

Retratos burgueses: Atelier Calegari, Atelier Geremia

Anthony Beux Tessari¹

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo apresentar dois estúdios (ou *ateliers*) fotográficos estabelecidos no município de Caxias do Sul, RS, na primeira metade do século XX: o *Atelier Calegari*, do fotógrafo Julio Calegari, e o *Atelier Geremia*, do fotógrafo Giacomo Geremia. Ambos se caracterizaram pela clientela que atendiam (a burguesia comercial e industrial então em formação) e pelos serviços que prestavam aos seus fregueses (retratos “artísticos” e “modernos”). Procura-se estabelecer linhas gerais do circuito social da fotografia no município.

Apontamentos metodológicos

Em seu estudo sobre álbuns de fotografias de famílias de imigrantes europeus chegados em São Paulo entre as décadas de 1890 e 1930, a historiadora Miriam Moreira Leite (2001) sugere que a pesquisa com imagens fotográficas deve vir acompanhada da contextualização do ambiente histórico daqueles que estão retratados nas imagens e também dos seus produtores. Leite (2001) afirma que é importante ter e deixar explícitos os recursos técnicos disponíveis ao fotógrafo (produtor) durante a execução do registro. Para a autora, essa é uma etapa indispensável, anterior à análise e interpretação das imagens, principalmente para “dar conta dos diferentes níveis de sentido das fotografias” (Leite, 2001, p. 16), que incluem aspectos formais e de conteúdo. O não conhecimento dos recursos técnicos disponíveis ao fotógrafo, na época de sua atuação, pode resultar em “vieses deformadores na leitura da imagem” (Leite, 2001, p. 38).

Para Kossoy (2001), a mesma premissa de Leite é válida. O autor considera importante atentar que o registro fotográfico é determinado tanto pelo olhar carregado de intenções estéticas e ideológicas como pela tecnologia que o fotógrafo tem a sua disposição. É a tecnologia, ou melhor, a capacidade de explorá-la, que medeia o olhar do profissional e o assunto que ele enquadra para fixar no negativo. Kossoy (2001) também acredita que a bagagem cultural, a sensibilidade e a criatividade do fotógrafo imprimem papel decisivo no resultado final, a prova em papel. Por esse motivo, a propósito, em outra de suas pesquisas

¹ Mestre em História pela PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: anthonybt@gmail.com.

(Kossoy, 2002) o autor se dedicou a situar a produção dos principais fotógrafos e estúdios fotográficos existentes no Brasil, desde o ano de 1833 até a primeira década do século XX, garimpando indícios que pudessem auxiliar a si e a outros pesquisadores de fontes visuais em busca do contexto dessa produção fotográfica no país.

Além de considerar o estágio tecnológico alcançado e a bagagem cultural do fotógrafo como importantes para a determinação do seu olhar (o que pode ser resumido em uma palavra: memória), André Rouillè (2009) chama também a atenção para o que conceitua de “regimes de visibilidade”. Para o autor, os “regimes de visibilidade” regem os modos de ver particulares de uma sociedade que produz e consome imagens visuais. Principalmente no caso do fotógrafo, tais regimes exercem influência cabal no seu modo de enxergar e agir na cena, dominando-lhe todos os sentidos, principalmente a visão. Nas palavras de Rouillè (2009, p. 255, grifo meu):

Longe de ser infinitamente aberto, o olhar está restrito e guiado pelos interesses presentes do fotógrafo, e pela amplitude de sua vida passada – cultural, social, psíquica, intelectual, profissional, histórica, etc. Vida essa que se sedimentou automatismos e proibições, recorrências e lacunas, e cuja configuração é, ela mesma, dependente das maneiras de ver de uma época, de seus *regimes de visibilidade*. Ora, esses regimes, que comandam os olhos do fotógrafo, afetam também seu corpo inteiro e inspiram-lhe posições, distâncias das coisas, posturas e uma dinâmica. A memória define um campo de possíveis, nos limites do qual ela orienta aquilo que o fotógrafo vê, e como ele o vê.

A noção de “regimes de visibilidade”, trazida de Rouillè, aproxima-se das ideias discutidas por Ulpiano de Meneses em dois importantes artigos para a pesquisa na área que este autor define como História Visual (Meneses, 2003, Meneses, 2005).

