

# Dois países sob o olhar do fotógrafo-cronista Vincenzo Pastore

Por **Atílio Avancini\***

## Resumo

O objetivo do estudo é o de apresentar dois pontos de vista diferenciados sobre o homem urbano da cidade de São Paulo antiga. Essas imagens advindas da fotografia moderna são geradas pela técnica do instantâneo, um dos impulsos para o surgimento da cultura de massa estruturada no universo dos textos visuais. O enfoque das fotografias é a leitura de dois olhares contrastantes: a fotografia de imprensa das revistas ilustradas *A Vida Moderna* e *A Cigarra* e o trabalho autoral do fotógrafo italiano Vincenzo Pastore (1865-1918). Pastore trabalha a casualidade dos acontecimentos urbanos com um teor jornalístico diferenciado: rompe as versões cristalizadas dos periódicos de seu tempo, incluindo os problemas da sociedade brasileira. A análise das imagens de Pastore permite uma leitura crítica da mídia impressa para desmistificar os direcionamentos flagrantes sugeridos pelas ilustradas - testemunhos visuais da vida urbana da gente brasileira no primeiro quarto do século XX.

## Palavras-chaves

Fotografia de imprensa/Flagrante fotográfico/São Paulo antiga/Cidadania/Mestiçagem

### Reprodução



**Fotografia 1:** Cena de estúdio: homem negro e autorretrato de Vincenzo Pastore.

A prática dos primórdios da imprensa ilustrada brasileira foi a de se esquivar dos problemas so-ciais nacionais como se o apa-rente desconhecimento da reali-dade urbana fosse uma técnica válida para contorná-la.

Assim, a mídia impressa acostu-mou-se a olhar irrestritamente à frente, para que o sonho de um mundo melhor pudesse um dia se concretizar.

Agiu-se como se os problemas da gente brasileira tivessem de ser escondidos e não gradativamen-te

solucionados.

Refletindo sobre a produção de significados das fotografias de rua das revistas brasileiras no alvorecer no século XX, constata-se uma ausência dos confrontos discursivos. A imprensa ilustrada, já almejando as leis de mercado, focava suas lentes para a jovem mulher moderna brasileira, via divertimento, prazer, beleza, sedução.

No descompasso sócio-econômico brasileiro, cujo atraso histórico era sem dúvida mais grave do que se imaginava, manifestava-se o repúdio da imprensa à constituição híbrida da população brasileira. Por outro lado, atraídos e fascinados pelo espetáculo da sociedade europeia, o governo fazia propaganda dispendiosa da cidade de São Paulo, na França, "por meio da publicação de brochuras e revistas". [1] Com isso esqueciam o principal: ver-se a si próprios.

O escritor Nicolau Sevcenko afirma que, se no período da Independência, havia um "desejo de ser brasileiro", na Primeira República (1899-1930) acontecia o movimento oposto: "um desejo de ser estrangeiro", parafraseando Antônio Cândido. O processo de modernização do país, na transição do Império para a República, era norteado pela nova ordem capitalista e não havia mais "sentimentos de solidariedade social". [2]

Sérgio Buarque de Holanda reconhece que "tudo conspirava para a fabricação de uma realidade artificiosa e livresca, onde nossa vida verdadeira morria asfixiada". [3]

O retrato da gente da cidade de São Paulo, visto pelas revistas ilustradas *A Cigarra* e *A Vida Moderna*, 1900-1920, direciona imaginários e está longe de ser inocente. As principais revistas brasileiras ofereciam ao público leitor novos significados do cotidiano. O assunto fotográfico era dual: de um lado objetivo e preciso, de outro romântico e poético.

Tecnologia informativa e expressividade plástica impulsionavam o jornalismo ilustrado no sentido da

comunicação de massa.

Reprodução



Instantâneo tomado na Rua 15 de Novembro.

**Fotografia 2:** "Instantâneo tomado na rua 15 de Novembro". Anônimo. Revista *A Vida Moderna*, São Paulo, n. 218, p. 11, 23 abril 1914.

O surgimento das revistas ilustradas bem refletiu a preocupação da burguesia pelo público feminino e pelo estilo moderno de leitura. Os flagrantes fotográficos em preto e branco, direcionados para ilustrar o texto, eram diagramados com o recurso estilístico "art-nouveau".

