



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**VINCENZO PASTORE NO CIRCUITO DO RETRATO EM POTENZA:
VESTÍGIOS DE UMA PRÁTICA FOTOGRÁFICA ERRANTE**

Fabiana Beltramim*

Sobreviver da fotografia foi o constante desafio enfrentado por Vincenzo Pastore, fotógrafo de origem italiana que emigrou para o Brasil em 1899.¹ Apesar da sua produção mais emblemática se tratar da série de fotos produzidas nas ruas do Triângulo Central e de seus arredores, na capital paulista, o fotógrafo dedicou-se em toda a sua trajetória à produção de retratos.²

Ao se documentar de modo mais profundo a atuação de Pastore neste *métier* vimos como a sua trajetória foi marcada por experiências de migração interna antes de se lançar nas teias de seu grande ato imigratório. Observar a sua atuação em Potenza, capital

* Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo – USP. Possui mestrado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP (2009); especialização em História, Sociedade e Cultura também pela PUC-SP, (2005); graduada e licenciada em História; graduação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Libero (1997). Tem experiência na área de História, com pesquisas com ênfase nos seguintes temas: Fotografia, escravidão, cultura visual, imigração.

¹ Vincenzo Pastore nasceu em 1865 na comuna de Casamassima, região da Puglia. Durante o ano de 1894 esteve em São Paulo, mas logo regressou ao seu país. Desembarcou no porto de Santos pela segunda vez em 1899. Abriu estúdio na Rua da Assembleia, n.12 e depois se transferiu para a Rua Direita, n. 24-A. Em 1918 faleceu após 17 dias de um procedimento cirúrgico realizado devido a existência de uma hérnia. O fotógrafo era alérgico ao clorofórmio, substância usada na anestesia. No diário escrito por Elvira Pastore, esposa do fotógrafo, se tem um importante relato desses últimos dias vividos por Pastore.

² A série ficou sob a guarda da família até 1996, sendo neste ano a série foi doada ao Instituto Moreira Salles, pelo neto do fotógrafo Flávio Varani.

da região da Basilicata, no ano de 1898, é vital para se compreender parte do percurso do fotógrafo tentando sobreviver como retratista em seu próprio país.

Tal procedimento se mostrava ao apontar como para se viver do retrato na Itália meridional era preciso se deslocar de uma cidade a outra, com uma frequência surpreendente. Práticas, portanto, marcadas por iminentes desafios e uma intensa concorrência, colocando fotógrafos profissionais e amadores numa mesma contingência de instabilidade constante, onde tudo se assemelha ao provisório, ao incerto, à disposição para enfrentar um destino que nem sempre jogava à favor. Nuançar tais dificuldades amplia os horizontes de compreensão sobre as escolhas de Pastore, que ano seguinte desembarcaria no porto de Santos, terra onde nunca quis verdadeiramente se radicar.

PASTORE NO CONTEXTO FOTOGRÁFICO POTENTINO.

Duas fontes materiais, uma escrita e outra visual, compõem a trama documental inicial desta sondagem. Na semana entre os dias primeiro e oito de dezembro de 1898, o jornal *L'Eco delle Puglie*, noticiou *La fotografia Pastore in Potenza*. A notícia circulou entre diferentes províncias: Bari, Foggia, Lecce e na própria capital potentina.

Tratamos aqui de uma montagem criada pela *Viúva Pastore*. Após a morte do marido, na angústia de tentar vencer a “passagem inexorável do tempo”, num gesto como menciona Blom (2003:115) que se reveste da tentativa de preservar aquilo que amava e sentia falta, Elvira Leopardi Pastore (1876-1972) criou uma coleção. Reuniu, organizou, selecionou e colou fragmentos que pudessem preservar a memória do marido. Ocupou assim o lugar da primeira guardiã de algo precioso: um caderno de recortes de jornais, com notícias publicadas no Brasil e na Itália, documentando e contextualizando, a seu modo, a trajetória profissional de Pastore, uma verdadeira narrativa de fragmentos e recortes que revelam, no folhear de cada página, vestígios dos caminhos trilhados pelo fotógrafo.