Para Meneses (2005), quando o interesse do historiador passa a ser a visualidade, é preciso que o pesquisador identifique “as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”. Trata-se, pois, de definir o “ambiente visual” (ou a “íconosfera”) de uma sociedade ou de um grupo social: são as imagens disponíveis (especialmente as imagens de referência, ou “imagens-guia”, emblemáticas para o grupo), os recursos técnicos capazes de produzir essas imagens (como a fotografia, entendida como técnica), e, finalmente, os sistemas de comunicação visual ou instituições visuais que fazem circular essas imagens para o consumo (que podem ser a administração pública, uma empresa, um jornal, uma revista, o comércio, o próprio estabelecimento do fotógrafo etc.) (Meneses, 2005, p. 34). Segundo o mesmo autor (Meneses, 2003), definir esse ambiente visual é essencial para interpretar e compreender fontes

históricas como as fotografias, para que possam ser utilizadas pelo historiador em busca de “um entendimento maior da sociedade, na sua transformação” (p. 26).

Desse modo, acompanhando essas quatro indicações metodológicas, propõe-se mapear uma parte significativa da produção fotográfica no município de Caxias do Sul, RS, na primeira metade do século XX. Nesta oportunidade, é apresentada a atuação de dois estúdios fotográficos estabelecidos na área urbana do município, caracterizados pela clientela que eram responsáveis por atender e pelo serviço que prestavam aos seus fregueses. São eles o *Atelier Calegari*, do fotógrafo Julio Calegari, e o *Atelier Geremia*, do fotógrafo Giacomo Geremia. Com isso, pretende-se estabelecer linhas gerais do “circuito social da fotografia” no município, seguindo os exemplos de três trabalhos: o de Fabris (1998), de Lima (1998) e de Possamai (2006). O “circuito social da fotografia” refere-se, segundo a síntese de uma das autoras, a “caracterização da produção, circulação e consumo de imagens fotográficas em um determinado ambiente visual” (Lima, 1998, p. 59).

O estudo ora apresentado integra pesquisa desenvolvida em dissertação de Mestrado em História (Tessari, 2013).

Retratos burgueses

Desde o início das atividades dos fotógrafos estabelecidos na área urbana de Caxias do Sul, a clientela desses estúdios constituía-se, essencialmente, de representantes da alta sociedade. Famílias ligadas ao comércio, como Sassi, Ungaretti e Rovea, e responsáveis pelos primeiros e triunfantes empreendimentos fabris, como De Antoni e Eberle, eram algumas das principais consumidoras de imagens fotográficas, o que nos leva a concluir que a fotografia era um produto consumido especialmente pela burguesia local.²

Segundo Corbin (2001), desde o século XIX – o mesmo de seu surgimento – a fotografia serviu para as classes abastadas manifestarem o seu poder econômico. Como aponta o autor, o retrato fotográfico tornou-se mais acessível à classe burguesa em comparação com o retrato pictórico, e acabou, por isso, sendo amplamente utilizado por representantes dessa legítima classe urbana para “atestar o seu sucesso econômico” e “manifestar a sua posição social” (Corbin, 2001, p. 423). O custo relativamente exíguo das fotografias para essa parcela da sociedade permitia que imagens mostrando a si próprio rodeado de símbolos de riqueza material fossem produzidas e distribuídas “em série, sem

² Essa constatação é feita observando-se a recorrência de fotografias relativas a essas famílias no acervo da Fototeca do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami de Caxias do Sul (AHMJSA), bem como, a densidade de fotos existentes na coleção de fotos de cada uma dessas famílias.

pudor”, especialmente permutadas entre as famílias de igual *status* socioeconômico (Corbin, 2001, p. 420). Em poucas palavras, era uma forma de legitimar a sua imagem e assegurar a sua memória através de um recurso técnico novo (moderno) e bastante em conta.

Para Fabris (2004), o retrato fotográfico consumido pela classe burguesa possuía características próprias, que o afastavam do retrato fotográfico produzido para fins judiciais ou médicos, bastante utilizados ao longo da segunda metade do século XIX.³ Segundo a autora, em especial desde Félix Nadar (1820-1910), famoso fotógrafo francês, o retrato de estúdio passou a incorporar cânones da pintura renascentista, aproximando-se da arte até então acessível, sobretudo, à aristocracia.

