

## **FOTOGRAFIA E HISTÓRIA** **ARTES E OFÍCIOS NAS PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS NO SUL DO BRASIL**

### **Photography and history**

Arts and crafts in photographic practices in the south of Brazil

### **Fotografía e historia**

Artes y oficios en las practicas fotográficas en el sur de Brasil

**IVO DOS SANTOS CANABARRO** | Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado em História Social pela mesma universidade. Professor do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (Unijuí) | [ivo.canabarro@unijui.edu.br](mailto:ivo.canabarro@unijui.edu.br)

**CAROLINA MARTINS ETCHEVERRY** | Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com pós-doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Professora do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS | [etchev@gmail.com](mailto:etchev@gmail.com)

#### **RESUMO**

O artigo aborda três práticas fotográficas que contribuem para o entendimento da história visual no sul do Brasil: as coleções da família Beck, de Eduardo Jaunsem e de Virgílio Calegari. As práticas são elementos da cultura visual, desdobradas em momentos significativos da produção fotográfica. Elas se constituem em verdadeiras arqueologias dos fotógrafos, revelando suas técnicas, artes e ofícios.

*Palavras-chave: prática fotográfica; família Beck; Jaunsem; Calegari.*

#### **ABSTRACT**

The article approaches three photographic practices that contribute for the understanding of the visual History in the South of Brazil: the collections of the Beck family, Eduardo Jaunsem and Virgílio Calegari. The practices are elements of a visual culture, unfolded in meaningful moments of the photographic production. They are made up of true archeologies of these photographers, revealing their techniques, arts and crafts.

*Keywords: photographic practice; Beck family; Jaunsem; Calegari.*

#### **RESUMEN**

El artículo aborda tres practicas fotográficas que contribuyen decisivamente para el entendimiento de la historia visual en el Sur de Brasil: las colecciones de la familia Beck, de Eduardo Jaunsem y de Virgilio Calegari. Las prácticas son elementos de una cultura visual, desdobradas en momentos significativos de la producción fotográfica. Constituyen verdaderas arqueologias de los fotógrafos, revelando sus técnicas, artes y oficios.

*Palabras clave: practica fotográfica; familia Beck; Jaunsem; Calegari.*

## INTRODUÇÃO

Existem algumas semelhanças entre os fotógrafos e os historiadores. A primeira é que ambos trabalham com realidades e também com o realismo. Sendo assim, o fotógrafo, com sua prática, capta um instante da realidade no ato fotográfico. É um momento decisivo que fica para sempre numa superfície, um pedaço de realidade congelado para a eternidade. O historiador, por sua vez, trabalha com essas noções de realidade, faz delas o seu ofício. Ele analisa o que foi captado e transforma em conhecimento. As imagens produzidas pelo ato fotográfico representam um recorte específico, uma moldura do olhar do fotógrafo recortado por um dispositivo técnico, a câmera fotográfica. Dubois (1994) enfatiza que o recorte é sempre uma opção, pois existe um contexto de pertencimento que ficou fora do enquadramento, toda uma realidade não captada pelo ato fotográfico. O historiador faz uma relação entre aquilo que foi registrado e o que permaneceu fora, ou seja, todo o contexto histórico de pertencimento da imagem.

O fotógrafo trabalha, segundo Frizot (2001), com basicamente duas mediações: uma humana e outra técnica. A humana é o seu olhar, constituído a partir de todo o seu conhecimento sobre a fotografia e a realidade. O seu olhar é moldado por um conjunto de representações, o que lhe permite fazer um recorte específico de um determinado instante da realidade. Ele é quem escolhe o que vai ser recortado, e compõe o espaço fotográfico com a visão de mundo construída culturalmente. A segunda mediação é técnica, feita com os equipamentos fotográficos disponíveis em cada contexto histórico. O ato fotográfico, nas observações de Dubois (1994), somente pode efetivar-se com os instrumentos técnicos. São necessárias sempre essas duas mediações, pois o equipamento só funciona com a intervenção humana, por isso toda imagem é produto humano e técnico. O que os fotógrafos do século XIX e início do XX caracterizavam como arte fotográfica é uma técnica que depende da criatividade humana. São dimensões de uma prática fotográfica.

As práticas fotográficas são construções temporais e variam de acordo com cada contexto histórico de pertencimento. Sendo assim, Mauad (2008) enfatiza que cada fotógrafo opera conforme suas mediações culturais, dadas pela sua condição de vivência. Nessa direção é importante pontuar que essa mesma prática resulta também do engajamento social e político do fotógrafo. A autora assinala que, resultante disso, o produto cultural, a fotografia, vem carregada de sentidos expressos por uma linguagem visual preponderante em uma determinada época. Corroborando com a afirmativa, Proença (2017) afirma que a prática fotográfica se define na união do engajamento social e político do fotógrafo com a sua atuação em um certo espaço social. Portanto, ambos os autores trabalham na perspectiva de mostrar que os fotógrafos atuam em suas práticas a partir de um conjunto de saberes específicos sobre a fotografia, mas também com sua responsabilidade social estabelecida em um dado espaço, que pode ser físico e, ao mesmo tempo, social.

Em se tratando de prática fotográfica, ainda acrescentamos a questão do olhar do fotógrafo. Nas observações de Canabarro (2011), cada fotógrafo constrói um olhar específico ao longo de sua prática. O olhar, segundo Frizot (2001), tem mediações culturais e sociais

construídas no percurso do fotógrafo através do conhecimento que ele tem sobre a fotografia e as representações de cada contexto histórico. O olhar é subjetivo, porém depende de questões pontuais objetivas e subjetivas. Não é apenas o reflexo de uma dada concepção de imagem ditada por uma literatura específica, mas, sobretudo, o que o fotógrafo acredita que seja adequado à composição de cada fotografia, produzida em determinados momento e interesse. Portanto, o olhar é uma construção moldada ao longo do tempo com interferências objetivas e subjetivas. Assim, cada fotógrafo pode construir o seu olhar específico dentro de sua prática fotográfica.

