

Cadeia de historicidade das fotos de Vincenzo Pastore: os múltiplos agenciamentos da coleção doada ao Instituto Moreira Salles.

Fabiana Beltramim

Esta interpretação histórica tenta compreender como as fotos tomadas nas ruas da capital paulista pelo fotógrafo Vincenzo Pastore foram mobilizadas quando integradas a sua instituição de guarda, o *Instituto Moreira Salles*. Na coleção VP, assim identificada pelo instituto, inscreve-se um trânsito de imagens: guardada pelos descendentes do fotógrafo por quase nove décadas, a série fotográfica foi doada ao IMS, depois apresentada ao público na mostra realizada em 1997, momento em que assumiu o seu lugar social, tornando-se um fenômeno não dos anos de 1910, data de sua produção. Sua historicidade foi fortemente marcada pelos seus desdobramentos ao final da década de 1990.

Setenta e três imagens chegaram ao instituto avulsas e soltas, sem ordenação prévia, apenas como cópias reproduzidas em papel, com total ausência de negativos. Neste processo de recontextualização das fotos, novos significados foram produzidos, significados sempre agregados no tempo, nas práticas de armazenamento e agenciamentos subsequentes. As diretrizes teóricas propostas por Ulpiano Bezerra de Meneses (1998, p.91) orientam a análise acerca das ações de ressemantização da coleção adquirida, contribuindo para uma reflexão que se propõe a desarticular as “ilusões de autonomia e naturalidade” aparentes das fotos, por vezes forjadas em sua trajetória. Trataremos assim da própria natureza conflitiva do documento fotográfico, produzido a partir de certas contingências.

Observar o percurso, a estrada trilhada pelos objetos, compondo a “biografia das imagens”, quando agenciadas socialmente, para se concentrar nos termos propostos por Arjun Appadurai, torna-se fundamental para melhor compreender as práticas sociais nos ambientes em que tais imagens transitaram. Na tese de doutorado que deu origem a este artigo,<sup>1</sup> a problematização voltou-se para uma cadeia de apropriações: a aquisição da coleção, toda biografia da doação, a exposição realizada no *Espaço Higienópolis* paralela à divulgação da mostra, e ainda a produção do catálogo da exposição e do livro

---

<sup>1</sup> Cf. Beltramim, Fabiana. Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano. Tese de Doutorado defendida em junho de 2015. FFLCH- USP.

publicado em 2009, bem como a apropriação feita pelos historiadores sociais.<sup>2</sup> Tal metodologia tenta escapar da noção de autoria e obra, estruturando-se na própria materialidade e na historicidade das imagens postas em circulação. Deste modo, destacam-se os sentidos criados e compartilhados em toda a rede que passava a guardar, divulgar, exibir e comercializar o material visual adquirido por meio de doação, realizada pelo neto do fotógrafo, Flávio Varani. Uma rede que envolveu diferentes agentes e passou a contar uma faceta de Pastore, conferindo-lhe um lugar social como retratista da cidade.

O recorte analítico a seguir apresentado, volta-se para duas etapas das apropriações anteriormente citadas: a aquisição das fotos pelo IMS e a difusão da coleção na mídia impressa, prática conhecida como divulgação espontânea. A perspectiva do agenciamento proposta também por Meneses (2002), abre horizontes ao intérprete que trabalha com imagens, incentivado a “percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação, consumo e ação”, direcionando a análise para as práticas sociais mediadas por imagens, premissa que sustenta essa abordagem histórica.

### **A coleção VP**

Coleção quatro. Este é o lugar das imagens feitas por Vincenzo Pastore no acervo iconográfico do *Instituto Moreira Salles*, depois de abandonarem seu status de fotos guardadas pela família, numa caixa de papelão. Susan Pearce rastreia esses caminhos trilhados pelas coleções, que chegam nas instituições de guarda, muitas vezes, aos trancos e barrancos.

Coleções de museus incorporam uma parte importante da herança intelectual baseada na disciplina pela qual entendemos o mundo, e transmitem as aspirações dos colecionadores de uma geração para outra, mas têm uma terceira, igualmente significativa, característica que pode ser rotulada como sua natureza museológica. O material de museu não vem em uma forma pré-embalada, como engradados de feijão cozido que chegam a um supermercado. Muito pelo contrário: o material vem aos trancos e barrancos. Vem em todos os tipos de relações para o progresso da vida humana, inclusive como herança deixada depois da morte (...). (Pearce, 1993, p.120. Tradução Nossa)

---

<sup>2</sup> Livro *Na Rua: Vincenzo Pastore*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

A aquisição da coleção Pastore pelo IMS se coadunava com as práticas recentes do colecionismo fotográfico por parte de museus e acervos públicos e privados. As fotografias foram lançadas num circuito de migração de imagens que começava a se constituir de modo mais abrangente. Novas demandas acadêmicas, institucionais, pedagógicas ou motivadas pelo mercado editorial, como mostraram Carvalho e Lima, fundaram um novo estatuto da fotografia. Em seus novos agenciamentos, reforçava-se a função documental do material visual, eleito por seus próprios atributos, para além de sua importância formal e estética.<sup>3</sup>