Os instantâneos produzidos nas ruas tiveram como característica geográfica o triângulo central da cidade (Ruas São Bento, 15 de Novembro, Direita) e como característica formal enquadramentos com recortes estreitos e freqüentes iluminações em ambiente natural. O projeto gráfico foi pensado para agilizar a leitura.

O caráter modernista das ilustradas deu-se principalmente pelo traço visual das diagramações, artes gráficas, charges, publicidades, fotografias.

Os leitores brasileiros foram brindados com uma paginação menos pesada, que privilegiava a utilização de imagens fotográficas.

Componentes cognitivos como a narratividade e a percepção estética do público leitor foram ampliados. Com uma boa equipe de profissionais estrangeiros criou-se uma arte gráfica tão funcional quanto atraente, estruturando essas empresas jornalísticas à altura das exigências da elite brasileira. O anúncio publicitário começou a dar sustentação econômica às revistas, apesar das vendas avulsas e assinaturas. A publicidade também iniciou um processo de persuasão para a imposição de novos valores.

Inspiradas em revistas européias, como a alemã *Berliner Illustrierte Zeitung* (fundada em 1890), as ilustradas brasileiras, editadas principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, tornaram-se uma das concretas expressões da modernidade via mundanidade. A fotografia aplicada fixou-se sobretudo nos aspectos promotores da sociedade industrial. Tudo foi muito bem planejado para transmitir a

informação com maior objetividade e proporcionar o prazer da leitura. A fotografia de imprensa e o texto jornalístico procuravam fazer corresponder a representação à realidade das classes sociais mais altas. A imagem fotográfica se inseria num processo institucional criando os mitos de uma sociedade.

Havia dois países diferentes em um mesmo território: os ricos em ascensão, os pobres em estado vegetativo. O discurso jornalístico se construiu, mostrando apenas um dos muitos pontos de vista da realidade urbana da cidade. São evitadas, por exemplo, as fotografias conflituosas denotando a presença dos negros, dos mestiços, dos trabalhadores braçais, das crianças descalças, das mulheres mal vestidas. É a consequência de uma cidadania incipiente e do auto-reconhecimento do brasileiro fundado no olhar do outro. Tratava-se de um território onde o brasileiro era estrangeiro em sua própria terra.

No espetáculo dos flagranters de rua, atribuía-se valor à representação de gente saudável e bem vestida: luxo fantasioso e aparente. O mercado consumidor das revistas se restringia a uma pequena elite, que se via refletida nas imagens publicadas. As fotografias veiculadas propunham um discurso oficial, uma reprodução do poder, uma arte conveniente.

As ilustradas retratavam a pequena burguesia da cidade de São Paulo: branca, européia, católica. "As elites brasileiras do Sudeste e do Sul agem como se estivessem em Paris ou em Milão", [4] afirmava Thomas Skidmore. As revistas tinham público alfabetizado. Segundo Vamireh Chacon, apenas 14% da população brasileira era alfabetizada quando do advento da República, em 1889. Mas em 1900, o "entusiasmo republicano inicial" [5] elevou o índice de alfabetização dos quase 20 milhões de brasileiros para 25%.

Os imigrantes italianos do final do século XIX, mais numerosos que os portugueses nesse período, vieram atrás de trabalho dada as condições difíceis que viviam na Itália. Os italianos chegaram para construir o Brasil pós-escravidão, interessados em colher o café plantado em "terras roxas" no interior do estado de São Paulo. A preferência pelo estado paulista teve uma explicação, foi uma imigração estimulada. São Paulo foi a cidade que mais cresceu no mundo no século XX: seu tamanho aumentou 42 vezes. De fato, dos 240 mil habitantes que tinha em 1900, a cidade chegou a quase 10 milhões no ano de 2000.

Partindo de 52 indústrias em 1895, a cidade, na década de 1920, já superava a capital Rio de Janeiro como principal pólo industrial do país.

Em 1940, já se tornava a maior concentração manufatureira da América Latina. A classe operária era

praticamente toda de imigrantes estrangeiros, até gerando um linguajar próprio "italianado". Nos primeiros anos do século XX, havia quatro italianos para cada dez brasileiros morando em São Paulo. Constata-se que era a maior população italiana urbana do mundo.

As imagens das revistas ilustradas fomentaram um novo estilo de vida. De fato, elas pontuaram a transferência das políticas desenvolvimentistas de longo prazo ao investimento consumista. A cidade de São Paulo estava despertando, apesar da aparente calma das ruas tranqüilas por onde as pessoas caminhavam sem pressa.

