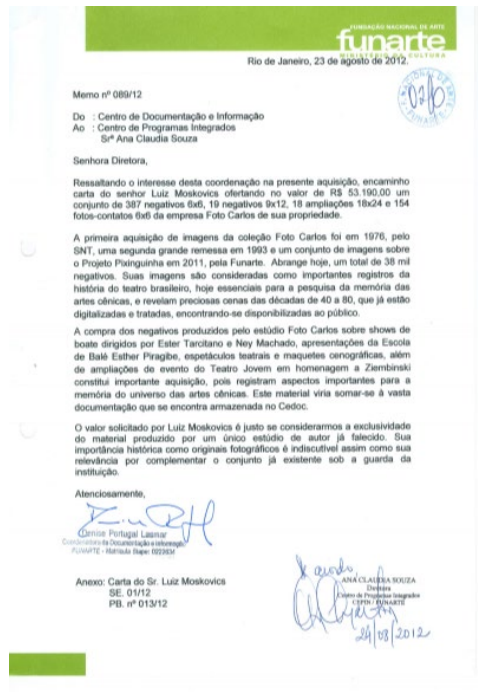


Figura 56 - Documento de reiteração de interesse da aquisição de novo lote de negativos fotográficos de Carlos Moskovic em posse do Herdeiro Luiz Moskovic e histórico da aquisição dos primeiros lotes em 1976 e 1993. Data do documento: 23. 08.2012 Arquivo Institucional CEDOC. (Cf. documento em Anexo)

Ressalvamos segundo Ana Claudia Souza:

É esta nova FUNARTE e este novo Cedoc, com os acervos das fundações extintas – e todos os problemas relacionados à fusão destes, como pontuado por Caroline Catanhede<sup>88</sup> -, que dão conta do processamento técnico do total de 32.166 negativos produzidos pelo estúdio Foto Carlos, relacionados a 40 anos da produção teatral brasileira. (SOUZA, 2014, p.6).

### **3.1.3 Coleção Foto Carlos – FUNARTE: detalhamento técnico (quanto ao tipo e ao formato) dos negativos fotográficos que fazem parte do acervo do Cedoc – FUNARTE (1º e 2º lotes)**

O primeiro lote, vendido para o Serviço Nacional de Teatro (SNT), pelo próprio fotógrafo, é composto de 12.000 (doze mil) negativos originais (com base de nitrato e de diacetato de celulose). A função do negativo fotográfico é a de ser a matriz para reprodução das cópias fotográficas.

Para que exista uma imagem fotográfica é necessário que haja uma câmera responsável por captar a imagem; na fotografia analógica o negativo fotográfico surge após a revelação do filme utilizado para gerar a imagem.

Os negativos são os portadores dessas imagens, porém apresentam tonalidade invertida, ou seja, se o objeto é escuro se apresentará claro no negativo, assim como o oposto, quando o objeto é claro, aparecerá escuro no negativo.

É comum que os fotógrafos que utilizam essa tecnologia façam uma folha de contato, que é uma única folha de papel com todas as fotografias do filme em miniaturas. O objetivo das folhas contato é que o fotógrafo possa escolher as melhores fotografias antes de ampliá-las.

Carlos, em carta proposta, oferece à instituição, juntamente com os negativos, os respectivos contatos numerados e essas folhas tornam-se a memória de sua obra, É por meio da análise desses contatos que podemos analisar de maneira mais profunda a obra do fotógrafo, pois registram a sua maneira de fotografar.

Além disso, o tipo de negativo fotográfico utilizado, assim como os respectivos formatos revelam a escolha do fotógrafo, que se traduz numa linguagem própria que confere a sua fotografia caráter autoral.

---

<sup>88</sup> C.f. Nota da autora: Texto disponível na área Brasil Memória das Artes, do Portal das Artes da FUNARTE, em <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/o-projeto/o-cedoc-e-o-projeto-brasil-memoria-dasartes/>

### 3.1.4 Tipos de negativos fotográficos

A forma de produção dos negativos fotográficos, assim como os tipos de materiais utilizados nessa produção variam ao longo da história da fotografia. Na segunda metade do século XVIII, ainda nos primórdios da fotografia eram utilizados os negativos de vidro que podiam ser divididos em duas categorias: colódio e gelatina, de acordo com o respectivo ligante<sup>89</sup>.

Os negativos de vidro-colódio (1851) eram preparados pelos próprios fotógrafos, o que lhes confere um aspecto artesanal e o difere do acabamento industrializados dos negativos de vidro gelatina vendidos industrializados e prontos para utilização na Inglaterra desde 1878 e nos Estados Unidos desde 1879.

No Brasil são relativamente raras as coleções que têm negativos de vidro-colódio, entretanto têm-se conhecimento de imagens produzidas no Brasil, na década de 1950 com a utilização dos negativos de vidro gelatina-prata.

No ano de 1889, os negativos de base plástica começam a ser produzidos, em substituição aos negativos de vidro; os primeiros a serem comercializados são os de base plástica em nitrato de celulose. Muitos “foram produzidos em rolos e em chapas. Filmes cinematográficos e negativos aéreos em rolo (estes bastante encontrados nas coleções brasileiras)” (MOSCIARO, 2009, p.30).

A fabricação e comercialização desse tipo de negativos em nitrato de celulose, de base plástica, foram proibidas em 1950, pois apesar de apresentarem uma excelente definição quando preservados, são altamente inflamáveis, tendendo a queimar espontaneamente.

De acordo com Clara Mosciaro “a correta identificação desse tipo de base é de grande importância, pois estes negativos precisam ser duplicados e segregados do restante do acervo por conta do risco que apresentam” (MOSCIARO, 2009, p.31)

A maior parte dos negativos que compõem a coleção Foto Carlos é de negativos de base plástica em acetato de celulose, material que veio a substituir os negativos em nitrato após a sua proibição em 1950, entretanto, haviam sido introduzidos no mercado desde a década de 1920.

Esse tipo de material, negativo de base plástica em acetato de celulose, é instável quimicamente, quando o material começa a se decompor libera ácido acético exalando forte cheiro de vinagre. “A concentração do ácido acético no ambiente de guarda irá potencializar a deterioração de todo o acervo que passará a exibir veias, bolhas e depósitos de cristais (plastificantes) em superfície” (MOSCIARO, 2009, p.31).

---

<sup>89</sup> Cf. É o material transparente onde está dispersa a substância formadora da imagem. Sua função é aglutinar e manter a substância formadora da imagem aderida ao suporte. As características básicas dos ligantes são a viscosidade e a transparência. Têm importância na aparência final da fotografia, determinando características da superfície tais como brilho, densidade e cor”. (REILLY, 1986, p.27, apud MOSCIARO, 2009, p.20).

Conforme atestam os pareceres emitidos para compra do acervo fotográfico do fotógrafo Carlos, podemos observar que apesar da instabilidade química do material, esses negativos, no momento da venda não apresentavam sinais de decomposição, estavam, portanto, bem conservados há cerca de três décadas.

### 3.1.5 Formatos de negativos fotográficos

Segundo Mosciaro (2009, p.34) “formatos são as dimensões padronizadas características dos objetos fotográficos” e estas características padronizadas surgem nos primórdios da fotografia e a diferença entre os formatos “é resultado de sua rápida transformação em atividade comercial e industrial”.

Os formatos variam de acordo com o tipo de câmeras, que por sua vez pertencem a categorias diferentes, embora as câmeras mais comuns sejam as classificadas como pertencentes à categoria compacta ou monoreflex, existem ainda outras que não se enquadram nessa classificação como a exemplo: câmeras de grande e médio formatos.

As câmeras de grande formato, normalmente utilizadas para serviços mais requintados, como grandes ampliações, surgem inicialmente para atender a necessidade dos estúdios e laboratórios que funcionavam com a luz natural por ser raro ainda a luz elétrica. A cópia fotográfica era do tamanho do negativo, que significa que o tamanho da câmera influenciava na qualidade da fotografia, logo, quanto maior, melhor.

Esse tipo de câmera utiliza chapas individuais de filmes de 12,5 x 10 cm ou 25 x 20 cm, além disso, produzem imagens de altíssima resolução e por isso permite grandes ampliações, “também propiciam um grau de controle sobre a perspectiva da foto que não se costuma encontrar em câmeras menores” (HEDGE COE, 2013,35).

A captura das imagens, que geraram as 18 (dezoito) ampliações adquiridas pela FUNARTE no ano de 2012, foi realizada com este tipo de equipamento, com uma câmera de grande formato.

Pelo formato dos negativos é possível identificar o tipo de câmera utilizada pelo fotógrafo, assim como identificar com que finalidade era utilizada, a exemplo: os negativos 9x12 que compõem essa coleção foram gerados a partir da captura das imagens com a câmera americana, *Speed Graphic*, essa câmera foi lançada no ano de 1912 e foi produzida até o ano de 1973. Sua utilização era comum entre foto jornalistas.

No entanto, a maior parte da coleção vendida pelo fotógrafo na década de 1970 é formada por negativos 6 x 6, a captura das imagens que geram esse tipo de imagens é proveniente do filme de médio formato (120) que se tornou popular após o lançamento da Rolleiflex no ano de 1929.

O negativo do tipo 135 ou 35 mm é o formato de filme fotográfico mais comum. O filme tem 35 mm de largura e cada imagem standart tem 24×36 mm. Esse tipo de filme existe em positivo, negativo, preto e branco, colorido e infravermelho.

As câmeras que utilizam esse tipo de filme são as da categoria monoreflex. São as mais versáteis que se encontram no mercado, principalmente pela possibilidade da troca das objetivas de forma simples e rápida, por isso, alguns modelos, como a F da marca Nikon tornaram-se populares entre foto jornalistas do mundo inteiro, inclusive, brasileiros nas décadas de 1960 e 1970.

Segundo Mosciaro (2009, p.34), não é possível planejar o tipo e a quantidade de acondicionamento a serem adquiridos sem o conhecimento e quantificação dos formatos no momento da aquisição do acervo, por esse motivo, a descrição dos itens que compõem a coleção Foto Carlos são imprescindíveis, pois “a previsão de armazenagem e acondicionamento do acervo depende inteiramente desta informação”. (MOSCIARO,2009, p.34).

### **3.1.6 Coleção Foto Carlos – FUNARTE: Projeto Brasil Memória das Artes e digitalização da coleção Foto Carlos**

No ano de 2004 a FUNARTE havia iniciado o processo de digitalização sistemática de seu acervo, sendo o primeiro a ser digitalizado o acervo sonoro do Projeto Pixinguinha. No ano de 2006 é iniciada a digitalização da coleção Foto Carlos, por meio do Projeto Brasil Memória das Artes, projeto de salvaguarda e difusão do Patrimônio Artístico Nacional do acervo do Centro de Documentação e informação da FUNARTE (CEDOC).

O CEDOC abriga cerca de 1 milhão de documentos sobre Artes Plásticas e Gráficas, Música, Fotografia, Teatro, Dança, Ópera, Circo, Cinema e Vídeo. Portanto tem papel de destaque entre as unidades de informação em arte e cultura no Rio de Janeiro onde é possivelmente a maior biblioteca especializada em teatro e fotografia. Esse projeto é elaborado pela FUNARTE e patrocinado pela empresa estatal Petrobras, proposto no ano de 2005 têm início no ano de 2006. Na primeira fase foram selecionados os seguintes conjuntos de documentos:

do acervo do CEDOC, selecionou-se, por excelência e importância a Coleção FOTO CARLOS, adquirida em 1993 [...] além disso, escolheu-se para compor este projeto: o arquivo da Família Oduvaldo Vianna e também o acervo do poeta Acervo Paschoal Carlos Magno”. (SOUZA, 2014, p.7-8).

O acervo do CEDOC é vasto e diferenciado e está dividido em três tipos de arquivo: o arquivo administrativo, o arquivo privado e o audiovisual. Com relação ao conteúdo dos

arquivos a instituição destaca três vertentes especiais: o ineditismo, a originalidade e a importância histórica. Dada a relevância desse acervo, esse projeto tem como objetivo: a adaptação de seu acervo para torná-lo acessível a um número cada vez maior de brasileiros<sup>90</sup>.

A coleção Foto Carlos faz parte do arquivo áudio visual, oriundo em sua maior parte de doações. Segundo a documentação consultada esse arquivo “esconde riquezas das artes cênicas brasileira, portuguesa e francesa”, como nas coleções de cartões postais, “carte de visite” e *cabinet* do século XIX e início do século XX que também foram contempladas nesse projeto.

Neste sentido, a pesquisa histórica é essencial para o desenvolvimento do trabalho e permeia todo processo de digitalização, pois fundamenta as estruturas do tratamento técnico, inclusive “Para chegarmos à etapa de digitalização é fundamental que já tenhamos identificado e tratado os documentos”<sup>91</sup>.

O conjunto de imagens da coleção Foto Carlos é fonte de pesquisa permanente, pois representa um dos mais importantes registros da história do teatro sendo que “sem elas seria difícil remontar a memória desta representação artística no Brasil das décadas de 1940 a 1970”<sup>92</sup>.

Segundo Souza (2014, p.6) somente com o início desse Projeto (Brasil Memória das Artes) é que o conteúdo referente aos dois lotes adquiridos pela FUNARTE “começa a ser retirado das caixas e ter seu valor de fato revelado”, até então este conteúdo ainda era desconhecido. O material referente aos dois lotes adquiridos ao longo de duas décadas é:

considerado “o mais completo [acervo] existente no Rio de Janeiro, como documentário visual de atividades teatrais na cidade durante longo período”, com qualidade “de primeira ordem”, com potencial para “contribuir grandemente para o estudo das artes cênicas no país”, como citado anteriormente, nos diversos pareceres técnicos mencionados”. (SOUZA, 2014, p.6)

Embora a proximidade com as fontes possibilite reflexões acerca da identificação das imagens, e respectivos contextos de produção (identificação dos atores, peças teatrais, cenários e personagens) com a respectiva datação este é um árduo trabalho, tanto pelo volume, quanto pela forma em que o material se apresenta, como negativo fotográfico.

O negativo fotográfico é o resultado do processo de revelação pelo qual o filme fotográfico passou. O filme fotográfico é composto por uma base plástica e por uma ou mais camadas de emulsão sensível à luz. Essas camadas sensíveis à luz são compostas por

---

<sup>90</sup> Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/o-projeto>. Acesso em 12 dez de 2018.

<sup>91</sup> Idem a nota anterior.

<sup>92</sup> Documento de 20/07/2006 – documentação institucional sobre o CEDOC e o Projeto Brasil Memória das Artes.

cristais de sais de prata, sensíveis à luz. Estes cristais, chamados quimicamente de haletos ou halogenetos de prata, ficam suspensos em uma fina camada de gelatina. Essa emulsão reveste a base plástica.

A revelação é o processo que faz aparecer a imagem que foi gravada pelos cristais de sal. Neste estado, após ter sido revelado, o filme torna-se negativo fotográfico. Quando revelamos um filme, os cristais de sais com a estrutura alterada reagem quimicamente para formar uma imagem – a imagem negativa. Os cristais que não tinham sido atingidos pela luz – e por isto não tinham sua estrutura alterada – são “lavados”, deixando claras ou transparentes as áreas onde eles estavam.

Devemos esclarecer que, a imagem que se apresenta no negativo fotográfico não é a fotografia. E, portanto, realizar a identificação das imagens gravadas em um negativo foto é um processo complexo que exige habilidade técnica e um conjunto de procedimentos.

Este conjunto de procedimentos que inclui o processamento técnico é um processo longo e demorado, que apresenta algumas dificuldades, especificamente:

[...] no caso da Coleção Foto Carlos, o primeiro a ser contratado foi o pesquisador com a função de identificar as imagens. Em seguida, as informações são repassadas para um documentarista que insere os dados na base de dados. Logo, os negativos são higienizados e acondicionados em invólucros apropriados, com conservadores. A etapa seguinte é a digitalização, que exige vários outros procedimentos”, (PORTUGAL, [s,d]<sup>93</sup>)

Esse processo torna-se longo e demorado em função do volume de itens e também das etapas de tratamento pelas quais passam esses itens, são essas: identificação; análise e seleção; arranjo ou classificação; catalogação ou descrição; entrada dos dados na base de dados; disponibilização dos dados na Internet e Canal FUNARTE; higienização e/ou restauração; notação e etiquetas nos documentos e/ou caixas; acondicionamento; e guarda nos armazéns e seu monitoramento térmico.

A coordenadora de Documentação e Informação da FUNARTE, Helena Dodd Ferrez, em memorando de número 027/06 de 13 de fevereiro de 2006 encaminhado da Coordenação de Documentação e Informação da FUNARTE, para a Associação Cultural da FUNARTE informa que não será necessária a duplicação dos negativos e contatos especificados no primeiro escopo do projeto, pois a digitalização permite eliminar a necessidade de duplicação analógica e a geração de contatos em papel fotográfico. Com isso, o tempo e o custo do projeto são diminuídos.

---

<sup>93</sup> Denise Portugal, coordenadora do Centro de Documentação da FUNARTE (Cedoc) – disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/colecao-foto-carlos-ganha-nova-digitalizacao-pelo-projeto-brasil-memoria-das-artes/>, Acesso em 01.09.2018.



A identificação é realizada a partir dos contatos de parte da coleção, de forma a se dar início ao processamento técnico da mesma. O processamento técnico envolve as etapas de: classificação, catalogação e entrada de dados no sistema. Ao término dessa etapa é realizada ainda a revisão do processo técnico e por fim a disponibilização das informações no catálogo on-line do CEDOC no Portal FUNARTE.

No entanto, a maior dificuldade se dá na segunda fase de execução do projeto, quando o CEDOC realiza a conservação, processamento técnico e digitalização da segunda parte do acervo Foto Carlos (cerca de 20 mil itens); “árduo processo de identificação das imagens”.<sup>94</sup>

Convidado pela FUNARTE para identificar as imagens da segunda leva de fotos da Coleção Foto Carlos adquirida pela instituição, o pesquisador iconográfico Reinaldo Cotia Braga<sup>95</sup> se deparou com uma situação curiosa: no material previamente selecionado e digitalizado em 2006, reconheceu-se, em foto do espetáculo Anti-Nelson Rodrigues, de 1974. Seu nome, contudo, não constava na legenda, por falta de informações sobre ele no material disponível sobre a peça<sup>96</sup>.

No final do ano de 2006, dois relatórios foram apresentados, de acordo com o relatório parcial do Projeto Brasil Memória das Artes. O primeiro, do dia 24 de outubro informa que, as etapas de higienização, acondicionamento, armazenamento e digitalização do total de 19.000 (dezenove mil) negativos, além da identificação dos atores, espetáculos teatrais registrados pelo fotógrafo Carlos Moskovics estavam sendo realizadas.

Entretanto, aponta que possivelmente apenas 50% (cinquenta) do acervo serão totalmente concluídos, sendo então, ao término, disponibilizados para o público na base de dados do CEDOC. É informado que até o presente momento cerca de 5.000 (cinco mil) negativos já haviam sido completamente processados.

O relatório final de dezembro de 2006<sup>97</sup> informa que os 19.839 (dezenove mil oitocentos e trinta e nove) negativos encontram-se finalmente digitalizados e por isso os originais tornam-se inacessíveis para consulta, o que garante a integridade física do material, cumprindo assim um dos objetivos do projeto.

Informa que os trabalhos de identificação dos atores e espetáculos teatrais continuam a ser realizados e que alcançam um percentual acima do esperado, cerca de 80% (oitenta) do acervo do fotógrafo já havia sido identificado.

---

<sup>94</sup> Idem notas 27; 28 e 29.

<sup>95</sup> Ator, diretor e pesquisador sobre artes cênicas no Brasil.

<sup>96</sup> Idem as notas 27;28;29 e 30.

<sup>97</sup> Relatório final de dezembro de 2006 disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatv2006.pdf> . Acesso em 01/01/2019.

Consta ainda que cerca de 10.000 (dez mil) itens já estão com os dados processados e disponibilizados para o público na base de dados do CEDOC “revelando um conjunto precioso de imagens dos mais importantes espetáculos teatrais que ocorreram no Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1980”. (FUNARTE,2006, p .27)

A metodologia de trabalho desse projeto foi definida em conjunto com a equipe do CEDOC98 em função dos objetivos pretendidos que envolvem as seguintes etapas de salvaguarda: a) identificação do conteúdo do acervo. b) preservação do acervo ao se disponibilizar a pesquisa com o uso do arquivo virtual. c) publicidade e acessibilidade ao acervo. d) possibilidade de reordenação do acervo, se necessário. e) catalogação e inclusão do acervo Foto Carlos na base de dados e na página web da FUNARTE.

Devido ao potencial informacional relativo à temática dessa coleção, com a finalidade de facilitar a gestão e a comunicação ficou estabelecido que para a captura eletrônica de negativos em conjunto seria mantida a organização criada pelo fotógrafo.

O procedimento adotado foi o de se agrupar os negativos contidos originalmente em cada envelope em porta negativos (print-files) transparentes que foram digitalizados (fotografados eletronicamente) e nomeados com a mesma identificação de cada envelope original.

A primeira fase de execução do Projeto Brasil Memória das Artes é finalizada em janeiro 2007. A digitalização foi realizada nas dependências do CEDOC, sob a coordenação dos servidores da instituição, entre agosto e novembro de 2006, envolvendo todas as dez etapas citadas anteriormente.

foi possível tratar quatro conjuntos de documentos relacionados às artes cênicas, sob a guarda do Cedoc: parte da Coleção Iconográfica (composta por 520 gravuras, desenhos, colagens e aquarelas; 1.238 cartões-postais e 277 fotografias do final do século XIX, início do XX), Arquivo da Família Oduvaldo Vianna (com documentos do autor e diretor Oduvaldo Vianna, da autora de radionovelas Deuscélia Vianna e do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, de 1930 a 1984), Acervo Paschoal Carlos Magno e o primeiro lote da Coleção Foto Carlos. (SOUZA, 2014, p.7-8).

De acordo com Souza (2014 p.2) embora seja notável este esforço de a instituição FUNARTE preservar, descobrir e revelar a riqueza do Acervo Foto Carlos, essas ações ainda estão “longe de chegar à altura da importância da produção de seu criador”.

Conforme apresentamos nos capítulos anteriores Carlos Moskovic foi responsável por uma vasta e variada produção no campo da Fotografia. A relevância do material produzido por esse fotógrafo se dá pelas múltiplas camadas interpretativas em contextos históricos, sociais e artísticos. Observamos que os itens que compõem a coleção Foto Carlos

---

<sup>98</sup> Helena Dodd Ferrez, Ana Saramago, Elizabeth Carvalho Macedo, Maria Paula Miranda Lopes.

(FUNARTE) já forma vendidos como uma coleção, de forma organizada e contendo apenas o material referente ao teatro, entretanto, observamos que o material que compõem o acervo do IMS, é oriundo dos diferentes tipos de arquivos que compõem as coleções constituídas a partir do acervo geral do fotógrafo Carlos Moskovics. A primeira publicação do IMS reúne, na forma de portfólio, os retratos que Carlos Moskovics realizou, possivelmente na década de 1940 e é apresentada ao público como o livro: *Cara de Artista*. Miceli (2009) no ensaio desse livro nos fornece uma pista sobre o olhar dessa instituição (IMS) sobre o trabalho de Carlos Moskovics, quando intitula esse fotógrafo como: “o *expert* da verossimilhança” (Miceli,2009, p.14).

No próximo capítulo intitulado: **O homem-e-a obra: eis o legado** buscamos, com amparo dos depoimentos-entrevistas realizadas durante a presente pesquisa, apresentar tanto as impressões pessoais quanto profissionais dos entrevistados, e a importância da obra de Carlos Moskovics para o campo da Fotografia e da Museologia.

## **CAPÍTULO 4**

### **O HOMEM-E-A OBRA: EIS O LEGADO**

#### 4. O HOMEM-E-A OBRA: EIS O LEGADO

“Fotografia é tudo o que vemos,  
porém o que vemos depende de quem somos”  
(MEDEIROS, (1986, p. 54)<sup>99</sup>

Neste capítulo nos propomos a discutir, num primeiro momento de forma generalizada, a questão da autoria e, de forma mais específica, a relação entre autoria e fotografia presente nas coleções Foto Carlos (FUNARTE) e Carlos Moskovics (IMS). Nesse sentido trouxemos o questionamento sobre o conceito de “obra” e sobre a dificuldade em diferenciar todo o material produzido, ainda que somente o que foi categorizado como autoral.

Destacamos algumas de suas fotografias que traduzem o seu olhar poético, que dão relevo a sensibilidade autoral de Carlos, trazendo a potência de suscitar no observador um encontro entre arte e fotografia.

Por fim, procuramos compreender se a coleção CARLOS MOSKOVICS (IMS) está em processo de musealização, consideramos de acordo com Cury (1999,p.50) que nesse momento o objeto já está inserido num contexto museológico, pois musealizar consiste em um processo que parte da aquisição e chega na comunicação.

Para compreensão do “homem-e-a-obra” foram utilizadas duas entrevistas gravadas<sup>100</sup>, com roteiro memorizado, num modo “depoimento”: a primeira foi com o filho do fotógrafo Carlos, Luiz Moskovics, a segunda com Sergio Burgi<sup>101</sup>, coordenador de Fotografia do IMS e curador dessa coleção.Os entrevistados foram escolhidos pela “proximidade” com o investigado e o conhecimento das suas obras.

---

<sup>99</sup> Contemporâneo de Carlos Moskovics, José Medeiros (1921-1990) foi um fotógrafo Piauiense que também teve sua obra adquirida pelo IMS em agosto de 2005. Na página web da instituição IMS, há informação de que sua coleção contém cerca de 20 mil negativos, dois quais 202 estão disponíveis *on-line* e que “Medeiros integrou a equipe da revista *O Cruzeiro*, então a maior do país, cujo departamento de fotografia, chefiado pelo francês Jean Manzon, revolucionava o tratamento dado à imagem na imprensa nacional.” Disponível em: <https://siteantigo.ims.com.br/ims/explore/artista/jose-medeiros>. Acesso em 20/12/2018.

<sup>100</sup> Transcritas na íntegra.

<sup>101</sup> Sergio Burgi (1958) é especialista na área de Fotografia com ênfase em Conservação e Preservação Fotográfica. Formado em Ciências Sociais pela USP é Mestre em Conservação Fotográfica pela School of Photographic Arts and Sciences, do Rochester Institute of Technology (EUA) e também Master of Fine Arts in Photography e Associate in Photographic Science pelo Rochester Institute of Technology. Foi coordenador do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da FUNARTE entre 1984 e 1991. É membro do Grupo de Preservação Fotográfica do Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e desde 1999 coordena a área de fotografia do Instituto Moreira Salles, principal instituição voltada para a guarda e preservação de acervos fotográficos no Brasil.

A entrevista com um dos filhos do fotógrafo – Luiz Moskovics<sup>102</sup> – se tornou relevante, pois, além do parentesco, Luiz trabalhou com o pai na Foto Carlos, desde quatorze anos. A entrevista com Sergio Burgi, igualmente importante, posto que Burgi coordena a seção de fotografia do Instituto Moreira Salles – que salvaguarda hoje o acervo de Carlos Moskovics. As entrevistas foram gravadas na cidade do Rio de Janeiro, no mês de outubro de 2018, sendo respectivamente na residência de Luiz Moskovics em Copacabana; e no próprio IMS, no caso de Burgi.

#### **4. 1 A fotografia como devir**

Negativos fotográficos, fotografias, imagens: representam agora, o e no grande palco de representações – o Teatro. Envolvem todo esse espaço da arte e com a potência das imagens revelam os elementos, trazendo a cena o que outrora esteve ativo.