No bojo da valorização da função documental da imagem na década de 1990, a cultura material, mediada também pela fotografia, encontrava novos espaços sociais de legitimação:

O colecionismo fotográfico acabou por caracterizar também uma forma bastante disseminada de sua incorporação aos acervos. Não são raros os exemplos – e entre eles destacam-se dois de suma importância, pela extensão e representatividade: a Coleção Tereza Cristina, depositada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e a Coleção Gilberto Ferrez, recentemente adquirida pelo Instituto Moreira Salles. Podemos citar ainda as coleções de retratos de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, integrada em 1998 ao Museu Paulista da USP (São Paulo/SP) e a Coleção Francisco Rodrigues, da Fundação Joaquim Nabuco (Recife /PE). Trata-se de coleções particulares e, portanto, organizadas segundo as regras de seus proprietários, que se tornaram públicas ao ser incorporadas institucionalmente. (Carvalho e Lima, 2000, p.20-21)

O processo de incorporação da coleção Pastore se deu no bojo dessas novas incursões do fotográfico e de todo o caminho inaugurado pelas pesquisas históricas, frente às novas possibilidades de se reconstituir o vivido por uma “história vista de baixo”, como pontuou Revel (2000). As novas premissas orientaram a política de aquisição de instituições públicas, fortemente ligadas à produção do conhecimento, enquanto o IMS, uma instituição privada, esforçava-se em participar de tal conjuntura de valorização de fotografias, na interface da imagem quer como registro documental, quer como mercadoria, quer como arte.

Nomeamos aqui práticas emergentes dentro de um contexto de crescente valorização da memória bem como das instituições e espaços que passaram a organizar, divulgar e legitimar a memória social em construção. Andreas Huyssen ajudou a

---

<sup>3</sup> A década de 1980 foi “o marco inicial do reconhecimento da fotografia brasileira como documento”. Ver Carvalho, Vânia Carneiro e Lima, Solange Ferraz. *Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental*, p.22.

caracterizar este período, permeado por uma “sensibilidade memorial e museica que arrebatava parcelas cada vez maiores da cultura e da experiência do cotidiano” (2000, p.73).

A coleção doada impactou aqueles que trabalhavam no acervo de fotografia.<sup>4</sup> Este material visual surgiu para a curadoria como um elo capaz de unir o século XIX ao XX. Foram esses os termos de sua invenção no novo ambiente de integração: para o instituto o mecanismo técnico da foto instantânea, também experimentada por Pastore, um fotógrafo com domínio de técnicas aprimoradas da fotografia, remetia às conquistas do século XX; por outro lado, o conteúdo visual, vinculava-se, segundo o instituto, ao registro etnográfico, às fotografias de vistas, às fotos de tipos de rua, um repertório visual ligado a um período que a antecedia. Foram estes os três elementos icônicos, ligados ao conteúdo da imagem que passaram a nortear a subdivisão temática do conjunto das fotos adquiridas, revelando o início de um véis interpretativo e de uma prática discursiva sobre *o fotográfico*,<sup>5</sup> claramente tratado a partir de seu referente indicial.

A intenção do IMS de se colocar como guardião da memória visual da cidade forjava um lugar social para o fotógrafo, bem como para o próprio instituto. O início da constituição das coleções de fotografia de São Paulo do IMS se deu em 1995, atrelada a uma política incipiente de aquisição de imagens, denotando o quanto as coleções resultam de um processo de seleção.

O IMS não tinha ainda um setor de fotografia definido. O Caderno de Literatura, produzido semestralmente, centralizava as atenções da instituição, fato que se modificou com a chegada da primeira coleção, *Mestres Fotográficos do século XIX*, adquirida de Pedro Correia do Lago, reunindo 2.500 importantes fontes visuais sobre o período. A ordem de chegada constituiu a hierarquia do material visual incorporado ao acervo. A segunda coleção englobava lotes, portfólios, pequenas coleções ou mesmo itens

---

<sup>4</sup> Segundo Flávio Varani, responsável pela doação, após a morte de Elvira, esposa de Pastore, as fotografias foram divididas entre os descendentes. Ele teria ficado com uma caixa onde manteve a série de rua guardada até o momento da entrega ao IMS. Os retratos de estúdio foram divididos e deixados como herança afetiva aos descendentes. A série realizada nas ruas ficou para a mãe de Flávio Varani, depois doada ao IMS, tornando-se uma coleção integrada ao acervo do instituto.