Nas vias de terra ou de paralelepípedos, os poucos carros dividiam espaços com carroças, cavalos, bondes, feiras-livres, camelôs, pedestres. O seu maior desafio social já estava sinalizado: diminuir a exclusão social. Entretanto, o passado colonial já era considerado um conjunto de problemas extremos dando a impressão de irremediavelmente insolúveis.

O fotógrafo Vincenzo Pastore (1865-1918) era um dos 750 mil italianos que aportaram no Brasil na década de 1890. [6] Natural de Casamassima, na região italiana da Puglia, Pastore chegou à cidade de São Paulo em 1894. Estabeleceu-se como fotógrafo e possuía estúdio próprio na Rua Assembléia, 12, onde também residia com seus dez filhos, mais a sogra, duas tias e duas sobrinhas surdas-mudas. Pastore era músico - tocava bandolim - e pertencia ao seletivo grupo de imigrantes que obtivera prestígio pelo refinamento de seu trabalho fotográfico.

Com a ajuda da mulher Elvira, que fazia manualmente toda a parte laboratorial e foto-acabamento, o trabalho de Pastore fora reconhecido.

Reprodução



**Fotografia 3:** Retrato Mimoso, homem não identificado, 1906, coleção Carlos de Moura.

"Papai era um artista e ganhou muito dinheiro quando inventou o Retrato Mimoso", [7] afirmou sua filha Constanza, no dia em que completava cem anos.

O Retrato Mimoso eram "portraits" comerciais, tendo a alta sociedade como referente, isto é, um "carte-de-visite" com a imagem do retratado em formato de losango.

Pastore também fazia algumas capas para as revistas ilustradas, produzindo imagens de mulheres, em troca de propaganda.

Sensível às questões sociais, Pastore fotografou a gente

marginalizada que freqüentava a região central de São Paulo, bem como os primeiros cortiços, que abrigavam um crescente número de habitantes.

Reprodução



**Fotografia 4:** Duas mulheres conversando nas proximidades do Mercado Municipal, sito à rua 25 de março.

Assim, interpretou a casualidade dos acontecimentos urbanos com um teor jornalístico diferenciado. O artista rompeu as versões cristalizadas dos periódicos de seu tempo incluindo os problemas da sociedade brasileira da época.

Longe de ser descompromissada, a narrativa imagética de Pastore emprestava do cotidiano o corriqueiro, revelando visualmente um outro país.

Como repórter de um tempo, seus instantâneos flagraram uma intrincada rede de relações e comportamentos, evidenciando o divórcio entre a elite e os matutos (pé-rapados ou pé-rachados), sem esconder o hibridismo brasileiro. Suas imagens iam ao encontro de intelectuais - Machado de Assis, Euclides da Cunha, João do Rio, Lima Barreto -, que já forneciam categorias para pensar a questão da mestiçagem. Curiosamente, uma questão presente na Europa contemporânea.

Reprodução

Há na biografia de Pastore uma condecoração do rei Humberto I da Itália, quando recebeu o título de cavaleiro ("chevalier"), pelo reconhecimento de seu trabalho fotográfico a partir de imagens exóticas brasileiras - retratos posados de índios e negros, produzidos



**Fotografia 5:** Índios em estúdio.

em seu estúdio. Um contraponto às suas fotografias de rua. Todo o conhecimento do outro, do diferente, passa necessariamente por este-reótipos, mas a questão dessas imagens teria sido a de contribuir para estimular uma visão do Brasil - e dos países da América Latina - pelo ângulo da folclo-rização e do exotismo.

Pouco se aproveitara para descobrir outro Brasil.

Em 1914, o fotógrafo italiano resolveu abrir outro estúdio em Bari, na Itália, a fotografia Ítalo-Americana Ai Due Mondi. Mas com o início da I Guerra Mundial voltou a São Paulo, ano seguinte, e desistiu do empreendimento. No esplendor de sua vida profissional, Pastore faleceu aos 53 anos por causa de grave erro médico - alérgico, fora anestesiado com clorofórmio para uma cirurgia de hérnia. Morreu 17 dias depois, em São Paulo.