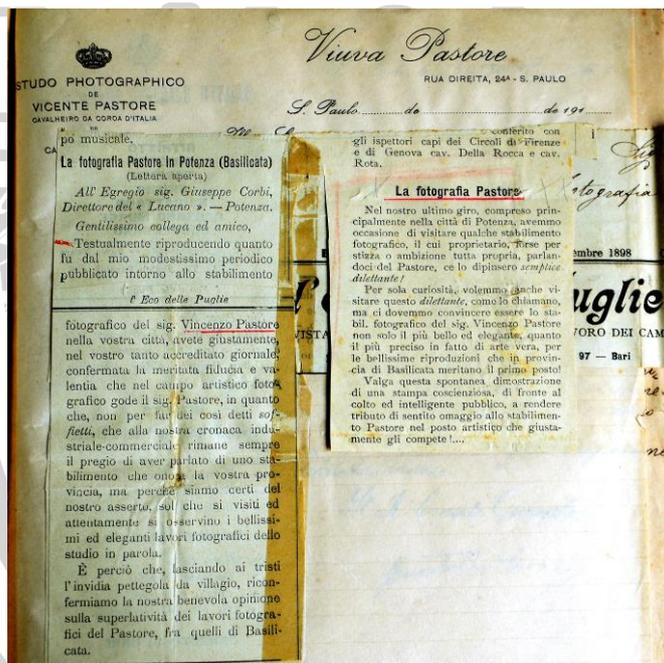


Figura 1: Reprodução Caderno de Recortes. À esquerda jornal *L'Eco delle Puglie*; à direita *Il Lucano*. 1898. Coleção Dante Pastore.

Elvira, já na primeira página do caderno, justapôs dois diferentes anúncios. Descobrimos depois, nas pesquisas em arquivos e acervos potentinos, que aquele sob o título *La fotografia Pastore*, tratava-se do jornal *Il Lucano*, publicado em 14 de outubro de 1898.³ Os descendentes depois sublinhariam o nome do fotógrafo. Na dimensão do superlativo acionado o estúdio de Pastore, além de ser descrito como o mais belo e elegante da província, era tido como aquele que realizava “*a mais verdadeira arte com suas belas reproduções*” fotográficas, definido sem ressalvas como merecedor do primeiro lugar em toda região da Basilicata.



³ Ver jornal *Il Lucano*. Outubro de 1898. www.internetculturale.it

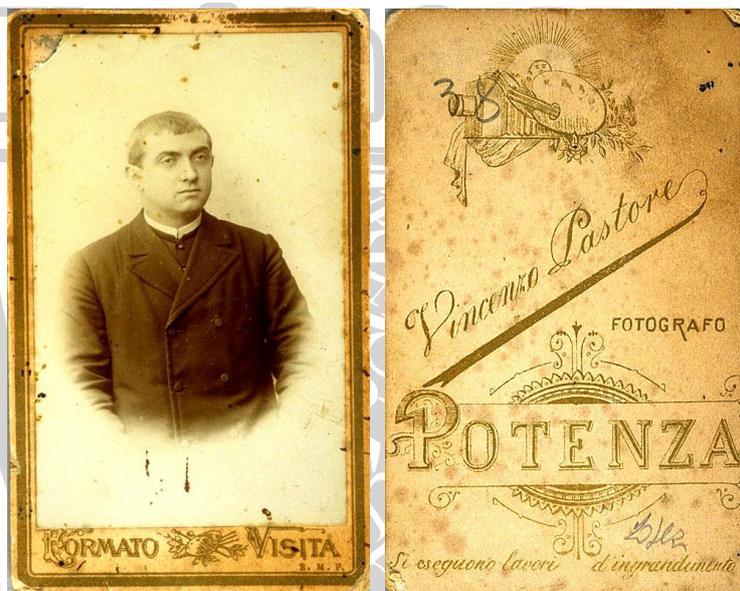


Figura 2 e 3: Foto: Vincenzo Pastore. Sem data. Concedida pelo Centro di Ricerca Audiovisuale Università di Napoli Federico II.