<sup>5</sup> O fotográfico pode ser entendido como um conceito epistemológico para se compreender a fotografia como fato social, mediada pelo objeto que envolve todos sujeitos, práticas discursivas e processos na dinâmica de sua produção, tanto quanto no espaços discursivos onde são posteriormente operacionalizados como documento histórico, como arte, como produto da cultura. Ver Krauss, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editora Gustavo Gili. 2013.

fotográficos individuais, conjunto constituído de forma continuada. Atualmente conta com 72 ítems, adquiridos entre 1995 e 2013. A coleção com os 44 negativos feitos de São Paulo por Levi-Strauss foi a terceira aquisição. As 137 fotografias de Pastore passaram a compor a quarta coleção.<sup>6</sup>

Os arranjos conferidos às coleções adquiridas traçam o perfil tanto da política de aquisição do acervo, quanto do perfil idealizado para as coleções: os diálogos recíprocos estabelecidos, marcaram o sentido cultural deste acervo. A cidade se fazia como o principal viés semântico norteador da organicidade das coleções, dando unicidade e regendo o processo de aquisições de fotografias consideradas como documentais.<sup>7</sup> Havia, desse modo, uma instância de valorização da cultura como meta do IMS, acabando por difundir ideais de progresso, de urbanização, extrapolando intenções sócio-estéticas comuns nas políticas de galerias de arte.

A cidade como tema central criava os “vínculos arquivísticos” entre as coleções do acervo, estruturando um “valor utilitário-posterior”, ou seja, conferia-se às imagens um valor documental, primeiro de modo mais abrangente, como mostra Lacerda (2011), ao se valorizar as informações registradas nos seus suportes, inicialmente portadores de um “valor utilitário-original” e depois, porque estariam submetidos a ações e transações de ordem burocrática, social, cultural e econômica, rastreando uma polissemia de práticas amalgamadas na produção de sentidos forjados nos arranjos institucionalizados; arranjos que permeiam a cultura material.

Na ficha catalográfica o primeiro campo foi designado como coleção VP, classificação dada seguindo a abreviatura do nome do autor, identificação para a entrada da coleção no acervo. Foi realizada, de acordo com Virgínia Albertini, coordenadora assistente do acervo fotográfico do IMS, no Rio de Janeiro, uma higienização

---

<sup>6</sup> Tinham ainda, materiais avulsos recebidos tratando-se, algumas vezes, de uma única fotografia. De um conjunto inicial de 2.600 imagens, o acervo completou o ano de 2007 com o total de 450 mil registros fotográficos, somando hoje 550 mil aproximadamente. Somam no total 45 fotógrafos e coleções. A coleção Pastore está dividida em dois diferentes lotes: o primeiro com identificação geral dada como lote e coleção 004, adquirida no dia 28 de agosto, de 1996, referindo-se à série de fotografias feitas nas ruas, doadas por Flávio Varani. Esse lote apresenta duas indicações: o número do lote foi articulado ao número da foto, portanto, a primeira fotografia é identificada como 004VP001. O segundo, lote 004a, foi doado por José Roberto Varani, irmão de Flávio, em 22 de março, em 2006, dez anos depois da primeira doação, referente a uma pequena produção de retratos e foto-montagens, incluindo auto-retratos, realizados no estúdio do fotógrafo, somando 11 imagens, diretamente associadas à primeira doação. O total da coleção Pastore, incluindo os dois lotes, passou a somar então 148 imagens.

<sup>7</sup> Entrevista realizada em novembro de 2013, com Odette Vieira, Coordenadora Executiva de Apoio.

superficial, com pincel soprador e pó de borracha no verso. Cópias fotográficas foram produzidas, indiciando o trabalho permanente ou contratado de fotógrafos, à serviço das instituições de guarda, responsáveis pela criação de “matrizes de segurança” produzidas a partir das ampliações positivadas. Com as condições gerais estabilizadas, as imagens encontram-se atualmente em salas climatizadas. Tratar de tal procedimento ajuda a configurar o início de um processo de agenciamento sobre as imagens, inscrevendo a memória dessas ações de preservação, um dos motes que legitimavam tais incorporações.

Observar a ficha de descrição/catalogação e de acompanhamento técnico (fig.1) nos auxilia na compreensão de outra etapa do processo de apropriação da coleção, reconstituindo-se dimensões da historicidade das fotos. Pontuamos uma das ações de conservação: o levantamento de diagnósticos.

FICHA DE ACOMPANHAMENTO TÉCNICO

Número de identificação: VP 0006  
 Título/autor/data: [Determinação] [Unidade Histórica]

Descrição da imagem (ou conjunto): [Determinação] [Unidade Histórica] [Determinação] [Unidade Histórica] [Determinação] [Unidade Histórica]

Processo: gelatina

Dimensões: altura largura descrição da medida

a	23	29	
b	24	30	1/2 p
c			

Descrição das características de deterioração:


Observação: [Determinação] [Unidade Histórica] [Determinação] [Unidade Histórica] [Determinação] [Unidade Histórica]

Figura 01: Reprodução de acompanhamento ficha técnica da imagem VP0006 com descrição e indicação das características de deteriorização. IMS.