O fotógrafo de então, muito mais do que um simples operador de uma máquina, precisava “penetrar na interioridade humana” para produzir um retrato que “expressasse o caráter e as virtudes inerentes ao indivíduo” que posava em frente à objetiva (Fabris, 2004, p. 39). Recursos técnicos eram frequentemente utilizados para produzir uma imagem que se assemelhasse ao retrato pictórico, desejo de consumo das classes médias: usava-se o efeito *flou*⁴ e o desfoque proposital, além de ser preparado todo um *mise-en-scène* de fausto e ostentação. Para Fabris, esse tipo de retrato fotográfico tornava possível a “representação honorífica do eu burguês”, contribuindo para “a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participava da configuração de sua identidade como identidade social” (Fabris, 2004, p. 38).

Aqui, temos exemplificado um “regime de visibilidade”, ou seja, uma maneira específica de *ver* e de *dar-se a ver* de uma época. Em Caxias do Sul, com a formação da burguesia urbana nas primeiras décadas do século XX, oriunda principalmente do ramo do comércio e, em seguida, envolvida com os primeiros empreendimentos industriais (Giron, Bergamaschi, 2001), a fotografia teve um tipo de uso e de função muito semelhantes aos verificados por Corbin (2001) e Fabris (2004) em seus estudos de caso. No município interiorano, dois estúdios fotográficos foram os principais expoentes da modernidade

³ Por exemplo, o tipo de retrato fotográfico amplamente utilizado pela chefatura de polícia de Paris, que incorporou os estudos de Alphonse Bertillon (1853-1914) da antropometria judicial para definir padrões de criminalidade. A ‘*bertillonage*’ consistia em dois retratos fotográficos do suspeito, um de frente e outro de perfil, em seguida aderidos a um cartão onde eram anotadas diversas medidas do indivíduo. Retoques, efeitos artísticos ou qualquer outro tipo de manipulação eram estritamente vedados na técnica da ‘*bertillonage*’. Já na área médica, pode-se exemplificar com os retratos produzidos pelo neurologista Jean-Martin Charcot (1825-1893) para seus estudos sobre a histeria. O médico utilizava os registros fotográficos para estudar com mais atenção a manifestação da neurose, além de serem empregados como recurso pedagógico de suas aulas em uma universidade.

⁴ Trata-se de um efeito inspirado na arte pictórica, o qual, aplicado na fotografia, dava a impressão de a figura retratada estar envolta em uma névoa.

perseguida pelas classes abastadas através do recurso fotográfico: o *Atelier Calegari* e o *Studio Geremia*.

Atelier Calegari

Em um informe comercial do jornal *A Tribuna*, de 08 de novembro de 1920, lia-se:

PHOTOGRAPHIA CALEGARI

Atelier de primeira ordem

Rua Sinimbu, 39 – Caxias

Fonte: Photographia Calegari, 1920, p. 4.

A mensagem direta do anúncio era proveniente do *atelier* do fotógrafo Julio Calegari, estabelecido na cidade de Caxias há poucos anos. Nascido em Porto Alegre, em 16 de maio de 1884, Julio era filho de um casal de imigrantes lombardos originários de Mântua, região ao norte da península itálica. Era o mais novo de uma família de sete irmãos, tendo compartilhado com um deles, Virgílio, o gosto pela fotografia (Calegari, 1999).

Também por influência de um irmão, desde jovem Julio era aficionado pelo teatro. Chegou a atuar como amador em uma companhia de atores que fazia excursões para cidades do interior do Estado do Rio Grande do Sul. E foi por ocasião de uma dessas apresentações do seu grupo teatral, na cidade de Bento Gonçalves, que conheceu a sua futura esposa, Anita Zanoni. Em 1915, casado, transferiu residência para a cidade de Anita, local onde também inaugurou um *atelier* de fotografia, passando a praticar o ofício que havia aprendido com o irmão Virgílio – já famoso por conta de diversos prêmios recebidos em exposições – em Porto Alegre (Calegari, 1999).