No palco, nessa casa de ilusões, local em que a força da mímica e a energia do corpo foram dirigidos por Zbigniew Ziembinski ou Zygmunt Turkow, e os cenários desenhados por Santa Rosa ou Hélio Eichbauer, a imagem daquele tempo, hoje, se faz presente e conta a história do teatro moderno brasileiro do Rio de Janeiro, por meio do registro fotográfico de Carlos Moskovics.

---

<sup>102</sup> Luiz Moskovics (1959) no ano de 1974 começa a auxiliar o pai cuidando da parte administrativa da empresa Foto Carlos. Luiz permanece a frente da Foto Carlos até o encerramento da empresa no final da década de 1990.



Figura 57 - Fotografia de Carlos Moskovic publicada no Correio da Manhã, Cenário da peça de teatro O Balcão. Rio de Janeiro, abr- jun/1970– Acervo Arquivo Nacional<sup>103</sup>

Entretanto, há outro elemento que compõe a cena, seja a representada no palco ou na fotografia, e que também faz parte dessa história – a palavra. Tão utilizada na história do

<sup>103</sup>Peça teatral de Jean Genet, com tradução de Jacqueline Castro e Martin Gonçalves, com produção de Martin Gonçalves, montada no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, em 1970, com direção de Martin Gonçalves, cenários, figurinos e marionetes de Hélio Eichbauer, e música de Aylton Escobar. Participaram do elenco os seguintes atores: Aurea Bastos, Antonio Patiño, Maria Fernanda, Renato Coutinho, Maria Moniz, Jorge Cherques, Labanca, Maria Pompeu, Myrian Pérsia, Oswaldo Loureiro, Carlos Vereza, Djenane Machado, Erico Vidal, Nelson Caruso, Jorge Candido, Ednei Giovenazzi. Na FUNARTE há 57 negativos (envelope nº 396) : p&b ; 6 x 6 cm e 15 tiras de contato (envelope nº 396) : p&b ; 35mm referente a essa peça. Inclusive o negativo dessa reprodução fotográfica.

teatro e, fundamentalmente expressiva nos diálogos escritos por Nelson Rodrigues para a peça *Vestido de Noiva*, cujas únicas fotografias da primeira apresentação em 1943, são de Carlos Moskovics.



Figura 58 - Fotografias de Carlos Moskovics apresentação da peça de teatro Vestido de noiva. 1943. Rio de Janeiro. Acervo IMS.

Neste capítulo utilizamos a palavra como matéria prima para sua construção, pois aqui buscamos a história oral com intuito de refletir sobre a fala dos entrevistados, suas memórias e sobre os possíveis significados da interpretação dos sentidos construídos na coleção desse fotógrafo.

Trabalhamos a palavra falada – com o cuidado que se tem com uma Narrativa. Buscamos evitar os perigos do uso de material biográfico como fonte de pesquisa posto não iluminar a trajetória do autor, no que contrasta com a riqueza dos depoimentos das entrevistas.

Nesse sentido, entendemos que estamos numa zona fronteira, cujas múltiplas camadas interpretativas se abrem num devir. Uma disputa de narrativas que se abre para a criação de novos territórios pela análise das vias de interpretação de duas coleções, uma salvaguardada na instituição privada (IMS) que visa a musealização e uma coleção privada com o filho. Nos dois casos, as fotografias de Carlos são cartografias das vivências pelas quais ele passou interpretado pelo olhar afetuoso do filho e pelo olhar curatorial de Sergio Burgi.

Segundo Bourdieu (2002, p.185) “produzir uma história de vida, tratar a vida com uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica”; por isso, segundo este autor (idem, 2002, p.185) se faz necessário romper com toda uma tradição literária



anterior ao advento do romance moderno e considerar a descoberta advinda desse gênero literário: “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório”.

Entretanto Bourdieu (2002, p.185) afirma que esses cuidados não invalidam o uso do material biográfico, mas que é necessário compreender que, enquanto os relatos caracterizam as histórias de vida de uma forma diacronicamente linear, as trajetórias mostram as relações com distintos agentes em diferentes campos ao longo de sua existência, pois elas trazem as “trilhas de vida<sup>104</sup>”. Na visão ainda de Bourdieu (idem, 2002, p.189-190):

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um "sujeito" cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações.(BOURDIER, 2002, p.189-190).

Portanto, compreender a trajetória, “a trilha de vida”, torna-se algo extremamente complexo e multifacetado, impossível de ser explicitado num discurso cronologicamente ordenado e linearmente concluído.

Neste sentido, como metodologia de pesquisa, buscamos entrecruzar a análise histórica e social, apresentada no primeiro e segundo capítulos, o estudo de caso da coleção, no terceiro capítulo, e as entrevistas que compõem como fonte de pesquisa este quarto capítulo.

Este nosso último capítulo tem por objetivo encontrar indícios que possam apontar para um tipo de fotografia autoral, pelo viés poético e artístico do fotógrafo<sup>105</sup>. Assim como investigar se as ações realizadas pelo IMS, inferindo, apontavam para uma possível musealização do acervo Carlos Moskovics, esta análise se dá por meio os elementos da história oral.

Sobre esta trajetória, ou trilha de vida poética do autor, Foucault nos diz:

O que me surpreende, em nossa sociedade, é que a arte se relacione apenas com objetos e não com indivíduos ou a vida; e que também seja um domínio especializado, um domínio de peritos, que são os artistas. **Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma**

---

<sup>104</sup> No que concorda Harvey, o geógrafo inglês em Condição Pós-moderna, quando se refere “as trilhas de vida espaço-tempo”, começando em suas rotinas cotidianas de movimento, estendendo-se até movimentos migratórios, casamentos, mudanças para subúrbios, etc. (HARVEY,2005, p.195).

<sup>105</sup> Pensando em Foucault, na ética e estética, e assim fazer da vida uma obra de arte. Formas e atividade de si. Sobre isso cf. Pinho (2010)

**mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não?**  
(FOUCAULT, 1994, p. 617, apud PINHO, 2010) [grifo adicionado]<sup>106</sup>

Essa reflexão está pautada na análise dos acontecimentos, memórias e significados, aliados a análise de algumas imagens. Entendendo que as fontes de história oral podem ser materializadas em narrativas buscamos uma interpretação sensível e cuidadosa das fontes orais, com atenção aos seus códigos e a sua linguagem.

Sabemos que nem todo fotógrafo é autor e nem toda fotografia produzida por um autor é autoral, mas afinal como é possível diferenciar um trabalho autoral de um trabalho não autoral?

Entendemos que a autoria é um tema complexo, recorrente, atual e polêmico. Um tema cuja morte já foi anunciada por Rolan Barthes em “A morte do autor” (2004). Entretanto, observamos que este tema ainda permeia e fomenta questões no campo acadêmico e em muitas práticas contemporâneas, estando relacionado com fenômenos recentes nos campos da museologia e das artes, por exemplo.

Dada à complexidade do tema perguntamo-nos qual o melhor caminho para compreendermos o conceito de autoria? Entendemos que o primeiro passo é o da separação entre duas categorias, a de indivíduo produtor e a de autor, na qual o autor é uma personagem conceitual. Esta discussão, ampliada da Literatura (campo que há muito tempo tem tido o tema da autoria como objeto de estudo) para o campo da Fotografia e da Museologia, toma por base os conceitos teóricos advindos do questionamento: O que é um autor? proferido por Michel Foucault no ano de 1969 em uma conferência na *Société Française de Philosophie*.

Com base na discussão proposta por Foucault (2009) consideramos que nem toda fotografia é autoral, assim como, nem todo fotógrafo é autor. Ademais, nos questionamos se quando o fotógrafo é autor, todas as suas fotografias são autorais e ainda, o que podemos considerar como sendo a obra do fotógrafo?

Segundo Foucault (2009, p.267) a questão do autor é uma questão um pouco estranha e importante, pois “essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências”.

Em uma escrita liberta do tema da expressão, este autor, não está “amarrado” em uma linguagem. Nessa escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (Idem. p. 268). Para este autor mais que constatar o desaparecimento do autor é necessário identificar os locais em que sua função é exercida.

---

<sup>106</sup> Os grifos adicionados nesse capítulo pretendem dar ênfase para o trecho.

Para Foucault (ibid.) o nome do autor apresenta uma impossibilidade de tratá-lo como uma descrição definida; mas impossibilidade igualmente de tratá-lo como um nome próprio comum. Afirma que o uso do nome do autor suscita alguns problemas comuns ao nome próprio.

Conforme apresentamos no capítulo 2, Carlos Moskovichs, enquanto exercia a sua profissão como fotógrafo ficou conhecido como: Carlos - Fotógrafo. Ao entrevistar o sr. Sergio Burgi (SB) perguntei sobre o fato de este fotógrafo ter sido conhecido, no campo da fotografia, apenas por seu nome próprio desacompanhado do sobrenome. E por que ele achava que isto se dava. Em resposta ele me disse que “o perfil dessa atividade não necessariamente está associado ao *status do autor*, mas ele pode estar associado a um *status de serviço*” (BURGI, 2018).

A fotografia, ela tem... Você tem que entender que a fotografia, do ponto de vista da sua atividade aplicada, comercial, é muito intensa e representa de fato as possibilidades de empreendimento, de se viver de uma certa imagem. **O perfil dessa atividade não necessariamente está associado ao status do autor, mas ele pode estar associado a um status de serviço. Eu acho que no caso dele a primeira opção, por esse status de serviço.** (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

Devemos considerar que a pessoa de Carlos Moskovichs, “de carne e osso” difere do nome como ele era conhecido no meio da fotografia. Para Foucault (2019, p.273) é preciso distinguir entre o nome próprio e o nome de autor, pois um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso

[...] ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...]. (FOUCAULT, ibid.)

Portanto, o nome do autor funciona para caracterizar um certo *modo de ser* do discurso.

Quando pergunto a SB se a fotografia de Carlos Moskovichs sempre teve um tema documental ele, em sua resposta expõem a complexidade de atribuir um caráter mais autoral as suas fotografias.

SB – Bem, não é totalmente simples. Claro que ele é um excelente fotógrafo no ponto de vista da execução dos trabalhos. Ao mesmo tempo eu diria que nos anos 40 e 50, são também trabalhos condicionados, mas do ponto de vista **de um trabalho de um viés mais autoral ele tem uma exploração na fotografia. Ele faz arte no retrato, são coisas bastante interessantes, mas acho que ele também tem essa característica de ser muito**

**sofisticado no que faz no ponto de vista dos trabalhos condicionados também.** (BURGI,2018) [grifo adicionado]

Segundo Cury (1999, p.53) “a musealização é um **processo** que se inicia na valorização seletiva, mas continua no conjunto de ações que visa a transformação do objeto em documento e sua comunicação”. De acordo com essa autora (idem) essas ações podem ser representadas como: aquisição, pesquisa/conservação/documentação e comunicação. E, compreende ainda as atividades administrativas como pano de fundo desse processo.

O Instituto Moreira Salles, mantenedor do acervo de Carlos Moskovics, reuniu uma série de retratos que compõem o acervo deste fotógrafo, e realizou a publicação do livro intitulado *Cara de Artista*; sendo o conjunto desses retratos analisado pelo sociólogo Sergio Miceli, autor de textos clássicos sobre as redes de sociabilidade que compõem o meio artístico nacional. Segundo Miceli (apud RIBEIRO et al., 2016, p. 216) no início dos anos de 1940, Carlos Moskovics aproximou-se de um grupo notável de protagonistas da Arte Moderna brasileira, “[...] as fotos de Carlos são referências iconográficas e registros de prestígio para esses artistas, cenógrafos, paisagistas e gravuristas.”

Dentre os artistas retratados e publicados nesse livro estão: Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Tomás Santa Rosa, Roberto Burle Marx, Heitor dos Prazeres, Maria Helena Vieira da Silva, José Pancetti e Iberê Camargo.

Além desses, fotografou ainda diretores de teatro, como Nelson Rodrigues e Ziembinski – este último presente desde o início do teatro moderno brasileiro. Importante salientar que são de autoria de Moskovics as únicas fotografias realizadas na primeira apresentação da peça: “*Vestido de Noiva*”, em 1943, escrita por Nelson Rodrigues e dirigida por Ziembinski. O jornalista Ruy Castro escreveu, em “*O Anjo Pornográfico*”, a biografia de Nelson Rodrigues:

Daí a uma hora, quando as últimas pessoas se retiraram, Ziembinski reuniu o elenco, ainda com as roupas de palco, para ser fotografado por Carlos – no cenário, nas principais situações das peças. Era uma noite a ser imortalizada e **Carlos era a estrela dos fotógrafos do teatro**. Foi quando se fizeram as únicas fotos de “vestido de noiva” original (CASTRO, 1992, p. 174) [grifo adicionado].

É tocante a sensibilidade de Moskovics ao captar a sutil atmosfera reinante no espaço de trabalho desses artistas, ao retratá-los:

**[...] cercados de obras e de materiais alusivos à sua prática, instantâneos iluminados em contrastes vibrantes de luz e sombra, com poses e atmosfera reminiscente da tradição do autorretrato pictórico.**

[...] é inequívoca a filiação de Moskovics à corrente pictorialista em fotografia, ainda vigente na década de 1930, quando adquiriu o treinamento e a prontidão indispensáveis ao ofício” (Miceli, 2009, p.11). A visão que se faz notar na fotografia de Carlos é a de que **ela é uma imagem artística, indo muito além da técnica** (RIBEIRO *et al.*, 2016, p. 216). [grifo adicionado]

Segundo texto disponibilizado pela página eletrônica do IMS, esse grupo de artistas era formado por laços pessoais, estéticos e institucionais, o grupo incluía veteranos já consagrados pelo movimento modernista, pintores ainda em fase de afirmação e iniciantes. E os “retratos reunidos nessa publicação eram provavelmente realizados para que os artistas pudessem usá-los em catálogos e publicações especializadas” (IMS, [s.d]).

Durante a entrevista, pergunto a SB sobre a rede de sociabilidade formada por Carlos Moskovics com seus parceiros, e esta se dar, principalmente, por este fotógrafo demonstrar lealdade a seus clientes; este responde que esta publicação reflete o modo como essa relação se constitui, e também que, apesar de muitos desses retratos terem sido realizados para a revista *Sombra*, por exemplo, que estes são “belos e sofisticados”:

Claro, a gente publicou um pequeno livro, você já viu, que é uma relação de um condicionamento específico, voltado para um grupo de artistas que estão associados a um projeto cultural e ele vai fazer uma série de retratos, naquele momento faz um recorte no tempo, e **são belos retratos**. São ensaios um pouco prolongados em torno desses artistas. Essa relação, que é uma relação editorial, mas é **sofisticada na forma que ele executa o trabalho**, os retratos que ele reproduz. Você vê que ali tem um grande potencial só nesse projeto, por exemplo. (BURGI, 2018). [grifo adicionado]

Observamos, a partir da análise das fotografias de Carlos Moskovics, que essas fotografias demonstram além de conhecimento técnico pertinente à fotografia, também certo conhecimento sobre arte. Era notório em suas imagens algo que ia além do registro documental: sua preocupação com o enquadramento, a luz, e a forma como privilegiava o uso dos três elementos (o plano, a altura do ângulo e o lado do ângulo), confere à sua obra uma estética própria<sup>107</sup>, uma arte, para além do mero documental (que era sua produção laboral).

Segundo texto disponibilizado pela página eletrônica do IMS “esses retratos funcionam como instantâneos de uma época, mas, também, como chaves de interpretação para a imagem que cada artista desejava projetar de si mesmo” e, “mais do que um ensaio de valor documental, os retratos **possuem um valor estético próprio, por seu rico jogo de luzes e sombras, bem como por suas estratégias de composição, surpreendentes a cada imagem**”.IMS [s.d] [grifo adicionado]

<sup>107</sup> Toda ética cria uma estética, já nos mostrou Foucault (1994, apud PINHO, 2010). Pensando em ética – como ethos – modo de ser e se inserir no mundo.



Figura 59 - Eric Marcier em seu atelier no Rio de Janeiro. S/D, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles apud RIBEIRO et al., 2016, p.217

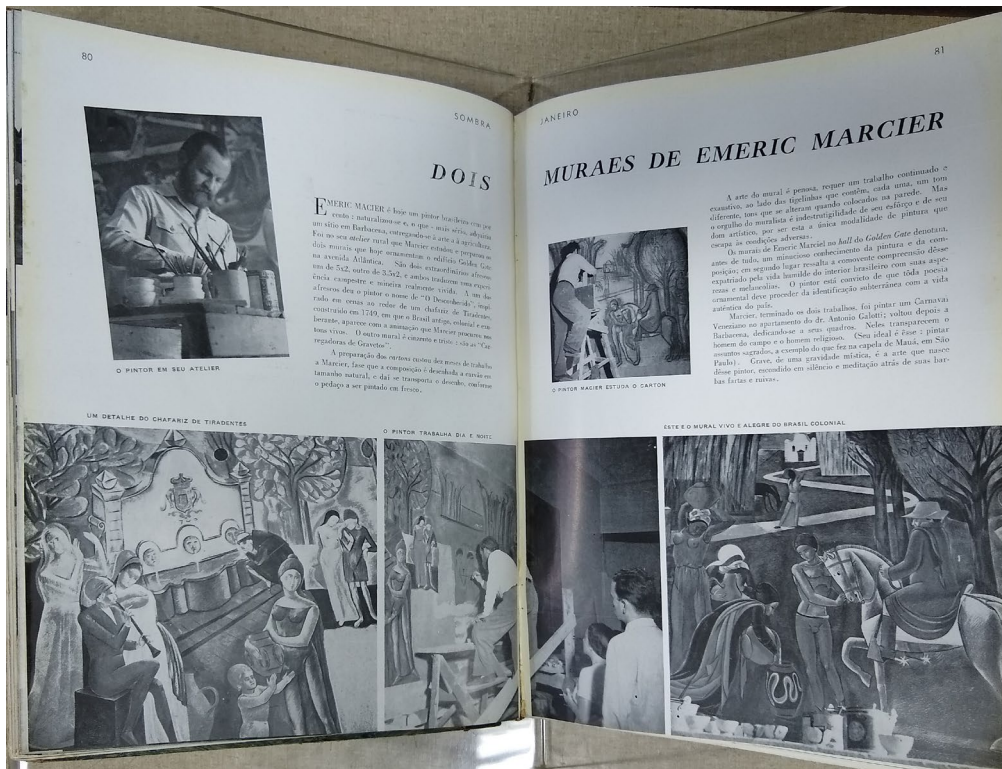


Figura 60 - Revista Sombra, n. 108, ano 11., Rio de Janeiro, jan/1951 p.80-81 – Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovic.

Quando pergunto ao SB se ele acha que houve influência de Jean Mazon (da Revista *Sombra*) e José Medeiros (da Revista *Cruzeiro*), na constituição do olhar de Carlos, ou simplesmente esse olhar é mais próximo de sua formação mesma:

S.B. Depois, se tem algo que é  **muito impactante, que é essa intensidade do processo**. Eu acho que ele tem... O caminho dele, eu acho que **é um caminho que tem influências**, mas o fundamental no processo dele não é... É muito importante, mas não é o eixo principal do trabalho editorial. O **eixo principal dele é, de fato, as relações que ele estabelece, por exemplo, com o responsável pelo cassino, pelo Quitandinha, o Joaquim Rolla**. Ele vai construir ali **uma relação onde ele passa a ser o fornecedor exclusivo dessas operações que são operações intensivas de eventos**. Então a documentação que ele traz do Quitandinha, é na verdade quase que associada ao projeto de implementação do Quitandinha, da conclusão do Quitandinha, das suas instalações, seus eventos. **Então ele está fazendo na verdade uma fotografia de publicidade, comissionada num relacionamento intenso e continuado com alguns empreendimentos, digamos**. Eu acho que ele vai se estruturando nesse viés. (BURGI, 2018). [grifo adicionado]

Sobre a qualidade estética apresentada na revista *Sombra* e a relação de Carlos Moskovics com o periódico, Sergio Burgi diz:

Eu acho que no caso da **Sombra, ele era o fotógrafo da revista Sombra, o principal**. Ele é um pouco mais pesquisado. Ele é um pouco mais estudado. **A revista Sombra, o que é muito interessante, as capas são sensacionais[...]** e tem ali um pouco dessa revista ilustrada, com variedades. Lembra muito o que é **veiculado na Cruzeiro, a ideia da imagem e a reportagem estar presente, mas no meio de uma coisa que...** Lembra mais a *Cruzeiro* da década de 20, só que com sofisticação maior, uma revista gráfica, etc. (BURGI, 2018). [grifo adicionado]

Um desses retratos publicados no livro cara de artista é o de Emeric Marcier, publicado também na edição da revista *Sombra* em sua edição de número, de rever, de rever **é um dos trabalhos comissionados realizados por Carlos que desenvolve uma estética, conforme fala de SB sobre o que diferencia uma leitura**, por parte da instituição sobre o acervo do que contém viés de caráter mais autoral “daquilo que é uma relação formal e elaborada dentro do trabalho condicionado” (BURGI, 20018). [grifo adicionado]

Sobre a revista *Sombra* e sua qualidade estética SB informa que:

Enfim, **estamos trabalhando, porque para você amadurecer um pouco essa leitura sobre o que é um viés de caráter mais autoral, de linguagem, daquilo que é uma relação formal e elaborada dentro do trabalho condicionado**, em alguns casos isso não se define. São fotógrafos que produziram coisas muito relevantes, mas com um viés mais ligado a trabalhos que são do seu universo, trabalhos comerciais, mas onde ele vai desenvolvendo sua estética nesse contexto. Então o **Carlos está um pouco nessa linha, mas para ter clareza disso a gente tem que ter cuidado com essas vertentes**. (BURGI, 2018). [grifo adicionado]

Na entrevista SB faz uma aproximação entre esses retratos realizados por Carlos e a fotografia de teatro:

**A questão do *portrait* e a questão do teatro têm uma proximidade**, seja na proximidade da questão da iluminação no sentido da (...) **de luz, um teatro às vezes mais dramatizado pela própria iluminação de cena**, e mesmo o que ele vai construir em paralelo. (BURGI, 2018). [grifo adicionado]

Sobre o modo como Moskovics fotografava, baseado na informação disponibilizada no site da FUNARTE<sup>108</sup>, mas também a partir da correlação dessa informação com o seu *processo de formação*. Em visita realizada no IMS, consultando duas carteirinhas de estudante verificamos que Moskovics estudou no *Liceu de Artes e Ofícios* e também na *Escola de Cinema*. É possível pensar que há, na intenção desse fotógrafo, o fato de desejar ser reconhecido como artista.

Embora o forte do faturamento **não fosse o teatro, Carlos Moskovics sentia prazer em trabalhar nesta área**. No enquadramento da cena, procurava utilizar **recursos adquiridos na observação de artes correlatas, como o desenho, a pintura, a escultura**. Para ele, a fotogenia estava subordinada ao binômio: beleza e personalidade. Dizia que, em teatro, a “personagem fotogênica” era aquela que estava **“bem realizada, física e interiormente”**. (RIBEIRO *et al.*, 2016, p. 217) [grifo adicionado]

Não podemos dizer que todas as fotografias deste fotógrafo poderiam compor a sua antologia, entretanto, neste caso em particular, conforme abordamos no capítulo 1, verificamos que Carlos Moskovics fotografou para os Cassinos e também para as Revistas exercendo uma função comissionada, na qual desempenhava o papel de registrar o que lhe era solicitado pelos seus “chefes”.

Dessa forma, a questão sobre autoria, torna-se ainda mais complexa, pois em tese, esse fotógrafo teria pouca liberdade para “assinar” seu trabalho, visto que esse deveria estar de acordo com as designações dadas pelos representantes das instituições para as quais atuava. Entretanto, nos referindo novamente ao capítulo 1, observamos que o olhar do fotógrafo é constituído principalmente por questões de identidade, posto que o *olhar* é próprio da individualidade dos seres<sup>109</sup>. Nesse sentido, inferimos que não há como não revelar seu estilo, ou deixar de “assinar” sua obra.

<sup>108</sup>Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/> . Acesso em jun.de 2018.

<sup>109</sup> Uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido – uma leitura do real – uma representação que envolve razão e emoção, como vimos em Mauad (*ibid.*), no cap. I.



Nesse sentido, Carlos Moskovics mesmo tendo atuado como fotógrafo profissional, e ainda assim, independentemente de sua relação com a fotografia ou do longo tempo de atividade, pode ser considerado um autor. Entendemos ainda que, por ter sido um célebre e consagrado fotógrafo, conforme destacamos no capítulo 1, ao narrar a sua trajetória profissional, após a sua morte, suas fotografias passam a serem vistas como *mercadorias* e que, juntamente com elas, e no desdobramento outros produtos começam a surgir, como: cartas, reproduções fotográficas, documentação pessoal, etc.. Muitos destes “produtos”, com base no material consultado, foi oferecido, para compor o inventário da obra do fotógrafo, às instituições que salvaguardam as coleções, por anseio mercantil dos herdeiros.

Na entrevista com Luiz Moskovics, enquanto olhamos uma das muitas fotografias colocadas na mesa da sala, o filho de Carlos diz:

LM – (olhando fotos) Isso aqui é uma série de Cabo Frio. Isso que eu digo para você: **sem as fotos de família e Cabo Frio, não tem exposição do meu pai**. Não fica completo. Sem essa coleção dele não fica completo. Essa é minha opinião! ( MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

Possivelmente, as fotografias dos momentos familiares não seriam elegíveis a compor a antologia do fotógrafo, no sentido aplicado pelas instituições que salvaguardam o material iconográfico. Entretanto, nas ações práticas, no momento da institucionalização do arquivo do fotógrafo, esta distinção entre o que é ou não passível de compor a coleção, que não configura tarefa fácil, o material iconográfico do lazer familiar do fotógrafo se apresenta extremamente relevante no campo conceitual, para marcar diferenças, ou traçar analogias.

Sergio Burgi, na entrevista, ao ser perguntado sobre o Foto Carlos e a uma possível definição dessa empresa como uma *marca*, responde citando esse material de Cabo Frio. E durante a realização dessa pesquisa, foi possível localizar em edições da Revista Sombra, algumas fotos também de Cabo Frio (um lugar de lazer da família Moskovics).

SB – É, eu acho que o Foto Carlos acabou **virando uma marca**, mas na verdade também não é um empreendimento que tem uma escala tão independente da marca, porque em grande parte é mais um boca a boca, quer dizer, teve uma atividade importante no Rio de Janeiro, na cidade, mas não foi um empreendimento que transcendeu o estado. **Aqui e ali ele tinha uma relação muito forte com Cabo Frio, ele fez coisas ali, prestou serviços, mas era porque ele tinha uma relação pessoal**. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

Retomando a questão do nome do autor, estas imagens iconográficas de Carlos, sejam de lazer ou trabalho, se misturam, hibridizam-se em sua trilha de vida e operam dando sentido ao conjunto de sua obra, especificamente, às coleções institucionalizadas.

Porém, devemos observar que este fotógrafo, não foi percebido da mesma maneira desde sempre, e sofre alterações ao longo do tempo, assim como acontece a diversos autores.

Por exemplo, o IMS apresenta e se refere ao conjunto de fotografias de Carlos Moskovics como o Acervo do Fotógrafo. Mas quando pergunto: - Hoje a coleção do Carlos tem negativos, positivos, as revistas? Existem cartas? Alguma coisa mais pessoal? Sergio Burgi me responde:

**SB – Não. A gente tem essencialmente, não tem coleção. O acervo é organizado por clientes,** então tem uma série que é mais ligada a... Na verdade, é um desdobramento. Dos grandes clientes, ele produziu mais e ele nominou seu acervo originalmente de forma explícita. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

E fala sobre o método de organização de Carlos Moskovics, de seu próprio arquivo pessoal.