A ficha técnica mostra como cada fotografia recebeu um título, uma numeração específica, uma descrição dos processos e dimensões fotográficas, um resumo de seu conteúdo visual e de seu estado de conservação. As descrições de espelhamento e amarelecimento são sinais da existência de camadas de gelatina e prata, constituindo a materialidade que conseguiu sobreviver. Observar a elaboração deste documento ajudou a aferir como, dentro das estruturas institucionais, a fotografia foi entendida mais

na sua materialidade, não apenas como linguagem. A indicação das fichas de descrição das características de deteriorização, não assume aqui um procedimento metodológico para ressaltar os aspectos de conservação e preservação adotados. Ao contrário. Apresentar este procedimento técnico ajuda a historicizar a primeira etapa de apropriação delimitando o tratamento dado a cada suporte material de modo individualizado. É a trajetória material do documento fotográfico posta em relevo.

Esse procedimento apontado deve ser visto como datado. Segundo Albertini, a ficha manuscrita apresentada acima retoma os tempos idos da aquisição da coleção, uma ficha “quase vintage”. Hoje as fotografias de Pastore assumem a sua forma também imaterial, nas redes do mundo virtual, disponíveis ao público e aos pesquisadores no banco de imagens Cumulus. Parte da política curatorial definiu, portanto, este meio de acesso a coleção, no acervo digital, ferramenta que dá visibilidade a todas as coleções adquiridas, que além de ampliarem a possibilidade de pesquisa de todo acervo, constituem um meio de divulgação do próprio instituto.

Por meio do catálogo eletrônico disponível via site do instituto, tem-se a possibilidade de se comparar as imagens, disponibilizando-as para um grande número de pessoas. No site estavam disponíveis, contudo, apenas um número reduzido da coleção. Segundo o IMS as fotos online foram selecionadas seguindo o mesmo material visual publicado no catálogo e no livro. O instituto considerou, após questionarmos as razões dessa diferença, que seria necessário rever essa postura, levando ao público o material completo. A interface entre pesquisa e as instituições de guarda revela os meandros de um diálogo e de uma contribuição que é de fato recíproca.

Para participar da realização do inventário visual da coleção Pastore, Ricardo Mendes, na época responsável pelo acervo iconográfico do Centro Cultural Vergueiro, foi convidado a responder pela pesquisa como consultor responsável pela documentação contextual, colaborando com a descrição de cada imagem, devido à demanda do grau de pesquisa exigido. Vemos então uma prática de contratação de especialistas responsáveis pela curadoria histórica que se ateve, no processo de descrição das imagens, ao conteúdo informativo factual voltado para a identificação de todos os logradouros por associação com outras referências visuais citadinas, afirmou Mendes.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada com Ricardo Mendes em abril de 2013 no Arquivo Municipal de São Paulo. Vale dizer que Mendes já havia realizado anteriormente algumas entrevistas com alguns descendentes de Pastore, interessado em documentar a atuação de fotógrafos retratistas na cidade. O Centro Cultural

As ações de Mendes se inscrevem num escopo de uma “série de tarefas” que para Carvalho e Lima (2000, p.21) devem perseguir a constituição de uma coleção tais como “descrição, pesquisa contextual e bibliográfica, entrevistas, sempre de uma perspectiva remissiva que permita estabelecer ligações ou colocar em confronto diversos documentos”. A coleção foi compreendida e articulada com a participação de Carlos A. C. Lemos, responsável pelo trabalho de curadoria geral, feito, como se vê, em parceria. A realização dos painéis, das ampliações e das reproduções fotográficas ficou sob encargo de Sergio Burgi, funcionário do instituto. Ao observarmos essa prática articulada entre profissionais de diferentes áreas de atuação, não se pode deixar de perceber como a prática curatorial, que envolve múltiplos articuladores, está dialeticamente entrelaçada com a produção de discursos, atrelada a outras disciplinas, ampliando as fronteiras entre os diferentes campos do conhecimento. Nessa perspectiva não são apenas pessoas de diferentes áreas trabalhando em conjunto, mas sim distintas práticas de mediação de determinados agentes que atravessam o espaço do instituto, arregimentados para elaborarem em conjunto questões que seriam, em seguida, ativadas para a compreensão e difusão da série.

Lemos mobilizava o interesse para a Coleção VP ao tratá-la como “verdadeiro tesouro”, reforçando o seu eminente valor histórico. São estes aspectos que iriam acompanhar toda a etapa de divulgação da série. A tarefa de observar, articular e apresentar a coleção quatro, ou como ele chamava o “tesouro” adquirido, que é sempre aquilo que herdamos também como parte do nosso imaginário, não deixou de demonstrar a noção nuançada por Susan Pearce:

A gênese de nossa relação emocional com objetos de experiências infantis pode ser, mas como nossas vidas seguimos objetos, especialmente aqueles moldados pela arte, são capazes de carregar um simbolismo mais profundo. A ideia de tesouro corresponde aos antecessores de coleções modernas e a cultura museológicas. (Pearce, 1993, p. 47. Tradução nossa)

### **Rastros de um acontecimento: a divulgação.**

---

São Paulo, instituição onde Mendes atuava na época, mantinha um programa permanente de entrevista e coleta de depoimentos de descendentes e profissionais aposentados, ligados à prática fotográfica, independentemente de projetos. Após o convite para participar da contextualização da coleção no IMS, Mendes recorreu a outros descendentes, para complementar os relatos antes obtidos. Foram ouvidos o filho caçula do fotógrafo, Dante Pastore, a filha mais velha, Costanza, e o neto José Roberto Varani.