Esta *carte-de-visite* reproduzida em frente e verso foi a única imagem encontrada que ajuda a documentar a produção de Pastore na antiga Lucania. Trata-se de um retrato de meio busto, frontal, com luz bastante equilibrada, com esfumaçamento criando um efeito oval à imagem. O estilo padrão conferido a esta proposta representacional nos priva de maiores detalhes do estúdio. Deste modo, é inevitável uma lacuna sobre possíveis mobílias e artefatos disponíveis à configuração dos retratos produzidos no ateliê potentino. A ausência de dedicatória repete o fenômeno quase freqüente da circulação do retrato na região.

As letras em caixa alta, na parte inferior do cartão suporte, indicam além do formato oferecido aos clientes, todo um repertório visual *art nouveau* reproduzido em todo produto final. Pássaros, folhas e pequenas flores dão volume às formas gráficas usadas como empréstimo de textos impressos em livros ilustrados. As vinhetas migraram para outros contextos e se tornam elementos decorativos de diferentes impressos ao longo do século XIX afirma Cardoso (2009). Também preenchem o verso da *carte-de-visite* produzida por Pastore, usadas como molduras não só para destacar o nome da cidade, apresentado em fonte maior, como também para delimitar acima o espaço que faz referência ao nome do fotógrafo, centralizado em diagonal e, abaixo, ao “*Si eseguo lavori d'ingrandimento*”, em fonte menor onde se anunciava o trabalho de ampliação. O desenho de uma máquina fotográfica na parte superior se confunde com a paleta do pintor, que se sobrepõe, sugerindo um domínio requintado do retrato. Tema este, segundo

Mendes (2010), recorrente na produção de cartões e anúncios fotográficos que se valiam de repertórios visuais gráficos.

Pastore, na trajetória de deslocamentos de fotógrafos das províncias do sul, não optou por Nápoles, o grande local de irradiação cultural de toda Itália meridional, dividindo com Salerno o posto de grande centro de atração para os fotógrafos também retratistas, destacando-se na comercialização de produtos fotográficos.⁴ O fato de Elvira ter nascido e viver na capital da antiga Lucania se colocava, à princípio, como a mais plausível explicação para a não permanência de Pastore na sua província barese, que apresentava dimensões urbanas mais significativas. Razões pessoais e afetivas ajudam a explicar o fato do fotógrafo ter seguido para a capital de uma região considerada como terra distante, separada, como lugar esquecido da Itália, cravado entre montanhas, num imaginário que reforçava, ainda na primeira metade do século XX, ora o estigma da alteridade, ora o caráter periférica, marginal e atrasado da Basilicata.⁵

Vincenzo casou-se com Elvira no dia seis de setembro de 1897. A certidão de casamento traz Potenza como o “Luogi di celebrazione del matrimonio”.⁶ Um ano depois seu estúdio já se destacava na região da antiga Lucania, composta por duas províncias: Matera, com trinta e três comunas e Potenza, capital da Basilicata, constituindo-se num total de cem comunas. Se por um lado, Potenza não era na época considerada como uma cidade em expansão, ao fim e ao cabo, a extensão territorial e a proximidade entre as varias comunas, poderiam ter dado esperança à Pastore, prometendo uma ampla clientela.

Desafios, no entanto, começam a se inscrever. Experiências errantes de muitos retratistas marcam de modo surpreendente a fotografia da Basilicata. Vicissitudes que ajudam a desvelar o contexto social da fotografia na qual Pastore tentou se inserir. A região pouco valorizada não esteve fora da rota de profissionais retratistas que deixavam as cidades de maior expansão e desenvolvimento e se dirigiam rumo às províncias menores, oferecendo seus serviços às famílias tidas como uma pequena burguesia

⁴ Sobre o desenvolvimento da fotografia ao sul da Itália ver Leone, Nicole. *La scoperta da fotografia nella stampa napoletana*. 1839. In: *Segni Di Luce*. V. 1, 1993, pp. 181-192.

⁵ A Basilicata retratada como *esotica-etnografica*, teria segundo o autor, influenciado as visões construídas também pelo cinema após os anos cinquenta do século XX. Mazzacane, Lello. *Percorsi della fotografia lucana tra Ottocento e Novecento*. In: Mirizzi, Ferdinando. *Da vicino e da lontano. Fotografi e fotografia in Lucania*. Milano, Italy: Images FrancoAngeli. 2010, pp. 35-56.