Neste artigo vamos conhecer três práticas fotográficas distintas, de fotógrafos que trabalharam no sul do Brasil. São estrangeiros ou descendentes que vieram trabalhar com a fotografia. É uma verdadeira prática fotográfica entre dois mundos: o continente europeu e o Brasil. Eles vieram desbravar visualmente o sul do país com conhecimento sobre a arte fotográfica já adquirido na Europa. A experiência desses fotógrafos foi fundamental para a construção da nossa história social da fotografia, pois eles produziram coleções que são testemunhas do processo de ocupação das regiões de imigração no Brasil. Muitos vieram da Europa e entraram como imigrantes, alguns se declaravam fotógrafos e outros, agricultores, para poder ter a posse de terras nas regiões de colonização. Vieram tentar a vida no novo mundo. Muitos eram fotógrafos amadores na Europa, segundo Rouillé (1986), que trabalhavam nos estúdios das ruas fazendo da fotografia sua profissão. Mas o novo mundo oferecia a possibilidade de enriquecimento, de reconhecimento de uma profissão que crescia muito na Europa e não permitia prosperar sem um grande investimento num bom estúdio. Por causa da situação desses fotógrafos na Europa, muitos saíram para o Brasil buscando novas oportunidades profissionais.

A primeira prática fotográfica pertence à família Beck. Segundo Canabarro (2011), teve início com o precursor Carlos Germano Beck, que nasceu na Alemanha, onde começou o seu ofício, vindo para o Brasil com a família em 1896. Entrou no país como imigrante com as levas que vieram colonizar o Noroeste Colonial do Rio Grande do Sul. Conquistou terras como os demais imigrantes numa colônia fundada em 1890. Estabeleceu-se como agricultor e fotógrafo. A família toda se dedicou à agricultura num primeiro momento, mas Carlos G. Beck nunca deixou o ofício da fotografia. Tão logo se instalou no Brasil, já iniciou as atividades como fotógrafo itinerante, percorrendo todo o Noroeste Colonial, indo até a divisa do Brasil com a Argentina. Assim que começou a ganhar dinheiro com a prática fotográfica, mudou-se da colônia para o espaço urbano, instalando um estúdio fotográfico na cidade de Ijuí (RS), constituindo o primeiro estúdio na cidade, mas o trabalho como itinerante ainda fazia parte do seu negócio. Os filhos homens seguiram o seu ofício, trabalhando juntamente com ele nas missões fotográficas, como também nas atividades do estúdio. Foi uma prática fotográfica que passou de pai para filhos, pois o estúdio foi comandado pela sucessão dos descendentes.

A segunda prática fotográfica, de acordo com Canabarro (2011), é de Eduardo Jaunsem, oriundo da Letônia. Veio para o Brasil em 1914, juntamente com uma leva de imigrantes que deixaram a Europa antes da Primeira Guerra Mundial. Aprendeu o ofício da fotografia em seu país de origem. Em sua longa viagem para o Brasil, passou pela Bélgica, onde o seu tio

comprou-lhe uma câmera fotográfica, com a qual deu início ao seu trabalho no país. Eduardo Jaunsem entrou no Brasil como agricultor e fotógrafo, recebendo terras para a colonização no sul. Dedicou-se à propriedade agrícola juntamente com sua família e manteve o seu ofício de fotógrafo por praticamente toda a vida. Foi um fotógrafo singular, pois estudava muito as belas-artes e comprava material da Europa, o que o mantinha atualizado na arte fotográfica. Produziu a maioria de suas fotografias fora do estúdio, constituindo-se em um verdadeiro cronista do cotidiano dos colonos imigrantes em suas mais inusitadas situações de vivências. Podemos considerá-lo como um fotógrafo pictorialista, pois a natureza sempre foi sua inspiração. Produziu fotografias que retratam a beleza da natureza e dos personagens cotidianos. Participou de inúmeras exposições fotográficas no Brasil e no exterior, expondo suas obras com técnicas que acompanharam a própria evolução da história da fotografia no país.

A terceira e última prática analisada neste artigo é a de Virgilio Calegari, um dos fotógrafos mais conhecidos no Rio Grande do Sul e importante expoente da fotografia brasileira. Nascido na Itália, veio ao Brasil em 1881 com seus irmãos, ainda muito jovem, para tentar a carreira de fotógrafo, na qual foi muito bem sucedido, pois foi capaz de produzir imagens que o singularizaram como fotógrafo de estúdio. No início de sua carreira, estabeleceu-se em Caxias do Sul, um local construído socialmente pela colonização italiana, onde retratou a vida dos colonos em seu cotidiano. Essa fase de sua carreira nos interessa neste artigo, pois foi nesse momento que ele produziu um número muito grande de fotografias fora do estúdio. Calegari produziu imagens com um grande valor técnico e artístico e seus conhecimentos sobre fotografia ficam evidenciados em sua longa prática fotográfica. Depois de Caxias do Sul, transferiu-se para a capital do estado, Porto Alegre, onde instalou um estúdio fotográfico, frequentado por um público da elite cidadina que procurava uma fotografia de alta qualidade. Fotografou inúmeras personalidades políticas do estado, ficando conhecido como um importante retratista. Suas fotografias são ícones de uma história que retrata cenas e personagens da história do Rio Grande do Sul.

## **PRÁTICA FOTOGRÁFICA DA FAMÍLIA BECK**

O casal Carlos Germano Beck e Clotilde Beck, segundo Canabarro (2011),<sup>1</sup> chegou ao Brasil em 1896, permanecendo provisoriamente em Silveira Martins e depois deslocando-se para a Colônia de Ijuhy, seis anos depois de sua fundação oficial. Carlos Germano Beck construiu o seu olhar balizado em suas experiências em dois mundos diferentes: primeiro, o europeu, onde já praticava a fotografia; segundo, uma colônia no sul do Brasil. Na nova colônia tudo estava a ser construído, e seu olhar foi testemunha desse processo. Seu saber fotográfico provém de suas experiências e de leituras especializadas sobre imagens, as quais foram fun-

---

<sup>1</sup> A descrição da prática fotográfica da família Beck foi baseada em pesquisas feitas no projeto "A história pela fotografia", publicadas no livro de Ivo Canabarro *Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil*, Unijuí, 2011, bem como em sua pesquisa de pós-doutorado (2014-2015). Os dados foram pesquisados nos arquivos do Museu Antropológico Diretor Pestana, em Ijuí (RS).

damentais para dar continuidade à sua nova profissão. Os primeiros anos na nova colônia foram muito difíceis, pois era um período de adaptação para os imigrantes, quando havia a necessidade de uma construção física e social do novo espaço em uma colônia interétnica, ou seja, que abrigava imigrantes de diferentes nacionalidades.