A coleção adquirida e submetida a uma política institucional, foi depois lançada em novos circuitos: a galeria *Espaço Higienópolis*. A análise neste momento volta-se para a divulgação da exposição, revelando uma nova vocação da série e do próprio fotógrafo, reinventado neste cenário de difusão.

A intersecção entre galeria e meios de comunicação se coloca como um importante vetor de difusão a ser observado. Novos agenciamentos se inscrevem. Os discursos criados sobre Pastore, no âmbito institucionalizado foram diretamente transferidos para os textos jornalísticos que apresentavam Pastore ao público, num processo de apropriação colocando os mesmos códigos em trânsito. O instituto enviou como press release à imprensa o mesmo texto publicado no catálogo da exposição. O texto o qual a curadoria respondia ressaltava o caráter de ineditismo da série fotográfica bem como a capacidade da fotografia de Pastore de revelar o passado da cidade, aspectos que atravessam todos os textos divulgados na mídia impressa.

Em janeiro de 1997, a revista *Veja São Paulo*, apresentava Pastore recorrendo às citações e trechos redigidos por Mendes, ou seja, da curadoria do instituto: “Nenhum outro fotógrafo, pelo menos até os anos 30 havia voltado suas lentes para a gente comum da cidade”. Às “cenas banais” eternizadas foram atribuídos os sentidos de revelar “os trajes e até os ritmos de vida dos paulistanos de então”. O olhar inédito sobre a vida da metrópole foi acentuado com empolgação nas duas esferas de apropriação da série, tanto na proposta curatorial quanto na divulgação espontânea subsequente.



Figura 02: Reprodução de páginas da Revista *Veja São Paulo*. Janeiro/fevereiro de 1997. Biblioteca Mario de Andrade.

A disposição da página dupla priorizou a apresentação das imagens impressas separadamente e não sobrepostas, aspecto visto em toda etapa de divulgação (fig.2). As sete fotos selecionadas nessa edição traziam cenas tidas como “flagrantes” do cotidiano: meninos engraxates próximos a zona de mercados da Rua 25 de Março, o carregador de malas da estação da luz lendo jornais, as mulheres vendeiras, o carregador de vassouras, crianças brincando no jardim da luz. A nossa gente citada no título, era contudo, e tão somente a gente imigrante e branca, percepção profundamente oposta quando observamos a coleção VP.

A revista ao criar uma dinâmica de texto e imagens, tentou sublinhar o ineditismo de uma das fotos, aquela que representava o rio Tamanduateí, usado como via fluvial. A fotografia das canoas ocupava, contudo, a página à esquerda, na parte inferior. Evidencia-se uma expressão de clara valorização de um espaço de circulação de pessoas e mercadorias por meio da seguinte afirmação: “nunca ninguém tinha escrito algo a respeito (...) São descobertas importantes de uma época em que a cidade passava por uma expansão sem precedentes”. Este texto de divulgação recorreu ao depoimento do curador Carlos Lemos que afirmara a idéia de que Pastore trazia algo novo, desconhecido: o uso desse rio como via de transporte e circulação de pessoas, como se tal fato, não tivesse sido antes documentado em Atas da Câmara, apontado nas descrições de viajantes, documentado em jornais da época, ou ainda em relatos de muitos memorialistas.

Quando se observa a historiografia sobre a cidade de São Paulo, o ineditismo sugerido por Lemos e depois reiterado na revista, lentamente se dilui. Muitos estudos já haviam mostrado a importância dessas águas, onde se realizava, ao longo do século XIX, um intenso transporte de mercadorias. Antes das obras de retificação, no Beco das Barbas ao pé da Ladeira Porto Geral, canoas circulavam repletas de produtos de abastecimento e atracavam no pequeno porto que atendia a demanda de transporte de produtos vindos das roças dos ribeirinhos do Tamanduateí ou do Tietê. A foto de Pastore dava visibilidade a um uso bastante conhecido e sondado pela historiografia da cidade.

Leis municipais rastreiam sociabilidades que chamaram a atenção de Pastore. A partir de 1909 foi preciso criar políticas interligando a Vila Leopoldina à Vila dos Remédios. A lei municipal n. 1186 estabelecendo o uso da balsa no rio Tietê, verba que corria como “despesas imprevistas”, indica as implicações necessárias na organização

dessa circulação de mercadorias e da gente que ocupava cada vez mais os extremos da cidade.<sup>9</sup>



Figura 03: Reprodução Jornal *Folha de S. Paulo*, dia 29 de fevereiro de 1997. Caderno Acontece. Arquivo do Estado de São Paulo.

O jornal *Folha de S. Paulo* optou pela tradição do registro panorâmico, reforçando a literalidade do material visual para dar vistas da expansão vivenciada pela capital paulista (fig.3). A foto panorâmica tornou-se historicamente suporte para a representação da cidade moderna, justapondo “o antes e o agora”, binômios ativados na cultura visual, como mencionam Carvalho e Lima (1997).