Com a morte prematura, a família Pastore enfrentou dificuldades financeiras - não exigiram indenização pois os médicos, italianos e amigos da família, pediram para não denunciá-los. O primeiro marido da filha Constanza, belga e aprendiz de Vincenzo, não prosperou com a fotografia. E decidiu vender todos os equipamentos fotográficos, inclusive a maior parte dos negativos devido ao valor do vidro. A viúva Elvira foi lecionar italiano numa tradicional escola particular, o Colégio Dante Alighieri, mas não foi bem sucedida.

Reprodução



**Fotografia 6:** Constanza Pastore e Flávio Varani. AVANCINI, Atílio. Coleção do autor. São Paulo, n. 532, foto 20, 9 nov. 1999.

Tenta-se entender o porquê de Vincenzo Pastore ser atraído por um tipo particular de flagrantes fotográficos. Tenta-se também compreender o porquê dessas fotos de rua só terem se tornadas públicas apenas em 1997.

Quem responde é o

seu neto Flávio Varani,  
pianista clássico  
brasileiro e professor  
da Universidade de  
Yale nos Estados  
Unidos.

"Os 'snapshots' não foram produzidos para ganhar dinheiro. Ampliados com retalhos de papel fotográfico, em tamanhos variados, por minha avó Elvira, foram vistos pela família como curiosidades artísticas - não sabiam o que significavam. Assim, ficaram com a filha caçula, minha mãe Eleonora, porque não tinham valor.

Depois da morte de meus pais, recebi 137 imagens, sem os respectivos negativos. E veio à minha lembrança as falas de meu pai: 'seu avô foi um grande fotógrafo e a grandeza dele foi saber apreciar o povo'. Bem, guardei as imagens numa caixa de charutos, tamanho 30 x 40 cm, um umidificador, pois os papéis fotográficos, já muito secos, estavam enrolando. Estava consciente do seu valor, confirmado pelo curador do Departamento de Fotografia da Yale University. Assim, doei-os ao Instituto Moreira Salles para que esta fundação brasileira pudesse melhor acondicioná-los. E, principalmente, ter a oportunidade de trazer o nome de meu avô à tona." [8]

Na fotografia de Pastore - não a de estúdio, mas aquela vinculada ao instantâneo, à reportagem visual - a criação artística é mais nítida. O fotógrafo-cronista migrou da verdade revelada para uma proposta reveladora. O seu ponto de vista diferenciado recuperou elementos que compõem significados. A captação imagética de "outros lugares" revelou práticas, enriquecendo a história documental da cidade.

Ao fotografar cenas não publicáveis pelo controle de sentidos, rompeu paradigmas, crenças, estereótipos, clichês, discriminações e cunhou o cerceamento social da prática jornalística de um tempo. Marcou a passagem da mensagem denotada à mensagem conotada, [9] denunciando um efeito de realidade na fotografia analógica (sem código).

Assim, fez reconhecer a fotografia como linguagem (com código) que difunde mitos.



Reprodução



**Fotografia 7:** Meninos de rua, engraxates ou vendedores de jornais, jogando bola de gude.

Pastore transmitiu um tempo social, oferecendo sinais e detalhes que só a fotografia espontânea de rua é capaz de resgatar. A realidade urbana brasileira se revela no confronto entre as imagens publicadas nas ilustradas e aquelas produzidas por Vincenzo Pastore.

O artista pensou imagens com uma câmera e foi ao encontro das pessoas marginalizadas nas ruas centrais.

Gente simples, sem trabalho, sem cidadania, sem pátria: brasileiros "sem-imagem". Pastore, ao captar simultaneamente os aspectos de luz e sombra da cidade, tornou possível ser mais pluralista de sentidos do que as revistas de época.

Fronteiras entre a cultura e a arte? As revistas ilustradas servem como espelho no qual uma comunidade se enxerga para se realimentar, mas não como terreno para embates identitários. Fica esse viés para a arte informal e inovadora de Pastore. "De início, é bom lembrar que cultura é a regra e a arte a exceção, como insiste Godard." [10]

### Reprodução



**Fotografia 8:** Vendedor ambulante de vassouras, escovões, espanadores e cestas de vime. PASTORE, Vincenzo. São Paulo de Vincenzo Pastore. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997. (catálogo de exposição).

A importância do trabalho artístico de Pastore, reportando ao acaso as ruas de São Paulo, foi revelar as pessoas comuns, em sua maioria negros e mulatos: brasileiros pobres. Assim, desmistificou os instantâneos sugeridos pelas revistas ilustradas, enquanto representação única da vida urbana da gente brasileira.