**SB – Ele tem uma organização por ordem alfabética em relação aos clientes.** Só que ele organiza desde clientes como Touring Club, que tem de vários anos de (...), Carioca Engenharia, as revistas que tem também uma organização, mas depois ele passa a ter também clientes episódicos, para portrait, para serviço de reprodução, duplicação, então toda essa área de serviços ele vai organizando por **nome de clientes e em alguns casos ele tem pastas e conjuntos que são organizados por intervalos alfabéticos onde ali se encontram vários serviços feitos para clientes** que ele organizou dessa maneira, com dados de clientes, mas é um ordenamento alfabético. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

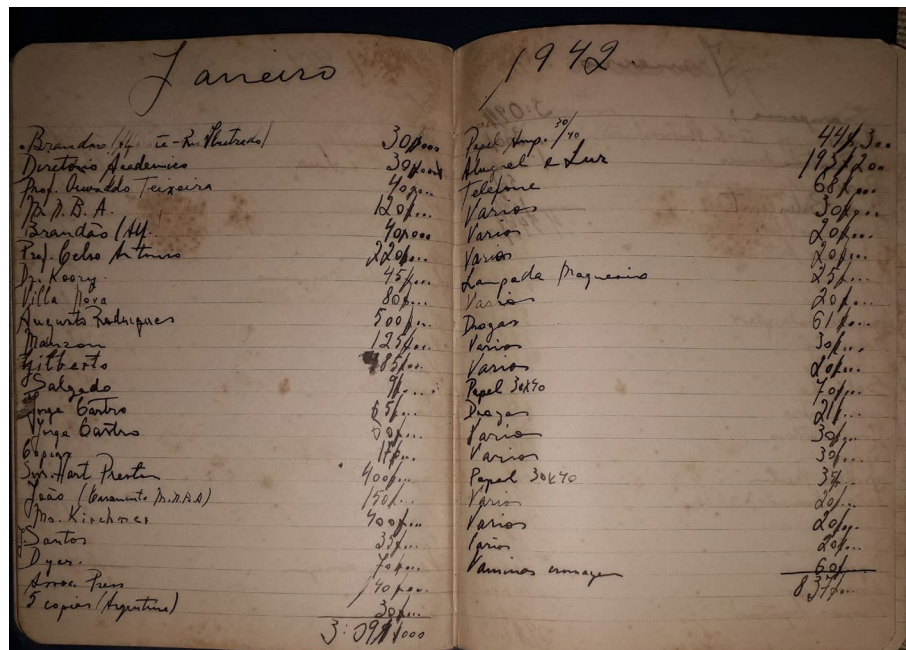


Figura 61 - Caderneta administrativa de Carlos Moskovics. Rio de Janeiro, jan/1942 – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovics.

De acordo com depoimento do filho, manter essa mesma forma de organização e ainda preservar os envelopes é uma maneira de reconhecer as fotografias produzidas por Carlos Moskovics diferenciando-as das que foram produzidas por outros fotógrafos.

LM – A referência toda é a seguinte: **fotografava, revelava o filme, cortava, botava em um saquinho e botava no envelope. No envelope botava, se for teatro: “Teatro Copacabana, peça tal. Data tal.”. Era aquilo ali.** Tanto é que quando as coisas foram para o Instituto, eu falei: “Olha, não se desfaz desses envelopes porque nos envelopes é que eu sei, pela letra, quem fotografou. Se é a letra do meu pai, se é a letra do Alberto”. Alberto foi um cara que trabalhou com meu pai a vida inteira, desde a época do Cassino. (MOSKOVICS,2018) [grifo adicionado]

Segundo Sergio Burgi, depois de terminado o processo de digitalização será possível realizar uma leitura mais ampla sobre o acervo de Carlos Moskovics e também realizar uma pesquisa mais aprofundada sobre as questões que envolvem a atribuição de crédito a fotografia.

SB – Até lá a gente estava considerando que **era um material dele.** Aí ficou mais claro um conjunto de imagens em torno dessa imagem (...) E mesmo assim, são ainda questões que saíram um pouco como uma atribuição a ser verificada. Então o processo de trabalho, no caso de um acervo como o dele, é um pouco de se conseguir fazer... **E agora que a gente está conseguindo se aproximar de fato de um momento de captura mais extensiva da obra dele em termos de digitalização principalmente, o que vai fazer toda diferença em relação a essa leitura mais ampla.** Porque assim, realmente a **questão cronológica é importante, porque tem algumas comissionamentos que são claramente dele, e aí você pode fazer uma atribuição no caso (...)** Foto Carlos, se você tem dúvida sobre essa autoria dele inteiramente ou não. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

Sabemos que as distorções podem ocorrer, de modo que a importância de um autor e a consequente valorização que uma peça terá se for associada ao seu nome, proporcionar aproximações de produções que não dialogam entre si ou que não compartilham o estatuto de obra.

De acordo com Foucault (2009), os traços característicos da função-autor estão ligados ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos. Essa função não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização.

Pergunto ainda: - E era mais um ordenamento, o senhor acha, para que ele se encontrasse e pudesse pegar facilmente? O senhor acha que ele tinha alguma ideia de que

estava formando uma coleção? Você acha que existia essa intenção nele? Que ele sabia o que ele tinha em mãos, que ele teve essa intenção?

SB – Eu acho que o que talvez tenha... E exatamente por isso eu acho **que em vida ele tomou essa decisão e atitude, foi que o teatro representou uma relação que ele construiu talvez menos mediada por um grande cliente, mas mediada por uma relação continua de documentação com vários grupos teatrais, vários artistas.** Ele foi mantendo isso, e na verdade era quase que uma coisa **de extensão de carga horária e horas de trabalho.** Quer dizer, ele **trabalhava durante o dia e ainda ia fazer teatro de noite,** o que é uma coisa... Mas tudo **dentro de um universo muito próximo, tudo andando a pé na parte onde ele está.** Eu acho que isso tem um **sentido de construção, de uma coisa serializada, uma documentação, mas dentro de um tema.** Eu acho que ele trabalhou outros universos, mas muito mais sob demanda. Como por exemplo, **a questão dos bailes de debutante, os casamentos, enfim, esse universo de serviços.** Eu acho que a **relação com as revistas e esse universo do glamour, eu diria que ele teve uma sensação de relevância. Tanto histórica, naquilo que ele fez na década de 40 e 50, quanto também de um universo associado a esse perfil das atividades naquele momento dele, em relação aos cassinos, à Revista Sombra, por exemplo.** Então esse universo disse que a gente já falou, da moda, desses eventos de sociedade que a revista cobria também, as recepções, as personalidades. Eu acho que isso aí se soma. Aí tem que olhar o retrato, porque o retrato é uma coisa que está presente, **mas ele é um híbrido, às vezes de retratos do teatro com retratos de pessoas com algumas experimentações que estão em torno do retrato em estudo mesmo.** Eu acho que essas são vertentes importantes. Depois tem muita coisa pulverizada, quer dizer, o campo da engenharia, de construção, de obra, tem muita coisa, mas pelo menos uma leitura superficial nesse momento ainda não é feita. É um pouco de trabalho de documentação para os clientes. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

Buscando identificar se o acervo do IMS se configura dentro de um processo de patrimonialização ou de musealização, questiono a Sergio Burgi: – Na instituição, como se dá esse processo de pesquisa dessa documentação, de identificação das pessoas que já estão retratadas? Existe uma questão de direito de uso da imagem, como se dá isso? Porque eu imagino que seja uma coisa complicada, inclusive para você montar uma exposição.

SB – A gente avança... No caso dele, a gente tem avançado com duas questões. **Uma é com o inventário de temas e assuntos constantes do acervo dele. Outra é pelo processo de digitalização que foi ocorrendo (...), mas não é ainda sistemático.** Então a gente tem priorizado essa **documentação dos anos 40 e 50, ligada às revistas, que é um conjunto que você tem uma informação catalográfica em parte derivada das próprias revistas, então você tem contexto.** São imagens que muitas vezes aparecem parcialmente nas revistas, então com isso você tem uma informação do contexto. Não é um acervo que tenha informações próprias significativas, mas elas são relativamente escassas. Em geral são informações do cliente, às vezes com o termo indicado, e existem informações que são muito mais de laboratório do que seria o produto que

foi produzido. **Então é um conjunto grande de ampliações, mas elas são parte de um processamento de vários termos, mas não é um conjunto representativo daquilo que tem no acervo.** É essencialmente um acervo de negativos em grande parte. As cópias contato são oscilantes, quer dizer, em alguns casos você tem conjuntos de cópias contato, em alguns casos se tem zero cópias contato. Eu acho que ele é **muito um reflexo de um serviço, estúdio, laboratório, enfim, uma atividade fotográfica muito dinâmica e intensa onde esse acervo se estruturou para dar conta de uma eventual solicitação de recuperação desse conteúdo com uma nova finalidade, mas sem muito tempo disso ser pensado e amadurecido.** Como ele também não se propôs durante a vida a se inserir intensivamente no circuito das artes ele também reprocessou tudo isso no ponto de vista atual. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

Cito durante a entrevista a metodologia que utilizei para localizar, a partir de um negativo fotográfico consultado, a fotografia correspondente, caso ela tivesse sido publicada, consultando as fontes primárias. Então pergunto como a instituição poderia investir em pesquisa para não incorrer em atribuir o crédito a uma imagem que não tivesse sido registrada por Carlos Moskovic, e cito o exemplo da fotografia de Heleno de Freitas<sup>110</sup>.

SB – **Até lá a gente estava considerando que era um material dele.** Aí ficou mais claro um conjunto de imagens em torno dessa imagem (...) E mesmo assim, **são ainda questões que saíram um pouco como uma atribuição a ser verificada.** Então o processo de trabalho, no caso de um acervo como o dele, é um pouco de se conseguir fazer... E agora que a gente está conseguindo se **aproximar de fato de um momento de captura mais extensiva da obra dele em termos de digitalização principalmente, o que vai fazer toda diferença em relação a essa leitura mais ampla.** Porque assim, realmente **a questão cronológica é importante, porque tem algumas comissionamentos que são claramente dele, e aí você pode fazer uma atribuição no caso (...)** Foto Carlos, se você tem dúvida sobre essa autoria dele inteiramente ou não. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

Sobre a fotografia de Heleno de Freitas, o Sr. Luiz Moskovic esclarece:

LM – **Era do Scliar, que era irmão do pintor e que fazia tudo lá com meu pai.** Então fazia, **revelava e deixava o negativo lá.** E eu, burramente, **entreguei a caixa Scliar achando que era do pintor e não era. Era do fotógrafo. Eu até pedi de volta para o Sérgio e ele não me devolveu.** Eu falei “Pô, Sérgio, você não me pagou por isso”, “Não, mas **isso faz parte porque tem muitos fotógrafos que reuniam outros fotógrafos juntos.**” e não quis me devolver. Aí quando apareceu o negócio do **Heleno de Freitas, publicaram lá, foto de Carlos. Mas essa foto não é do meu pai não!** (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

<sup>110</sup> Durante a realização da pesquisa identificamos que a atribuição de crédito à Carlos Moskovic, em uma das fotografias do jogador Heleno de Freitas, não era devida; pois conforme identificado pelo seu filho, Luiz Moskovic, a fotografia havia sido feita por Salomão Scliar. A fotografia em questão, cujo negativo fotográfico está salvaguardado no IMS foi apenas revelada na FOTO CARLOS.

Pergunto a SB sobre a importância da pesquisa e de a instituição tentar acompanhar a trajetória da fotografia: - Aí o senhor acredita que nesse caso... Por exemplo, uma coisa que eu senti falta na FUNARTE, no processo de catalogação dessas imagens após a pesquisa, é que a ficha catalográfica é muito resumida à identificação das pessoas em cena, (...) e por que eu acabei sentindo falta disso... Porque eu encontrei algumas fotografias e alguns expositivos no Arquivo Nacional, que foram fotos que os negativos estavam na FUNARTE e foram vendidas para o Correio da Manhã. Aí na época me ocorreu que a instituição não tinha - verificando vários outros acervos – uma preocupação em acompanhar a trajetória daquela fotografia. Aí pelo que o senhor me fala, parece que existe pela instituição, ainda que seja para caracterizar a autoria dele, uma preocupação em...?

Sergio Burgi me responde: SB – Pensar o desdobramento, não é? E pergunto: AG – Isso. Eu acho que é uma coisa muito interessante, não sei se o senhor concorda.

SB – Eu concordo. Eu acho que, sempre que você está partindo de uma coisa de um fotógrafo que está trabalhando, como ele, fortemente condicionado, você tem a outra ponta, que é a ponta do cliente. **Então você está olhando na verdade um material que às vezes é um material bruto, no sentido de que é o que ele fotografou, a primeira organização e às vezes a gente não entende muito.** Tudo dele são coisas do tipo: **no envelope ele escreve 12, 18x24, 4, 24x30. Uma indicação do que foi feito.**(BURGI,2018)

AG – Mas a gente também não consegue determinar o que foi ampliado dali, qual o corte que ele usou.

SB – É. Então, quer dizer, **você tem imagens no acervo, mas as imagens que tem no acervo não são representativas de todos os trabalhos que ele fez comissionado**, então é uma coisa proporcionalmente reduzida, todos os filmes em relação ao número de negativos. Agora, em todos esses casos, em muitos deles você **poderia fazer a pesquisa que é na outra ponta, a pesquisa do cliente. Isso a gente ainda não fez.** Então a gente terá que um dia caminhar para fazer, se for o caso, **mas você tem tanto arquivos familiares como arquivos de empresas que podem ser eventualmente pesquisados.** Podem não ser consistentes, mas talvez você tenha aí sim um trabalho finalizado, um trabalho documentado, então... Em alguns momentos a gente fez a documentação da (...). Como é o nome dela? Gabriela (...). Você vê que é uma documentação feita para uma matéria (...). Você vê que o **projeto todo está em torno da matéria e nesse caso isso se resolve muito.** Quer dizer, a matéria é a respeito disso. Infelizmente os arquivos, que eu saiba, da Revista Sombra, que foram os primeiros, não sei se eles existem, eu acho que não, não há registro fotográfico. Mas eventualmente você teria... Nesse caso ela se esclarece pela Revista e pelo que foi feito. Em outros casos você vai ter documentações não exatamente parecidas, mas em também em torno de pessoas, famílias, eventos, coisas familiares. E claramente o resultado disso eventualmente estará no álbum. No álbum de casamento, no álbum do evento ligado à família. **Essas são as possibilidades de você ir cruzando, mas eu acho que o nosso desafio ainda é o desafio de olhar a diversidade, a variedade cronologicamente e avaliar isso pensando por fases mesmo, por décadas.** A gente já está avançando bastante, mas enquanto a gente não fechar essa digitalização de forma mais intensiva, a gente ainda fica um pouco só em alguns mecanismos, ou

**vários (...), mais verticais, essa questão.** Ele tem uma... Essa é uma das questões que a gente sabe que vai aflorar um pouco mais quando a gente avançar mais na digitalização, é que ele tem um registro de personalidades muito amplo. **Muitas vezes a gente não está vendo porque não está explícito, não está documentado.** Então você vai **ter escritores, pintores, artistas, intelectuais fotografados em circunstâncias variadas, mas nem sempre nas listagens de inventário isso está anotado por ele no registro.** Então tem uma questão ainda importante porque é também **um acervo que tem muita informação de época associado a essa multiplicidade de situações que ele fotografou em relação,** por exemplo, a isso mesmo, quer dizer, registros de personalidade e várias circunstâncias. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

Pergunto sobre o tipo do material do acervo IM, e a condição em que chegaram na instituição no momento da aquisição. Sergio Burgi responde que o material apresentava problemas quanto a estrutura física, pois os negativos eram acondicionados em envelopes de papel, em geral sem protetores plásticos. Sobre o tipo de corte dos negativos explica:

SB – **Recortados, em geral 6x6.** Só depois dos anos 80, quando começa a fotografar em cores, que é uma coisa um pouco mais... Começa a se **usar 35mm também.** Aí não tinha, mas em geral, até **os anos 60 e 70, normalmente tem vários formatos.** Tem o **Rolleiflex,** que é o que prevalece, **o 6x6,** tem as reproduções de obra de **arte em chapas de até 8x10 polegadas ou 18x24cm.** Tem alguns **formatos intermediários em geral, mais um 9x12, 10x15,** mas em grande quantidade. Alguma coisa de **13x18 também,** mas no **geral 13x18 e 18x24 são reproduções de obra de arte.** Pouca coisa feita fora disso. Aí o trabalho, digamos, mais **documental jornalístico normalmente era 6x6,** ou em alguns casos em formato **9x12 ou, 4x5 polegadas, 10x12,5.**

Pergunto sobre a empresa Foto Carlos e sobre a produção de Carlos Moskovicis.

SB – **Eu acho que ele tinha uma coisa um pouco direta.** Ele tinha uma **operação de qualidade associada a demandas existentes e esse era o dia-a-dia da operação.** Nisso ele construiu um legado de imagens monumental. Eu acho que cabe ainda, **como ele era uma pessoa reclusa.** Reclusa no sentido de que **não estava no circuito das artes, tinha uma participação, mas uma participação do sindicato de fotógrafos, um pouco essa participação mais de um âmbito profissional.** Então eu acho que isso define um pouco. Não o que ele produziu, mas define ele. Dificulta um pouco elaborar em torno disso, é um pouco mais difícil, mas eu acho que tem que ser olhado no perfil do que é também. Um trabalho importante com esse perfil. Um pouco a partir daí e derivando as releituras de séries que se destacam. Eu acho que em algumas a gente pode entrar um pouco de... **Trabalhar mais um pouco as motivações. Enfim, eu acho que isso é algo ainda... Para mim nada é conclusivo porque a gente tem trabalhado, tem entrevistado, trabalhando muito com o filho.** E agora estamos em uma fase que vamos nos aproximar mais disso por vários caminhos, mas claro que é fundamental a (...) **das motivações que são paralelas à questão comercial no trabalho dele.** Elas existem e são várias. A questão maior é que você não tem por parte dele um conjunto. **Tem alguns conjuntos que indicam certas prioridades e preferências dele, conjuntos ampliados que já apontam algumas coisas,** mas não é o

mesmo que um trabalho que ele tivesse feito em vida associado a uma exposição mais ampla dele, que tivesse trabalhado com isso (...). É uma coisa que é um pouco difícil de caracterizar, demanda mais leitura.

Percebemos que a função-autor não resulta simplesmente da espontânea atribuição de um discurso a um indivíduo, mas de uma operação complexa.

Os objetos selecionados para uma exposição são, na verdade, escolhidos (valorados) como suporte material de valores e significados que estarão presentes na exposição. É a materialização de uma poesia, é dar forma a um conceito através de objetos, é selecionar um objeto que sustente, em sua materialidade, uma idéia. Aqui, encontramos o terceiro momento de valorização de um objeto museal e um terceiro conceito de musealização. (CURY, 1999, P.54)

Quando entendemos a autoria como função, estamos estabelecendo uma distinção – necessária – entre o indivíduo que produziu uma fotografia, o que Foucault (ibid.) chama de “nome próprio”, e o “nome de autor”.

Por exemplo: O imigrante Húngaro, de família Judaica, que se profissionalizou como fotógrafo no Brasil. Neste país se casou e constituiu família, morou no Rio de Janeiro, no bairro de Copacabana, possuiu um passaporte, um endereço e uma conta no banco. Mas esse mesmo cidadão, ao longo de sua vida, produziu milhares de fotografias.

Mesmo antes de se tornar fotógrafo autoral, já havia realizado diversas imagens atuando como fotógrafo comissionado e realizando fotografias em sua empresa – Foto Carlos. Há um momento, talvez impossível de precisar numa cronologia linear, em que surge o *autor Carlos Moskovics*, aquele que agrega em torno desse nome uma série de fotografias, reconhecidas como sua “obra”.

Entretanto, supomos, pelos elementos encontrados durante a pesquisa que esta transição tenha se dado no momento em que este autor começa a fotografar o teatro no Rio de Janeiro, do teatro moderno ao teatro ídiche, tal hipótese se dá, conforme explicitado nos capítulos anteriores porque a este trabalho lhe era atribuído pouco reconhecimento financeiro, entretanto conforme destacado nos pareceres apresentados no capítulo 2, um reconhecimento grandioso sobre a realização de seu trabalho, por seu apuro técnico e estético.

Sabemos não ser possível identificar em que momento se dá essa ruptura, entre o cidadão e o indivíduo e por isso, justamente há a dificuldade explicitada por Foucault (op.cit.) sobre a separação entre esses dois níveis: nome de autor e nome próprio. Essa dificuldade se torna maior por ser o mesmo nome, Carlos, que identifica o indivíduo e o autor. Como dissociar pela utilização de um mesmo nome, essas noções tão distintas?

Embora estejamos utilizando o termo ruptura, este se emprega metaforicamente, apenas para criar um contraste que seja útil para elaboramos esse raciocínio, entretanto



sabemos que a complexidade reside justamente por não conseguirmos dissociar totalmente os elos entre esses dois “nomes”.

Devemos lembrar que historicamente existe uma série de “operações específicas e complexas” que estabelecem o estatuto de autor, que não é exercida de maneira uniforme em todas as épocas ou contextos.

Para Foucault (2009), as noções de escrita e de obra são importantes para se tratar do autor; elas seriam contrárias à tese do seu desaparecimento. É preciso imediatamente colocar um problema: “o que é uma obra? O que é, pois, essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?”.

Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? (FOUCAULT, *ibid.*, p. 269).

Há aqui uma difícil relação entre obra e autor, na qual um só é possível a partir da existência do outro. Nesse sentido, o autor não antecede a obra, nem vice-versa. Ambos surgem *nessa relação*, o que torna imprescindível que se fale de um para tratar do outro. Mas, uma vez estabelecida essa ligação, nem tudo está resolvido, pois temos um outro ponto delicado: qual o limite de uma obra? Tudo o que é produzido por um autor pode ser considerado sua obra? Certamente não. “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (*Ibid.*, p. 270).

## 4.2 A *fotopoesia* de Carlos Moskovics.

Na reportagem no jornal *O Correio da Manhã*, do dia dez de setembro de 1955, o jornalista Jayme Mauricio escreveu, se referindo a Athos Bulcão<sup>111</sup>: “o artista conseguiu efeitos magníficos utilizando-se apenas das plantas, céu, mar e luz, numa composição surrealista de grande efeito decorativo e conteúdo poético”. Esse jornalista transcreveu ainda trechos da entrevista concedida pelo artista, que falou de seu interesse pela fotomontagem e seu objetivo ao realizá-la “o que tenho procurado é alcançar um clima poético através da imagem fotográfica, poesia pela imagem”. Segundo Navas (2017, p.47) há algo de ilusionismo nas fotomontagens de Athos Bulcão. Esse ilusionismo resulta do processo de criação em que Athos Bulcão, inspirado na estética surrealista, cria imagens insólitas utilizando fotografias reais. A composição dessas imagens revela o contraste entre a atmosfera irreal e o tratamento realista dado ao conjunto de imagens. A justaposição

---

<sup>111</sup> Athos Bulcão completaria cem anos em 2018 e, por isso, há algumas exposições sendo realizadas no país em comemoração.

dessas imagens apresenta elementos da realidade objetiva, porém, sem que estes possam ser encontrados nessa realidade, não da forma como estão apresentados.

Esse clima poético presente nas fotomontagens, assim como nas colagens, segundo Navas (2017, p.46) se deve à fragmentação do mundo dos entreguerras, pois ambas as técnicas inventaram uma nova percepção e tiveram como condição “criar um novo espaço de olhares e perspectivas plurais”. Para este autor (idem) essas pluralidades são os elementos que alinham esse tipo de fotografia à natureza da poesia, “em função da polivalência de significados que essa pretende convocar”.

O ilusionismo das fotomontagens de Athos Bulcão de acordo com Navas (2017, p.47) se apresentam como “uma quebra representacional dentro da visualidade que corresponde a uma quebra maior, de sentimento e de entendimento do mundo”. Nesse sentido, conforme apresentamos no capítulo 2, a poesia está contida no ato de existir, expresso pelo *dasein*, em que o homem não apenas habita o mundo, mas poeticamente o homem habita o mundo.

Segundo Kossoy (2014, p. 129), “a fotografia ou um conjunto de fotografias não reconstituem os fatos passados”, apenas congelam nos limites do plano da imagem, fragmentos desconectados de um instante de vida das pessoas, coisas, natureza, paisagem”. Nesta seção, compreendemos a imagem fotográfica pelo viés da desconexão com o tempo passado, o que nos permite interpretar o lado poético presente na fotografia de Carlos Moskovics, ao qual denominamos *fotopoesia*.

Segundo Navas (2017, p.12) as mudanças históricas e teóricas nos obrigam a encarar a fotografia de várias formas, nesse sentido, segundo esse autor (idem) “esvai-se cada vez mais a distinção entre fotógrafos e artistas que utilizam a fotografia”, “já que a fotografia em si autoriza todas as leituras e releituras, com faz a poesia em sua pluralidade de interpretações”.

Ao olhar as fotografias de Carlos Moskovics, o expectador pode perceber, além do apuro técnico e estético, que há algo que a torna (referenciando Machado de Assis) “uma história sem data”, algo que escapa ao tempo *Cronos* e faz com que o espectador se desvie da rotina datada, marcada pelo relógio e pelo calendário, para um tempo/espaço que se revela por meio de sua fotografia, como aquele fragmento desconectado de um instante.

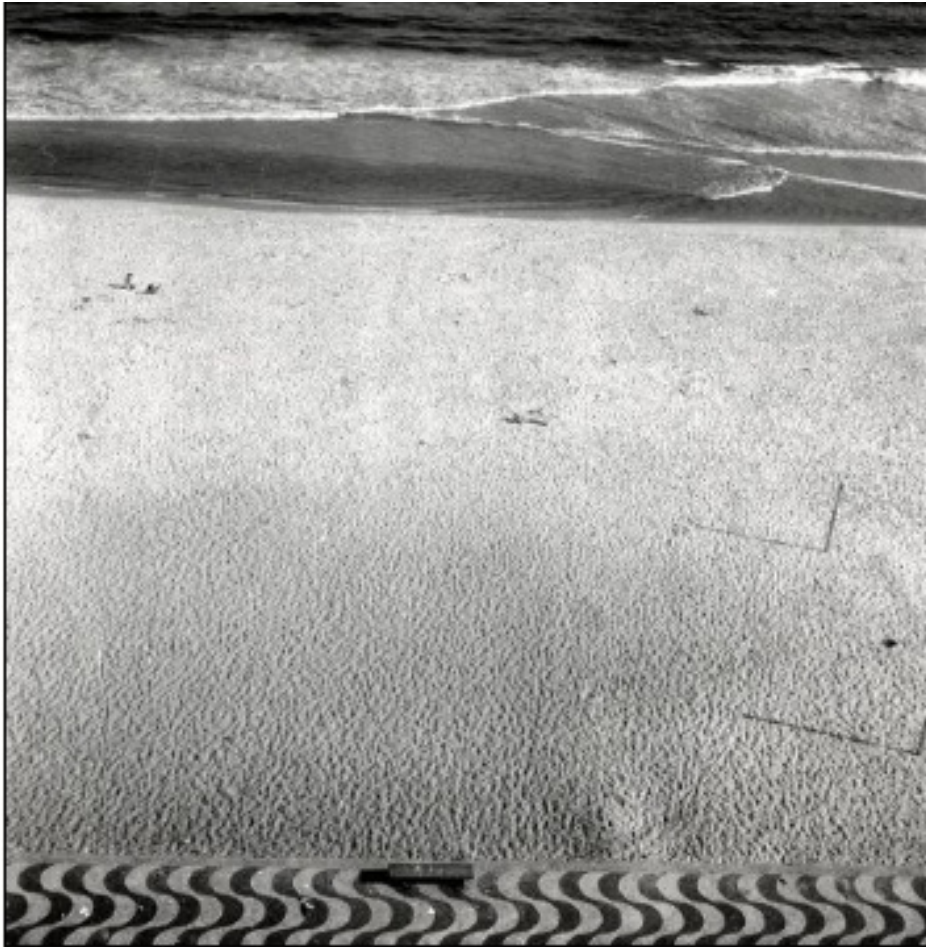


Figura 62 - Vista do alto do Calçadão de Copacabana no Rio de Janeiro. S/D, Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles



Figura 63 - Paisagem do Hotel Quitandinha em Petrópolis no Rio de Janeiro. S/D, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

Durante a apreciação das fotografias, sem o compromisso histórico, o espectador passa também a vivenciar outro tempo, o que o aproxima do fotógrafo: o *Kairos*, aquele momento oportuno que revela a qualidade dos momentos e captado pelo fotógrafo num “instante decisivo”<sup>112</sup>. Segundo Almeida (1995 apud NAVAS 2017, p.17) “se a poesia é o devir na língua e na linguagem, a fotografia promete devir na imagem”.