Do torreão existente no antigo prédio do mosteiro São Bento, Pastore retratou a área central da capital paulista, demonstrando a força da cidade como um gênero pictórico. Tal agenciamento colocava Pastore na tradição da fotografia panorâmica, um gênero fotográfico formador de uma singularidade estética, da qual esse fotógrafo não escapou e, sequer a curadoria nesse processo de escolhas, seleção e produção de significados, deixou de investir. A foto panorâmica ganhou destaque absoluto no catálogo. Na exposição surgiu como a primeira foto que o visitante da mostra era levado a observar, primeiro na montagem dos quatro diferentes registros que formavam o panomorama, registrado separadamente por Pastore, justapostos pela curadoria, depois identificados um a um, apontando os novos traçados urbanos. Nota-se como a curadoria articulava uma percepção sobre a cidade, também mobilizando essa imagem em outro circuito. A fotografia foi depois abrigada na estação do metrô da Estação da Luz. Caberia aqui perguntar onde reside a força dessa fotografia em chegar ao tempo

<sup>9</sup> Cf. CMSP. Conselho de Vereadores. Caixa 48. Fevereiro de 1909.

presente? Onde está a sua potencialidade em se atualizar e migrar para circuitos múltiplos?

Ulpiano Bezerra de Meneses (1996, p.150) nos oferece resposta pertinente: ao tratar das criações de imagens panoramas, das vistas produzidas ao longo do século XIX, o sentido de compensação motivaria tais agenciamentos. A noção de nostalgia, sugerida por Rosalind Krauss, perderia sua força explicativa nessa perspectiva. Premissa que ajuda a melhor compreender as novas apropriações das fotos de Pastore, mobilizadas fora de seu contexto de produção, podendo de algum modo, manter viva a idéia de certo domínio dos espaços citadinos perdidos, indo além de exercerem a função de síntese da cidade. A foto panorâmica publicada reforçava ainda uma escolha por signos conhecidos, que sempre têm, como menciona Barthes, “uma força tranquilizadora: o homem ama os signos e os quer claros, evidentes” (1990, p.23).

A fotografia panorâmica, a única escolhida para apresentar a coleção VP nesse jornal, ganhou relevo por se apresentar como “um dos poucos registros da exposição em que a paisagem é a personagem principal”, afirmava mais à frente o texto jornalístico, direcionando a leitura do meio receptor. Justifica-se a escolha da imagem que tomou a parte principal da página. A cidade foi a personagem mais destacada nesse conteúdo noticiado. A foto revelaria “o ritmo acelerado de mudanças que a cidade enfrentava nesse período”. Foi esse o senso explicativo recorrente em todo o processo de apreciação e divulgação da série.

Atribuir à foto a capacidade de dar a ver a “São Paulo como a cidade era”, como se vê na abordagem adotada por parte significativa da mídia, reforçou mais vez a falsa noção empiricista do registro como cópia do real, sedimentando assim concepções lineares da história, obscurecendo as tensões inerentes a tais processos, numa tendência claramente anti-histórica: a relação passado-presente foi dada de modo a ressaltar uma continuidade, premissas que, segundo Meneses (1999, p.14) se fundam “como se o passado fosse apenas um antes, com relação ao agora”. Em seus estudos, Meneses aponta para o risco de interpretações que enveredam para aquilo que o autor denomina como “realismo ingênuo”, forjando a ideia de se visitar o passado, um passado fetichizado e congelado, oferecido a visão, confundida com o conhecimento. Verificamos como tais deslizes dominaram a cadeia de significados produzidos na etapa de divulgação da mostra.

Tais agenciamentos além de revelarem certas escolhas, produziram invisibilidades, nesse passado presentificado. A notícia construída para a foto panorâmica dava ênfase ao “ritmo acelerado de mudanças”: afirmavam que “o número de habitantes da cidade quadruplicava”, acrescentando-se que “centenas de casas foram demolidas” para erguer os palacetes “das grandes personalidades da história da cidade”, sublinhava o jornal. Nenhuma referência foi feita aos casebres pobres de fundo de quintal onde as lavadeiras e donas de casa estendiam suas roupas, espalhando seus baldes e bacias em chão de terra batida. Nenhuma palavra foi dedicada às inúmeras carroças que atravessavam ruas e viadutos, conduzidas por agentes sociais que tiravam dali o sustento de muitas famílias. Cenas flagradas em toda a dimensão do panorama criado pelo fotógrafo, reconfigurado pela curadoria. A paisagem destacada pelo jornal foi aquela que abrigava as residências das elites tais como os sobrados habitados por Maria Angélica Souza Queirós Aguiar, Antonio Álvares Penteado, Rafael Paes de Barros, Dona Viridiana e Tobias de Aguiar, nomes citados no texto. Uma cidade dividida entre cortiços e palacetes era lembrada por meio das fotos deixando à sombra os moradores menos abastados, de sobrenome sem tradição inventada.