A propriedade rural serviu como um cenário para a produção das fotografias, pois o fotógrafo construiu um estúdio ao ar livre. Na frente da propriedade, um painel fixado na parede servia como fundo para a tomada das fotografias e alguns móveis eram utilizados para complementar o cenário. Quando o fotógrafo saía para fazer excursões fotográficas, levava consigo o painel e alguns acessórios e montava um verdadeiro estúdio itinerante, que era posto nas propriedades das pessoas que seriam fotografadas. Os primeiros equipamentos fotográficos foram trazidos da Alemanha, visto que ele já exercia a função naquele país. As câmeras fotográficas eram todas profissionais das marcas Zeiss e Erman, confeccionadas em madeira, e, pelo seu tamanho, deveriam ser utilizadas sobre um tripé. Os demais dispositivos técnicos, tais como lentes, chapas de vidro e os químicos eram geralmente da indústria Agfa, marca de ampla circulação entre os fotógrafos de origem alemã, por ser conhecida em seu país. O fotógrafo manteve sempre bons laços com a Alemanha, pois importava produtos de lá, assim como recebia muito material sobre fotografia das indústrias alemãs. Isso contribuiu para o seu aprimoramento profissional, pois o mantinha atualizado com o que acontecia na Europa.

A permanência da família Beck na propriedade rural, segundo Canabarro (2011), deu-se até 1908. Foram quatorze anos de vida juntamente com os colonos que praticavam a agricultura e a pecuária. O fato de viverem na área rural da colônia contribuiu decisivamente para a construção social do espaço numa sociedade de imigrantes. Essa permanência estabeleceu laços de amizade com os demais colonos imigrantes que viviam no mesmo lugar. Porém, foi a atividade de fotógrafo itinerante de Germano Beck que lhe permitiu o contato com pessoas em diferentes espaços e profissões, tornando-se, em pouco tempo, um fotógrafo conhecido em toda a região. Devido à credibilidade adquirida na profissão, muitos clientes do espaço urbano da colônia deslocavam-se à sua propriedade para serem fotografados, visto que lá era possível fazer o retrato no estúdio ao ar livre, o que era muito esperado pelo público, que buscava imagens com uma excelente produção e com um cenário mais adequado à representação fotográfica. Esses estúdios ao ar livre eram muito comuns na Europa e nos Estados Unidos, pois os fotógrafos itinerantes percorriam espaços longínquos, oferecendo uma fotografia de qualidade para um público que não tinha condições financeiras de frequentar um estúdio conceituado nas grandes cidades.

Os estúdios itinerantes, segundo Penn (1980), seguem, de certa forma, os tradicionais, com elementos que remetem a uma fotografia mais clássica, nas quais os painéis de fundo retratam cenas da história da arte, com colunas gregas, vasos e misturados com uma vegetação tropical. Isso já mostra uma adaptação aos trópicos, pois a vegetação contempla características próprias daqui, diferenciando-se dos estúdios europeus. Os acessórios utilizados nesses estúdios são os mais variados. É possível perceber a presença de cadeiras, tapetes, mesas decoradas e outros ornamentos pertencentes aos retratados. O fotógrafo ajuda a fazer a composição, auxiliando a escolher objetos que fazem parte da encenação, muitas

vezes objetos religiosos, como bíblias, rosários ou lenços de cabeça para as mulheres, o que evidencia aspectos marcantes da identidade dos sujeitos retratados. Germano Beck tinha seus próprios acessórios para serem expostos no estúdio, uma mistura de elementos clássicos com brasileiros, mas também auxiliava o retratado a selecionar seus próprios acessórios, evidenciando a tentativa de mostrar elementos relacionados à sua cultura.

A família Beck passa a viver exclusivamente da produção de fotografias a partir de sua transferência do núcleo rural para o espaço urbano, em 1908. Foi comum, nos contextos de imigração, as pessoas começarem a vida como colonos e depois de algum tempo se dedicarem a atividades profissionais mais específicas. A primeira propriedade urbana da família do fotógrafo apresentava alguns elementos materiais que poderiam indicar a identidade étnica do proprietário. Foi uma casa no estilo enxaimel, muito comum entre os imigrantes de origem alemã. Nessa casa também foi montado o estúdio ao ar livre, que continuou com a colocação do painel na parede externa e os demais elementos que compõem o espaço cênico. Com essas novidades, cresceu muito a procura pela fotografia, pois facilitou o acesso dos clientes. Foi o primeiro estúdio de Ijuí, o que conferiu um certo ar de modernidade à cidade recém-construída. Com isso, os filhos mais velhos também começaram a trabalhar com o pai, iniciando uma prática fotográfica familiar que perdurou pelo restante de suas vidas.

No ano de 1916, o estabelecimento mudou-se para a principal rua da cidade, contando com uma vitrine na qual eram expostas fotografias de pessoas importantes que o frequentavam, sendo uma forma de atrair mais clientes. O novo estúdio era interno, com iluminação artificial, e o estúdio ao ar livre era usado apenas para o trabalho itinerante. A partir de então, o público começou a contar com um ambiente semelhante aos europeus, com todo um espaço para a cenografia e com acessórios para os clientes usarem na representação fotográfica. Pelos dados do estúdio, a clientela aumentou muito após a mudança de local, pois era mais acessível e bem localizado – na principal rua comercial da cidade. Já em 1920, o estúdio muda de lugar novamente, indo para a área mais central, na mesma avenida, porém próximo à principal praça da cidade, integrando-se ainda mais ao espaço urbano. O novo espaço passou a contar com vitrines na parte frontal, com muitas imagens das pessoas que o frequentavam, apresentando diferentes técnicas fotográficas, o que indica a qualidade e o aperfeiçoamento praticados nos grandes centros, e que logo chegariam ao estúdio.