A denominação fotopoesia foi inserta no presente trabalho durante consulta realizada ao IMS na observação das fotografias da coleção. Entretanto, verifica-se que esse termo havia sido utilizado para caracterizar o trabalho do Fotógrafo mexicano Manuel Alvarez Bravo<sup>113</sup>. No ano de 2008, foi lançado no México um livro com essas fotografias. Em 2011, o IMS realizou outra publicação, agora no Brasil, por ocasião de uma grande exposição retrospectiva da obra de Alvarez intitulada: *Manuel Alvarez Bravo: fotopoesia*.

<sup>112</sup> O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) definiu como “instante decisivo” aquele átimo em que a cena se configura à sua frente e o fotógrafo aciona o disparador da câmera, ou seja, quando “se alinha - em palavras suas - a cabeça, o olho e o coração”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL733083-7084,00-CEM+ANOS+DE+CARTIERBRESON+O+CRIADOR+DO+TERMO+INSTANTE+DECISIVO.html>> Acesso em jun. de 2017.

<sup>113</sup> Manuel Alvarez Bravo (1902-2002) nasceu na cidade do México. Foi funcionário público antes de matricular-se na Academia de San Carlos, onde estudou Arte e Música. Conheceu e foi influenciado pelo fotógrafo alemão Hugo Brehne. Ligou-se a Diego Rivera e registrou inúmeros dos seus murais. Deixou-se influenciar pelo Cubismo e Abstracionismo. É considerado o maior fotógrafo mexicano e dos maiores da América latina. Seu trabalho, na quase totalidade em preto e branco, tinha como tema a cultura e identidade mexicana. Trabalhou, ainda, como produtor de filme. Fonte: <http://arteseanp.blogspot.com/2016/01/manuel-alvares-bravo-fotografo-mexicano.html> Acesso em julh. de 2018.

Essa publicação, além das 374 imagens fotográficas, contém também ensaios de: John Banville<sup>114</sup>, Jean-Claude Lemagny<sup>115</sup> e Carlos Fuentes<sup>116</sup>, além de apresentar a uma breve biografia de Manuel Alvarez, na qual observamos sua trajetória marcada pelo contato com artistas como Cartier-Bresson e André Breton<sup>117</sup>, que, durante o período da produção surrealista no Brasil, influenciou os poetas: Cláudio Willer, Rodrigo de Haro, Roberto Bicelli, Sérgio Lima, Antonio Fernando de Franceschi e Roberto Piva. Possivelmente amigos que costumavam se reunir para ler e debater poesia como em rodas literárias como: “Amigos que costumavam se reunir para ler e debater poesia – provocou uma releitura do Modernismo e a reafirmação do Surrealismo nas rodas literárias brasileiras”.<sup>118</sup>

As fotografias de Manuel Alvarez Bravo, em sua maioria, estiveram destinadas às grandes exposições, nas quais foram diversas vezes premiadas. Na década de 1960, foi convidado a fotografar obras de arte mexicana em museus da Europa, “viaja e percorre museus fotografando obras de arte mexicana para *Flor y canto Del arte prehispánico de México*.” Esse fotógrafo, assim como Carlos Moskovics, esteve junto aos grandes artistas de seu tempo. Foi também laboratorista, aliando a técnica antiga e a recente do negativo para realizar suas ampliações fotográficas. Além de ter estudado literatura e música, foi professor de fotografia.

Moskovics, apesar de não ter se dedicado a lecionar fotografia, também ensinou um amigo a fotografar e, esse ensinamento, lhe conferiu a única nota publicada em jornal na década de 1960, no Correio da Manhã, do dia quinze de dezembro de 1960, no segundo caderno, página 5. Em entrevista informal, o fotógrafo de Teatro Radagazio Paraguassu, desabafou: “confesso que nunca aprendi fotografia. Desde criança fazia o que todo mundo faz. O que sei devo a Carlos Moskovics que, sendo meu amigo, permitiu acesso ao seu laboratório e me ensinou alguns rudimentos no quarto escuro”.

Entre afastamentos e aproximações entre a obra de Carlos Moskovics e Manuel Álvares Bravo, o encontro entre as obras desses dois fotógrafos se dá pelo olhar poético, pela forma de narrar, por meio de suas fotografias, uma anedota.

<sup>114</sup> “John Banville é um dos maiores romancistas irlandeses contemporâneos, autor de livros como *Kepler*, *Eclipse* ou *As infinitudes*. Pelo romance *O mar*, recebeu em 2005 o “*Man Booker Prize*”.

<sup>115</sup> “Jean-Claude Lemagny é crítico e historiador da fotografia. Por muitos anos, foi o curador de fotografia da Bibliothèque Nationale de Paris.”

<sup>116</sup> “Carlos Fuentes é um dos mais importantes homens de letras do México, autor de dezenas de livros de ficção e ensaio, entre os quais destacam-se *Aura*, *A morte de Artemio Cruz*, *Gringo Velho* e *O espelho enterrado*.”

<sup>117</sup> André Breton foi fundador do Surrealismo, movimento nascido na França no início dos anos 1920, o qual teve forte expressão nas artes plásticas, no cinema no teatro e na literatura. Disponível em: <http://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-como-alma-de-andre-breton-andou-pelo-brasil-num-caminhao-de-mudancas/> . Acesso em jun. de 2017.

<sup>118</sup> Disponível em : <http://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-como-alma-de-andre-breton-andou-pelo-brasil-num-caminhao-de-mudancas/>., Publicado em 11 jul. de 2011. Colaboração: Logotipo Faculdade de Letras da PUCRS Faculdade de Letras / PUCRS . Acesso em jun. de 2017.

Manuel Álvares Bravo se dedicou à arte. Sua obra é marcada pelo diálogo com outras artes, da literatura à pintura, e suas fotografias são essencialmente obras para serem expostas em museus; por isso, são premiadas.

As obras desses dois fotógrafos contêm, mesmo nas fotografias em que o ser humano não está presente, uma nota humana na forma de vestígio de sua passagem retida na cena. O contraste entre os elementos naturais, ou construídos mediado por esse rastro da humanidade, quebra a monotonia e confere à fotografia um aspecto mais humanista.

Carlos Moskovics atuou comercialmente tendo se dedicado por mais de quatro décadas à fotografia de teatro, o que ao final lhe concede o título de “fotógrafo de teatro”. Ambos os fotógrafos se dedicam à fotografia ainda muito jovens e registram durante as suas vidas diferentes gêneros da fotografia, estabelecendo vínculos com os países em que atuavam “como realidade presente a capturar e como um enigma imemorial a decifrar”. Se por vez a *fotopoesia* de Alvarez está definida como: “a monografia definitiva sobre um dos grandes mestres da fotografia moderna e contemporânea”, a de Moskovics ainda espera ser escrita.

Investigamos se Moskovics conferia título a suas fotografias, pois compreendemos a relevância desta informação no momento de realização da análise icônica da imagem. Entendemos também que as imagens que têm títulos designados pelo próprio autor contêm uma chave de leitura direcionada. Com isso, buscamos compreender pelo olhar do fotógrafo qual a sua intenção, e esta seria uma pista, pois “aqui, busca-se o significado interior do conteúdo, no plano da interpretação iconológica, tomando o termo de Panófsky. Para tal busca, a reflexão foi centrada, de início, no indivíduo como intérprete de sua própria história” (KOSSOY, 2014, p.113).

Todas as fotografias de Alvarez têm título, e esse é um elemento importante no campo da arte. Entretanto, as fotografias sem título não perdem seu *status* de arte, tampouco de *fotopoesia*. No caso das fotografias sem título de Carlos Moskovics, o espectador não precisa dele para encontrar suas próprias correspondências. Observamos que Carlos Moskovics durante o processo de criação e direção fotográfica cria uma linguagem própria. Por meio dessa linguagem busca na naturalidade da cena a carga emocional que desperta no expectador encantamento. Captura-o fazendo com que o observador seja capaz de sentir a emoção presente no momento do *clíc* fotográfico, sem que seja necessário título para que haja articulação textual.



Figura 64 - Fotografia de Carlos Moskovic publicada no Correio da Manhã, Tônia Carrero e José Freitas peça de teatro Maxim's. Rio de Janeiro, 19/11/1965– Acervo Arquivo Nacional



Figura 65 - Fotografia de Carlos Moskovics publicada no Correio da Manhã, Cacilda Becker, Jorge Chair e Fregolet na peça de teatro O preço de um homem. Rio de Janeiro, 07/03/1965– Acervo Arquivo Nacional





Figura 66- Fotografia de Carlos Moskovics publicada no Correio da Manhã, Djenane Machado e Raul Cortez na peça de teatro Os corruptos. Rio de Janeiro, 23/08/1967– Acervo Arquivo Nacional

Portanto, é na interpretação e na contextualização da produção fotográfica de Carlos Moskovics que buscamos, na arte desse encontro, os sentidos escondidos, na poesia humana e na “poesia das coisas”, conforme afirma Cury (1999, p.51) referindo-se a Orfeu que no fim da vida foi esfacelado pelas Eríneas e teve seu corpo espalhado através de um sopro, pelo mundo, nas coisas.

Por meio da análise da narrativa do mito grego de Orfeu essa autora (idem) nos convida a pensar o Museu (filho de Orfeu) a partir de uma abordagem mitológica e por um viés poético, visto que ambos foram poetas. Ademais, apresenta Museu como aquele que tem o poder de agir e de fazer, assim como o de ver a poesia das coisas ou o modo como elas se relaciona no mundo poeticamente.

Seguindo esse caminho do *fotopoesia*, ou poesia das coisas, vamos buscar nas interpretações de Sergio Burgi sobre as fotos de Moskovics com o tema MODA: Quitandinha – Revista Sombra – Teatro – Jôquei, a representação do IMS como uma instituição que difere do Museu como “o lugar, o templo das musas que gerou a conceituação de museu-depósito de coisas” (CURY,1999,P.52).

Estes lugares foram frequentados pelo fotógrafo, como trabalho, mas também revelou sua *poesis* ao fotografar o glamour de uma época:

SB – Eu acho que sim, mas ele **não é simples assim de ser amarrado. É claro que tem o que está editado e o que é o material nas revistas.** Ele tem várias coisas significativas. Eu acho que **no retrato e no teatro tem também uma leitura possível que passa um pouco por uma linguagem** que vai se definindo. Aí ele tem coisas excepcionais, mas que estão em um contexto de uma documentação. Mas tem que ser olhado como tal, por exemplo, **na moda tem coisas muito fortes.** (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

AG – Sobre a Canadá Modas, (...)?

SB – Exatamente. Aí se tem uma **construção no campo de uma fotografia, que é o campo da fotografia aplicada. Moda.** Ele fez, em termos de arquitetura, uma coisa muito modesta. Ele tem paisagens urbanas, mas é um pouco mais documentação de espaços urbanos. Mas eu acho **que na fotografia de moda e nesse universo da fotografia que está associada um pouco ao glamour e toda a questão da fotografia em sociedade e da sociedade, tem coisas muito fortes. No Jockey, nas recepções.** E essas coisas todas condizem, quer dizer, **ele constrói certa visualização de um momento da sociedade carioca dos anos 50 e 60.** Não é só ele, mas eu acho que ele tem um papel muito relevante nesse contexto. Claro que tem outros fotógrafos como José Medeiros da Life, enfim, vários outros fizeram com que também... Mas eu **acho que quando se cruza o que ele fez com esse universo das recepções, das atrizes, todo esse universo em torno do glamour da sociedade, porque ele faz (...) com retratos de atrizes e isso se aproxima um pouco da moda, então esse universo é muito rico, é muito forte e muito bem trabalhado.** Eu acho que as pessoas têm que procurar um pouco em algumas vertentes que se encontram no trabalho dele. E outro desafio em um processo como esse, que é um desafio que nós temos, é tentar diferenciar **o que é produzido por ele e o que é produzido pelo estúdio, pelo Foto Carlos,** porque aí você tem outros fotógrafos, coisas documentais que foram feitas por terceiros dentro do contexto dele. Mas essa atribuição (...) do Foto Carlos é difícil deles... Quer dizer, tem uma coisa cronológica, **que mais anos 40 e 50 é normalmente produzido por ele, e depois nos anos 50 e 60 depende um pouco do assunto específico.** (BURGI, 2018) (grifo adicionado)



Figura 67 - Fotografia de Carlos Moskovics Monique e Vania Badin em pé e Helga Franceschi e Ilka Soares sentadas, em desfile de moda da Casa Canadá, Rio de Janeiro. Década de 1950. Acervo IMS

Na entrevista com o filho Luiz Mokovics, vamos compreender um pouco esse híbrido – relações de *trabalho* que se confundem com *glamour* e  *festa*: um relato.

**LM – Ele conseguiu o que pouquíssimas pessoas conseguiram: ele conseguiu reunir o útil ao agradável. Ele estava ali no Jockey fotografando... Complicado. Aquilo para ele era... Na Social, comendo, bebendo - meu pai não podia beber - mas aquelas comidas maravilhosas. Frequentou todas as festas, cassino. Cassino então, eu não preciso nem te dizer. Uma vez ele falou para mim, a gente estava lá na Urca – não sei se foi na Urca ou no Quitandinha – e ele fotografou os ambientes todos e parou. Aí o Seu Rolla passou: “O que foi, Carlos? Está sentado aí...”, “Não, já está tudo fotografado. Eu quero ver o flash piscando”. Não para, tipo assim, não tem valor. (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]**

Ao mesmo tempo em que *glamour*, havia uma relação empregado-empregador, as coisas burocráticas documentais que o fotógrafo não dominava. Relato:

**Fotografia para ele era como se eu te desse uma esmola. Eu me lembro: na tesouraria, eu acho que ele tinha um banco. O Joaquim Rolla tinha um banco.** Era na Rio Branco, quase esquina, no finalzinho da Rio Branco mesmo. Em frente ao Palácio Monroe. **O meu pai levava a notinha e não tinha conferência de nada.** O que ele apresentava da notinha ali, o cara dava o dinheiro vivo. **Uma notinha simples, não era nota fiscal não. Até 1969, meu pai não tinha nota fiscal.** Eu era moleque, me lembro como se fosse hoje, eu estava lá no estúdio. **Aí chega um mulato forte, de terno, senta na mesa do meu pai, fiscal. Aí fiscal você sabe como é, sempre aquela conversa e tal. Aí começou aquela conversa: “Seu Carlos, pode deixar que eu estou vendendo aqui as coisas”. Até 69 meu pai nunca tinha tirado nota fiscal.** A multa foi... **Ele teve que vender um terreno em Volta Redonda, dito pelo Seu Alberto, que eles compraram quando conheceram Volta Redonda e não tinha nada.** Para você comparar, o terreno do meu pai era como se fosse ali na Rio Branco esquina com Almirante Barroso, onde é a Caixa Econômica. O lugar mais valorizado do Brasil. **Meu pai teve que vender esse terreno. E meu pai tinha, de todos os quadros, a coisa mais maluca, até hoje eu não consigo alcançar. O único quadro que meu pai tinha de valor era um Pancetti.** Esse quadro do Pancetti era um quadro deste tamanho, de madeira, quebrado no meio e estava lá em Cabo Frio. Porque era uma marinha, então estava em Cabo Frio. **Meu pai foi a Cabo Frio, pegou o Pancetti, voltou e vendeu. Então vendeu o Pancetti e vendeu o terreno para pagar tudo, desde 1946 até 69.** Foi a primeira vez que o fiscal falou assim: “Olha, hoje não vai ter quem assina”. **Eu era moleque, lembro disso como se fosse hoje. Eu lembro a cara desse fiscal.** Mas graças a Deus tinha como vender, entendeu? **Quer dizer, então isso tudo que eu estou falando para você, eu estava lá. Eu estava vendo. E eu achava que ia ver isso a vida inteira.**

O Estúdio – Foto Carlos como *lugar do encontro*:

LM. E outra coisa que eu também **nunca tinha percebido – uma vez quem esteve lá foi o Leonel Katz, que faz livros, foi secretário de cultura – ele, quando precisava de alguma coisa, ia lá pegar alguma coisa para publicar e tal, vendia para ele. Uma vez ele escreveu na Veja: “Quando eu preciso de alguma coisa, meu parque de diversões é o estúdio Carlos”. É o estúdio, entendeu? Não é a foto, é o estúdio.** E mais do que isso, eu digo para você, hoje, se eu pudesse ter a cabeça que eu tenho, eu queria ter preservado só o negócio e **ter feito entrevistas em escrito para as pessoas que frequentavam lá.** Pessoas que iam para lá para conversar, entendeu? Porque o meu pai e o Alberto viveram aquilo tudo. (MOSKOVICS, 2018) (grifo adicionado)

O lugar do encontro, o trabalho, a amizade, até o fim:

LM – É verdade. A minha memória era essa, de 40 a 55. Eu acredito que foi desde aí, desde o início. **Aí no início que ele foi para o negócio. Voltando ao negócio do Cassino, eu também não sei, quer dizer, eu sei quando**

**ele saiu do Gal, eu sei que ele entrou em 1938; eu sei que ele fez o Foto Carlos em 1942, no Edifício Rex, na Álvaro Alvim, e depois em 1946 que ele foi para a Rua México. E o Alberto acho que também não estava mais no Gal e trabalhava para o Oscar Ornstein, que era o relações públicas do Cassino da Urca, entendeu? Então eles se conheceram lá no Cassino. Acho que meu pai ia para a Sombra, e o Alberto ia pelo Oscar Ornstein. Por isso que o Alberto foi um cara fiel ao meu pai em todos os sentidos. Porque quando o Cassino foi fechado em 45, o Alberto falou: “Pô, e agora? Não tenho onde ir.”. Meu pai falou: “Fica aí. Meu pai já estava no Foto Carlos na Rua México. “Não, fica aí”. E assim: “Fica aí, fica aí.”. Ficou. Os dois juntos ficaram 50 anos até meu pai falecer. Agora, esses detalhes, quando ele saiu do Gal, quando ele entrou, não tem. Porque para mim já era muito. Eu ouvia histórias todos os dias. É aquela história, hoje em dia, se eu pudesse voltar no tempo, eu não teria feito nada no estúdio a não ser preservar o arquivo. Por que eu digo isso? Porque o artista mesmo não preserva. Eu digo porque meu pai e o Alberto fotografaram todos os principais pintores. Desde Portinari, todos. O Alberto contava para mim que ele ia no ateliê do Guignard e o Guignard colocava quadro no chão para pisar. Era assim, na casa atrás que ele tinha o ateliê, aí ele colocava o quadro no chão para não pisar na lama. Dizia: “Vem por aqui Alberto.”. Quer dizer, era a mesma coisa do meu pai, está ali, mas não... Entendeu? A única coisa que ele tinha ciúme era o de teatro, que ficavam separados em uma prateleira, e as coisas e os negativos do Quitandinha ficavam na mesa dele. Eram duas coisas que ele tinha um ciúme, entre aspas, e tal.**

A lealdade da *pessoa Carlos Moskovics*, na visão de Sergio Burgi:

AG – Ele me parece uma figura muito leal também. Aí parece que ele vai formando uma rede com esses parceiros.

**SB – Não, leal e também capaz. Um bom prestador de serviço, as pessoas contam fatos. Ele vai montando essa estrutura nessa direção. Em relação à revista, com o Walther Quadros, ele tem uma relação muito intensa e próxima por conta do mesmo universo, mas eu acho que a vertente... Ele poderia ter sido um fotógrafo que tivesse uma ambição no campo da fotojornalismo e em vez de estruturar um serviço fotográfico (...) ele poderia ter buscado uma fotojornalismo e tentado da Sombra ir para a Cruzeiro, mas não era o que ele queria. Ele fez colaborações pontuais, mas na verdade... Claro, a gente publicou um pequeno livro, você já viu, que é uma relação de um condicionamento específico, voltado para um grupo de artistas que estão associados a um projeto cultural e ele vai fazer uma série de retratos, naquele momento faz um recorte no tempo, e são belos retratos. São ensaios um pouco prolongados em torno desses artistas. Essa relação, que é uma relação editorial, mas é sofisticada na forma que ele executa o trabalho, os retratos que ele reproduz. Você vê que ali tem um grande potencial só nesse projeto, por exemplo. (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]**

A valorização do ambiente do trabalho na fotografia, o interpretado – representado.

Tudo passa pelo filtro do olhar da *fotopoesia* de Carlos:

AG – E valorizando muito o ambiente de trabalho que é retratado.

SB – Então esse é um **projeto específico, também condicionado, mas que você vê um pouco o domínio dele**. E isso vai aparecer em outros projetos, mas eu acho que é isso. É aí que **reside um pouco seu trabalho autoral. É na solução de certas equações. Então, quer dizer, (...) o Quitandinha, por exemplo**. Tem uma coisa muito de construção de uma ideia de veiculação de um projeto comercial. Portanto tem uma certa encenação que acompanha as imagens, porque é claro que é tudo muito recém implantado e **está vendendo uma ideia de lazer, alegria, descontração, esporte, jovialidade, mas tem algo obviamente construído ainda em um cenário, que é um cenário que mal foi acabado de certo modo em relação ao paisagismo, à construção**. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

Sergio Burgi relata da dificuldade de atribuir autoria para alguns trabalhos encontrados em meio ao material no estúdio Foto Carlos.

AG – Ele talvez não tivesse essa percepção sobre o cliente. Uma necessidade na vida.

SB – Assim, de alguma maneira fez uma opção. **Então ele tem um olhar sobre o próprio trabalho que é pouco elaborado. Existe o fato de que também existem conjuntos no acervo que não são de autoria dele. São conteúdos de outros fotógrafos dos quais ele ampliou e produziu**. E essa é uma segunda questão importante para gente. É residual, mas precisa ser sempre examinada, por exemplo. (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

AG – (...) uma dificuldade, porque não tem anotação. desse contato (...), não foi ampliado em um negativo, eu imagino que...

SB – Por isso depende um pouco de busca, quer dizer, **de busca sempre, e às vezes você cruzar, não intencionalmente, em uma pesquisa x você vê uma certa imagem que está no acervo**, aí você entende que não é. Aí às vezes o arranjo do conjunto especificamente indica também que (...). (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

Observamos no depoimento de Sergio Burgi que há ainda uma dificuldade em interpretar as fotografias que compõem o acervo Carlos Moskovics, mas que desde que a coelção foi retirada de seu contexto original e institucionalizado tem sofrido uma série de ações com relação a sua inserção no processo curatorial.

O método de Carlos Moskovics ou Foto Carlos?

AG – Foi. Porque o lançamento é dezembro de 1940. Aí tem um especial de Natal e vai até 1955.

LM- Mas o resto... **Tanto é que – voltando ao negócio do colorido - o estúdio lá é um imóvel de 120m<sup>2</sup>, é como se fosse um apartamento de três quartos. Mas tudo dividido e tal. E lá no final era um lugar onde**

**tinha a estufa para pendurar os filmes.** Tinha a janela que dava para a parte dos fundos e a volta toda eram **estantes que tinham todas as caixas.** Você perguntou como que eram os negócios. **Tudo por caixa. Isso tudo aqui. Aqui, escrito: Aline, fulano de tal, Petrobrás. Quando não era cotidiano, as letras eram de A a Z. Então tinha caixas de A a Z. Às vezes tinha quatro, cinco caixas de A, cinco de B.** Mas quando tinha um cara que era **cliente ou particular, aí já tinha a caixinha própria.** (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

A paixão pela vida, a generosidade da pessoa Carlos, e fornecimento de foto que ele não cobrava, era gentileza da profissão, nas histórias dos relatos de Luiz Moskovics. A família de Carlos Moskovics, sempre que havia oportunidade, era incluída nos eventos em que estava fotografando profissionalmente. Muitas vezes serviam de modelo para fotometrar a luz, participavam dos bastidores da fotografia e hoje além de afetos, guardam histórias e retratos.



Figura 68 - Carlos Moskovics e seu filho Sergio. Petrópolis. RJ [S.D] – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovics.



Figura 69 - Carlos Moskovic e seu filho Luiz. Rio de Janeiro. RJ [S.D] – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovic.



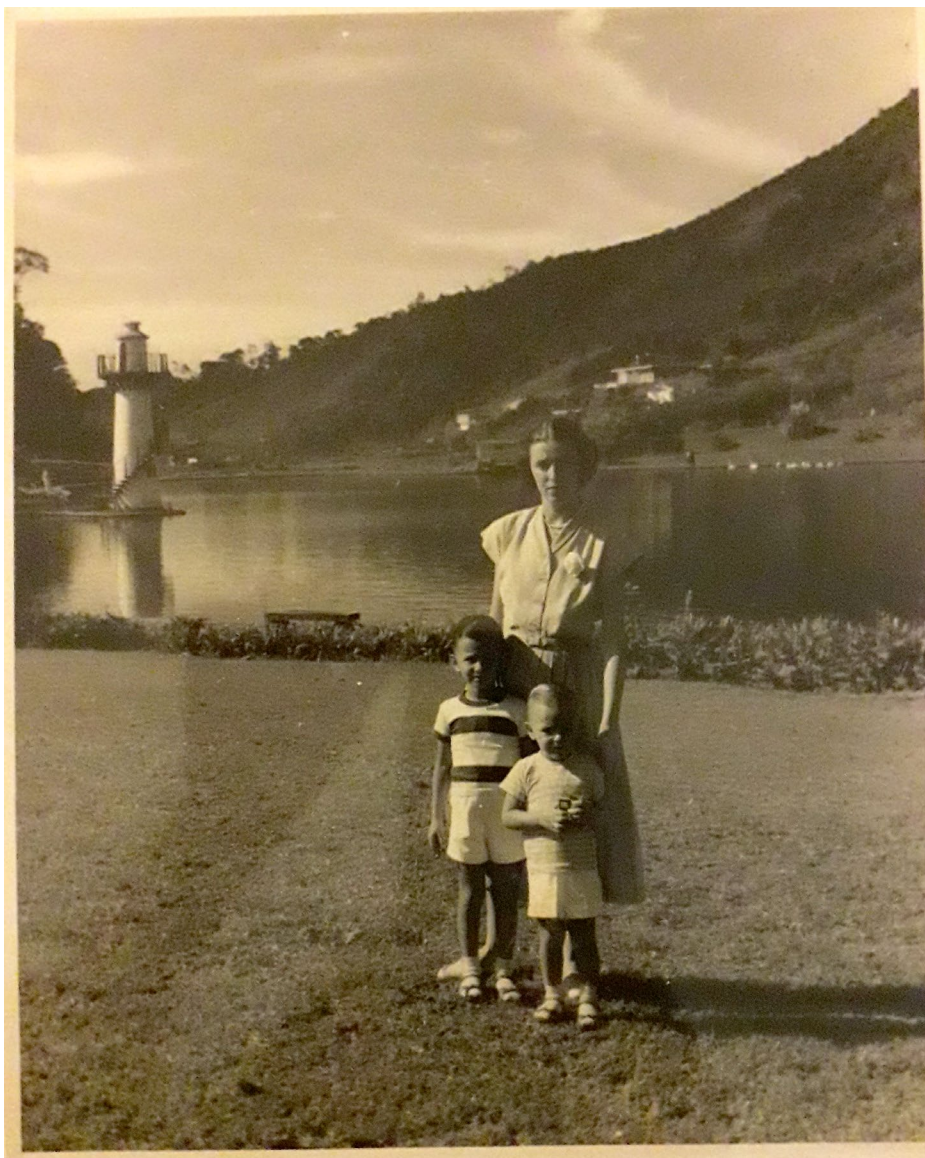


Figura 70 - Freida Galperin e seus filhos David e Sergio. Petrópolis. RJ [S.D] – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovics.