A vida social e toda a complexidade sugeridas nas fotografias de Pastore ou foram repetidamente deixadas de lado, não questionadas nos textos jornalísticos que apresentavam o fotógrafo ao público, ou apenas eram rapidamente citadas de modo pejorativo. Os sujeitos sociais retratados foram descritos pelo jornal como “negros descalços, estrangeiros, mendigos, vendedores”,<sup>10</sup> quando Pastore retratou o homem negro costurando o próprio sapato, importante símbolo de distinção social, documentou antes um gesto de afirmação e recusa em andar descanso. A função social que ocupavam como importantes mediadores nas redes de abastecimento da cidade foram escamoteadas. Noções mais preconceituosas detiveram-se nas restritas condições matérias sugeridas nas imagens, silenciando as experiências vivenciadas por pessoas negras, por brancos pobres, nacionais ou estrangeiros, sujeitos históricos que ocupavam um lugar social importante na economia popular da cidade. O referente imagético enaltecido foi a foto panorâmica que indicava a crescente urbanização, onde tais experiências sociais se diluíam no agigantamento que projetava a cidade para um suposto futuro.

---

<sup>10</sup> Jornal *Folha de S.Paulo. Caderno Acontece*, dia 29 de fevereiro de 1997.



Figura 04: Reprodução Jornal *O Estado de S. Paulo*, dia 29 de fevereiro de 1997. Fragmento da capa do jornal. Arquivo do Estado de São Paulo.

No jornal *O Estado de S. Paulo*, Pastore foi “revelado” ao lado de nomes consagrados da fotografia: Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly. O público, afirmava-se, poderia conferir no dia seguinte a exposição “São Paulo de Vincenzo Pastore”.<sup>11</sup> Título ambicioso segundo Medeiros, jornalista que assinava a matéria, porque reavivava a “São Paulo de Claude Lévi-Strauss”, exposição realizada um ano antes, na inauguração das instalações do *Espaço Higienópolis*. Temos aqui comparações que delineiam certos agenciamentos. Carvalho e Lima (2000, p.21) bem pontuaram essa inter-relação: “conjuntos documentais, a partir de sua incorporação institucional, passam a constituir uma nova trajetória, dialogando com outras coleções e fundos, ocupando um espaço físico e conceitual como patrimônio de acesso público”.

A associação do trabalho de Pastore com as imagens da coleção de Levi-Strauss, também integrada ao mesmo acervo, não se deu por acaso. Reside aqui a intenção de agregar valor às coleções do instituto, reforçando-se o caráter de autoria das coleções. O próprio texto enviado como *press release* à imprensa pelo IMS estabelecia os sentidos confluentes atribuídos às duas coleções, depois reafirmados nos diferentes textos de divulgação. Tratamos aqui de ideias em trânsito, constantemente rearticuladas em diferentes etapas de apropriação das imagens. Quando operacionalizadas num espaço discursivo as imagens ganharam novos significados, o que lhes confere um status de representação determinado por um campo cultural específico.

*Press release* e texto do jornal se aproximavam de modo evidente, celebrando-se uma dupla identidade: a do instituto e a da própria cidade, esta vocacionada para ser

<sup>11</sup> Exposição organizada pelo IMS, no Espaço Higienópolis, na Rua Piauí, sede da instituição em São Paulo, hoje com funções estabelecidas na Avenida Paulista. A mostra apresentou 63 fotografias apresentadas ao público a partir do dia 30 de janeiro. Ver *O Estado de S. Paulo*. 29 de janeiro de 1997. Caderno 2, p. D5.



fotografada. Estabelecer tal vínculo entre as coleções não somente nuança a política de acervo da instituição, como expõe o interesse de formar uma imagem da cidade, numa duração mais alargada, contrapondo fotografos e matérias visuais criados em momentos e contextos de produção divergentes.

Nas invenções que ajudam a constituir os discursos sobre o urbano, a cidade enaltecida foi dada, nesse texto de divulgação, como acolhedora, de águas límpidas, um “burgo aprazível”, como mostra a imagem acima (fig.4); promovia-se de modo preponderante uma fruição nostálgica, sem mais contestações. Tem-se aqui descrições enviesadas com práticas celebrativas: “Agora na semana em que se comemoram os 443 anos eles podem ser vistos no Instituto Moreira Salles, numa exposição surpreendente”, noticia a revista *Veja São Paulo*, no dia 29 de janeiro de 1997. Lançar a exposição na semana comemorativa do aniversário da cidade foi uma atitude intencional do acervo, segundo Odette Vieira, coordenadora executiva da instituição.<sup>12</sup> Vê-se então como a exposição fazia parte da agenda de participação do IMS nas ditas comemorações. O novo lugar de guarda da coleção VP propunha uma celebração. Era o espetáculo da origem da cidade posta em comemoração.