O novo estúdio fotográfico era completo, possuindo uma pequena sala com espelho para penteados e maquiagem, onde os clientes podiam se arrumar e utilizar-se dos acessórios disponíveis, tais como casacos, chapéus, bengalas, acessórios femininos e outros, inclusive para crianças. Possuía também uma sala onde eram feitos os retoques nas imagens que eram expostas – fotografias de clientes e de paisagens. A sala para pose era composta de pequenas mesas, cadeiras de vime, tapetes, colunas e painel de fundo, contando com iluminação natural. Ainda na década de 1920, a família adquiriu muitos livros sobre fotografia no exterior, para aprofundar os conhecimentos sobre imagens e a descoberta de novas técnicas. Já iniciaram uma certa divisão do trabalho, ou seja, alguns atuavam como fotógrafos, outros como reveladores e outros como retocadores de imagens, cada um realizando determinada função. Em 1926, Carlos Germano Beck faleceu, deixando para os filhos

o estúdio, que já era conhecido como “Photographia Beck, de Germano Beck e filhos”, que continuaram as atividades na cidade e as itinerantes.

## PRÁTICA FOTOGRÁFICA DE EDUARDO JAUNSEM

O fotógrafo Eduardo Jaunsem,<sup>2</sup> segundo Canabarro (2011),<sup>3</sup> nasceu na Letônia em 11 de fevereiro de 1896, na cidade de Liepaja. Naquele período, era a segunda maior cidade do país, com aproximadamente 90 mil habitantes, banhada pelo mar Báltico. O jovem Eduardo concluiu seus estudos aos 14 anos, mas deveria esperar completar 16 para iniciar a formação profissional. O desejo de tornar-se artista refletia-se na produção de seus desenhos, dos retratos pintados e de outras estampas, mas seu pai foi o maior oponente, dizendo-lhe que os artistas passavam fome, por não conseguirem empregos e pelas condições socioeconômicas da Letônia, que não favoreciam que qualquer pessoa vivesse de arte. Jaunsem pertencia a uma família grande: seis irmãos, pai e mãe, totalizando nove pessoas, situação que o obrigou a trabalhar muito cedo. Aos 14 anos, começou a trabalhar numa farmácia, auxiliando em todo o serviço e fazendo entrega de produtos nos domicílios dos clientes. Aos 16 anos iniciou a sua formação profissional como mecânico, mas sentia-se frustrado, pois seu sonho era tornar-se um artista. Mais tarde conheceu o repórter fotográfico Leopoldo Lecktam, que o ensinou as primeiras lições sobre fotografia.

Eduardo iniciou os estudos em fotografia conhecendo o processo de manipulação dos químicos, algumas noções sobre a composição da imagem e a operação dos dispositivos técnicos que, no período, eram todos manuais. Seu amigo Leopoldo emprestava-lhe a câmera fotográfica e Eduardo comprava o material necessário para produzir as primeiras imagens. Mas logo Eduardo teve que mudar drasticamente a sua vida, pois a família passava por duras condições na Letônia, o que a obrigou a deixar esse país. O primeiro plano de seu pai era se mudar para a Crimeia, pois havia a possibilidade de um emprego numa grande indústria. Eles venderam a propriedade, o avô ficou com metade do dinheiro e a outra parte coube à mãe de Eduardo. Toda a família veio para o Brasil em maio de 1914, pouco antes de começar a Primeira Guerra Mundial. Naquele tempo a Europa já estava em estado de alerta e todos saíram da Letônia como turistas. O longo trajeto de navio passou pela Alemanha, depois pela

---

2 As imagens pertencentes à coleção Eduardo Jaunsem estão catalogadas no Museu Antropológico Diretor Pestana, em Ijuí (RS), disponíveis para consulta e pesquisas. A coleção foi considerada por Sérgio Burgi, à época consultor da Funarte, instituição responsável pela catalogação do arquivo, como sendo de excelente qualidade, tanto pela técnica, iluminação, enquadramento e perspectiva, quanto pela sensibilidade que o fotógrafo empregou no ato fotográfico. “São imagens de grande valor, sendo possível observar ângulos corretos, granulação finíssima, estilo de iluminação, exposições corretas, nitidez, profundidade de foco e os mais altos contrastes”, concluiu o especialista sobre a coleção. Deve-se observar também o valor intrínseco da coleção por comportar imagens que permitem conhecer diversas situações de vivências dos atores sociais retratados, bem como dimensões espaciais da região de imigração em todo o seu processo de desenvolvimento no século XX.

3 Toda a coleção Eduardo Jaunsem foi trabalhada no projeto de pesquisa “A história pela fotografia” e mais tarde publicada no livro *Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil*, Unijuí, 2011. Os dados utilizados para fazer a narrativa dessa prática constam sistematizados nos relatórios do projeto e no referido livro e fazem parte de uma pesquisa em desenvolvimento no Museu Antropológico Diretor Pestana, em Ijuí (RS).

Bélgica, onde o avô comprou a primeira máquina fotográfica para Eduardo, que foi utilizada para retratar a viagem. A família chegou ao Rio de Janeiro, onde receberam o visto de permanência e foram aceitos como imigrantes no Brasil. Depois seguiram, ainda de navio, até Porto Alegre e, mais tarde, de trem até a cidade de Ijuí (RS), seu destino final.

O seu olhar de fotógrafo foi balizado não somente pelos conhecimentos técnicos sobre a fotografia, mas pela sensibilidade de um artista, acreditando que a produção da imagem não se constituía em um ato mecânico. A fotografia foi para ele uma forma de expressão, que conjugava a representação física do retratado com os gestos que expressavam a sua sensibilidade. Eduardo traz suas impressões sobre a fotografia ao falar: “Procurei entender o novo país e o que fotografava era parte desse país” (Jaunsem, 1985, fita 651). Ele reflete, em suas posições, um ideário europeu sobre a fotografia, desenvolvido no século XIX, que atribuía o valor do retrato ao expressar um pouco a alma dos retratados, como também o desejo de ir além da representação física. Procurou retratar as singularidades do novo país, enfocando os atores sociais em seu cotidiano, as atividades produtivas, o lazer, as festas e demais vivências – tudo isso serviu como inspiração para a produção de uma arte fotográfica, pois era essa a sua concepção de fotografia. Isso nos remete às reflexões de Rouillé (1998) sobre a arte dos fotógrafos, pois o autor destaca o fotógrafo que faz a fotografia como arte, diferenciando-os dos que a fazem apenas com o objetivo comercial.