LM – **Justamente. Tudo que eu sei é isso. São essas conversas, entendeu? Então esses pormenores, detalhes...** Por exemplo, o meu pai sempre forneceu fotos – eu ainda peguei. O papel fotográfico custava muito pouco, centavos, uma caixa. O cara chegava lá, um outro fotógrafo: “Ah, me empresta uma caixa aí, 100 folhas”. Às vezes emprestava uma embalagem. Uma embalagem eram 12 caixas de 100 folhas. **Emprestava para eles, às vezes não pagavam, esqueciam. Mas não era nada, entendeu?** Então, como era muito barato o papel, não custava nada. O que custava era o seu trabalho de artista, não é? Então, a pessoa ligava para o meu pai: “Carlos, olha só: estou precisando de uma foto aqui para publicar não sei onde”; “Ah, vou mandar uma pessoa aí”. **Aí era uma foto “Leva, leva, leva”.** Aí um dia o Oscar Ornstein falou para o meu pai... A gente foi lá buscar alguma coisa e ficamos sentados lá, esperando. Meu pai foi revelar o filme, fazer a cópia. Aí no final, ele ficou umas duas horas lá, ele falou assim: “**Carlos, olha só, o que você deu de fotografias nestas duas horas, é inaceitável. Não existe isso. Porque, para você,**

**na sua cabeça, é um centavo que você está dando. Mas a pessoa vai publicar, entendeu? Você tem que cobrar**". Aí, o que aconteceu? Com isso... Um cara que sempre pedia para **ele era o Ibrahim Sued**. Você sabe que o **Ibrahim Sued começou como fotógrafo**. Meu pai incentivava muito ele. Na coluna dele sempre tinha uma foto do meu pai. Aí um dia, o Ibrahim ligou para o meu pai: "**Carlos, olha só, eu preciso uma foto daquela festa, não sei o que, e tal**", "**Está bom, é tanto**", "**Como é tanto?**", "**É tanto, agora eu vou cobrar**"; "**Não, não vou pagar**", "**Então, se não vai pagar, não vai ter**". Ficaram **10 anos brigados**, sem se falar. Aí a filha do **Ibrahim foi casar**. Aí toca o telefone lá no estúdio (risos): "**Carlos, dá para você fotografar?**" (risos)

Luiz Moskovics nos conta que fizeram novamente as pazes, afinal, a mágoa e o ressentimento, são sentimentos que não cabem à Carlos.

LM – **Meu pai fotografou na casa dele**. Não foi na igreja não. Na igreja foi uma porção de fotógrafos, puxa saco de revista, essas coisas. Como eu te disse, meu pai foi uma pessoa que nunca falou assim "Esse cara não... É horrível esse fotógrafo. Fulano não sabe fotografar", nunca falou, entendeu? A única vez que ele falou foi da foto que saiu na Manchete, na capa, que estava desfocada. Ele falou: "Por que não me pediram? Eu emprestava a foto". Meu pai fotografou... Quando a Manchete começou, meu pai que fazia o laboratório para a revista.

A relação de Carlos com os outros fotógrafos, e a relação de Carlos com os clientes:

AG – Então era para entender se ele fazia a foto para essa revista, que era uma revista do Niemeyer, ou se ele fazia só as revelações.

LM – Não, **provavelmente ele devia ir fotografar e entregava a foto. Não, laboratório ele só fazia para outros fotógrafos. O que era para cliente, fotografou e revelou, entendeu?** Foi como eu te disse, **a gente fazia para outros fotógrafos porque ou o fotógrafo não era interessante para ele ter laboratório ou então ele não tinha espaço para fazer**. A gente fazia painel na sala principal, que era usada durante o dia, e quando precisava, a gente fechava. **Tinha uma parede de 3x4. Era o único lugar no Rio de Janeiro onde você conseguia fazer um painel de 3x4**. Ou até maior, vai emendando, emendando... (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

Sobre a produção de painéis no Rio de Janeiro:

LM – E tudo que era painel era a gente, entendeu? Não tinha... O cara que fazia o painel lá, cada um fazia um tamanho: o laboratorista fazia os contatos, o outro fazia de 12x18 até 30x40, depois tinha o cara que fazia a partir de 50x60. Esse cara que fazia os grandes era o José e era húngaro também, que nem meu pai. Era a maior fera que você pode imaginar no mundo.

Luiz Moskovics nomeia alguns dos laboratoristas que atuaram na Foto Carlos, dentre eles: Joseph Charles Vecheller e Antonio Costa<sup>119</sup>.

LM – Não, não. **Não precisava porque tinha um outro... Tinha dois laboratoristas que eu ainda peguei, que eram laboratoristas e fotógrafos, quando eu comecei lá. Tinha um terceiro, o Antonio Costa,** que ele tinha um problema na perna e não sei se ele saía para fotografar. Eu acho que não, era só laboratorista. **Tinha um problema na perna, para andar era difícil para caramba.** E o José, dito pelos outros caras que faziam, “Po, esse cara...”, tipo o Pelé, sabe? O Zico é o segundo, longe, e o Pelé era o primeiro, lá em cima, *hors concours*. Era o José. **Era um monstro, um cara inteligentíssimo. Ele sabia fazer... Tinha hora que ele fazia os painéis de madeira. Ele sabia mexer com madeira, sabia fazer... A gente não comprava químico pronto na Kodak. A gente comprava as drogas e fazia lá, todo dia. Então isso ele entendia.** Às vezes ele ia lá fora pegar um pouquinho de mentol, não sei o que, para jogar lá dentro. **Para você ter uma ideia, ele gostava de beber muito. Às vezes, dia de sábado - sábado e domingo ele bebia direto - eu já fui buscar ele bêbado para fazer painel.** Ele morava na Glória. Para você ter uma ideia do que esse cara era. Meu pai preferia... (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

Luiz Moskovics nos conta que as incursões de Carlos Moskovics no Teatro Ídiche não se davam pela religião, pelo judaísmo, mas pelo afeto, tanto pelo teatro quanto pelos atores.

LM – Foi antes. **Ele fazia de graça, não cobrava.** Ele nunca... Lá em casa, nem ele... Minha mãe é que queria ser mais religiosa, mas como meu pai não era nada, zero à esquerda mesmo, então a minha mãe... Tanto é que lá em casa ninguém casou. Com a mesma religião, todo mundo, sempre com aquele negócio. A minha família toda. (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

AG – Seu pai era agnóstico?

LM – Total, total. Ele gostava de muita coisa da religião, mas não... Era uma coisa menor para ele. O maior era a profissão dele. Isso era maior. Tanto é que se você falar Carlos Moskovics, ninguém conhece.

AG – E uma coisa que eu observei é que, na própria Revista Sombra, os créditos eram “Carlos”. Só Carlos. E ele sempre era referenciado como “fotógrafo Carlos”.

---

<sup>119</sup> Embora não tenhamos tido oportunidade de pesquisar sobre estes laboratoristas consideramos a relevância do trabalho realizado na Foto Carlos, visto que a qualidade da revelação e da ampliação das fotografias de Carlos Moskovics, conforme pode ser observado nas fotografias inseridas nesse capítulo, salvaguardadas no Arquivo Nacional.

Sobre Religiosidade de Carlos Moskovics:

LM – Ele nunca comentou de religião com ninguém, nada. Zero, zero, totalmente.

AG – E seus pais, no casamento, casaram em igreja?

LM – **Não, na sinagoga.** Algumas **coisas básicas ele respeitava por causa do meu avô.** Meu avô também não era muito ligado não. Talvez minha avó e tal, mas... Só assim às coisas... Mas nunca foi de frequentar, nunca deixou de trabalhar, tipo o Dia do Perdão. Nada, nada disso.

AG – E sua mãe era mais religiosa.

LM – **Não, minha mãe não chegava a ser religiosa.** Não chegava a ser porque... Mas minha **mãe falava ídiche; meu pai não sabia falar.** Meu pai nunca...

Os Teatros na vida de Carlos:

AG – Mas o pessoal do Teatro Ídiche... Então o contato do seu pai era pelo teatro? Era pela comunidade ou você acha que era pelo teatro?

LM – **Pelo teatro, totalmente, 100%.** Era o Turkov, que era do teatro deles e do outro também. Fazia o elo ali e tal. **O lance que eu falei, que ele fotografava de graça, que não cobrava o teatro israelita, não cobrava nada, zero, ou seja, além de não cobrar, ainda tinha prejuízo, entre aspas, porque ele usava o material todo. Isso acontecia no teatro normal também. Isso tudo que existe no teatro hoje é graças ao Cassino.** (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

AG – Porque recebeu o filme do Cassino e...

LM – Não. **Como meu pai ganhava muito dinheiro do Cassino, o teatro, para ele, era um prazer. Tanto o teatro como os pintores. A maioria não tinha dinheiro para pagar, nem o pessoal do teatro.** Alguns do teatro, quando dava um dinheirinho, eles iam lá levar, e quando não dava, não dava. Eu tinha uma caixa disso aqui, joguei fora, devia ter guardado. Eu tinha uma caixa com todas as notinhas aqui dentro. **Mais de 100 notas aqui de teatro. Isso já na minha época. No início ele não cobrava nada. Era a hora que ele exercia a parte artística dele.** (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

Sobre a necessidade de ser pago pelos artistas:

AG – Isso que eu ia perguntar agora. E ele sentia essa necessidade? Você percebe isso.

LM – **Eu acredito que sim porque ele ia lá de graça. Se tivesse dinheiro, se não tivesse... Mesma coisa com quadros. Ele ia lá e pegava alguns quadros. Ele não pegou nenhum quadro de famoso. Era para a gente ter um Portinari, óbvio. Meu pai fotografava o Portinari desde o início.** Mas tem aquela coisa de você estar no dia a dia. Mas meu pai ficou com algumas coisas, um quadrinho aqui. Mas nada de valor, entendeu? Mas a gente podia ter tido. (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

Os desenhos de Carlos Moskovics:

AG – E você falou que seu pai desenhava também?

LM – **Desenhava.**

AG – Você tem os desenhos dele?

LM – **Não.** Tinha um desenho do meu pai que eu tentei segurar, segurar. Aquele negócio de **crayon foi rasgando, rasgando e rasgou.**

Relato de autoria, na visão do filho:

AG – Você acha que seu pai se declararia um artista também? O que ele se via como artista por essa parte criativa dele.

LM – **Não, a humildade dele não deixava.**

AG – Mas você acha que seu pai era um artista?

LM – **Claro, totalmente.** Eu vou te dar um exemplo: o Marcel Gautherot. Gente finíssima, ia muito lá no estúdio. O Marcel Gautherot, o cara falava assim: “Marcel, você vai lá agora para a Bahia, ficar 3 meses lá fotografando não sei o que. Olha, agora você vai lá para o Rio Grande do Sul fotografar...”, entendeu? Aí o cara, bom fotógrafo, óbvio que vai trazer coisas boas. Excelentes, estão até lá no Instituto, Marcel Gautherot, mas ele ia lá para fotografar: “Olha só, agora você vai fotografar Brasília”, ele ia lá e fotografava aquelas coisas... **O meu pai, tudo que meu pai fotografou artisticamente, foi no meio do trabalho. Ele não foi em nenhum lugar para fotografar artisticamente.** Tudo o que tem... **Por isso que eu digo para você: quando ele sentia que uma coisa era bacana, ele fazia e botava ali na gaveta, entendeu? Vai viajar com a Sombra, vai para a Bahia: “Bahia! Legal!”.** E Bahia ele ia com o presidente, com governador, aqueles caras todos. **E no meio daquelas festas, recepções, ele fotografava aspectos da Bahia. Tem uma revista que é só Bahia.** (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

AG – Eu cheguei a ver. Eu tive essa percepção e você está me falando agora...

LM – **Então, o lance artístico dele era no meio... Por isso que eu acho - puxando a sardinha para o meu lado - ele tem mais valor do que os**

**outros porque ele não foi...** Uma coisa é você ir: “Olha só, estamos aqui...”. É que nem os fotógrafos de revista e de jornal. “Olha, toma um filme de 35. Vai lá fotografar a Aline com o Luiz falando”. O cara chega lá e ttttttttttt. 36 fotos de... **Meu pai não podia fazer isso. O filme era dele, ele estava pagando. Pode fotografar 12, ali, contadinho, não é? Então é a mesma coisa. Comparando, era isso. Ele ia lá, no meio do negócio, ele via uma coisa...** (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

Carlos aproveitava os momentos do trabalho para exercer sua arte.

AG – E porque a **passagem dele para o lugar já estava paga**, ele não ia perder a oportunidade de ver e não registrar.

LM – E era um olhar...

AG – Autoral.

LM – **Justamente. No meio do negócio**, “Pô, vim fotografar e tal”, aí falava: “O cara vai lá fotografar aquele prédio lá do fulano, do arquiteto tal e tal, faz as fotos lá, rápido, não sei o que”, mas, no **meio, ele via: “Pô, isso é um ângulo bonito de fazer”**, entendeu?

Lembranças do Estúdio – Foto Carlos, na visão do filho:

AG – (olhando uma foto) Aqui, de novo, ele fazendo a composição como se fosse um arco, uma moldura. Essa daqui está linda também.

LM – Essa foto aqui... **Lá no estúdio era assim**: você chega no hall, (...) desse tamanho aqui; aqui tem uma porta, você entra e aqui do lado tem a que entra para cá. Nessa porta aqui tinha aquela portinha vai e vem, com vidro, **Foto Carlos**. Aí uma vez eu jogando bola, eu chutei a bola e quebrou o vidro. (risos) Aí o meu **pai pegou e botou essa foto ali no lugar do vidro**. Todo mundo queria... O que rendeu disso aí você não imagina.

AG – Para cobrir. Que sensacional. (risos) Que engraçado.

LM – Todo mundo queria essa porcaria dessa foto.



Figura 71 - Fotografia de Carlos Moskovic. Luiz Moskovic e o painel de fotografias expostas na Foto Carlos. Rio de Janeiro. RJ [S.D] – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovic.

As relações tecidas entre família, amizade e trabalho, na visão do filho:



Figura 72 - Carlos Moskovic e Alberto Garbotti. Petrópolis [S.D] – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovic.

AG – E ele acabava fazendo amizade com as pessoas que ele fotografava, não é? Parece que ele formou uma grande rede de sociabilidade e de amizade também, não é?

LM – **É que nem aquela coisa que a gente fala: estava no lugar certo, na hora certa. E era o cara certo.** Porque ele podia ser um cara: “Ah, já que eu estou no Rio, eu também sou bacana”, começar a ser arrogante e tal. E não, ele sempre primou pela discrição. Neutro. Assim, vários episódios: **o doutor Francisco de Paula Machado, da família Guinle, ele é Guinle de Paula Machado, a família mais rica do Brasil, foi muito tempo presidente do Jockey. Era só o meu pai.** Uma vez o cara chegou, tinha umas revistinhas lá no Jockey, paralela e tal, o cara chegou lá: **“Doutor Francisco, o cara da revista Veja aqui. Ele vai fotografar”, “Não, só quem tira foto de mim é o Carlos”. Meu pai teve que ir lá, fez a foto e (...)** (MOSKOVICS, 2018) [grifo adicionado]

Sobre Walter Moreira Sales, e a relação de confiança que existia entre o fotógrafo e o fotografado:

AG – É porque tinham confiança também.



LM – **Confiança**. Isso você falou bem uma coisa: **essas coisas, esse pessoal não vai botar ninguém dentro da casa deles, do Walter Moreira Sales. Ele não pode, a cada dia, chamar um fotógrafo. Vai chegar um cara lá que vai fazer besteira, entendeu? Vou te dar um exemplo: meu pai morreu em 88. Em 92, o doutor Walter fez 80 anos.** Em 92 já tinha se passado 30 anos que não tinha mais. Aquilo foi década de 40, 50 e 60. O auge daquele negócio todo. Aí liga a secretaria lá para o estúdio: **“Olha, o doutor Walter está pedindo para o seu Carlos vir aqui. Ele está aproveitando que vai dar um almoço só para os 4 filhos...”**, eu falei: **“Dona leda, meu pai faleceu há 4 anos, mas o seu Alberto está aqui com a gente. Posso mandar ele?”**. Aí ela foi lá, **“Não, pode (...)”**. Então, eu estou te ilustrando só para saber da confiança... Primeiro que os **Moreira Salles são super discretos**, não aparecem em lugar nenhum. Eu por exemplo, poderia ter ganho um dinheiro. Ligava para o jornal **“Olha aqui, eu estou com a foto do homem com os filhos. Ninguém tem. Quer publicar?”**. Eu não podia fazer um negócio desse. Era uma pessoa que teve confiança no meu pai. Eu não podia fazer. **Podia ter ganho, vender para uma revista. Quem não ia querer comprar? Qualquer revista. Ninguém foi, ninguém sabia. Então, você vê o nível de confiança que as pessoas tinham no meu pai. E isso se perpetuou para a vida toda.**

Já na visão de Sergio Burgi, a relação da família Moreira Sales com o fotógrafo Carlos:

SB – Começando... **Ela veio, na verdade, por um contato com a família, particularmente com o filho. E foi um contato prismado por uma relação já anterior que havia do próprio Carlos como fotógrafo.** Ele foi da **Revista Sombra e de outras revistas no Rio de Janeiro, algumas poucas colaborações com o Cruzeiro**, mas também com... Essencialmente a Sombra, mas nesse contexto, ele foi um fotógrafo um pouco dos eventos sociais, não é? Desde os anos 50. Então essa relação fez com que ele tivesse uma relação também com os registros feitos na própria casa aqui, em períodos em que a **família residia aqui, a família do Moreira Salles.** (BURGI, 2018) [grifo adicionado]

A Relação FUNARTE e Instituto Moreira Sales – segundo Sergio Burgi:

AG – Muitas delas estão na Revista Sombra. São relíquias mesmo.

SB – Então, **por esse contato com uma certa proximidade**, ao longo dessas décadas, em serviços fotográficos que também, de alguma maneira, tiveram sua (...) visual no material editorial, ou algum outro contato com as solicitações de serviços também que foram (...) absorvidas em um outro momento, enfim. **Então havia, como ali foi um grande estudo que trabalhou, não só nas revistas mas em toda a área do casamento, debutantes e de clientes variados:** pessoas físicas, clientes empresariais, clientes também no circuito das artes. **Ele documentou muito para acervos também. A gente viu algumas instituições fazendo reproduções de obra de arte.** Além de ter essa vertente, no escritório, estruturado nessa (...). E ela **forma basicamente o legado da FUNARTE.** Na verdade, **o acervo da FUNARTE e o acervo do Instituto, de alguma maneira dão conta de toda a produção.** Aqui nós temos uma **quantidade de imagens de (...)**, mas eu acho que ele fazer isso tão sistematicamente, de forma tão dedicada, essa relação que surgiu com a FUNARTE

naturalmente... **Na FUNARTE propriamente isso estava rolando na década de 70.** Quer dizer, então... Eu não lembro exatamente, eu trabalhei na FUNARTE durante 10 anos, mas de 1983 a 1991 que eu (...) representação fotográfica.

AG – Eu acho que foi quando estava entrando o processo... Ah não, digitalização foi na década de 90.

SB – **É. Eu trabalhei em um projeto de preservação fotográfica, instalei o Centro de Conservação Fotográfica em Santa Teresa, mas tudo isso em um convênio,** que era um projeto da FUNARTE com a Pró-Memória. Eu mesmo era contratado pela Pró-Memória, mas trabalhava na FUNARTE. A FUNARTE teve uma época, início da década de 80, que criou o **Instituto Nacional de Fotografia, o Instituto Nacional de Artes Plásticas, o Instituto Nacional de Artes Cênicas,** enfim. O que eu acho que é o acervo que estava aqui. Eu não sei se na década de 70 ele se chamava **Instituto do Teatro,** ou se era um instituto, não sei, mas eu imagino que ele deve ter mantido uma relação com um Instituto de Artes Cênicas, não é?

AG – É, porque tinha o laboratório, o estúdio ali na [rua] México.

SB – Sem falar que ele também, com isso, fotografava, mas também era, ao mesmo tempo, um trabalho. Um trabalho voltado para **a produção da inclusão de imagem e divulgação das peças e esse tipo de relação também.** Eu acho que ele **fazia isso por um apreço nessa área.** E assim, era um cara que vive para o seu trabalho, então...

Sobre o Cassino e a família Moskovics:

AG – E era de novo pela paixão que ele tinha.

LM – **Pelos serviços prestados. Ele poderia até ter comprado, não era nada assim, naquela época, que fosse tão caro. Mas ele achava que ia ganhar. Meu pai nunca chorou de...** Por exemplo, a gente sempre quis mais: “Pô, pai, mais isso, mais aquilo”. Meu pai falou: “Ah, eu já tive a oportunidade de ser dono de posto de gasolina”, “Po, pai, mas porque você...”. **Ele não tinha tempo de ver negócio. Era 24 horas, 365 dias por ano, de manhã, de tarde, de noite, entendeu? Aí eu falei “Pô, pai, mas você podia ter feito isso, não sei o que...”** Uma vez a gente falando de dinheiro, ele falou: “Olha só, presta atenção em uma coisa. Eu vou falar só uma coisa para você saber: se o Cassino não acabasse, nenhum de vocês quatro iam precisar trabalhar nunca na vida”. **Em dois anos de Cassino, meu pai comprou dois apartamentos.** Um apartamento em Copacabana e o estúdio da rua México. **Em dois anos, ou seja, era um apartamento por ano. Foi a única vez que ele falou comigo de dinheiro: “Você está falando aí, só para você saber”.** Ele tinha **exclusividade – eu tenho o contrato aí – exclusividade no Quitandinha e na Urca. Ninguém podia entrar e fotografar sem ser ele.** No Quitandinha, quando fechou, ele ia abrir uma loja. Ia ter uma loja que ele ia vender filmes,

tudo. Todos os turistas iam ter que ir na loja para revelar, não é? A loja ia ser do meu pai. Imagina o que não ia ser de dinheiro.

AG – Se o Cassino não tivesse acabado.

LM – Ou se tivesse acabado, sei lá, cinco anos depois, dez anos... Foi muito pouco tempo.

Sobre a Linguagem própria, a autoria de Carlos Moskovics, depoimento de Sergio Burgi:

AG – Você acha que ele chega com uma linguagem própria nessas fotografias de teatro, nesse retrato?

SB – **Eu acho que o teatro um local para se olhar muito isso.** Eu acho que **tem bons fotógrafos que usam o teatro.** Por exemplo, em São Paulo tem o Fred Kleeman, um fotógrafo do mesmo período que fez uma documentação muito grande do teatro também. Isso é algo para ser pensado novamente.

Sobre uma exposição do fotógrafo Carlos sobre Jokey Clube, segundo Sergio Burgi:

SB. **Quando se trata do Jockey, você tem uma outra coisa que é o fato de que ali você tem algo já implantando e ele faz um registro.** Aí tem coisas excepcionais, que é essa coisa **do ambiente do Jockey.** Na verdade, **documentando os grandes prêmios.** Os **grandes prêmios são a corrida e o público.** E as personalidades. Então, **é o tempo todo. A corrida é o que é menos registrado, são mais o público e as personalidades.** Aí também tem coisas excepcionais. Eu acho que ele é **um projeto complexo, é por isso que a gente tem por vários motivos...** A gente ainda está caminhando para um **projeto expositivo, por mais que ele tenha ainda um ano e meio pela frente para que ele se concretize.**

Em síntese, podemos inferir que as duas entrevistas apresentam nuances de um Carlos humano, pessoa, que apreciava a vida e os amigos, o litoral de Cabo Frio. O Estúdio – Foto Carlos foi um lugar do encontro, mas também de trabalho, e amizade. Percebemos nos relatos de Sergio Burgi, a lealdade da pessoa Carlos Moskovics.

Sua paixão pela vida e sua generosidade também podem ser observados pelos relatos de Luiz Moskovics, seu filho, quando relata o fornecimento de foto aos editores e fotógrafos, que ele não cobrava, e realizava pela gentileza da profissão. A relação de Carlos com outros fotógrafos era de cordialidade e sinceridade.

O seu estúdio tinha os melhores laboratoristas da cidade, que conheciam química, p.ex., e com quem Carlos tinha uma relação humanística. A relação de Carlos com os clientes era também de generosidade. O melhor ângulo, a melhor luz e confiabilidade. Carlos amava o teatro, e este não era exatamente um trabalho, mas um momento de exercício da fotografia como forma de expressão e de arte.

A relação da família de Moreira Sales com Carlos era de confiança – fotógrafo e fotografado. E essa é uma grande marca na trilha de vida de Carlos Moskovics. Os cassinos foram momentos importantes para Carlos, tanto financeiramente, quanto profissionalmente como fotógrafo – trabalho e lazer se misturam.

Por outro lado, também buscamos refletir, com base nos trechos, que foi possível recortar, a possibilidade de identificar indícios que possam apontar para um tipo de fotografia mais autoral, assim como se as ações realizadas pelo Instituto Moreira Salles apontam para uma possível musealização da coleção Carlos Moskovics. Apresentamos algumas de suas fotografias que traduzem o seu olhar poético, que dão relevo a sensibilidade autoral de Carlos, trazendo a potência de suscitar no observador um encontro entre arte e fotografia.

Segundo Cury (1999,p.54) o quarto momento de valoração de objetos pelo processo de musealização constitui-se no processo de comunicação museal. Entendemos que cabe ao IMS atuar Museu (filho de Orfeu) : “Finalmente, Museu recompila, reordena, recupera, o espalhamento da poesia nas coisas, isto é, a matriz da ação (poéo-fazer) em cada coisa ou ainda o que determina o modo de ação de cada coisa no mundo!” (CURY,1999,P.51). Segundo essa autora (idem) “musealizar é desencadear um processo de comunicação que inicia na concepção da exposição, montagem, abertura para o público e avaliação”.

O encontro entre arte e fotografia se dá quando nos distanciamos da *verossimilhança*, dessa forma de representação da realidade objetiva e nos aproximamos da *poeises*, desse fazer poético apresentado por meio das fotografias de Carlos Moskovics.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

## Considerações finais

Houve um tempo, na antiguidade, em que na Grécia Antiga, a poesia era feita para ser cantada. Dessa origem remonta a expressão “poema lírico”, a origem etimológica da palavra lírica, em seu sentido denotativo, remete ao instrumento musical em forma de U, a lira, em sentido conotativo a um estro poético. Observamos que a relação entre a poesia e a música há muito tem sido referenciada, pois originalmente o poema lírico era cantado e tocado ao som da lira.