Cerca de dois anos mais tarde, em 1917, Julio transferiu seu estúdio fotográfico para a próspera cidade de Caxias, na qual acreditava teria maior clientela. A essa época, a cidade de Caxias já possuía ligação ferroviária com a capital do estado, luz elétrica, rede telefônica, e contava com, aproximadamente, 7.500 habitantes. O número de casas comerciais também havia ampliado bastante desde o início do século, chegando ao número de 160 estabelecimentos (Machado, 2001). Em outras palavras, a cidade apresentava um crescimento demográfico e econômico bastante atraente para aqueles que desejavam prosperar.

Em Caxias, o primeiro *atelier* fotográfico de Julio Calegari foi instalado na Rua Sinimbu, quase esquina com a Rua Dr. Montauray. Poucos anos mais tarde, já na década de

1920, o *Atelier Calegari* era transferido para a Avenida Júlio de Castilhos, passando a ocupar um local mais amplo e equipado com novos cenários (Calegari, 1999).

Como é possível perceber em uma imagem do interior do *atelier* do fotógrafo (Figura 1), o local onde eram produzidos os retratos possuía amplas janelas e uma claraboia envidraçada para aproveitar ao máximo a luz natural. Leves cortinas abauladas, fixadas no teto, serviam como difusores das luzes mais duras que alumiam o local, e eram movimentadas conforme o efeito de iluminação que o fotógrafo desejava obter (Troian, 1999). O *atelier* possuía diversos painéis para serem utilizados como fundo cênico, alguns neutros e outros com paisagens bucólicas ou de inspiração clássica. Mesas de centro, colunas, bancos, cadeiras, tapete de pele de animal, vasos com flores, e até uma balaustrada perfaziam a lista de móveis disponíveis para comporem as cenas fotografadas, tudo ao gosto moderno do freguês.

Figura 1 – Calegari, Julio. Interior do *Atelier Calegari*, déc. 1930.



Fonte: Fototeca – AHMJSA, Caxias do Sul. Prova em papel (18x24cm).

Conforme recorda um ajudante de longa data do *atelier*, o fotógrafo Julio Calegari estudava atentamente a fisionomia do cliente antes de produzir o seu retrato. Em uma sala de espera, onde também ficavam expostos os trabalhos do fotógrafo, Calegari mantinha conversa por um bom tempo com o freguês enquanto o observava para escolher o seu “ângulo fotogênico”. Nesse ínterim, o fotógrafo também aproveitava para conhecer o caráter e as virtudes do cliente, na tentativa de produzir, na sequência, um legítimo retrato íntimo, que destacasse tanto as qualidades físicas quanto morais do sujeito (Troian, 1999).

Muitos trabalhos do fotógrafo circulavam em diferentes locais da cidade. Em 1927, o jornal *O Popular* noticiava a exposição de uma “bellisima coleção de quadros com retratos da senhorita Zaira Eberle”, vencedora de um “concurso de formosura”, na “vitrine da alfaiataria Rufino Henriques” (Vida Social, 1927, p. 4). Em 1935, o jornal *O Momento* noticiava a exposição, no próprio *atelier* do fotógrafo, de “uma linda fotografia, em quadro

emoldurado, do sr. Abramo Eberle”. O quadro media “quasi um metro de altura” e já havia sido “admirado por diversas pessoas” (Exposição de retrato, 1935, p. 3).

Possivelmente, essa última fotografia seja o retrato da Figura 2. Nela, Abramo Eberle, industrialista local, é tomado de busto, em perfil de $\frac{3}{4}$. O fundo escolhido é neutro, e também não há nenhum outro móvel na cena, dando destaque unicamente à figura masculina. O ponto focal se encontra sobre a medalha que o Abramo traz fixa ao casaco, indicando a importância de alguma condecoração recebida recentemente pelo industrialista – provavelmente uma condecoração cristã. Já o olhar de Abramo é o que dá a gravidade necessária ao bom retrato. Direcionado não para a objetiva da câmera, mas para o horizonte, é um olhar visionário de quem fita além, exatamente como o de um empreendedor – fato, aliás, ressaltado constantemente na trajetória de vida deste sujeito.⁵ Em síntese, a fotografia representa um empresário-cristão, trazendo como símbolos desse binômio tanto o traje apurado quanto a insígnia, em formato de cruz de malta, que sublinha o valor e as qualidades inerentes ao sujeito que mereceu recebê-la.