⁶ Coleção Dante Pastore.

meridional que começava a reivindicar na península unificada, o seu papel de prestígio político, econômico e social.

Segundo o pesquisador Lello Mazzacane a atividade fotográfica exercida nos estúdios chegou à Basilicata com certo atraso. Seu desenvolvimento teve início apenas a partir da década de 1880, sugerindo como a prática fotográfica surgiu na Itália de modo não homogêneo. O alcance aos primeiros estúdios fotográficos que surgiam na Basilicata era circunscrito, na maioria das vezes, “*alta borghesia*”, que inclusive, segundo o pesquisador Alberto Baldi, quando existente, procurava “ateliês fotográficos reais” que se destacavam pelas suas ligações com a corte.⁷

Segundo D’Autilia (2012:119) para enfrentarem a crescente concorrência os fotógrafos em toda a Itália passavam muitas vezes a vender em seus estúdios equipamentos fotográficos, ou se dedicavam a técnicas sofisticadas da fotografia. Talvez essa contingência explique o amplo domínio de Pastore que realizava fotos em aquarelas e cianotipia, mas também em outras técnicas mais aprimoradas de foto-pinturas, valendo-se da técnica à óleo, da foto à carvão-print conhecidas como “fotos inalteráveis”, oferecendo ainda fotos miniaturas para medalhões e pingentes, fotos em porcelana, em esmaltes para broches, e ainda autocromos, platinotipias e fotos em tamanho natural.⁸

Encontramos sutilezas que revelam como o fotógrafo, apesar de viver e sustentar sua família com retratos evidentemente comerciais rejeitava e escrevia contra a “reprodução fiel e quase servil” da imagem, “o verdadeiro suicídio do artista” firma Pastore que pouco hesitava no uso de bastante retoque, filiando-se na abordagem lúdica de uma nova técnica “que faz uma fotografia parecer como uma pintura”, menciona Zannier (1993). Mestre Julio ajuda a ver melhor essa imagem, explicando o procedimento empregado:

Foram usadas aqui, aparentemente, as três técnicas possíveis em fotopintura, que é a presença de pigmentos líquidos a base de anilina, óleo e pastel, pigmentos secos. Os pigmentos líquidos a base de anilina,

⁷ Verrastro, Angela. *Invarianti strutturali e tensioni al cambiamento Nei genere della foto di famiglia lucana*. 2010, p. 72. Baldi, Alberto. *Storia della fotografia familiare e sociale lucana. Linee di ricerca* Ed esiti. 2010, p. 57-71. Ambos artigos In: Mirizzi, Ferdinando. *Da vicino e da lontano. Fotografi e fotografia in Lucania*. Milano, Italy: Imagines FrancoAngeli. 2010.

⁸ Segundo Constanza, filha do fotógrafo, o pensamento do pai lentamente se inclinaria em realizar “o que rendia mais”. A produção de retratos comerciais é constante na trajetória do fotógrafo que criou os retratos mimosos “em moda em São Paulo”, como descreve anúncio publicado em Jornal. Cf. Coleção Dante Pastore. Os retratos mimosos se trata de fotografias em formato losangular, pensadas em cartão suporte com desenhos *art nouveau* impressos.

que é o tom de pele, desapareceu com o tempo deixando apenas a marca dos vermelhos a pastel na face da menina, no canto dos olhos e nos lábios, e nos cabelos o pigmento seco preto misturado com vermelho e a borracha para fazer os acabamentos de luz. O arranjo do vestido feito a óleo, os vermelhos e amarelos também desbotaram ao decorrer do tempo, nesta ampliação em preto e branco feito em papel N.⁹



Figura...: O nome Maria vem como identificação à lápis no verso, podendo se tratar da filha de Pastore chamada Maria Lucia. Sem data © Coleção Dante Pastore.

O primeiro fotógrafo a abrir seu estúdio em Potenza vinha de Nápoles, primeira cidade a dar início à prática daguerreotipista, nos anos de 1840.¹⁰ Vincenzo Giambrocono atuou, segundo Ernesto Salinardi, de modo contínuo e freqüente, entre os anos de 1860 a 1880, na via Vico Savoia. Em Nápoles preservava a sociedade do estúdio localizado na Vico Lungo-Celso, 50. O estúdio da capital potentina cruzava a importante Via Petroria, até hoje, mantendo-se como a principal via comercial da cidade. Denominava seu ateliê ora como “*Fotografia Americana*”, ora como “*Fotografia Lucana*”.