Estampada ao fim da primeira página, a foto impressa no jornal *O Estado de S.Paulo*, retrataria mais uma vez a “cidade antiga” que o fotógrafo teria a capacidade de mostrar. Se a foto da mulher negra estendendo roupas às margens do Tamanduateí, foi publicada na capa da edição do dia 29 de janeiro de 1997, lacunas e silêncios de seu contexto social e de seus esforços cotidianos foram mais uma vez insistentes nesse processo de recontextualização da imagem. Reiteravam-se discursos de rememoração pouco engajados, como se a cidade idealizada pudesse estar destituída das relações sociais e de sua dimensão humana que de fato a constituem. Perdia-se, mais uma vez, a chance de melhor interpretar esse passado. Os arranjos políticos e econômicos que expulsavam a população mais empobrecida para os arredores, fazendo desaparecer seus meios de sobrevivência, sequer foram nuançados; Se há um esvaziamento da função social da fotografia como documento histórico, forjando-se uma imagem supostamente coesa da cidade, há também a definição de quem participava e de quem ficava de fora da própria recontextualização do material visual operacionalizado nos diferentes meios de difusão das fotos, afinal, passados presentificados nem sempre contam toda a história, como bem escreveu Huyssen (2000, p.13).

---

<sup>12</sup> Informação pessoal. Entrevista realizada com Odette Viera no dia 9 de novembro de 2013.

Bibliografia:

- ABREU, Regina. *História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V. 2, p. 199-233. Jan./dez.1994.
- ALLEN, William. *Teaching Composition Digitally. Come of a Age of the digital Image*. In: *Visual Resources. An International Journal of Documentation*. V. XV. Number 1. 1999, pp. 65-78.
- ALVES, Cauê. *A Curadoria como historicidade viva*. In: Ramos, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sobre uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Edições 70. 1980.
- \_\_\_\_\_. *O Óbvio e o Obtuso. Ensaios sobre a fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva. 1970
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel. 2007
- CARVALHO, Vania C. e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia no museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo*. Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material. V. 5. jan/dez. 1997.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo*. Campinas / São Paulo. Mercado de Letras/Fapesp, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Banco de imagens: Do consumo ao aprendizado*. In: Antunes, Benedito (org.) *Memória, literatura e tecnologia*. São Paulo: Cultura Acadêmica. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental*, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cultura Visual e curadoria em museus de História*. In: *Estudos Ibero-americanos*. Revista do departamento de História. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cultura Material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transcendência do privado*. In: Betânia Gonçalves Figueiredo; Diana Gonçalves Vidal

- (org.) *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. 1ª ed. Belo Horizonte: Argumentum/CNPq, 2005, p.85-110.
- \_\_\_\_\_. *Vistas Urbanas, doces lembranças. O “antigo” e o “moderno” nos álbuns fotográficos comparativos*. In: Pires, Francisco Murari (org.). *Antigos e Modernos. Diálogos sobre a escrita da história*. São Paulo: Alameda, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Indivíduo, Género Y Ornamento em los retratos fotográficos, 1870-1920*. In: Fernando Aguayo e Lourdes Roca (org.), *Imágenes e Investigación Social*. México, Instituto Mora, 2005.
- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*: Barcelona: editora Gili. 2002.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000.
- JOHNSON, Walter. *On Agency*. *Journal of social history*. 2003.
- LACERDA, Aline. *Arquivos e Coleções: a fotografia em diferentes contextos*. In: Magalhães, Aline Montenegro e Bezerra, Rafael Zamorano. *Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011.
- LIMA, Solange Ferraz. *São Paulo na virada do século: As imagens da razão urbana*. 1995. Dissertação de mestrado – USP-FFLCH.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia e Cidade*. Campinas, SP: Mercado de Letras, São Paulo: Fapesp. 1997.
- \_\_\_\_\_. *O circuito social da fotografia: Estudo de caso – II*. In: *Fotografia. Usos e Funções no Século XIX*. Fabris (org.). 2008.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. *História e Imagem: iconografia/iconologia e além*. In: Ciro F. S. Cardoso, Ronaldo Vainfaz (org.) *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Rumo a uma história visual*. In: Eckert, Cornelia & Caiuby< Silvia (org.). *O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Fontes Visuais, cultura visual, história visual. Balanço Provisório, propostas cautelares*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº45, pp.11-36. 2003.
- \_\_\_\_\_. *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: Sugestões para um estudo histórico*. Tempo, Rio de Janeiro, nº 14, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações*. In: Silva. Z. L. da (org). *Arquivos, patrimônio e memória*. São Paulo:Unesp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações*. In: Silva. Z. L. da (org). *Arquivos, patrimônio e memória*. São Paulo:Unesp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*, In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, vol. 11, n. 21, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Morfologia das Cidades Brasileiras. Introdução ao Estudo Histórico da Iconografia urbana*. *Revista USP*, São Paulo. n.30. Junho/Agosto. 1996.
- \_\_\_\_\_. *As “trajetórias” das Imagens*. Comentário III. *Anais do Museu Paulista*. Nova Série, nº 1, Universidade de São Paulo. 1993.
- PEARCE, Susan M. *Museums, Objects and collections. A cultural study*. 1993.



REVEL, Jacques. *A história ao rés-do-chão*. Prefácio: In: Levi, Giovanni. *A herança Imaterial. Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.