Figura 2 – Calegari, Julio. Retrato do industrialista Abramo Eberle, déc. 1930.



Fonte: Fototeca – AHMJSA, Caxias do Sul.
Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro (13x18cm).

Os efeitos de iluminação que Julio Calegari criava para a confecção dos retratos produzidos em seu *atelier* eram “marca registrada” do fotógrafo. Inspirado na arte pictórica, Calegari costumava utilizar a chamada “luz Rembrandt”, uma iluminação unilateral que atingia apenas um lado da face do sujeito (deixando o outro na penumbra), o que resultava em um retrato com forte dramaticidade.⁶ Outros efeitos praticados pelo “artista-fotógrafo” eram

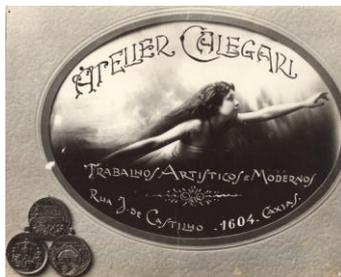
⁵ Sobre isso, ver Tessari (2013).

⁶ Esse mesmo tipo de iluminação era utilizado pelo fotógrafo Félix Nadar e pela fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879), esta que, inclusive, havia intitulado um retrato fotográfico de um importante diretor de teatro inglês (Sir Henry Taylor) de “Um Rembrandt” (1865), devido o efeito de iluminação ter sido inspirado no de mesmo tipo do pintor holandês em seus retratos. Mais informações sobre o assunto, bem como a foto, podem ser encontradas em Soulages (2010, p. 73).

um leve desfoque e o *flou*, este mais comum em *cartes-cabinet*⁷ produzidos pelo *atelier*. Ao desfocar propositalmente as figuras, o resultado conseguido pelo fotógrafo eram imagens com pouca definição de linhas, o que dava a impressão de a imagem a ser vista ter sido produzida pelas pinceladas imprecisas de um pintor.

Em seus anúncios, divulgados através de jornais locais, o fotógrafo costumava utilizar adjetivos como “artístico” e “moderno” para referir-se ao trabalho executado em seu *atelier*. Essas expressões também eram encontradas em uma placa alusiva ao seu estabelecimento fotográfico (Figura 3). Na imagem que ocupa quase toda a superfície dessa placa, uma moça (Lígia, filha do fotógrafo) aparecia como se estivesse em pleno voo; uma imagem romântica e impressionante.

Figura 3 – Calegari, Julio. Anúncio do *Atelier Calegari* – “Trabalhos Artísticos e Modernos”, 1926.



Fonte: Fototeca – AHMJSa, Caxias do Sul. Prova em papel (24x30cm).

A partir do negativo fotográfico em chapa de vidro dessa imagem, é possível perceber o retoque que o suporte matriz recebeu, trabalho este geralmente de responsabilidade da esposa de Calegari, Anita: longas mechas esvoaçantes foram acrescentadas ao cabelo natural da jovem, além de a mesa que serviu de apoio ter sido apagada. Produzido em 1926, esse retrato verdadeiramente onírico possibilita-nos observar tanto a criatividade como o nível técnico atingido pelo fotógrafo.

Essa mesma placa ainda trazia ilustrações de algumas medalhas alusivas a prêmios conquistados pelo fotógrafo em exposições regionais: é possível identificar uma medalha oriunda de um prêmio da *I Exposição Regional Agrícola-Industrial de Caxias* (1916), e a medalha de ouro conquistada na exposição do *Cinquentenário da Imigração Italiana de Caxias* (1925).

Julio Calegari faleceu em Caxias do Sul a 31 de outubro de 1938, em decorrência de uma pneumonia contraída em um dia frio da Serra após ter se deslocado para o interior do

⁷ Formato fotográfico que traz uma fotografia em papel (de 9,5x14cm) aderida em um cartão rígido de gramatura superior com tamanho padrão de 11x16,5cm.

município para produzir uma fotografia (Calegari, 1999). Durante seu período de atuação em Caxias do Sul, entre 1917 e 1938, o maior concorrente do *Atelier Calegari* foi o *atelier* fotográfico de Giacomo Geremia, estabelecido na cidade desde o início da década de 1910.