A preferência de Eduardo era por fotografar paisagens tais como lavouras de trigo, colheitas de uva, cachoeiras, bosques e demais ambientes que conjugavam a aproximação entre os elementos da natureza – água, terra, céu, nuvens –, compondo imagens em sua interação com o homem. Também gostava de retratar as atividades cotidianas dos colonos, mostrando o homem transformando a natureza, o que para muitos parecia simplório, mas para o fotógrafo significava uma expressão artística. Essa paixão por fotografar a natureza e o homem no cotidiano é uma forma de aproximar suas obras das tendências do pictorialismo e, mais tarde, da fotografia moderna. A arte fotográfica de Eduardo Jaunsem exigia também um investimento. Ainda na década de 1920, deslocava-se a Porto Alegre para comprar o material fotográfico, incluindo negativos, produtos químicos, papel, câmaras e lentes, visto que os melhores produtos eram vendidos somente na capital, principalmente os equipamentos importados. Ele utilizou-se das câmaras Miroflex, que poderiam usar os negativos flexíveis (*rollfilm*, em acetato) com um formato menor, permitindo deslocar-se com facilidade para realizar o trabalho, visto que ele praticava a fotografia em diferentes lugares fora do estúdio.

Na década de 1930, segundo Canabarro (2011), o fotógrafo comprou mais uma colônia de terra de aproximadamente 25 hectares, ampliando a sua propriedade e, conseqüentemente, aumentando a produção agrícola e pecuária. Conseguiu manter simultaneamente a atividade de produtor rural com o ofício de fotógrafo. Nesse mesmo período, começou a aperfeiçoar seus estudos sobre perspectiva. Buscou estudar a proporção do corpo humano e das formas de enquadramento no espaço pictórico e fotográfico. Suas leituras direcionavam-se para o entendimento das possíveis expressões do corpo humano, bem como as melhores formas de representá-lo para tentar capturar o sentido do movimento na imagem fixa. A noção de expressão corporal consistia em uma de suas prioridades nos retratos. Eduar-



do, em seu depoimento, comenta: “[...] quando foi as moças ou mulheres feias, me saíam mais melhor do que estas bonecas pintadas, elas tinham expressão, que eu gostava de tirar uma dúzia de chapa delas, as feias muitas vezes eu gostava tirar melhor que uma boneca pintada” (Jaunsem, 1985, fita 652). Isso demonstra que o fotógrafo estava mais interessado na expressão das pessoas retratadas – ele transformava a fotografia numa arte de expressão e atitude do retratado, indo ao encontro das observações de Rouillé (1986), que evidencia o modelo sempre como atuante para representar as convenções impostas pelo fotógrafo.

Na década de 1940, as imagens produzidas por Jaunsem refletiram uma mudança de olhar, agora balizado por uma série de estudos sobre perspectiva, enquadramento, iluminação e técnicas de fotomontagem. Ele adquiriu uma câmera Rolleiflex, que utilizava exclusivamente *rollfilm*, permitindo a tomada de imagens em diferentes locais e com excelente qualidade visual. Nessa mesma década, começou a corresponder-se com fotógrafos de diferentes associações e com os foto-cineclubes. Os contatos lhe permitiram trocar informações sobre as mudanças na fotografia e conhecer imagens produzidas por fotógrafos que participavam de exposições. Os primeiros contatos de Eduardo foram feitos com o Foto-Cine Clube Bandeirantes, de São Paulo, do qual recebia os boletins informativos e convites para participar de exposições. O referido foto-cineclube promovia várias exposições, tanto nacionais quanto internacionais. No final dessa mesma década o fotógrafo produziu uma de suas fotomontagens mais conhecidas, que ganhou o título de *Cortadeiras de trigo*, considerada por ele próprio uma de suas fotos mais fortes e com a qual participou de exposições.

Em 1951, o boletim da Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul divulgou a Exposição-Feira da Fotografia Artística, na qual foi aceito trabalho de Eduardo. Assim, a modalidade de fotografia artística permanecia como algo corrente nas exposições no Brasil e no exterior. Os estudos sobre fotografia de Eduardo Jaunsem tornaram-se mais constantes, e a participação em exposições foi um incentivo para ele aperfeiçoar as suas técnicas. Dentre essas leituras, destacam-se a revista *Arte-ciência técnica fotográfica*, na qual constam artigos sobre composição, relações métricas e arte, e também a *Revista Fotoarte*, da qual ele era assinante. Em 1952, foi fundado em Ijuí o foto-cineclube, cujo objetivo era incentivar a produção de fotografias, principalmente entre os fotógrafos amadores. No ano seguinte ao da fundação foi realizada uma exposição, na qual Eduardo conquistou medalha na categoria paisagens. Nos anos seguintes, foram promovidas várias exposições e palestras com nomes importantes da fotografia no Rio Grande do Sul. Eduardo participou ativamente das exposições – locais, nacionais e internacionais. Em 1953, teve trabalhos aceitos em duas grandes exposições: na Alemanha e na Argentina, tornando-se um fotógrafo conhecido internacionalmente. Além dos prêmios recebidos, ganhou reconhecimento pela excelência do seu trabalho.

O jornal regional *Correio Serrano*<sup>4</sup> publicou diversas notas sobre o trabalho de Eduardo, destacando suas participações em exposições. Uma de suas notas com o título “Um verda-

---

4 O jornal *Correio Serrano* circulou em Ijuí (RS) e outras cidades do noroeste do estado do Rio Grande do Sul. Todo o seu acervo está digitalizado e disponível para pesquisa no Museu Antropológico Diretor Pestana.

deiro artista que mora na colônia” evidenciou a beleza das suas imagens e destacou que elas estavam à disposição para venda numa livraria da cidade. Na década de 1960, Eduardo foi pioneiro em iniciar na região a fotografia colorida. Foi uma grande novidade e ele foi muito procurado para fazer imagens em cores. Seu trabalho como fotógrafo continuou até a década de 1980, quando deixou de exercer a profissão por causa de problemas na visão. O contínuo aperfeiçoamento em toda a sua vida de fotógrafo foi obtido pela leitura de revistas especializadas, catálogos, boletins e livros sobre a arte fotográfica. Tudo isso se refletiu em uma grande produção imagética, na qual é possível perceber que foram aplicadas tanto as questões técnicas quanto a sua própria sensibilidade em interpretar a sociedade. Suas imagens são um verdadeiro inventário sobre a sociedade, retratando não somente situações formais, mas principalmente o cotidiano – os colonos trabalhando nas lavouras, as colheitas, a pausa para o descanso – além de cenas de lazer e os momentos mais difíceis, como no ritual da morte.