Sua prática principal se dava em estúdio, mas o fotógrafo não podia se recusar em atender a domicílio, até mesmo em outras comunas. Além da disponibilidade oferecida a sua clientela, sabe-se da técnica aprimorada de seus retratos. A habilidade

⁹ Observações feitas por Julio Santos conhecido como mestre Julio, especialista em foto-pintura, dono do Áureo Studio.

¹⁰ Fotógrafos daguerreotipistas e colotipistas estrangeiros como Alexander John Ellis, se dirigiram a Nápoli, Pompei e depois Salerno, entre os anos de 1840 a 1841. Ver Salinardi, Ernesto. *La fotografia: storia e protagonisti a Potenza*. In: *Potenza, Capoluogo* (1806-2006). V.2. 2008, p. 1042.

deste fotógrafo miniaturista, que produzia imagens para medalhões e fotos com bastante retoque e esfumacamento, vinha de uma possível prática como pintor, como menciona Salinardi (2008:1045), que cita, para a década de 1890, a existência “de um certo Vincenzo Pastore cuja habilidade e capacidade vem descritas nas páginas do jornal ‘Il Lucano’ de 14 outubro de 1898”, notícia que abre a montagem do caderno de recortes feito por Elvira.

O cenário de um contexto pouco promissor à Pastore começa a ser nuançado quando se observa a produção historiográfica sobre a fotografia lucana. Foi apenas a partir da primeira década do novo século que se iniciou o verdadeiro troca a troca de *carte-de-visite*, oferecidos como presentes em diferentes formatos: formato visita, formato Margherita, formato Victoria, Salon e Gabinet. Clientela, de modo geral, bem menos exigente.

O estudo de Angela Verrastro (2005) mostra como foi preciso esperar a primeira década do século XX para ver estúdios fotográficos voltados para uma clientela “com disponibilidade econômica modesta”, com acesso a um número limitado de fotos, pouco seduzida pelo requinte sugerido na confluência da máquina fotográfica com a paleta do pintor. A maior parte das famílias que se dirigia aos estúdios dos fotógrafos podia pagar apenas por dois ou três retratos, obtidos em circunstâncias bastante particulares: registrar o elo do matrimônio, enviar um retrato a um afeto distante, registrar o nascimento de um filho.

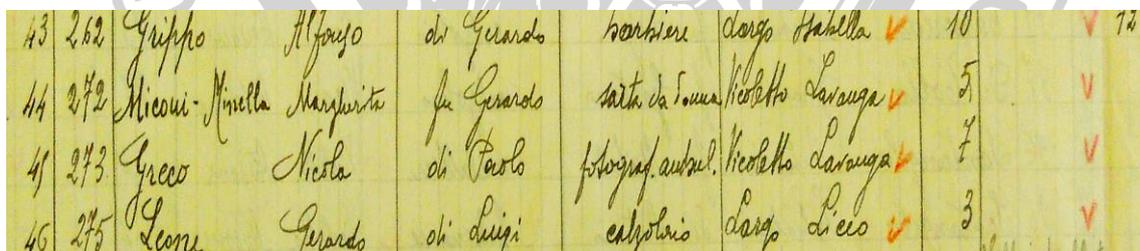
Sobreviver do retrato exigia que muitos fotógrafos mantivessem sucursais de seus estúdios em diferentes comunas; outra leva dedicava-se à prática ambulante, homens que levavam seu “*studio per strada*”. O circuito do retrato até os anos de 1900 era alimentado pela prática ambulante e semi-ambulante. Mazzagane pontua o quadro da situação da fotografia lucana:

Se em escala nacional a contribuição dos fotógrafos ambulantes resulta frequentemente de modo episódico e fragmentário, pelo modo como operavam na Basilicata, ao contrário, parece se poder avaliar, sob o aporte de uma história social da fotografia lucana, um modo muito consistente e dinâmico de atuação comparado a outras regiões. (Mazzacane, 2010, p. 55. Tradução da autora).