Atelier Geremia

Giacomo Geremia nasceu em um lugarejo próximo a Pádua, no Vêneto, chamado San Martino de Lupari, em 1880. Os seus pais, Antônio e Regina, eram agricultores na Itália, e decidiram emigrar para o Brasil em busca de melhores oportunidades. Chegados ao Rio Grande do Sul no ano de 1892, a família dos Geremia recebeu um lote colonial na localidade de Antônio Prado, às margens do Rio das Antas (Geremia, 1982).

Prematuramente, aos doze anos de idade, Giacomo decidiu partir sozinho para Porto Alegre, cansado que estava do seu trabalho na colônia, onde era responsável por buscar água para os operários que trabalhavam na abertura e construção de estradas. Na capital, o jovem logo empregou-se como torneador em uma fábrica de móveis (Geremia, 1982).

A técnica da fotografia, Giacomo aprendeu com um fotógrafo italiano que atuava como itinerante na região dos Campos de Cima da Serra. Por problemas de saúde, Giacomo havia se transferido para uma cidade desta região, Vacaria, por recomendação médica quando tinha 18 anos de idade. Segundo conta um dos filhos de Giacomo, esse fotógrafo italiano utilizava negativos em chapa de vidro com colódio úmido, substância que precisava ser despejada sobre a chapa momentos antes de ser inserida na câmera fotográfica para a tomada de uma cena, fazendo com que o fotógrafo precisasse, muitas vezes, carregar consigo um laboratório de revelação quando se deslocava para muito longe de seu *atelier* (Geremia, 1982).

Em 1909, Giacomo casou-se com Ida Zacchera, em Antonio Prado. Cerca de dois anos depois, transferiu sua residência para a então vila de Caxias, onde instalou o seu *atelier* fotográfico na Avenida Júlio de Castilhos, a uma quadra da Praça Dante Alighieri. Pouco tempo depois de inaugurado o estabelecimento, através do jornal *Cidade de Caxias*, de 09 de dezembro 1911, o fotógrafo anunciava:

Atelier Geremia
(Defronte ao Café Marconi – Caxias)
G. Geremia, photographo, encarrega-se de tirar retratos por qualquer systema, garantindo perfeição e nitidez. / Retratos a crayon em todos os formatos apropriados para ornamentos de sala de visita etc. / Neste atelier executa-se a Bromuro-Platina que é o mais moderno e artistico e de uma durabilidade eterna, quasi todos os trabalhos concernentes ao ramo. / Grande e lindo sortimento de cartões postaes. / Vistas de Caxias.

Fonte: Atelier Geremia, 1911, p. 2

Anos mais tarde, através do jornal *O Brazil*, de 24 de julho de 1915, o *Atelier Photographico Geremia* anunciava ser dotado de “material todo novo e moderno”, sendo “especialista em grandimentos”, “retratos em medalhas, esmalte, etc.”, e convocava a potencial clientela que fizesse uma “visita à vitrine” para conferir os “preços rasoáveis” que praticava (Atelier Geremia, 1915, p. 3).

Através desses anúncios em jornal, percebe-se que o fotógrafo já usufruía de um bom número de avanços tecnológicos. Os trabalhos em “bromuro-platina” referiam-se a um papel fotográfico especial, que já vinha emulsionado de fábrica, importado da Alemanha e adquirido pelo fotógrafo em Porto Alegre. Todavia, por ser “mais moderno”, era um suporte que encarecia o produto final, facultando o seu consumo a uma clientela específica. Já os “grandimentos” anunciados eram relativos ao serviço de ampliação das fotografias para a confecção dos quadros que serviriam para a “ornamentação de salas de visita” (Geremia, 1982).

Esses quadros, a serem expostos pelas famílias do mesmo modo que foi comum ao retrato pictórico, eram retocados a *crayon* por funcionários do estúdio, como é possível perceber em uma imagem do interior do estabelecimento (Figura 4). Nessa foto, é possível ver, à frente, um funcionário praticando o retoque em provas fotográficas de pequeno formato. Ao seu lado, sobre a mesa, encontra-se um aparelho utilizado para retocar negativos em chapas de vidro. E, bem ao fundo da cena, outro funcionário, diante de um quadro, trabalha no retoque a *crayon* de um retrato do prefeito Dante Marcucci, figura central nas obras de urbanização de Caxias e “muito amigo de Giacomo, com quem sempre trocava opiniões sobre o progresso da cidade” (Geremia, 1982).