### **PRÁTICA FOTOGRÁFICA DE VIRGÍLIO CALEGARI**

O fotógrafo Virgílio Calegari<sup>5</sup> nasceu na Itália, na cidade de Romano Lombardo, província de Bergamo, no ano de 1868,<sup>6</sup> filho de Oscar Calegari e de Rosa Calegari. Iniciou seus trabalhos de fotógrafo ainda muito jovem. Trabalhou inicialmente como ajudante, começando seus estudos com o auxílio do fotógrafo espanhol João Antunes Iglesias. Em 1881, a família veio para o Brasil, e com ele vieram três irmãos: Batista, Gualtiero e Guilherme. Duas irmãs permaneceram na Itália. Apesar das dificuldades iniciais encontradas pela família em busca do *fare l’America*, os irmãos se envolveram em atividades artísticas, ganhando bastante destaque na sociedade. Batista, Gualtiero e Guilherme eram cenógrafos, atores e pintores. Pintavam cenários para estúdios fotográficos e peças de teatro, e Guilherme também decorava interiores. O irmão mais moço da família Calegari, Júlio, nasceu em Porto Alegre em 1886, destacando-se também na fotografia, especialmente na execução de retratos, tendo montado um famoso estúdio em Caxias do Sul.

Virgílio Calegari iniciou-se na prática da fotografia sendo aprendiz de dois grandes fotógrafos de Porto Alegre: Iglesias e Otto Schönwald, do qual foi auxiliar (Kossoy, 2002). Ambos eram fotógrafos de primeira categoria, com estúdios fotográficos importantes na cidade.

---

5 A documentação sobre a obra de Calegari está distribuída em vários arquivos, museus e coleções privadas em Porto Alegre, o que, de certa forma, exige do pesquisador fazer uma arqueologia de sua obra. O número de fotografias e negativos é bem expressivo, o que garante um conhecimento espetacular sobre a sua coleção. Já existem vários estudos sobre ele, que permitem importantes anotações sobre sua vasta obra. Sobre Calegari, recomendamos os trabalhos de Sandri (2007), Santos (1997; 1998), Etcheverry (2007), Possamai (2005; 2013).

6 Sobre as datas de nascimento e de chegada ao Brasil temos algumas divergências, encontradas justamente no cotejamento com os documentos recentemente pesquisados em arquivo. O ano de nascimento, principalmente, é alvo de dúvidas. Seria no ano de 1871, caso tenha morrido de fato aos 66 anos em 1937, como consta em seu atestado de óbito. No entanto, há informação de que embarcou para o Brasil aos 13 anos, em 1881, ou seja, teria nascido em 1868. A informação do embarque para o Brasil em 1881, aos 13 anos, é corroborada por carta juntada ao processo-crime de 1905.

Dessa forma, Calegari obteve treinamento no ofício de fotógrafo com os melhores profissionais de que a cidade dispunha, entrando em contato com materiais e aparelhos modernos. Estando apto a abrir seu próprio estúdio fotográfico, Virgílio Calegari iniciou sua trajetória na fotografia porto-alegrense em 1893, em ateliê situado à rua do Arroio. Dois anos depois, como símbolo de sua ascensão profissional, o fotógrafo transferiu seu ateliê para a prestigiada rua dos Andradas, número 171.<sup>7</sup> No ano de 1900, Calegari finalmente comprou a casa de um piso na qual estava sediado seu ateliê, ampliando-a para um sobrado elegante de três pisos (Santos, 1998, p. 25). Afirma-se, com muita frequência, que Calegari viveu sua vida inteira nesse endereço. No entanto, ao entrar em contato com seu testamento, temos como endereço de residência a casa na rua Demétrio Ribeiro, número 502. Seu ateliê era muito procurado por pessoas que buscavam a perfeição das imagens fotográficas, mas seu trabalho não se reduziu a isto, pois fotografou Porto Alegre e sua evolução no começo do século XX, período de grandes transformações urbanísticas, como é possível perceber no álbum Porto Alegre, de 1911.<sup>8</sup>

Essa mudança de endereço, para um local de prestígio na cidade, é acompanhada de uma investida em propaganda, traduzida na forma de exposição de suas fotografias nas vitrines da Drogaria Inglesa, como era de praxe nessa época. Ainda durante 1895, Calegari expõe em outros espaços, como a famosa loja Preço Fixo e Porto & Arte (Santos, 1998). Segundo Athos Damasceno, depois dessas primeiras exposições, cujos resultados foram bastante favoráveis, Calegari “amplia daí por diante seu raio de ação e seu nome passa a figurar nas colunas de imprensa como o de um artista de real merecimento, em cuja produção era forçoso reconhecer qualidades superiores” (Damasceno, 1974, p. 36).

Calegari associava-se com sua origem italiana ao se apresentar como *cavaliere*, visto que havia sido agraciado com a insígnia da cruz de Cavaliere, oferecida pela coroa italiana em janeiro de 1910, como reconhecimento pelo sucesso obtido pelos imigrantes na América (Sandri, 2007). Além disso, o fotógrafo associava a fotografia à arte, pois apresentava seu trabalho como “arte fotográfica”, oferecendo inclusive retratos a óleo, feitos por seu parceiro, o pintor Cervasio. Este profissional era o responsável pela produção de fopinturas, como a do famoso retrato de Júlio de Castilhos, que vinham assinadas por Calegari (Santos, 1998).

O prestígio adquirido por este fotógrafo se deve aos retratos de personalidades famosas da sociedade de Porto Alegre. Alexandre Santos informa a respeito dessas personalidades:

Entre as figuras imortalizadas pelas suas lentes destacam-se desde os já citados políticos, alguns poetas, como Alcides Maya, atrizes de teatro, como Iracema de Alencar, ou ainda senhoras da alta sociedade, como a primeira dama do estado, d. Carlinda Borges de Me-

---

7 Em seu testamento consta ser proprietário dos números 751, 755 e 759 da rua dos Andradas. A numeração foi alterada em algum momento entre 1900 e 1907, uma vez que consta no testamento que esse prédio foi construído depois de demolida a casa adquirida em 1900.