Esse estro poético, essa inspiração, tão presente no canto das musas, relatado pelo poeta Hesíodo, em a *Teogonia*, desvela o poder da ambiguidade, e o caráter revelador das coisas presentes, passadas e futuras. Quando Hesíodo recebe das musas o poder de entoar os Hinos, o poeta pode ser conduzido por caminhos que revelam a verdade dos fatos ou as mentiras que se assemelham a realidade. Entretanto, quando as musas colocam o poeta no caminho que o encaminha para uma genealogia dos deuses, já não importa o que se canta, mas sim o próprio canto, pois é ele, o próprio fazer poético. Por meio da inspiração divina, as musas conduzem o poeta ao caminho da verdade e por esse caminho possibilita ao poeta transitar pela memória e pelo esquecimento.

Transitar entre memória e esquecimento talvez seja, metaforicamente, como estando num rio a tentar encontrar a terceira margem de Guimarães Rosa. Nesse sentido foi o que buscamos ao realizar o presente trabalho de pesquisa, em forma de dissertação.

Investigamos o olhar poético de Carlos Moskovicis transitando entre imagens na forma de fotografias ou negativos fotográficos, buscando encontrar por meio de indícios e fundamentação teórica os argumentos que pudessem, para além, do percurso natural de uma fotografia, enquanto documento ou registro histórico, nos aportar numa terceira margem. Nela estariam contidas as marcas de um modo de olhar como forma de expressão, no qual, a fotografia, assim como o canto seriam o próprio fazer poético.

Entretanto para encontrar esse fazer poético precisamos mergulhar fundo nesse rio e analisar a trajetória profissional do Carlos fotógrafo. Foi preciso antes, construir uma trilha, por meio da interpretação, para que pudessemos encontrar os sentidos construídos em sua coleção.

Anterior ainda a essa trilha, precisamos compreender o que é uma coleção. Nesse caminhar buscamos refletir e discutir sobre o que seria em essência e em prática um colecionador para descobrirmos se seria possível atribuir essa função (coleccionador) a esse

fotógrafo. Quais as intenções do colecionador estariam envolvidas no ato de colecionar e, “por quê” e “para quê” um fotógrafo coleciona suas próprias fotografias?

Com base nesses questionamentos começamos a construir a trilha que nos levou a investigar o processo de formação do arquivo pessoal do fotógrafo. Atuamos muitas vezes como o “mateiro”, seguindo instintivamente em buscas de pistas que pudessem nos dar subsídios para continuar a pesquisa. Por não haver ainda uma farta bibliografia sobre coleções fotográficas no âmbito da Museologia e do Patrimônio, a metodologia dessa pesquisa foi se delineando na medida em que a pesquisa avançava.

A primeira pista a ser seguida foi a que nos acompanhou durante toda a pesquisa, sem a qual não teríamos conseguido construir o caminho – a análise de 150 números da revista *Sombra* publicados durante os anos de 1940 e 1960. Esta nos permitiu através da investigação de algumas das fotografias publicadas no periódico supracitado, acompanhar o desdobramento e a trajetória dessas fotografias. Alguns negativos de algumas delas estão salvaguardados no Instituto Moreira Salles (IMS) ou na Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).

Entretanto, no meio do caminho, haviam muitas perguntas a serem respondidas. Afinal, como poderíamos falar em obra sem falar de autor? Todas as fotografias de Carlos Moskovics faziam parte de sua obra? Carlos Moskovics teria produzido um tipo de fotografia classificada como autoral?

Nesse sentido buscamos durante toda a pesquisa analisar a trajetória profissional do fotógrafo e nos aproximar do seu olhar criativo, além de compreender a qualidade técnica do seu trabalho; posto que estes, em dado momento, se colocaram como fundamentais na nossa interpretação de seu olhar, esse mesmo – a que atribuímos um viés poético.

Essa trilha nos conduziu por caminhos que nos fizeram descobrir o fotógrafo Carlos, à medida que transitava por diferentes ambientes, fosse pelo de um mercado editorial, representado pela revista ilustrada *Sombra*, como também pela revista *Módulo* - de arte e arquitetura. Pelos cassinos da Urca e Quitandinha, pelo Jockey ou pelos locais em que estava a serviço de sua empresa Foto Carlos, e mesmo que estivesse realizando um trabalho, a que o mercado classifica como “comissionado”, também estava imprimindo seu modo de perceber o mundo, sendo então sua fotografia uma expressão desse olhar.

Carlos Moskovics atendeu a uma vasta clientela. Atuou como fotógrafo de forma ética e foi elogiado ao longo de sua carreira por sua postura e pela eficiência dos trabalhos prestados.

Em uma trilha paralela, porém não menos significativa, pelo contrário, Carlos atuou como fotógrafo do Teatro Nacional realizado no Rio de Janeiro e essa nos parece ser a sua maior atuação de caráter autoral. Importante frisar que Carlos frequentava o teatro pela noite, após o seu expediente de trabalho. Ele não tinha com o Teatro uma ligação apenas “mercantil” (em geral, não cobrava pelas fotos, e os artistas pagavam quando era possível<sup>120</sup>). O Teatro para Carlos sempre foi lugar especial, e nos pareceu que aquele era o momento só dele – sem comissionamentos. Pela fala dos depoimentos (entrevistas) com seu filho Luiz Moskovics, Carlos aparece como homem generoso, amigos dos fotógrafos, amigo dos amigos. Solidário dos artistas (talvez ele mesmo um deles).

Por isso buscamos expor o modo como esse conjunto de fotografias e de negativos fotográficos circulou tornando aparente os seus desdobramentos e apresentando a trajetória desses itens que passaram de mercadoria, a objeto singular e inalienável. Procuramos evidenciar o potencial que as instituições de salvaguarda têm para a difusão e o desenvolvimento de pesquisa em seus processos de patrimonialização.

Entretanto observamos que apesar do árduo trabalho realizado pela FUNARTE durante a realização do Projeto Brasil Memória das Artes, conforme apresentado no Capítulo 3, não houve um aprofundamento sobre o contexto de produção da fotografia. As informações descritas na ficha catalográfica narram a história da peça de teatro sem fazer qualquer referência ao contexto de produção da fotografia:

Peça teatral em 1 ato de Maria Clara Machado, no O Tablado (Grupo de Teatro Amador) no Rio de Janeiro, 1958; Direção da autora; Cenários de Anna Letycia; Figurinos de Kalma Murtinho. Elenco: Germano Filho (Bruxo Belzebú III), Yan Michalski (Vice-Bruxo), Leizor Bronz (Pedrinho), Vania Velloso Borges (Bruxinha Angela), Barbara Heliodora (Bruxa Instrutora), Virginia Valli (Bruxa Caolha), Elizabeth Gallotti (Bruxa Fredegunda), Juarezita Alves (Bruxa Fedorosa), Dinah Gonçalves Pinto (Bruxa Fedelha) e Flavia Cardoso (BRUXA FURIMBUNDA).

No que tange à descrição da imagem, apesar de técnica, “Desc. física 29 negativos (envelope nº 21) : p&b ; 6x6cm + 1 fl. contato (1 imagem)”, não há um campo específico para trazer, quando disponível a informação, da marca do filme utilizado, a lente e a abertura do diafragma, a velocidade do obturador, o tipo do enquadramento, mostrando planos e ângulos.

Entendemos que a pesquisa do conteúdo de objetos, especificamente fotografias ou negativos fotográficos, poderia trazer informações sobre o contexto histórico no momento do registro, sobre a tecnologia utilizada para registro dessa imagem e também sobre seus

---

<sup>120</sup> Os depoimentos de Luiz Moskovics, seu filho, nos possibilitam realizar esta interpretação.



desdobramentos, o que agregaria à interpretação temática da coleção, as informações referentes à trajetória dessa fotografia - evidenciando, por exemplo, por onde essa imagem circulou antes de chegar à instituição de salvaguarda.

Neste sentido apontamos o aspecto relacional entre instituições com finalidades distintas: FUNARTE (no papel de museu), Arquivo Nacional (na sua função original - arquivística) e Biblioteca Nacional (na sua função original – biblioteca) e as coisas (nas suas funções mercantis e singularidades específicas). Sugerimos que sejam consideradas as relações institucionais e políticas, no processo de integração e operabilidade visto que estes são fatores determinantes para hiperconexão advindas da interface entre arquivo, biblioteca e museu.

Destacamos ainda que hiperconexão advinda da interface entre arquivo, biblioteca e museu é potencial para a compreensão da trajetória da fotografia, uma vez que, a imagem, enquanto suporte e conteúdo é portadora de informação, antes e depois de ser adquirida pela instituição. Essa informação quando interpretada, produz sentido e significado, torna-se narrativa, passível de ser musealizada.

Destacamos ainda a relevância de se analisar, o modo como às instituições que salvaguardam este material estão produzindo suas narrativas, visto que a diferença institucional configura diferentes atribuições de valor e de narrativa. Neste sentido entendemos que Carlos Moskovics tenha buscado organizar seu arquivo pessoal de acordo com uma interpretação temática, especificamente o do Teatro, tornando-se colecionador de suas fotografias e organizando a sua coleção como um conjunto patrimonial.

Consideramos nesta pesquisa patrimônio como *“todo objeto ou conjunto, material ou imaterial, reconhecido e apropriado coletivamente por seu valor de testemunho e de memória histórica e que deve ser protegido, conservado e valorizado”* (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2009, p.74) e entendemos que a coleção Foto Carlos encontra-se em processo de patrimonialização, conforme foi apresentado no Capítulo 3. E ressaltamos que a Musealização, de acordo com o campo da Museologia, é processo de dupla função na medida em que ao musealizar executa, necessariamente, a Patrimonialização (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011).

Entretanto com base na interpretação do depoimento do coordenador de fotografia do IMS, Sr. Sergio Burgi, conforme apresentado no Capítulo 4, o inventário do acervo de fotografias de Carlos Moskovics está salvaguardado na instituição desde sua aquisição em 2004, sendo que ainda estão em processo de inventário. Essas ações apontam para um processo de musealização, e em nossa pesquisa compreendemos o termo como *“a operação que tende a extrair, fisicamente e conceitualmente, uma coisa de seu meio natural*

ou cultural de origem e dar-lhe um status de museu, transformá-lo em objeto do museu (ou museália)” (DESVALLES; MAIRELLE, 2011, p. 251-270).

Observamos que há um olhar curatorial sobre as fotografias de Carlos Moskovics que se assemelha ao do olhar de museólogo que atribui musealidade a esse conjunto de imagens. Nesse caso, observamos que a instituição tem sido muito criteriosa na interpretação temática de sua coleção. E por isso entendemos que a musealização está em um complexo processo de identificação, seleção, “tesaurização” e preservação, operando-se aí uma mudança no status do objeto.

No momento de entrada dessas coleções nas instituições esses objetos são interpretados e ressignificados, de acordo com Brulon-Soares:

Para que a ‘coisa’ ganhe o estatuto de ‘objeto’, ou para que um ‘objeto de coleção’ passe a ser pensado como ‘objeto de museu’ ou ‘musealia’, um tipo de conversão deve ser operado pelo processo em cadeia da musealização. O objeto de museu – que não significa meramente o objeto em museu – como objeto musealizado, passa a adquirir um estatuto museológico. (BRULON SOARES, 2015, p 25)

Segundo este autor (idem, 2015, p.35) uso das categorias classificatórias passa a ser relativizado “de acordo com as culturas de onde o objeto provém, a intenção dos seus produtores ou os interesses daqueles que lhe atribuíram valor”.

Logo, ainda que a presente pesquisa possa apontar para um processo de musealização do acervo Carlos Moskovics, salvaguardado no IMS, e que as fotografias de Carlos Moskovics possam vir a constituir a obra do fotógrafo, por entendermos que estas têm autoria, segundo Brulon-Soares (2015, p.35), essa interpretação é simbólica e depende da interpretação da instituição; pois “tal relativização dos processos classificatórios permite aos museus ‘brincar’ com os seus próprios enunciados e produzir novos efeitos simbólicos a partir dos mundos de significação e interpretação”.

A escolha por trabalhar com o texto *Museu, filho de Orfeu, e Musealização* de Marília Xavier Cury (1999) teve como objetivo continuar a ampliar a discussão conceitual sobre a musealização, tal qual a autora, pautada na inspiração do Museu poeta mesmo nas questões mais pragmáticas.

Durante a realização dessa pesquisa buscamos trabalhar o olhar e afinar a sensibilidade para compreendermos o conceito de objeto-devir, proposto por Brulon-Soares, transitando ora pela memória, ora pelo esquecimento de momentos que compõem a trajetória profissional de Carlos Moskovics e assim nos aportamos numa terceira margem – em que o devir é ponto de partida.

No início desta pesquisa nos lançamos no rio sem saber o que iríamos encontrar, no devir, nos apercebemos transformados. As certezas desceram pelas correntezas do rio, as mesmas correntezas, nos proporcionaram ampliar o olhar e as possibilidades interpretativas, estas as quais atribuímos ser a maior contribuição desse trabalho sobre a obra de Carlos Moskovics.

E nesse devir estariam contidas as marcas de um modo de olhar como forma de expressão, no qual, a fotografia, assim como o canto seriam o próprio fazer poético. Esse fazer poético revela a *poieses* e se apresenta por meio do olhar como semente. Uma semente que se abre, no solo de uma nova pátria, e se fecha num ciclo que contém os elementos vividos, sentidos e observados durante dois períodos distintos. Um primeiro período em que o olhar registra o período entreguerras, motivo pelo qual este imigrante sai da Hungria, e um segundo momento em que o olhar registra todo período desde sua chegada ao Brasil em 1927 até o seu falecimento em 1988. Esses elementos ao longo da trajetória desse fotógrafo se estreitam e fazem germinar o *dasein* expresso pela linguagem visual apresentada nas imagens de Carlos Moskovics. Essa semente é cultivada no espaço do SER, do elaborado, do vivido e se apresenta como flor, como algo profícuo.

## REFERÊNCIAS

## REFERÊNCIAS

- A MANHÃ. **Rio de Janeiro, 16 de abril 1953**. p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/116408/62655>. Acesso em: 30 jun. 2018.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Machado de Assis**. Perfil do acadêmico. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis>. Acesso em 4 jul. 2018.
- ALFEU. Modernidades: Fotografia Brasileira (1940-1964). **Revista GGN**, 03 mar. 2015. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/blog/alfeu/modernidades-fotografia-brasileira-1940-1964>. Acesso em: 02 jul 2018.
- ALVAREZ BRAVO, Manuel. **Fotopoesia**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Amar se aprende amando**. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 63-64
- ANIMA. **Fortaleza, v.14, n. 27**, jul./set. 2014. Disponível em: <http://publica-estaciofic.com.br/edicoes/ANIMA/ANIMA-2014-N27.pdf>. Acesso em: 15 out. 2017.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, H. . Marcel Gautherot na revista Módulo: ensaios fotográficos, imagens do Brasil. Da cultura material e imaterial à arquitetura moderna. **Anais do Museu Paulista**, v. 22, p. 11-79, 2014.
- APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Tradução de Aghata Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. 399p.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARQUIVO NACIONAL. **Sistema de Informação do Arquivo Nacional**. Disponível em: [http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=1148574&v\\_aba=1](http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1148574&v_aba=1). Acesso em: 18 abr. 2018.

ASSIS, Machado. **História sem data**. Brasil, W. M. Jackson, 1944.

BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo:Leya,2010.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**; “Da obra ao texto”. O Rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira, revisão de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64; 65-75.

BAUDRILLARD, Jean. O objeto marginal - o objeto antigo In BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.81-114.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas Volume I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Brasiliana fotográfica. Retratos**. Disponível em: [http://brasilianafotografica.bn.br/?page\\_id=33](http://brasilianafotografica.bn.br/?page_id=33). Acesso em: 30 jun 2018.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Editora Universidade de São Paulo. 1977.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. org.). **Usos e abusos da história oral**. Trad. Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Gomes. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRASIL. **Instituto Brasileiro de Geografia Estatística**. 2018. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/judeus/regioes-de-origem-dos-imigrantes-judeus.html>. Acesso em 20 ago. 2018.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**, de 5 de outubro de 1988. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 5 out. 1988. Disponível. em: [Introduçaoecapitulos123456 Maria. 03.03.2019.doc](#). Acesso em:24 jan. 2009

BRULON SOARES, Bruno; BARAÇAL, Anaildo Bernardo; DE CARVALHO, Luciana Menezes. Stránský: a bridge Brno-Brazil / Stránský: uma ponte Brno-Brasil. **Debates cycle in museology**, 2017, Rio de Janeiro. Papers..., Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, International Committee for Museology, 2017.

BRULON-SOARES, Bruno César. Caminhos modernos da musealização: a fabricação de musealia no Ocidente. **Tempo Amazônico**, v. 3, p. 42-61, 2015.

BRULON-SOARES, Bruno César. O Ecomuseu e seu público: a experiência do visitante, entre objetividade e subjetividade. In: **SEMANA NACIONAL DE MUSEUS**, 5., 2013, Alfenas. Anais... Alfenas: Universidade Federal de Alfenas, 2013. v. 3, p. 15-28, Disponível em: <http://www.unifal-mg.edu.br/snmuseus/wp-content/uploads/sites/46/2018/02/ANAIS-V-SNM-NA-UNIFALMG.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2018.

BRULON-SOARES, Bruno César. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 25, n. 1, p.25-37, jan. /abr. 2015.

Disponível em:

[http://www.basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/\\_repositorio/2015/12/pdf\\_d4a26c21ea\\_0000018401.pdf](http://www.basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/_repositorio/2015/12/pdf_d4a26c21ea_0000018401.pdf). Acesso em: 23 jun. 2018.

BULCÃO, Athos. **100 anos**. Disponível em:

<https://blogdopatrimonio.wordpress.com/2018/04/14/athos-bulcao-100-anos/>. Acesso em: 21 jun 2018.

BURGI, SERGIO: **depoimento [OUT., 2018]**. Entrevistadora: Aline Ramos Santiago Guimarães. Rio de Janeiro: 2018. Gravação de áudio digital. Acervo particular.

CÂNDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 174 p.

CELAN, Paul. **Arte poética: o meridiano e outros textos**. Lisboa: [Cotovia](#), 1996 .  
CERBINO, Ana Luiza. "A modernidade gráfica da revista Sombra". In: **Linguagens**

**Gráficas** – Revista interdisciplinar de comunicação visual da Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ, Rio de Janeiro, n. 1, v. 1, junho de 2014, p.5-15.

CERBINO, Ana Luíza. A Revista Sombra e sua trajetória na imprensa carioca. In: **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo - SP** – 05 a 09/09/2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1982-1.pdf> acessado em 22 dez. 2018.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COELHO, Maria Beatriz R. V. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 22, n.35, p.79-99, Jan/Jun 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n35/a05v22n35.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2018.

CONGREGAÇÃO JUDAÍCA DO BRASIL. **Família Moskovics**. Disponível em: <http://www.cjb.org.br/imigracao/html/moskovics.htm>. Acesso em: 4 jul. 2018.

CORREIO DA MANHÃ. **Rio de Janeiro: edição 19160**, 10 setembro 1955 . 1º Caderno. p.10 Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_06/52616](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/52616). Acesso em: 30 jun. 2018.

CORREIO DA MANHÃ. **Segundo Caderno**. Rio de Janeiro, edição 20775, 15 dezembro 1960. p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/13370](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/13370). Acesso em: 30 jun. 2018.

COUTO, André Luiz faria. **Centro Artístico Juventas** (Sociedade Brasileira de Belas Artes). Disponível: [http://www.raulmendessilva.com.br/brasilarte/temas/centro\\_artistico\\_juventas.html](http://www.raulmendessilva.com.br/brasilarte/temas/centro_artistico_juventas.html).. Acesso em: 4 jul. 2018.

CURY, Marília Xavier. **Museu, filho de Orfeu**. In: VIII Encontro Regional do ICOFOM LAM: Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe. Coro, Venezuela, 1999, p. 50- 55.



DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM. Florianópolis: FCC, 2014.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **Primeira seção, segunda página**. Rio de Janeiro, edição 009341, 10 abril 1953. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/23623](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/23623). Acesso em: 3 jul. 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **Primeira seção, segunda página**. Rio de Janeiro, edição 009341, 15 abril 1953. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_03&pesq=carlos%20moskovics&pasta=ano%20195](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=carlos%20moskovics&pasta=ano%20195). Acesso em: 23 jun. 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **Segunda seção**. Rio de Janeiro, Edição 011165, 10 de abril 1959. p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_03&PagFis=81566&Pesq=carlos%20moskovics](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=81566&Pesq=carlos%20moskovics). Acesso em: 28 de fev. 2018.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Terceiro Caderno**. Caderno literatura. Recife: 13 jan. 1972.

DRÃO: história que a música de Gilberto Gil conta. Overmundo. [Blog]. Disponível: <http://www.overmundo.com.br/banco/drao-historia-que-a-musica-de-gilberto-gil-conta>. Acesso em: 22 jun. 2018.

DUBOIS, PHILIPPE. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzelner. 14. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. (serie ofício de arte e forma).

DUBOV, Nissan Dovid. **Jornada interior guia para o entendimento da Cabalá**. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2008. 227 p.

DUTRA, Eurico Gaspar. **DICIONÁRIOS**. Verbete biográfico. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/dutra-eurico-gaspar>. Acesso em: 2 jul. 2018.

FON FON: **Semanário alegre, político, crítico e espusiante**. Rio de Janeiro, 13 junho 1953. p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/259063/140559>. Acesso em: 4 jul. 2018.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FUNARTE. **Centro de Documentação e Informação**. Disponível em: [http://cedoc.FUNARTE.gov.br/sophia\\_web/](http://cedoc.FUNARTE.gov.br/sophia_web/)). Acesso em: 31 maio 2018.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1988. 271 p.

GALINKIN, Ana Lúcia. Judaísmo e identidade judaica. **Interações, Cultura e Comunidade**. v. 3 n. 4. p. 87-98, 2008. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/viewFile/6710/6137> acessado em 05 de jan. 2018.

GILLES, Deleuze. Félix Guattari. O que é filosofia? Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro. Ed.34.1992.288p. (Coleção Trans)

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 280 p.

GINZBURG, Carlo. CASTELNUOVO, Enrico. PONI, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Tradução de António Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1991. (Memória e sociedade). 244 p.

GRINBERG, K. Nova língua interior: os judeus no Brasil. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Brasil: 500 anos de povoamento**. Rio de Janeiro, 2000.

Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/judeus.html> acesso em: 31 jul 2018.

GOMES, Ângela de Castro. A guardiã da memória. **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 9, n. 1/2, p.17-30, jan./dez. 1996.

HAAP, Deborah Lima. **Um romance em cada foto**: a popularização da fotomontagem por Francisco Aszmann nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil. 2016. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.93.2016.tde-09102016-142627. Acesso em: 2019-03-06.

HALL, Stuart. "The work of representation". In: HALL, Stuart (org.) **Representation**. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**, São Paulo: Edições Loyola, 2005, p.195.  
HESÍODO. Teogonia/Trabalhos e dias. Prefácio Maria Helena da Rocha Pereira. Introd., trad. e notas Ana Elias Pineiro; José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2005.

HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia** : guia completo para todos os formatos/ John Hedgecoe; tradução de Assef Nagib Kfoury e Alexandre Roberto de Carvalho. – 4ª ed. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2013.

HESS, Erich Joachim. **Erich Hess na Fortaleza de Santa Cruz** (Niterói/RJ), 1939: depoimento [16 ago. 1983]. Entrevistador: Teresinha Marinho. Entrevista concedida ao Projeto Memória Oral SPHAN/ Pró-Memória. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013.  
Disponível em:  
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerMemPat\\_MemoriasPatrimonio\\_EntrevistaErichJoachimHess.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerMemPat_MemoriasPatrimonio_EntrevistaErichJoachimHess.pdf). Acesso em: 23 jun. 2018

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Acervo José Medeiros**. Disponível em:  
<https://ims.com.br/titular-colecao/jose-medeiros/>. Acesso em: 3 jul. 2018.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Modernidades fotográficas, 1940-1964**. Exposição. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2017. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/modernidades-fotograficas-1940-1964/>. Acesso em: 15 jun. 2018.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: edição 00112, 15 maio 1949. **Seção Coisa de política**, p. 6. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_06&pagfis=60010](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pagfis=60010). Acesso em: 28 jun. 2018.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: edição 0078, 6 abril 1955. **Notícias Sociais**, p. 8. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_07&pesq=carlos%20moskovics&pasta=ano%20195](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=carlos%20moskovics&pasta=ano%20195). Acesso em: 11 jan. 2018.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: edição, ano 51, n. 96, 25 abril 1941. **Avisos**. Empregos diversos, p. 1. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_06&pesq=foto%20Rembrandt&pasta=ano%20194](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pesq=foto%20Rembrandt&pasta=ano%20194). Acesso em: 30 jun. 2018.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s.l.]18 jul. 1988. **Primeiro caderno**, Seção Obituário, p. 10.

JORNAL DO COMÉRCIO. **Segundo Caderno**. Rio de Janeiro, edição 00246, 21 julho 1960. p. 4. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_15/4111](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/4111)>. Acesso em: 15 jun. 2018.

JUNQUEIRA, Christine. **Carlos Moskovics: o talento e a arte da fotografia no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013. (Brasil Memórias das Artes). Disponível em: <http://www.FUNARTE.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/>. Acesso em: 28 jun. 2018.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 5. ed. São Paulo: Atelier Editorial, 2014.

- LIMA, Ana Luisa. **A produção teatral carioca; História, exemplos e experiências.** Dissertação [Mestrado em MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS] - Escola de Ciências Sociais/CPDOC/FGV, Setembro de 2014. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/12528>
- LIMA, Diana FARJALLA CORREIA. **Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização:** ambiência de comunhão. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, p. 31-50, 2012.
- LISSOVSKY, Mauricio. Brasil, refúgio do olhar: trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4080>. Acesso em: 30 maio 2018.
- LOPES, Ana Claudia L. F. A Rio Magazine de Alfredo Tomé. **INTERCOM. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 38., 2015, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Anais[...] Rio de Janeiro: INTERCOM, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1803-1.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2018.
- MANZON, Jean. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural.** Disponível em : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22089/jean-manzon>. Acesso em: 29 jun. 2018.
- MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos e representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX.** 1990. 340 f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Estudos Gerais do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/dssam.pdf>>. Acesso em: 28 jun 2018.
- MEDEIROS, José. **50 anos de Fotografia.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.
- MELLO, M.; LISSOVSKY, M. **Refúgio do olhar:** a fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. 288 p.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Valor cultural, valor econômico: encontros e desencontros. **Seminário Internacional História e Energia.** São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico de Energia de São Paulo, 2000.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. **Fórum de patrimônio cultural: sistema nacional de patrimônio cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, 1.**, 2009, Ouro Preto, M.G. Anais [...] Brasília, DF : Iphan, 2012. v. 1, p. 25-39. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES\\_Ulpiano\\_O-campo-do-patrimonio-cultural---uma-revisao-de-premissas.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES_Ulpiano_O-campo-do-patrimonio-cultural---uma-revisao-de-premissas.pdf) . Acesso em: 30 jun. 2018.

MICELLI, Sergio. **Retratos verossímeis**. In: MOSKOVICS, Carlos, 1916-1988. Cara de artista [ fotografias]: Carlos Moskovics com ensaio de Sergio Miceli. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p.78.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. **Fotografia & poesia**. (afinidades eletivas). São Paulo: UBU editora, 2017.

MOSCIARO, Clara. Diagnóstico de conservação fotográfica no Brasil. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2009 p.56.

MOSKOVICS, Carlos. **Cara de artista**. [Fotografias] Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. Disponível em: <https://ims.com.br/publicacao/cara-de-artista-carlos-moskovics/>. Acesso em: 23 jun. 2018.

MOSKOVICS, LUIZ.: **depoimento [OUT., 2018]**. Entrevistadora: Aline Ramos Santiago Guimarães. Rio de Janeiro: 2018. Gravação de áudio digital. Acervo particular.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

O CRUZEIRO. **A praça Onze em Paris**. Rio de Janeiro: edição 46, 1952. p. 8-9.