Nessa consistente prática fotográfica, havia ainda aqueles que abriam seus pequenos estúdios e cercavam a sua clientela entre as diversas comunas, capazes de

ampliar a sala de pose, tendo uma estrutura ágil que facilitasse o trânsito entre a prática no estúdio fixo e a prática ambulante.

Nicola Grego, nascido em Potenza em 1899, teve uma vida profissional longa assumindo ainda muito jovem, como afirma Salinardi, a tarefa de fotógrafo itinerante. No Arquivo Comunale de Potenza encontramos o registro feito na junta comercial onde Grego afirmava sua prática ambulante, fonte que nos ajudou a aferir sobre a atuação de fotógrafos entre o estúdio e a prática *per strada*.¹¹ Quando tais fontes foram se apresentando ainda não se supunha que a prática de fotógrafos retratistas fosse marcada por tamanha complexidade.



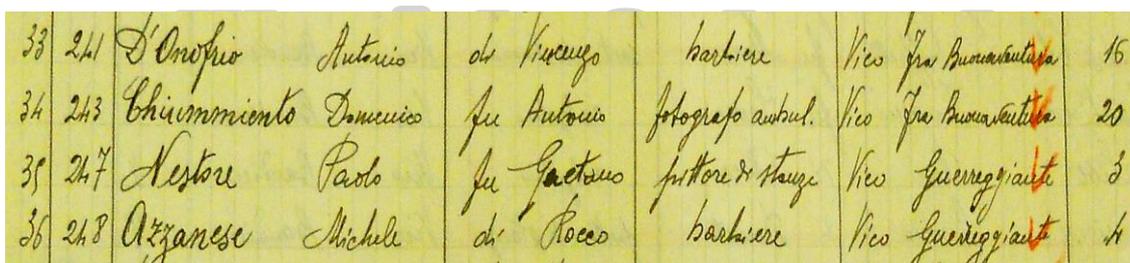
43	262	Grillo	Alfonso	di Gerardo	barbiere	Corso Sabella	10	12
44	272	Nicou-Mrella	Margherita	fa Gerardo	sarta da Sanna	Nedetto Lavanga	5	
45	273	Greco	Nicola	di Paolo	fotograf ambul.	Nedetto Lavanga	7	
46	275	Leone	Gerardo	di Luigi	calzolaio	Corso Liceo	3	

Reprodução do VIII Censimento Generale della Popolazione. Arquivo Comunale de Potenza.

O local de “abitazione” indicado como a Rua Vico Lavanga, 7, era como nos informa Salinardi (2008: 10), simultaneamente local de funcionamento do estúdio fixo de Nicola Greco, fotógrafo que também percorreu por mais de 30 anos toda a Basilicata. A prática ambulante não estava, como se vê, dissociada da manutenção de ateliês permanentes, mantidos nos mesmos espaços de moradia de muitos fotógrafos, prática que levaram em outras experiências de imigração.

Nicola Greco chegou a anunciar estúdios em outros endereços como nas vias Ianfolla 37 e Angilla Velha. A licença para atuar como fotógrafo itinerante na comuna de Senise, ajuda a rastrear os passos desse retratista fora da capital potentina, nos anos de 1922, mostrando como essa prática avançava pelas décadas iniciais do novo século.

¹¹ Reprodução Pasta 18 dos registros feitos na Junta Comercial do Município de Potenza. Seção III, página 06. VIII Censimento Generale della Popolazione. Arquivo Comunale de Potenza.



33	241	D'Onofrio	Antonio	di Vincenzo	barbiere	Vico 'Gra Buonaventura	16
34	243	Chiummiento	Domenico	fu Antonio	fotografo ambul.	Vico 'Gra Buonaventura	20
35	247	Pastore	Paolo	fu Gaetano	pittore di stampe	Vico Guerdigg'auto	3
36	248	Azzanese	Michèle	di Rocco	barbiere	Vico Guerdigg'auto	4

Reprodução do VIII Censimento Generale della Popolazione. Arquivo Comunale de Potenza.