8 Sobre isso, ver Etcheverry (2007).

deiros, personagem que foi incansavelmente registrada pela câmara do Atelier Calegari. (Santos, 1998, p. 28)

O ateliê começou então a ser frequentado por figuras importantes da sociedade gaúcha, políticos, empresários, comerciantes e demais pessoas que queriam se fazer representar pela fotografia. Teve como clientes políticos importantes como o governador Júlio de Castilhos, Andrade Neves e também Borges de Medeiros, que foram retratados em grandes eventos da história política do Rio Grande do Sul. O então governador Borges de Medeiros teve muitos retratos feitos por Calegari, os quais eram utilizados para as propagandas políticas, dada a perfeição das imagens conseguidas pelo fotógrafo. Calegari construiu muitas amizades com pessoas importantes, principalmente políticos. No caso de Borges de Medeiros, eles trocavam correspondências que enfatizavam a amizade estabelecida. O seu ofício de fotógrafo conseguia cada vez mais popularidade. A presença dos políticos no seu ateliê era uma forma de divulgar os trabalhos e atestar a excelência de suas fotografias.

Segundo Borges (1999), a amizade de Calegari com pessoas influentes e intelectuais contribuiu para o desenvolvimento de uma personalidade liberal. Era um progressista para a sua época, um homem à frente de seu tempo, com características muito modernas, com uma visão construída entre dois mundos, a Europa e o Brasil, que buscava a sua modernização. Para além de sua personalidade moderna, cultivou uma vida cotidiana em família, tendo um casamento e outros dois relacionamentos dos quais nascem oito filhos. A partir da análise do seu inventário podemos perceber aspectos patrimoniais da vida de Calegari, bem como compreender um pouco de sua vida pessoal. O fotógrafo deixa a seus oito herdeiros (Julieta, Ney, Carmem, Helena, Oscar, Lina, Gilda e Irene) três casas e um terreno, na região central de Porto Alegre. Julieta e Ney são filhos de Maria Ferrando,<sup>9</sup> com quem Calegari teve um caso, como consta no processo-crime que veremos a seguir. Carmem é filha de Francisca Santos, sua companheira por mais de trinta anos, sobre a qual restam dúvidas se foi de fato casada em segundas núpcias, apesar de assinar, no inventário, Francisca Santos Calegari.<sup>10</sup> Não foi possível descobrir de quais das mulheres do fotógrafo são os outros quatro filhos, mas provavelmente um deles é filho do primeiro casamento, com Maria da Glória Pinheiro do Canto, de quem Calegari era viúvo.

Ícone de uma modernidade que começava a ser implementada no Rio Grande do Sul, Calegari foi um dos pioneiros a se interessar pelos retratos de gênero, fotografando mulheres em diferentes situações. O feminino apareceu muito em suas fotos, explorando a beleza

---

9 De acordo com dados compilados pelo banco de dados Family Search, Calegari casou-se, em 30 de novembro de 1889, com Maria da Glória Pinheiro do Canto, na Igreja das Dores, em Porto Alegre. O casamento durou pouco, uma vez que em 1905, data do processo, Calegari parece já ser viúvo.

10 No inventário consta que Calegari era casado “em segundas núpcias, religiosamente, sem efeitos civis”. Em outro momento há a indicação de que o registro de casamento está no cartório da 1ª zona, mas não foi possível localizá-lo. Na carta anexada ao inventário, Calegari refere-se a Francisca Santos como “minha companheira” e pede que os filhos a deixem com a propriedade da rua Demétrio Ribeiro (a qual ele chama ainda pelo nome antigo, rua do Arvoredo).

das mulheres em cenas e cenários que as remetem a um universo muito particular, explorado pelas lentes do fotógrafo (Santos, 1997). Inclusive fotos com um certo tom erótico para a sociedade da época, mas um erótico sem ser vulgar, nada que pudesse ferir a moral de uma sociedade conservadora como foi a rio-grandense. As fotografias de Calegari têm um olhar etnográfico, pois retratam momentos decisivos da história do Rio Grande do Sul; são imagens do cotidiano e da vida pública da República Velha gaúcha, momentos e cenas que dão conta de uma vida urbana que procurava construir uma identidade como uma capital moderna no Brasil. Mas a sua modernidade foi muito além das imagens produzidas no ateliê; ele saía e fotografava os símbolos da modernidade de um país, como as cidades em mudanças urbanas, os automóveis, os aviões e demais ícones em ascensão na capital gaúcha. Suas fotografias marcam um panorama bem diversificado que aborda as famílias, a cidade, os políticos, as pessoas comuns, o científico e até mesmo um certo erotismo na imagem.

Mas um dos maiores reconhecimentos da carreira de Calegari veio em 1910, quando recebeu do rei da Itália Vitor Emmanuel III a condecoração Cavaliere della Corona d'Italia, título esse que lhe deu muito prestígio na sua carreira profissional. Seus conhecimentos sobre fotografia serviram para que fosse convidado a colaborar com importantes revistas sobre imagens, como a *Revista Kodak* e a conceituada *Máscara*, as mais importantes do século XX em termos de fotografia. Calegari permaneceu durante boa parte de sua trajetória profissional no mesmo local na rua dos Andradas, centro de Porto Alegre. Sua morte, em 1937, coroou uma carreira de sucesso na fotografia gaúcha e brasileira. Foi um fotógrafo ímpar, dono de uma grande compreensão sobre a fotografia.

## CONCLUSÃO

A pesquisa com práticas fotográficas, resultantes elas também de um engajamento social dos fotógrafos, nos permite conhecer com mais detalhes seus trabalhos, sua atuação em um determinado contexto social e uma certa arqueologia de sua obra. Portanto, somente conhecendo a atuação do fotógrafo é que podemos entender a expansão do seu olhar, sua interpretação da realidade, construída ao longo de toda a sua atuação profissional. O olhar do fotógrafo é quase uma baliza entre o equipamento técnico e sua visão sobre a realidade, ele a interpreta a partir de toda a sua noção de mundo e de fotografia. Não é apenas um olhar técnico; é também social, cultural e artístico. O que os fotógrafos antigos chamavam de arte fotográfica não deixa de ser, sobretudo, a arte da interpretação. É preciso um direcionamento do olhar para o recorte realizado no ato fotográfico. Ele próprio só se configura no momento exato da captação da imagem, e esta decorre de uma série de procedimentos, de uma mediação técnica (os equipamentos) e outra humana (o olhar do fotógrafo), que são complementações entre as mediações.