OLIVEIRA, Cláudia de. Moda, arte e sociedade: O pioneirismo da Maison Canadá-de-Luxe e a emergência da indústria fashion nacional nos anos 1950. **Revista Lindes: Estudos Sociales del Arte y la Cultura**, v. 8, p. 1-14, 2014.

OLIVEIRA, Cláudia Maria. Modernidade e Modernismo na revista Sombra 1940-1960. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, vol.10,n.2,ago.-dez.,2017 p.170-193.

O MALHO. In: DICIONÁRIOS. **Rio de Janeiro**: FGV/CPDOC, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/malho-o>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

PINHO, Luiz Celso. A vida como uma obra de arte: esboço de uma ética Foucaultiana. **Publicação do Programa de Consolidação das Licenciaturas**. Colóquio Ética e Alteridade. Dias 10, 11 e 12 de mai de 2010. Disponível em: [http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/artigos/Luiz\\_celso\\_Pinho.pdf](http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/artigos/Luiz_celso_Pinho.pdf). Acesso em 20 de fev.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. v. 1, Memória e História. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL "Ante-Projeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional". In: \_\_. Mario de Andrade.Org. Marta Rosseti Batista. nº 30, ano 2002.

REVISTA "RIO MAGAZINE" - **Novembro de 1944** - Destaque para as matérias: "Salvador Dali" por Rangel Bandeira / "A Casa do Girassol Vermelho" por Murilo Rubião / "A Mulher Americana" por Magalhães Junior. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=140918>. Acesso em 15 de jun. 2018.

REVISTA SOMBRA. **Número especial**, Nov/dez, 1941. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=104915>. Acesso em: 15 jun. 2018.

REVISTA SOMBRA. **Número especial**, Nov/dez, 1944. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=140918>. Acesso em: 16 jun. 2018.

RIBEIRO, PAULA; et al. Carlos Moskovic: Um profissional da fotografia e seu olhar sobre o Rio de Janeiro dos anos 1940 a 1960. In: Ana Maria Mauad. (Org.). **Fotograficamente**, Rio a cidade e seus temas. 01 ed. Rio de Janeiro: FAPERJ/PPGH-LABHOI/UFF, 2016, v. 1, p. 197-232.

RIBEIRO, PAULA *et al.* **Fotógrafos estrangeiros no Brasil**: Carlos Moskovic e o Rio de Janeiro dos anos 1940. *Anima* (Fortaleza), v. 27, p. 79-84, 2014.

- ROSA, Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- SANTI, HELENA.; SANTI, VILSO. **Stuart Hall e o trabalho das representações**. Anagrama, v. 2, n. 1, p. 1-12, 19 mar. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/download/35343/38063> . Acesso 05 de jan. de 2018
- SEGALA, Lygia. **A coleção fotográfica de Marcel Gautherot**. An. Mus. Paul, São Paulo, v.13, n.2, Julho/Dezembro, 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142005000200004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000200004). Acesso em: 28 jun. 2018.
- SCHEINER, T. C. **O museu, a palavra, o retrato e o mito**. Museologia e Patrimônio, vol. 1, n. 1, 2008. pp. 57-73.
- SODRÉ, M. **Best-seller: a literatura de mercado**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- SOUZA, Ana Cláudia. A criação de conteúdos a partir de acervos digitalizados uma experiência de difusão na FUNARTE. V SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS Setor de Políticas Culturais – Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro – Brasil Maio de 2014. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Ana-Claudia-Souza.pdf>
- SUED, I. Como entrar no society. **Senhor**. Revista mensal. Rio de Janeiro: nov., 1960, ano 2, n.11, p.34-37.
- TOMÉ, S.: depoimento [jul., 2015]. Entrevistadora: Ana Claudia Lopes. Rio de Janeiro: 2015. Gravação de áudio digital. Acervo particular. Apud LOPES, Ana Claudia L. F. A Rio Magazine de Alfredo Tomé. **Intercom. Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação**, 38., 2015, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Anais [...] Rio de Janeiro: INTERCOM, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1803-1.pdf>. Acesso em: jun. de 2018.



TORRANO, Jaa. O conceito de mito em Homero e Hesíodo. **Boletim do CPA**, n. 4, jul./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e trad. Jaa Torrano. 7. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2007

TRIBUNA DA IMPRENSA. **Rio de Janeiro, edição 01115**, 24 de agosto 1953. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_01&pesq=carlos%20moskovics&pasta=ano%20195](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&pesq=carlos%20moskovics&pasta=ano%20195). Acesso em: 15 maio 2018.

UNIVERSIDADE ESTÁCIO DE SÁ. **Formulário: Simulado ENADE de fotografia**. Disponível em : <http://docplayer.com.br/3250704-Simulado-enade-fotografia-nome-do-a-aluno-a-matricula-ies-campus-data.html>. Acesso em jun. 2018.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/Dezenove Vinte, 2010. Tomo 2. Disponível em:

[http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a28.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a28.pdf). Acesso em: 14 jun. 2018.

WANDERLEY, Andrea. Os trinta Valérios, uma fotografia bem-humorada de Valério Vieira (1862 – 1941) .Disponível em: [http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=fotomontagem 2017](http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=fotomontagem+2017)

WORCMAN, Susane; RIBEIRO, Paula. Teatro ídiche: transmissor de cultura e da vida judaica. **Devarim online**, v. 8, n. 22, dezembro 2013. Disponível em:

<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=DEVARIM&PagFis=1416&Pesq>. Acesso em: 22 jun. 2018.

WORCMAN, Susane; RIBEIRO, Paula. **Drama e Humor - Teatro Ídiche no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

XAVIER, Maria A. de Sá. **Ticumbi e a Arte de Curar na comunidade da Vila de Itaúnas, Conceição da Barra, ES, como expressões de espacialidades \_2008**. Tese (Programa de Pós-graduação em Geografia) Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&coobra=150902](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=150902). Acesso em jan. de 2019.

XAVIER, Maria A. de Sá. **Cartografia de uma Voz do Sul**: Olindina Serafim Nascimento. Monografia [Especialização em Epistemologias do Sul]. Programa de Pós-graduação Clacso – Conselho Latino Americano de Ciências Sociais / CES – Centro de Estudos Sociais, Laboratório Associado, Universidade de Coimbra. Julho de 2018. (mimeo)

XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro, RJ. **Anais[...]** Rio de Janeiro, RJ: Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1803-1.pdf>. Acesso em: jul. 2018.

ZWEIG, Stefan. A Coleção Invisível. In: ZWEIG, Stefan. **Obras Completas**. Tomo VI – Caleidoscópio. Rio de Janeiro: Delta, 1953

### **Instituições de pesquisa visitadas**

ARQUIVO NACIONAL (AN) - Acervo do Arquivo Nacional. Fundos/Coleções. Rio de Janeiro, 1838.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS (CEDOC/FUNARTE). Acervo geral e do material bibliográfico tradicional, cartazes, partituras, discos, fitas sonoras e de vídeo, fotografias, desenhos de cenários e figurinos de espetáculos e CDs e CD-ROMs. Rio de Janeiro, 1975.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (BN) – Acervo Geral e Periódicos: referência – elaboração. Rio de Janeiro, 810.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS) – Acervo de fotografia de informação e documentação: referência – elaboração. Rio de Janeiro, 1999.

## ILUSTRAÇÕES

## Ilustrações

### Capítulo 1

**Fig. 1. Holland, S. H. [Vista Geral da Cidade], 1930.** Rio de Janeiro (RJ) / Biblioteca Nacional. Extraído de: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/3976>

**Fig. 2. Primeiro registro profissional em Carteira Profissional de Carlos Moskovics, 1939.** Rio de Janeiro (RJ) / Acervo Particular – item da Coleção Luiz Moskovics .

**Fig. 3. Carteira de estudante do Curso Técnico de Publicidade da Escola de Cinema do Distrito Federal em 1937 –** Instituto Moreira Sales 2016.

**Fig. 4. Alberto Garbotti e Carlos Moskovics, [s.d].** Rio de Janeiro (RJ) / Acervo Particular – item da Coleção Luiz Moskovics

**Fig. 5. Centro da cidade do Rio de Janeiro, c.1940.** Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles.

**Fig. 6. - Freida Galperin e Carlos Moskovics, [s.d].** Rio de Janeiro (RJ) / Acervo Particular – item da Coleção Luiz Moskovics.

**Fig. 7. Walther Quadros, Modelo não identificada e Carlos Moskovics, [s.d].** Rio de Janeiro (RJ) / Acervo Particular – item da Coleção Luiz Moskovics

**Fig. 8. Revista Sombra, n. 1, ano 1. Especial de Natal.** Rio de Janeiro, dez/1940-jan/1941. Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles.

**Fig. 9 e 10. Revista Sombra, n. 27, ano 4., Rio de Janeiro, fev/1944 p.18-19–** Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

**Fig.11. Revista Sombra, n. 27, ano 4., Rio de Janeiro, fev/1944 p.16-17–** Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

**Fig. 12 - Revista Sombra, n. 27, ano 4., Rio de Janeiro, fev/1944 p.18-19–** Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

**Fig.13. Revista Sombra, n. 92, ano 9. Rio de Janeiro, jul/1949 p.44-45–** Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovics.

**Fig. 14. Revista Sombra, n. 86, ano 10. Rio de Janeiro, jan/1949 p.78-79 –** Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovics.

**Fig.15. Revista Sombra, n. 86, ano 10. Rio de Janeiro, jan/1949 p.74-75 –** Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovics.

**Fig. 16. Revista Sombra, n. 86, ano 10, Rio de Janeiro, jan/1949 p.76-77 –** Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovics.

**Fig.17. Revista Sombra**, n. 98, ano 10, Rio de Janeiro, jan/1949, p.77-78 – Acervo Biblioteca Nacional. Fotografia de Carlos Moskovics.

**Fig. 18. Praia de Copacabana**, Rio de Janeiro - RJ - Brasil - 1950 - CARLOS MOSKOVICS, Diurna, Externa, Praia de Copacabana Acervo IMS.

**Fig. 19. Revista O Cruzeiro, 1952**, Acervo Biblioteca Nacional fotografias de José Medeiros.

**Fig. 20. Revista Sombra**, n. 122, ano 12. Rio de Janeiro, agosto/1952 p.52-53– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

**Fig. 21. Revista Sombra**, n. 122, ano 12. Rio de Janeiro, agosto/1952 p.50-51– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

**Fig. 22 e 23. Revista A SCena Muda**, n. 17. Rio de Janeiro, abril/1954 – Capa e p.30 – Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall. Fotografia de Foto Carlos.

**Fig. 24. Candidatas ao título de ‘Miss Elegante Bangu’, em evento no Maracanã, Rio de Janeiro, década de 1950**, Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles apud RIBEIRO et al. (2016, p. 208)

**Fig. 25 e 26. - Revista Sombra**, n. 98, ano 10. Rio de Janeiro, fevereiro/1950 Capa– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics. Revista Sombra, n. 133, ano 14. Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro/1954 Capa– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

**Fig. 27 e 28. - Revista Sombra**, n. 33, ano 4. Rio de Janeiro, agosto/1944 Capa– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics. Revista Sombra, n. 108, ano 11. Rio de Janeiro, janeiro/1951 Capa– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics.

**Fig. 29. - Revista Sombra**, n.37, ano 1944. Rio de Janeiro, dez/1944 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Capa “Srta. Izabel Leitão da Cunha - fotografia de Carlos Moskovics.

**Fig. 30. Revista Sombra**, n.37, ano 1944. Rio de Janeiro, dez/1944 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Resumo editorial.

## Capítulo 2

**Fig. 31. Verso de fotografia, Carimbo do Estúdio e Laboratório Fotocarlos**, Rio De Janeiro, c. 1940 apud RIBEIRO et al. (2016, p. 201).

**Fig. 32. Revista Sombra**, n. 119, ano 12. Rio de Janeiro, abril-maio/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics

**Fig. 33. - Correspondência de Athos Bulcão para Carlos Moskovics**. Brasília, set/1978 p.– Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovics

**Fig. 34. Revista Módulo**, n.2, ano 1. Rio de Janeiro, agosto/1955 p.57– Acervo Biblioteca Nacional.

**Fig. 35. Revista Módulo**, n.2, ano 1. Rio de Janeiro, agosto/1955 p.58– Acervo Biblioteca Nacional.

**Fig. 36. ATHOS BULCÃO.** Extraordinária fotomontagem original de concurso de miss e roupas de baile no Palácio Quitandinha. Original em nitrato de prata. 18,5 x 39,5 cm– Acervo Franklin Levy - JUCERJA Nº 93.

**Fig. 37. Revista Sombra**, Revista Sombra, n. 96, ano 9. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics p.40 e 41

**Fig. 38. Revista Sombra**, n. 96, ano 9. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics p.128 e 129.

**Fig. 39. Revista Sombra**, n. 96, ano 9. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics p.56 e 57.

**Fig. 40. Revista Sombra**, n. 96, ano 9. Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics p.58 e 59

**Fig.41. Revista Sombra, n. 96, ano 9.** Rio de Janeiro, novembro-dezembro/1952 p.– Acervo Biblioteca Nacional. Fotografias de Carlos Moskovics p.58 e 59

**Fig.42. Drama & Humor teatro Ídiche no Brasil.** Rio de Janeiro. Fotografias de Carlos Moskovics p.40

**Fig. 43. Drama & Humor teatro Ídiche no Brasil.** Rio de Janeiro. Fotografias de Carlos Moskovics

### Capítulo 3

**Fig.44,45,46. Programa da peça *O apartamento*, 1968**, de créditos a Foto Carlos fonte: <http://www.todoteatrocarioca.com.br/pessoa/32009/carlos-fotografo> acessado em: 10/12/2018.

**Fig. 47. Carta proposta de venda do acervo fotográfico de teatro, 1976.** Arquivo Institucional CEDOC.

**Fig. 48. Pareceres sobre arquivo fotográfico de Carlos Moskovics.** Paixão, Luiz Gonzaga - Miranda de Carvalho, Orlando - Cerqueira, Flávio e Robson, Ney - Conrado, Aldomar. 1976. Arquivo Institucional CEDOC.

**Fig. 49. Carta proposta de venda do acervo fotográfico de teatro, do fotógrafo Carlos, 1988.** Arquivo Institucional CEDOC.

**Fig. 50. Resposta a solicitação de nova proposta para a compra do acervo fotográfico de teatro, do fotógrafo Carlos, 1989.** Arquivo Institucional CEDOC – Conferir documento em Anexo

**Fig. 51. Carta de recomendação de compra de todo o acervo do fotógrafo Carlos.** Arquivo Institucional CEDOC. 05 de dez de 1994 Cf. documento em Anexo

**Fig. 52. Listagem especificando nomes e quantidades referentes compra de todo o acervo do fotógrafo Carlos.** Arquivo Institucional CEDOC, 09 de dez de 1994. Cf. documento em Anexo.

**Fig. 53. Frente e Verso Parecer técnico favorável a compra de todo o acervo do fotógrafo Carlos.** Arquivo Institucional CEDOC, . Cf. documento em Anexo.

**Fig. 54. Frente e verso documento de empenho por serviços prestados pelo fotógrafo Carlos durante o projeto Pixinguinha em 1978.** Data do documento: 22.05.1978. Arquivo Institucional CEDOC.

**Fig. 55. Documento de abertura de aquisição de interesse da aquisição de novo lote de negativos fotográficos de Carlos Moskovics em posse do Herdeiro Luiz Moskovics e histórico da aquisição dos primeiros lotes em 1976 e 1993.** Data do documento: 24. 08.2012 Arquivo Institucional CEDOC.

**Fig. 56. Documento de reiteração de interesse da aquisição de novo lote de negativos fotográficos de Carlos Moskovics em posse do Herdeiro Luiz Moskovics e histórico da aquisição dos primeiros lotes em 1976 e e 1993.** Data do documento: 24. 08.2012 Arquivo Institucional CEDOC.

#### Capítulo 4

**Fig. 57 . Fotografia de Carlos Moskovics publicada no Correio da Manhã, Cenário da peça de teatro O Balcão.** Rio de Janeiro, abr- jun/1970– Acervo Arquivo Nacional.

**Fig. 58. Fotografias de Carlos Moskovics apresentação da peça de teatro Vestido de noiva. 1943.** Rio de Janeiro. Acervo IMS.

**Fig. 59. Eric Marcier em seu atelier no Rio de Janeiro.** S/D, Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles apud RIBEIRO et al., 2016, p.. 217

**Fig. 60. Revista Sombra, n. 108, ano 11., Rio de Janeiro, jan/1951 p.80-81 – Acervo Biblioteca Nacional.** Fotografias de Carlos Moskovics.

**Fig.61. Caderneta administrativa de Carlos Moskovics.** Rio de Janeiro, jan/1942 – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovics.

**Fig.62. Vista do alto do Calçadão de Copacabana no Rio de Janeiro.** S/D, Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles

**Fig. 63. Paisagem do Hotel Quitandinha em Petrópolis no Rio de Janeiro.** S/D, Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles

**Fig. 64. Fotografia de Carlos Moskovics publicada no Correio da Manhã, Tônia Carrero e José Freitas peça de teatro Maxim's.** Rio de Janeiro, 19/11/1965– Acervo Arquivo Nacional.

**Fig. 65. Fotografia de Carlos Moskovics publicada no Correio da Manhã, Cacilda Becker, Jorge Chair e Fregolet na peça de teatro O preço de um homem.** Rio de Janeiro, 07/03/1965– Acervo Arquivo Nacional.

**Fig.66. Fotografia de Carlos Moskovics publicada no Correio da Manhã, Djenane Machado e Raul Cortez na peça de teatro Os corruptos.** Rio de Janeiro, 23/08/1967– Acervo Arquivo Nacional.

**Fig.67. Fotografia de Carlos Moskovics Monique e Vania Badin em pé e Helga Franceschi e Ilka Soares sentadas, em desfile de moda da Casa Canadá, Rio de Janeiro.** Década de 1950. Acervo IMS.

**Fig.68. Carlos Moskovics e seu filho Sergio.** Petrópolis. RJ [S.D] – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovics.

**Fig.69. Carlos Moskovics e seu filho Luiz.** Rio de Janeiro. RJ [S.D] – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovics.

**Fig.70. Freida Galperin e seus filhos David e Sergio.** Petrópolis. RJ [S.D] – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovics

**Fig.71. Fotografia de Carlos Moskovics.** Luiz Moskovics e o painel de fotografias expostas na Foto Carlos. Rio de Janeiro. RJ [S.D] – Acervo particular – item da coleção Luiz Moskovics.

**Fig. 72. Carlos Moskovics e Alberto Garbotti.** Petrópolis [S.D] – Acervo particular –item da coleção Luiz Moskovics.

### **Considerações Finais.**

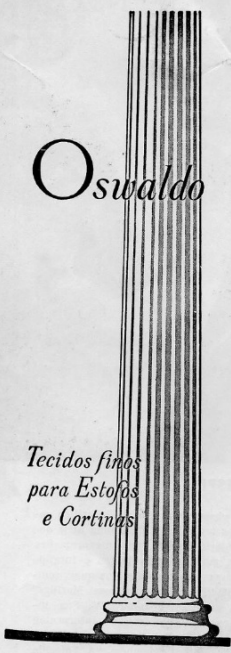
**Fig. 73. Fotografia – Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, 9 julho 1963.

**Fig. 74. Negativo e ficha catalográfica – A bruxinha que era boa -** Moskovics,Carlos/Acervo FUNARTE



ANEXOS

## CAPÍTULO 3 - Ilustrações




*Oswaldo*

*Tecidos finos  
para Estofos  
e Cortinas*

Avenida N. S. Copacabana, 484-A  
Telefone: 37-4493

Depois do  
Espetáculo  
Conheça

O  
**CHEZ TOI**  
A  
Melhor  
Cozinha  
Internacional



Aberto a partir das 17 horas  
Feijoadada todos os sábados

RUA CINCO DE JULHO, 312  
TEL. 57-7006 - COPACABANA

## "O APARTAMENTO"

( Say who you are )

Comédia em dois atos original de  
KEITH WATERHOUSE - WILLIS HALL  
Adaptação de EWA PROCTER

**ELENCO**

Por ordem de entrada em cena

CLAUDIO	RUBENS DE FALCO
THEREZA	LEINA KRESPI
VALERIA	DIANA MORELL
PAULO	CELSO MARQUES

**Direção e cenários de  
ANTONIO DE CABO**

Decoração do apartamento de  
DA COSTA

Cenário construído por Jorge Castelar  
e Walter Souza

Pintado por Ortego  
Iluminado por Vanilde Figueiredo

FOTOS: CARLOS

MÓVEIS E ADEREÇOS DE  
"MONTMARTRE JORGE"

ELEVADOR OTIS

MALAS DE "A MALA SPORT"

TELEFONES "WILLMANN XAVIER"

GUARDA-ROUPA FEMININO DE  
"SAINT TROPEZ" BOUTIQUE

MAQUILLAGENS E PRODUTOS DE  
MAX FACTOR

CABELEIREIRO CARLINHOS

PERUCAS DE "IT"

ASSISTENTE DIREÇÃO: Anibal Marotta  
SECRETARIO DE PROD.: Hipólito Galdes  
CNTRA REGRA: José Bento

---

o bom teatro e dietil tornam mais doce sua vida

Figura 44 - Programa da peça *O apartamento*, 1968, de créditos a Foto Carlos. Fonte: <http://www.todoteatrocarrioca.com.br/pessoa/32009/carlos-fotografo> . Acesso em 10/12/2018. p.99

03 68
03 68

**Helena Rubinstein**  
apresenta um conceito totalmente novo em beleza

**Lightworks**  
Cinco descobertas que levam a seu rosto um mundo novo de movimentados efeitos de luz!


**Lipshine!**  
Genial! Um baton... metade cor, metade brilho! 6 tonalidades luminosas.

**Eyeshine!**  
Sombra e brilho num só produto. O efeito... é uma tênue luminosidade. 4 tons que dão mais luz a seus olhos.

**Vinyliner!**  
Num instante... um traço com brilho! Definidor com tampinha!

**Lashbrow!**  
Maravilhoso! Máscara para cílios e colorido para sobrancelhas num só produto.

**Pat-a-Blush!**  
Novo ruborizador! Líquido, transparente... colorido róseo natural!



LIGHTWORKS

MAIS UMA PRODUÇÃO DE ANTONIO DE CABO

RUBENS DE FALCO  
LEILA KRESPI  
DIANA MORELL  
CELSO MARQUES

EM

"O APARTAMENTO"

(SAY WHO YOU ARE)

de Keith Waterhouse e Willis Hall  
adaptação de Ewa Procter

DIREÇÃO E CENÁRIO DE:  
ANTONIO DE CABO

Esta comédia foi apresentada pela primeira vez, pela Bridge Productions Limited, no Ivonne Arnaud Theatre, Guildford, no dia 2 de agosto de 1966, e depois no Her Majesty's Theatre, em Londres.

com o seguinte elenco:

Jau Carmichael — Jan Holden  
Dilys Lane — Patrick Cargill

Direção de: SHIRLEY BUTLER

NA NOSSA CAPA: KATYA MARIA

Figura 45 - Parte do Programa da peça *O apartamento*, 1968, de créditos a Foto Carlos. Fonte: <http://www.todoteatrocarioca.com.br/pessoa/32009/carlos-fotografo> . Acesso em 10/12/2018. p.99

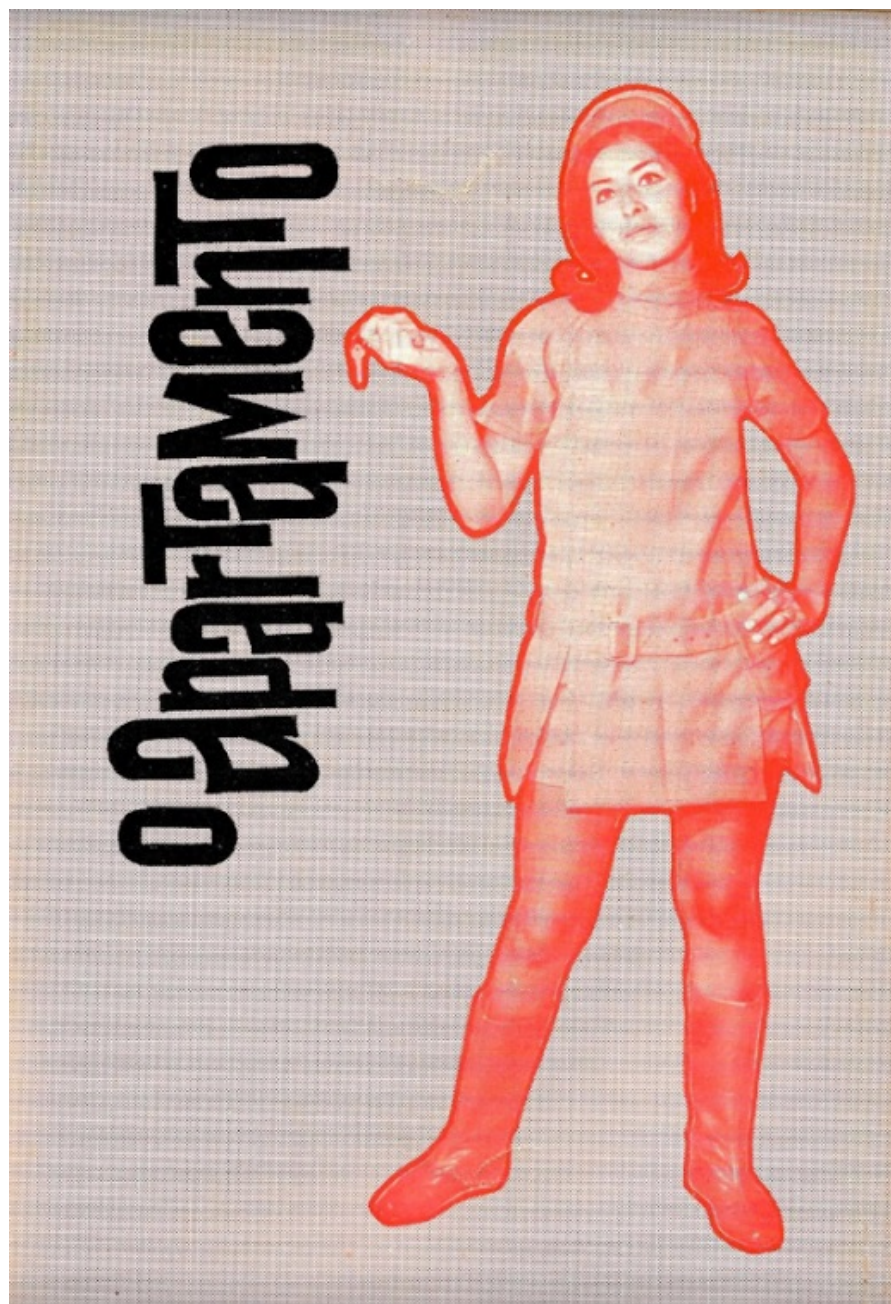


Figura 46 - Parte do Programa da peça *O apartamento*, 1968, de créditos a Foto Carlos. Fonte: <http://www.todoteatrocarrioca.com.br/pessoa/32009/carlos-fotografo> . Acesso em 10/12/2018. p.99

**FOTOGRAFO** **Carlos** Ed. Civitas-Rua México, 21  
18.º Andar-e. 1802  
TEL. 221-3583

Inscr. C. G. C. (M.F.) 33.340.829 ESPECIALIZADO EM FOTOGRAFIAS TÉCNICAS Inscr. no Estado 088.191.00

ILMO. SR. DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO DO D. M. C. D. M. E. C.