Seu trabalho imagético, comparado ao cenário visual da fotografia de imprensa brasileira, descortinou a ideia de uma sociedade desigual na qual a discriminação era aceita sem disfarces.

Essa situação, que ainda perdura, chamada por pensadores franceses de "brésilianisation", segundo Renato Ortiz, "é vista hoje como um paradigma do futuro global". [11]

Pesadelo para o mundo contemporâneo, o Brasil torna-se um ponto nefasto, condensando em suas terras tropicais a barbárie congelada no tempo.

### Bibliografia

ARGAN, Giulio. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AVANCINI, Atílio. Fotografias de rua. In: Ajzenberg, Elza (coord.). Arte e ciência. São Paulo: ECA/USP, 1999.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BOSI, Alfredo. Reflexos sobre a arte. São Paulo: Ática, 2000.

CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas. México: Grijalbo, 1989.

CHACON, Vamireh. Os meios de comunicação na sociedade democrática. In: CHACON, Vamireh. Brasil, sociedade democrática. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

- CUNHA, Euclides. Os sertões. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papyrus, 1994.
- FERNANDES, Terezinha T. D. Memória e cultura no ato de reportar. Revista Fronteira (UNISINOS), São Leopoldo, vol. 3, n. 2, dezembro 2001.
- FREUND, Gisèle. Photographie et société. Paris: Seuil, 1974.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- IANNI, Otávio. Industrialização e desenvolvimento social no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LAMBERT, Frédéric. Mythographies. Paris: Edilig, 1986.
- LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MOURA, Clóvis. Sociologia do negro brasileiro. Ática: São Paulo, 1988.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SKIDMORE, Thomas. História do Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- SONTAG, Susan. On photography. New York: Delta, 1977.
- TEIXEIRA COELHO. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: Iluminuras, 1997.

## Jornais e Revistas

- Anônimo. S. Paulo moderno. Revista *A Vida Moderna*, São Paulo, n. 135, p. 6, 19 set. 1912.
- COELHO, Teixeira. A falta de espelho. Revista *Bravo!* São Paulo, n. 31, p. 40, abril 2000.
- LOYOLA BRANDÃO, Ignácio. Cultura da beleza nos anos 20. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 29 maio 1998. Caderno 2, p. D9.
- MOREIRA, Adriana. Imigrante retratou os anos 10 na cidade. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 4 fevereiro 1997. Seu Bairro, p. Z12.
- ORTIZ, Renato. As marcas do tempo. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 outubro 1999. p. 3. Revista de Imigração, São Paulo, abril 1940.
- SKIDMORE, Thomas. Um sistema, dois países. Entrevistador: Márcio Senne de Moraes. Folha de S. Paulo, São Paulo, 20 março 2005. Caderno Mais!, p. 4.

## Entrevistas

PASTORE, Constanza. Constanza Pastore: depoimento. Entrevistador: Atílio Avancini. São Paulo: residência da entrevistada, 9 novembro 1999.

VARANI, Flávio. Flávio Varani: depoimento. Entrevistador: Atílio Avancini. São Paulo: residência do entrevistado, 22 agosto 1999.

## Notas

[1] Anônimo. S. Paulo moderno. Revista *A Vida Moderna*, São Paulo, n. 135, p. 6, 19 set. 1912.

[2] SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão - tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 34-36.

[3] HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

[4] SKIDMORE, Thomas. Um sistema, dois países. Entrevistador: Márcio Senne de Moraes. Folha de S. Paulo, São Paulo, 20 março 2005. Caderno Mais!, p. 4.

[5] CHACON, Vamireh. Os meios de comunicação na sociedade democrática. In: CHACON, Vamireh. Brasil, sociedade democrática. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985. p. 348.

[6] Revista de Imigração, São Paulo, abril 1940.

[7] PASTORE, Constanza. Constanza Pastore: depoimento. Entrevistador: Atílio Avancini. São Paulo: residência da entrevistada, 9 novembro 1999.

[8] VARANI, Flávio. Flávio Varani: depoimento. Entrevistador: Atílio Avancini. São Paulo: residência do entrevistado, 22 agosto 1999.

[9] BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

[10] COELHO, Teixeira. A falta de espelho. Revista Bravo! São Paulo, n. 31, p. 40, abril 2000.

[11] ORTIZ, Renato. As marcas do tempo. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 outubro 1999. p. 3.

---

**\*Atílio Avancini é professor Doutor do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.**

[Voltar](#)