A prática fotográfica da família Beck nos proporciona conhecer a atuação de fotógrafos profissionais itinerantes que percorreram uma região extensa no Rio Grande do Sul, captando imagens decisivas na história da imigração. Atuaram como fotógrafos por praticamente todo o século XX, participando de diferentes fases da história social da fotografia. Criaram

uma coleção de imagens importantes para o conhecimento de uma região que foi construída socialmente com o testemunho dessa família de fotógrafos. São fotografias que revelam partes importantes da nossa história, tomadas em cenários que eram a própria vivência cotidiana dos retratados. O trabalho como itinerantes permitiu a tomada das imagens em seu contexto de pertencimento. Portanto, pode-se fazer uma autêntica história do cotidiano com as imagens dessa coleção, pois elas vão muito além do estúdio fotográfico, com imagens tomadas na propriedade privada, inclusive dentro das próprias casas, revelando situações inéditas da vida dos retratados. A longa atuação profissional da família de fotógrafos permitiu fazer um verdadeiro inventário fotográfico revelando parte da história do século XX, de uma maneira inédita para os historiadores contemporâneos.

A prática fotográfica de Eduardo Jaunsem nos revela toda a sensibilidade de um artista no ato fotográfico. Ele foi muito além de uma prática técnica da tomada de imagens; trouxe-nos à cena uma concepção de arte empregada na fotografia; produziu fotografias que fazem um inventário da ocupação de uma região por imigrantes. Durante a sua prática fotográfica, manteve-se como fiel estudioso da estética e das imagens, e isso interferiu diretamente em seu trabalho, pois desenvolveu um olhar balizado pela arte da interpretação. Suas fotografias, premiadas em diversas exposições, revelam que seu olhar sobre a sociedade foi, antes de tudo, a interpretação de uma realidade que ele mesmo testemunhou. Ele foi um intérprete fiel da construção social do espaço numa região marcada pela diversidade étnica e cultural. Sua extensa coleção fotográfica pode nos revelar que seu trabalho foi dedicado à arte fotográfica, empregou técnicas inéditas e revelou as tendências da própria história da fotografia. Portanto, é uma forma de interpretação balizada por um olhar, não um simples olhar, mas mediado pela arte e interpretação de momentos decisivos da vida dos protagonistas sociais.

A prática fotográfica de Virgílio Calegari nos remete diretamente à história social da fotografia no Rio Grande do Sul, pois seu trabalho revelou cenas, cenários e personagens que foram protagonistas de momentos importantes da nossa história. Foram momentos eternizados pelas lentes do fotógrafo. Calegari soube muito bem interpretar a história, tanto na perspectiva de um cotidiano quanto de uma história pública. Sua obra revelou uma prática fotográfica muito avançada para o período em que atuou, produzindo imagens de excelente qualidade técnica e artística. Sua carreira de fotógrafo foi uma das mais reconhecidas no Rio Grande do Sul, conquistou um público bem diversificado, tanto de pessoas comuns quanto de políticos importantes. A excelência de suas fotografias pode ser constatada no reconhecimento dado pelos prêmios que recebeu em toda sua carreira e no seu relacionamento profissional em diferentes circuitos sociais no Brasil e no exterior. A sua complexa coleção fotográfica revela situações inéditas para a construção de uma história da República Velha no Rio Grande do Sul. São muitas imagens que podem proporcionar novas interpretações para o conhecimento histórico.

## Fontes primárias

Museu Antropológico Diretor Pestana  
Coleção família Beck  
Coleção Eduardo Jaunsem  
Depoimento de Eduardo Jaunsem – Fitas 651-652. Ijuí: MADP, 1985.  
Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul  
Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman  
Museu da Comunicação Hipólito José da Costa  
Documentação pertencente a Virgílio Calegari

## Referências

- BORGES, Marcia de Castro. *Imagens da cidade: o olhar de Virgílio Calegari sobre Porto Alegre do início do século XX*. 1999. 132 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 1999.
- CANABARRO, Ivo dos Santos. *Dimensões da cultura fotográfica no Sul do Brasil*. Ijuí, RS: Unijuí, 2011.
- DAMASCENO, Athos. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Versões de Porto Alegre nas fotografias dos irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)*. 2007. 160 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2007.
- FRIZOT, Michel (org). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Adan Biro/Larousse, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de voir*. Paris: Nathan/Centre National de la Photo, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Du bom usage de la photographie*. Paris: Centre National de la Photo, 1897.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia & história*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 35-50, jan.-jun. 2008.
- NORA, Pierre. Historiens, photographes: voir et devoir. In: CAUJOLLES, Cristian (dir.). *Éthique, esthétique, politique*. Arles: Actes Sud, 1997.
- PENN, Irving. *Worlds in a small room: as an ambulant studio photographer*. London: Martin Secker & Warburg Limited, 1980.
- POSSAMAI, Zita R. Ensaio de um olhar moderno: imagens fotográficas no álbum Porto Alegre de Virgílio Calegari. *Revista Latino-Americana de História*, v. 2, n. 7, p. 41-53, set. 2013, edição especial.
- \_\_\_\_\_. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. 2005. 269 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2005.

PROENÇA, Caio de Carvalho. *Confrontando visualidades no fotojornalismo da Veja e Istoé: práticas fotográficas e fotorreportagens na segunda metade dos anos de 1970*. 2017. 327 p. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2017.

ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 27, 1998.

\_\_\_\_\_. *Les corps e son image*. Paris: Contrejour/Bibliothèque Nationale de France, 1986.

SAGNE, Jean. *L'Atelier du photographe*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

SANDRI, Sinara Bonamigo. *Um fotógrafo na mira do tempo: Porto Alegre, por Virgílio Calegari*. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2007.

SANTOS, Alexandre R. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz E. Robinson (org.). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. 1997. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 1997.

---

Recebido em 29/10/2018  
Aprovado em 29/3/2019