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO  
PROTOCOLO  
REQT. 00095 13/2/1976

VENHO POR MEIO DESTA PROPOR A V.SA. A VENDA DO ACERVO FOTOGRAFICO DE TEATRO, DE MINHA PROPRIEDADE, QUE COBRE ATIVIDADES TEATRAIS NO PERÍODO DE 1942 / 1974 E COMPOSTO DE CERCA DE 12.000 NEGATIVOS.

OUTROSSIM COMUNICO A V.SA. QUE O CITADO MATERIAL SERÁ FORNECIDO EM PERFEITO ESTADO DE CONSERVAÇÃO E OS NEGATIVOS SERÃO ACOMPANHADOS DE CÓPIAS CONTACTOS NUMERADAS.

VALOR DESTA PROPOSTA - Cr\$ 60.000,00 ( SESSENTA MIL CRUZEIROS ).

ATENCIOSAMENTE DE W.SS.

*Carlos Moskovic*  
CARLOS MOSKOVICS

Figura 47 - Carta proposta de venda do acervo fotográfico de teatro, 09 de fev 1976. Arquivo Institucional CEDOC. p.105

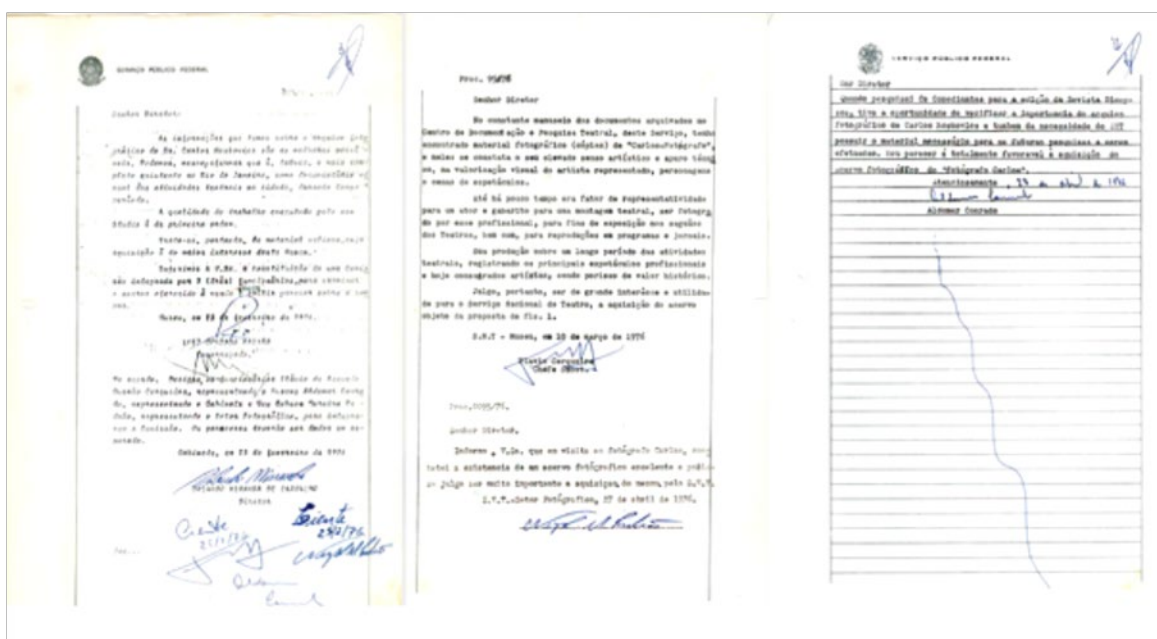


Figura 48 - Pareceres sobre arquivo fotográfico de Carlos Moskovics, Paixão, Luiz Gonzaga - Miranda de Carvalho, Orlando - Cerqueira, Flávio e Robson, Ney - Conrado, Aldomar. 1976. Arquivo Institucional CEDOC. p. 109

**FOTO Carlos LTDA.** ESPECIALIZADO EM FOTOGRAFIAS TÉCNICAS

7.000 - repetidas  
 \$100.000,00 por negativo  
 ↳ 10.000 (dez mil) 100.000.000,00

Rio, 27 de Outubro de 1988

À  
 FUNDACEN  
 a/c CARLOS MIRANDA

ASSUNTO: ARQUIVO - CARLOS

RELAÇÃO DAS CAIXAS:

NELSON RODRIGUES = 1.064	FUN. BRAS. BALLET = 209
ALDA GARRIDO = 226	FERNANDO / FERNANDA = 352
TABLAO = 862	GRAGA MELLO = 290
TEATRO ISRAELITA = 229	TEATRO ESTUDANTE = 169
E. TAIPLINE = 76	SANDRO = 157
ANTONIO DE CARO = 797	TEATRO AMADOR DE PE = 100
TEATRO PRINCESA ISABEL = 1.317	SABAG = 621
AURIMAR ROCHA = 541	MADELINE ROSAY = 87
OSCAR ORSTEIN = 1.930	AFIF FIATSI = 156
DULCENA = 811	ANDRÉ VILLON = 187
ARTISTAS UNIDOS = 1.091	DERCY GONCALVES = 244
EUA TODOR = 782	MARTIM GONCALVES = 337
WALTER PINTO = 27	TEATRO MAX NORDAU = 117
TEATROS DIVERSOS = 2.278	VASCO MORGADO = 233
JOÃO BIRACOURT = 670	
TEATRO BARBA = 378	
RUBEM DE FAZCO = 67	
BERTA LORAN = 276	
FERNANDO BARROS = 186	
HELIO EICH BAUER = 61	
CLEIDE JACONIS = 293	
TEATRO NAPOLEON KUNZ FRÉRE = 283	

TOTAL DE NEGATIVOS 6x6cm  
 = 17.735

EM CASO DE INTERESSE, INFER-  
 MAREMOS O VALOR POR  
 UNIDADE OU GLOBAL.

RUA MÉXICO 87 - 8º ANDAR - GRUPO 1802 - ED. CIVITAS - TEL. 240-4125 e 240-4375 - RIO DE JANEIRO - RJ

Figura 49 - Carta proposta de venda do acervo fotográfico de teatro, do fotógrafo Carlos, 27 de out 1988. Arquivo Institucional CEDOC . p.112

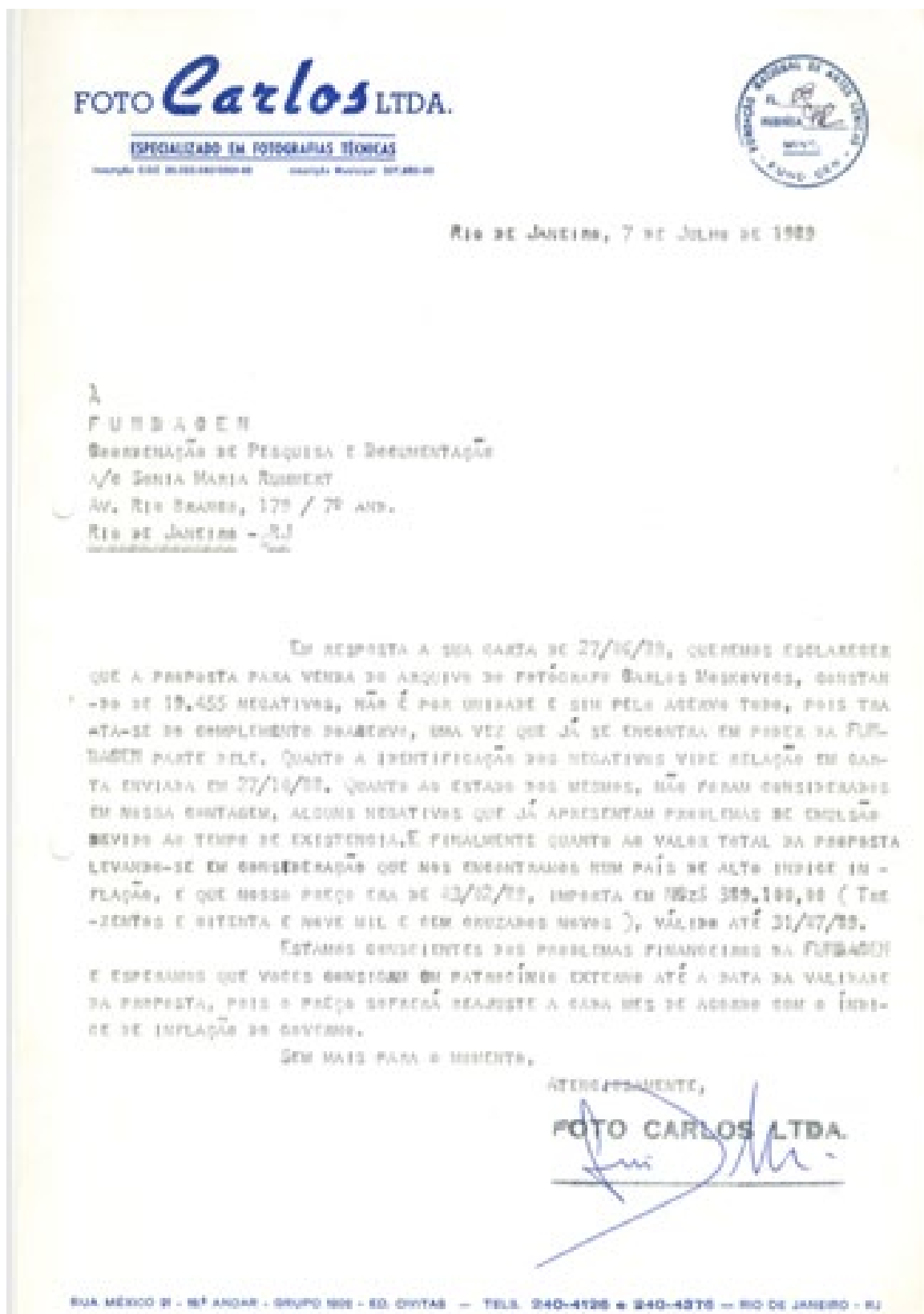


Figura 50 - Resposta a solicitação de nova proposta para a compra do acervo fotográfico de teatro, do fotógrafo Carlos, de 07 de jul de 1989. Arquivo Institucional CEDOC. p. 114



02/10

A  
FUNARTE  
A/C Solange Zuniga  
Diretora do Arquivo, Acervo  
Fotográfico e Pesquisa  
Rua São José, nº 70  
Rio de Janeiro - RJ

Ao pesquisar sobre o Teatro Iidiche no Rio de Janeiro, no Acervo Fotográfico da FUNARTE e em acervos particulares, tomamos conhecimento da obra do fotógrafo Carlos Moscovich. Assinando somente Carlos, este emigrante húngaro deixou um extenso registro fotográfico não só das realizações do teatro iidiche como dos principais artistas e companhias teatrais das décadas de 40, 50 e 60. Além disso, como repórter fotográfico de revistas e jornais da época, documentou figuras políticas, obras públicas, Presidentes da República, a construção e inauguração de Brasília e a cidade do Rio de Janeiro sob diferentes aspectos.

Este acervo encontra-se reunido em forma de negativos, contatos e reproduções, guardado em caixas identificadas somente por tema. Pertence atualmente aos filhos do fotógrafo, falecido há poucos anos, que desejam vendê-lo.

Pela qualidade do material que tivemos em mãos, e pela amplitude do registro, que cobre, fartamente, mais de três décadas da vida teatral, política e social do Rio e do Brasil, gostaríamos de recomendar a aquisição deste acervo cuja posterior organização e catalogação, trará ao Arquivo da FUNARTE uma documentação preciosa e, em muitos casos, inédita de todo um período da história do país.

Atenciosamente,

  
Susane Worcman

Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 1994.

Figura 51 - Carta de recomendação de compra de todo o acervo do fotógrafo Carlos, 05 dez de 1994. Arquivo Institucional CEDOC . p. 116

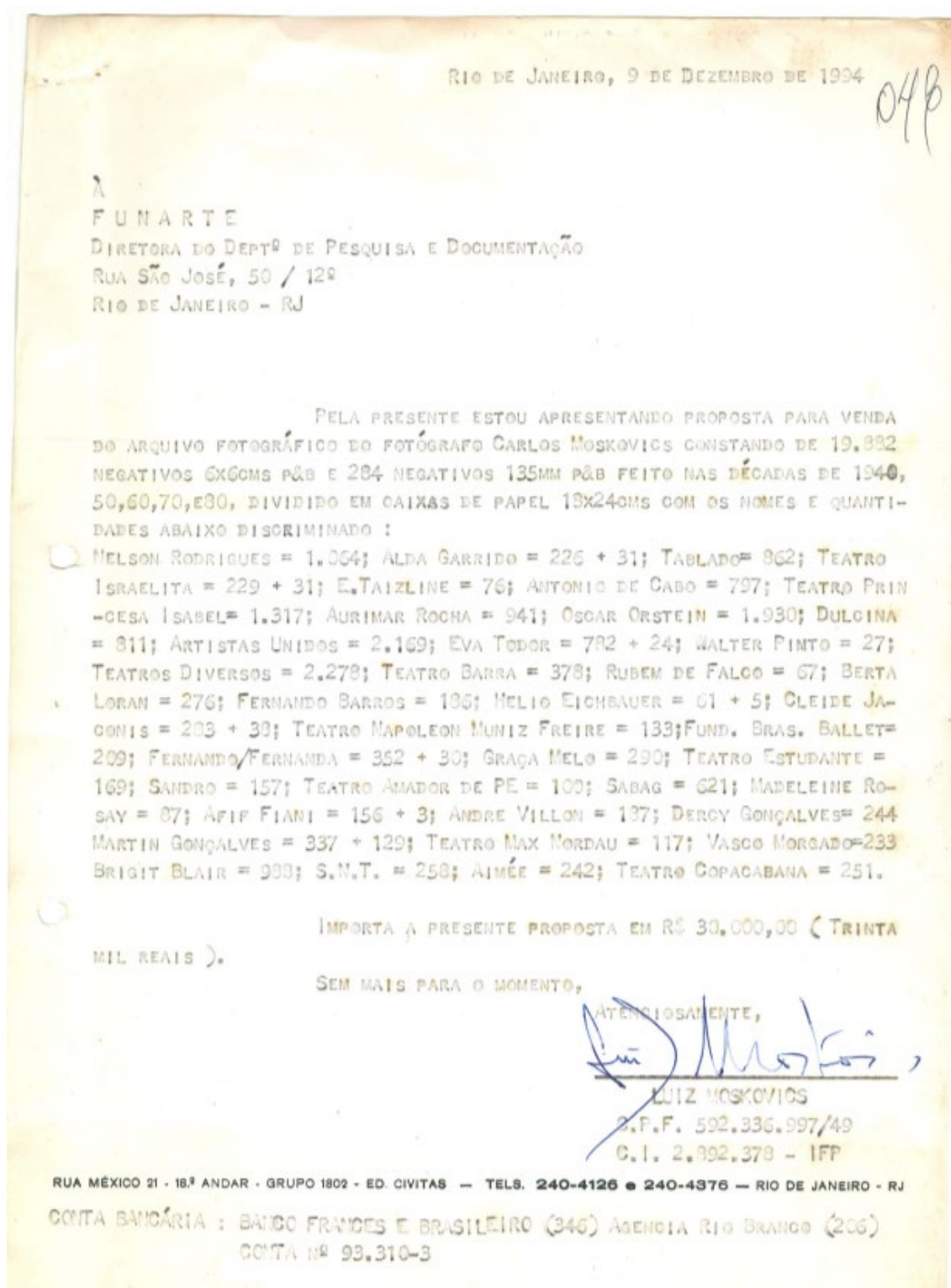


Figura 52 - Listagem especificando nomes e quantidades referentes compra de todo o acervo do fotógrafo Carlos. Arquivo Institucional CEDOC, 9 de dez de 1994. p.117

Em 22.05.78

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE  
 PROCESSO N.º 1088/78 - FUNARTE  
 DATA 24/05/78

MEMO Nº: 152/78

DO : PROJETO PIXINGUINHA

AO : SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO

ASSUNTO: Empenho

Senhor Superintendente,

Vimos solicitar o empenho no valor de Cr\$ 3.100,00 (três mil e cem cruzeiros) a Carlos Moskovic - Especialista em Fotografias Técnicas, para confecção de 9 (nove) posters, incluindo montagem e colagem, para o PROJETO PIXINGUINHA, sendo:

- 2 cartazes da programação extra comemorativa do Teatro da Paz - Belém.
- 2 cartazes programação de Brasília.
- 1 programa da estréia em Brasília.
- 2 cartazes institucionais.
- 1 cartaz do Turíblio Santos.
- 1 mapa do Brasil.

Carlos Moskovic  
 Rua México, 21 sala 1802  
 C.G.C. : 33.340.829/0001-92  
 Ins.Est.: 088.191.00  
 C.P.F. : 128.728.067/68  
 I.F.P. : 765.771

Atenciosamente,  
 PROJETO PIXINGUINHA  
 PAULO CÉSAR DE RESENDE  
 GERENTE DE COORDENAÇÃO

Anexo:  
 1 nota

PCR/mrsc

**pixinguinha**  
 um projeto carinhoso

1. João  
 2. PD  
 CA

MEC / FUNARTE

Figura 53 - Frente e verso documento de empenho por serviços Prestados pelo fotógrafo Carlos durante o projeto Pixinguinha em 1978. Data do documento: 22.05.178 Arquivo Institucional CEDOC. p.119

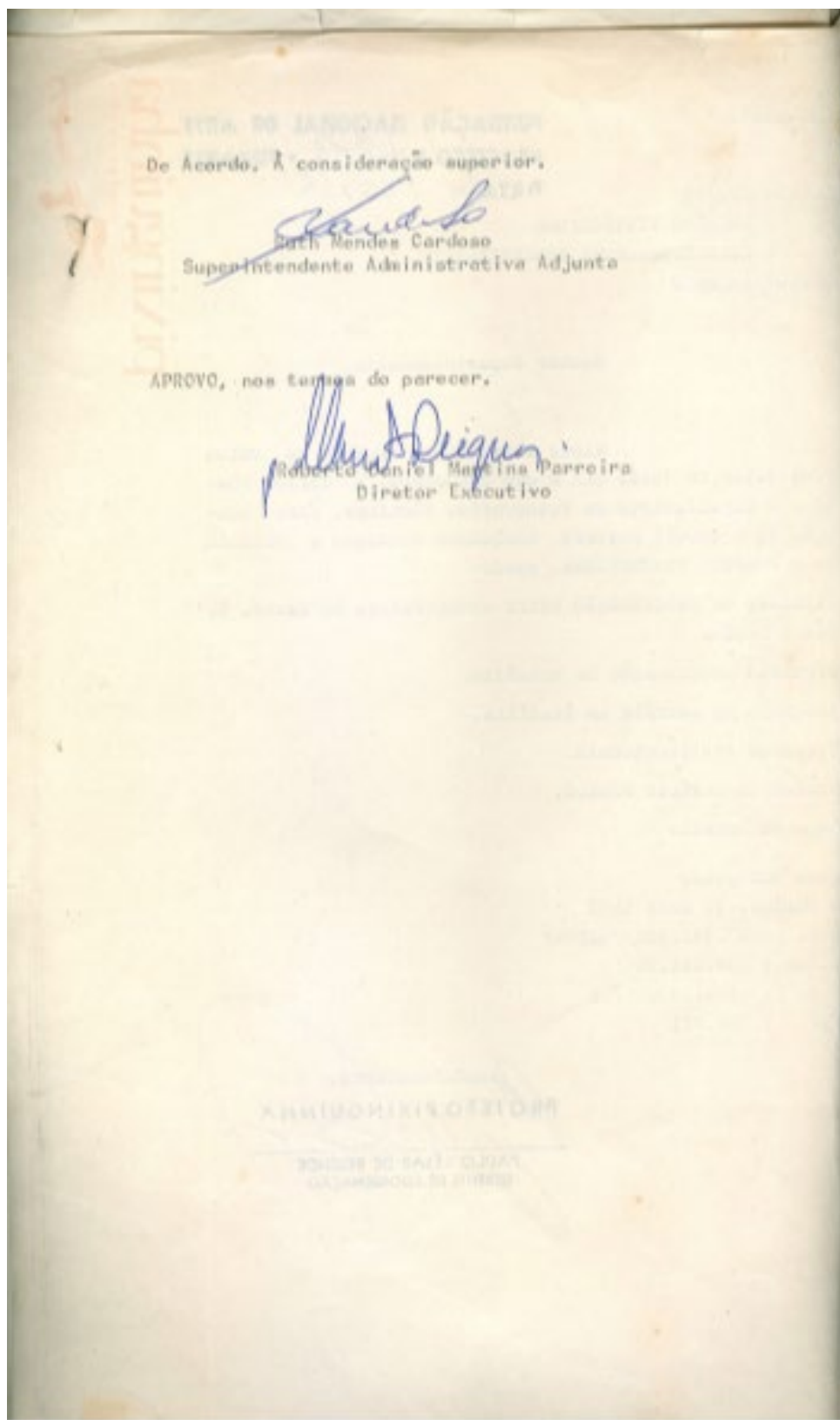


Figura 54 - Frente e verso documento de empenho por serviços Prestados pelo fotógrafo Carlos durante o projeto Pixinguinha em 1978. Data do documento: 22.05.178 Arquivo Institucional CEDOC.p.120

Em 19.07.78

MEMO Nº: 252/78  
DO : PROJETO PIXINGUINHA  
AO : SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO  
ASSUNTO: Empenho

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE  
PROCESSO N.º 1516/78 • FUNARTE  
DATA 20/7/78

Senhor Superintendente,

Vimos solicitar o empenho no valor de Cr\$1.560,00 (Hum mil quinhentos e sessenta cruzeiros) a CARLOS MOSKOVICS - Especialista em Fotografias Técnicas - para fornecimento de 78 fotos dos artistas Alaíde Costa/Turíbio Santos ao Projeto Pixinguinha.

CARLOS MOSKOVICS  
Rua México, 21 - 18º andar sala 1802  
CGC : 33.340.829/0001-92  
Insc.Est.: 088.191.00  
IFP : 765.771  
CPF : 128.728.067/68

JUSTIFICATIVA: Este fotógrafo, ano passado, realizou as fotos da dupla citada. Como Alaíde Costa reside em São Paulo, sua vinda implicaria em fornecimento, pela Funarte, de diárias e passagens, o que ficaria mais oneroso.

Agradecemos, somos

De acordo. A consideração superior.

Em 20/7/78

Atenciosamente,

PROJETO PIXINGUINHA

SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO PAULO CÉSAR DE RESENDE  
GERENTE DE COORDENAÇÃO

Autorizo, obedecidas as formalidades legais.

Em 20/7/78  
Roberto Donatelli Martins Barreira  
DIRETOR - EXECUTIVO

MLBT/mrsc

1-F.  
2-F.F.u.  
78

PIXINGUINHA  
um projeto carinhoso

MEC / FUNARTE  
av.rio branco 199/  
20.000/rio de janeiro (ri)

Figura 55 - Documento de abertura de aquisição de interesse da aquisição de novo lote de negativos foto. p.121

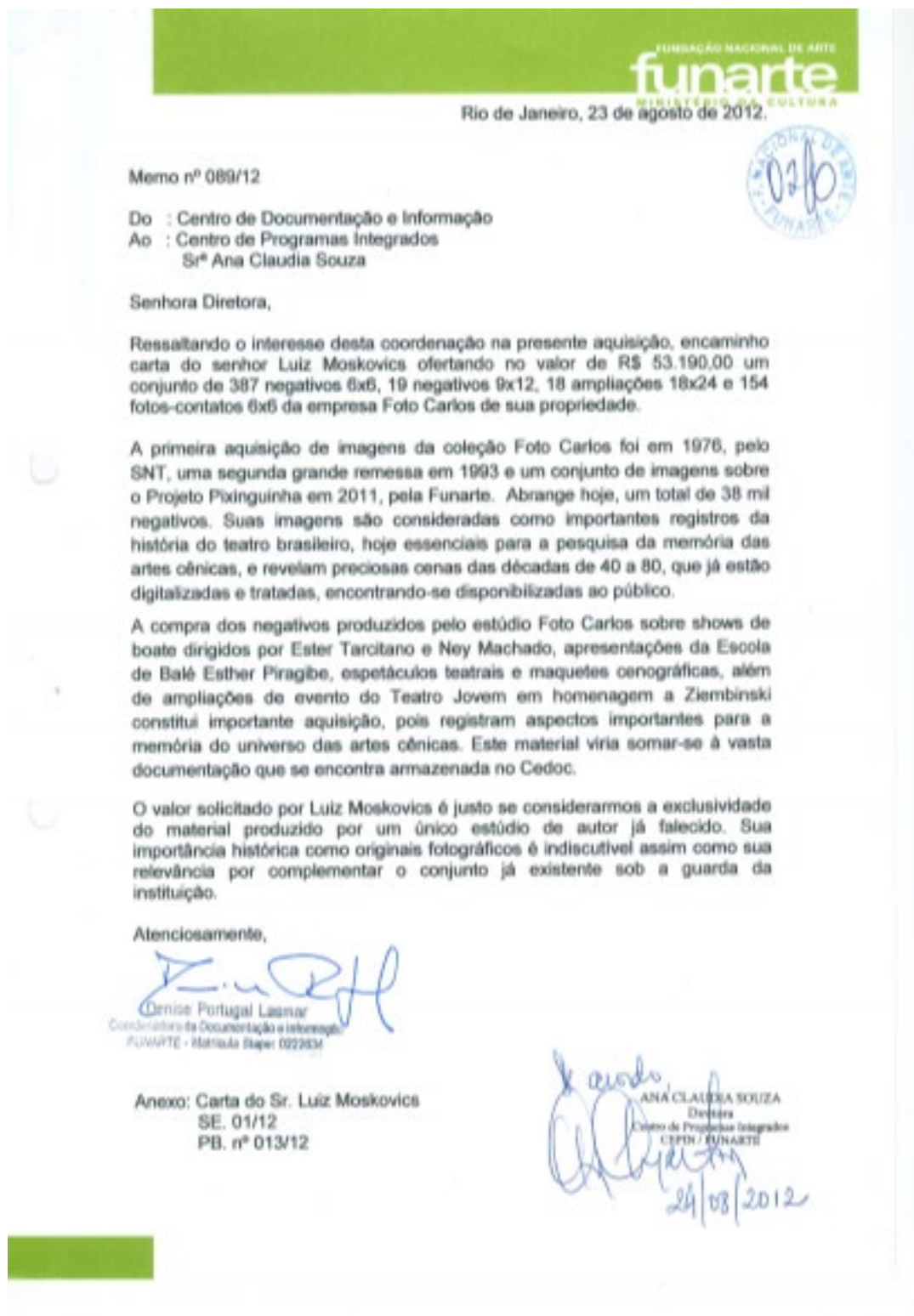


Figura 56 - Documento de reiteração de interesse da aquisição de novo lote de negativos fotográficos de Carlos Moskovic em posse do Herdeiro Luiz Moskovic e histórico da aquisição dos primeiros lotes em 1976 e e 1993. Data do documento: 24. 08.2012 Arquivo Institucional CEDOC.p.121

## CONSIDERAÇÕES.

## Ilustrações



Figura 73 - Fotografia – Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 julho 1963.121 . p. 131

<sup>121</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&PagFis=41518&Pesq=axioma%20de%20gide](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=41518&Pesq=axioma%20de%20gide) Acesso em maio 2016.



Figura - 74 - Negativo e ficha catalográfica – A bruxinha que era boa - Moskovic, Carlos/Acervo FUNARTE<sup>122</sup>

<sup>122</sup> Disponível em: [http://cedoc.FUNARTE.gov.br/sophia\\_web/](http://cedoc.FUNARTE.gov.br/sophia_web/). Acesso em abr. de 2018