A presença de mais um fotógrafo ambulante chamado Domenico Chiummiento, inscreve-se no registro de número 243, com a indicação de um estúdio aberto em Potenza, na Rua Vico Buonaventura, número 20.¹² Sondamos assim como “a improvisação técnica do fotógrafo ambulante e sempre maior elegância e profissionalismo dos ateliês residenciais” não eram, quando pensamos na Basilicata, práticas excludentes, premissa também sugerida por Zannier (1993).

Não falamos da prática itinerante como uma concorrência direta à Pastore, mas que por certo algum impacto lhe causava já que sua pouca clientela cidadina, dificilmente se renovava. Um contadino que vivesse numa comuna próxima a capital potentina, não precisava se deslocar em busca de um estúdio. Eram numerosos os fotógrafos ambulantes e semi-ambulantes que se dirigiam às diversas comunas, realizando retratos. O pesquisador Alberto Baldi que se dedica ao estudo da fotografia da Basilicata desde a década de 1990 arrisca afirmar que se tratavam possivelmente de mais de cem retratistas itinerantes por toda a região.¹³ A fotografia lucana inscreve-se desse modo numa prática de constantes movimentos que envolviam muitos fotógrafos ânimos itinerantes, fotógrafos que muitas vezes aproveitavam a primavera e o verão para saírem de seus estúdios, lançando-se à estrada, cientes da falta de um fotógrafo local. Fotógrafos que muitas vezes aprendiam “conselhos úteis” de como se fotografar lendo jornais locais que publicavam as “melhores receitas” sobre uso do fotômetro e efeitos de luz, contraste e definição de foco.¹⁴

¹² Reprodução Pasta 18 dos registros feitos na Junta Comercial do Município de Potenza. Seção V, página 10. VIII Censimento Generale della Popolazione. Arquivo Comunale de Potenza.

¹³ Conversa com o professor e pesquisador Alberto Baldi realizada em junho de 2014, na Università di Napoli Federico II.

¹⁴ Cf. Jornal *La Tribuna*. 22 de dezembro 1895. Num. 51. Archivio di Stato di Potenza.

Aldeias e vilas eram antecipadamente avisadas sobre o domingo, dia de se fazer o retrato. Moradores das comunas vizinhas dirigiam-se ao encontro do fotógrafo que levava entre colunas e balaustras, grades, assentos e o vigor para sobreviver de tal ofício, buscando sempre a melhor luz em condições quase sempre adversas.

Na teia de tais relações vemos uma população que não ficava confinada a esperar do fotógrafo. Ao se noticiar a presença de um retratista na comuna vizinha, dava-se início aos preparativos de um deslocamento que podia envolver toda a família. Se existiam aqueles que tentavam como explica Baldi (1999: 130), “se fazer em dignas figuras”, valendo-se de sapatos grandes demais para não se retratarem descalços, havia, contudo, famílias com uma renda melhor que se dirigiam, ao menos uma vez, aos pequenos estúdios fixos, podendo pagar por poucos retratos. Baldi (2004: 45) é contundente ao afirmar que não se pode deixar de apontar como essas populações se moviam com certa desenvoltura entre as comunas locais, gente com muito ou pouco dinheiro.



Figuras 4, 5 e 6: As duas primeiras à esquerda são de fotógrafos ambulantes anônimos, produzidas ao final do século XIX. Centro di Ricerca Audiovisuale Università di Napoli Federico II. A foto à direita trata-se de uma reprodução de foto anônima que integra a coleção particular familiar estudada por Alberto Baldi: Scatti per Sognare. Avigliano nelle fotografie dell' arquivo Andrea Pinto.

Era comum que fotógrafos ambulantes desenrolassem seus panos de fundo pictóricos em alguma esquina ou praça, espaço onde também ocorria uma “*uma espécie de teatro*”, afirma Baldi (1999: 129). Muitas vezes pouco se dissimulava o chão de pedras que ocupava o primeiro plano de inúmeras imagens produzidas neste contexto (fig. 4 e 5). Vestiam roupa de festa ou de comemorações especiais. À direita vemos a escolheu do traje típico das moças solteiras (fig. 6). Optavam pelo melhor sapato. Às vezes o único par. Havia sempre uma cadeira improvisada num cenário que reproduzia a cada gesto a

artificialidade da encenação do estúdio. A melhor pose podia ser feita diante de tecidos ora rendados, ora marcados por dobras. O pouco pano fazia-se de fundo de *atelier*, servindo para a foto individual, foto de casal ou de grupo familiar.

O pano de fundo escuro usado, possivelmente fixado em algum muro, foi opção para melhor destacar a moça, retratada de corpo inteiro, com ligeira inclinação à direita. A poltrona estofada com franjas nas laterais, comum nos retratos realizados no interior dos estúdios, acomodava Angela Rosa Maria Claps, retratada em ambiente externo. Elementos típicos dos ambientes domésticos elegantes e confortáveis contrastavam com o chão de terra batida, mostrando como não se queria disfarçar a simplicidade do ambiente no qual tais retratos foram de fato realizados. Na construção da melhor imagem de si não se abria mão de certos aparatos recorrentes, dando vistas da pose como convenção.

Sondamos aqui o acirrado circuito da fotografia da região onde Pastore resistiu apenas por um ano já que, em 1899, passou a se anunciar na cidade de São Paulo. Frente a uma clientela com modestas possibilidades de aquisição de fotos, com poucas famílias segundo Verrastro (2010: 75) podendo se permitir em ocasiões restritas “se fazer imortalizar com duas, ou no máximo, três fotos por evento” Pastore preferiu imigrar diante de tal contexto. Em sua escolha, Nápoles, Salerno e até mesmo Bari, a sua cidade natal, que já apresentava os primeiros sinais de maior desenvolvimento na Puglia foram preteridas a capital paulista, que ao menos aparentemente prometia condições mais favoráveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDI, Alberto. *Vite di Giocattoli. Una ricerca sull'universo lúdico lucano*. Napoli: Electa Napoli. 1999.

_____. *Scatti per sognare: Avigliano nelle Fotografie dell'archivio Pinto*. Napoli: Electa Napoli. 2004.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BLOM, Philipp. *Ter e Manter. Uma História Íntima de Colecionadores e Coleções*. Rio de Janeiro: Record. 2003.

CARDOSO, Rafael. Os impressos efêmeros como fonte para o estudo da História Cultural brasileira. In: Heynemann, Claudia. Marcas do Progresso: Consumo e design no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Mauad X/Arquivo Nacional. 2009.

COSTA, Helouise. A Voz de um fotógrafo. Prefácio. In: Rocha, Regina Maurício da. A Poética de Fotográfica de Paul Strand. São Paulo: Edusp. 2012.

D'AUTILIA, Gabriele. Storia della fotografia dal 1839 a oggi. Editora Piccola Biblioteca Einaudi. 2012.

Gaskell, Ivan. História das Imagens. In: Burke, Peter. A Escrita da História. Novas perspectivas. São Paulo:Ed. UNESP. 1992, p. 268-271.

HEYNEMANN, Claudia. Marcas do Progresso: Consumo e design no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Mauad X/Arquivo Nacional.

LEONE, Nicole. La scoperta da fotografia nella stampa napoletana. 1839. In: Segni Di Luce. V. 1.1993.

MENDES, Ricardo. Pequeno livro das vinhetas. Fotografia no Brasil. 1860-1920. Artigo disponível <http://www.fotoplus.com/vinhetas/pag/vinhetas.htm>. 2010.

MENESES, Ulpiano Bezerra. Rumo a uma história visual. In: Eckert, Cornelia & Caiuby, Sílvia (org.). O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: EDUSC, 2005.

MIRIZZI, Ferdinando. Da vicino e da lontano. Fotografi e fotografia in Lucania. Milano, Italy: Images FrancoAngeli. 2010.

SALINARDI, Ernesto. La fotografia: storia e protagonisti a Potenza. In: Potenza, Capoluogo (1806-2006). V.2. 2008.

VERRASTRO, Angela. Invarianti strutturali e tensioni al cambiamento Nei genere della foto di famiglia lucana. 2010.

_____. Il genere fotografico tra tradizione e innovazione nell'operato di dieci studio del potentino. Tese de doutorado Faculdade de Sociologia da Università degli Studi di Napoli Federico II. 2005.

ZANNIER, Italo. Alle origini della fotografia in Italia. In: Segni di Luce. V. 1993.