Figura 4 – Geremia, Giacomo. Interior do então Studio Geremia, déc. 1940.



Fonte: Fototeca – AHMJSA, Caxias do Sul. Prova em papel (13x18cm).

Entre os anos de 1935 e 1947, já como *Studio Geremia*, o estúdio fotográfico foi o principal responsável por documentar as obras de rebaixamento, pavimentação e abertura de

ruas e avenidas da cidade de Caxias do Sul, ocorridas durante a administração de Dante Marcucci. Estas imagens foram coligidas em dois álbuns fotográficos, intitulados *OBRAS DO ESTADO NOVO – Caxias – Alguns flagrantes da Urbanização e Saneamento*. Tais álbuns, segundo aponta o estudo de Mário Tomazoni (2011), contribuíram para a construção de uma nova visualidade sobre a cidade, na medida em que se optava por mostrar, através de uma narrativa fotográfica, a transformação dos principais logradouros públicos em locais amplos, asseados, ordenados e propícios à circulação dos automóveis, que, então, começavam a substituir os obsoletos meios de transporte de tração animal.

Entre outras inovações praticadas na área da fotografia, o *Studio Geremia* foi o primeiro estúdio fotográfico da cidade a utilizar iluminação artificial, fato que ocorreu alguns anos após a chegada da luz elétrica ao município (vinda em 1913) (Troian, 1999). Antes disso, a iluminação para os retratos ficava por conta de uma claraboia construída na edificação ocupada pelo *atelier* desde 1911. Fora do estúdio, para retratos que precisavam ser produzidos em interiores, a baixa iluminação não era um problema: era resolvida com a utilização de um *flash* primitivo conseguido através da queima do pó de magnésio.⁸ O estabelecimento também contava com diversos cenários, com móveis e fundos cênicos, alguns trazidos por Giacomo de viagens que fazia à Europa.

O *Studio Geremia* foi premiado algumas vezes em feiras e exposições estaduais. Em uma litografia do final da década de 1910, o estabelecimento já exibia a conquista de cinco medalhas de ouro, dentre elas a da Exposição do Centenário de Santa Maria (1914) e a da Exposição Regional Agrícola-Industrial de Caxias (1916) (Figura 5).

Figura 5 – Autoria desconhecida. Logotipo do *Atelier Photographico Geremia*. Sobre o “G” de Giacomo, a união da câmera fotográfica com a paleta de pintura.



Fonte: Fototeca – AHMJSA, Caxias do Sul. Litografia (6x12cm).

⁸ Conforme um manual de Fotografia antigo (Hasluck, 1907, p. 475-478), a substância do pó de magnésio era acessa com pólvora, podendo, também, ser misturada com clorato de potássio, para provocar um clarão no ambiente e permitir uma tomada rápida, quase em frações de segundo. Em pouco tempo, surgiram lâmpadas com a substância em seu interior, que eram acionadas por meio elétrico através de fusíveis. A lâmpada podia ser usada uma única vez e o seu preço, no início do século XX, não era em conta para a maioria dos fotógrafos. Por isso, geralmente, os profissionais acabavam por escolher locais externos para fotografar quando se deslocavam do estúdio. Os depoentes que estão citados neste texto comentam que a fumaça deixada pelo *flash* de magnésio era tão intensa que os retratados tinham que deixar temporariamente o local após o registro.

Esse mesmo anúncio comunicava o feito de “trabalhos pelo estylo mais moderno de efeito artístico”, relacionando, inclusive, a fotografia e a arte através do desenho de uma câmera fotográfica ao lado de uma paleta de pintura. Sobre essa mesma questão, como é possível ler em um informe comercial publicado em italiano pelo jornal *Cittá di Caxias*, de 11 de maio de 1916, o então *Atelier Photographico Geremia* dizia-se possuidor do “segredo da verdadeira arte”, o qual se encontraria na “definição da pose artística” e na “gradação da luz” (o *chiaroscuro*, afinal):

Atelier Geremia
– *premiato nell'Esposizione di Sta. Maria* –
Palazzina própria di fronte al Café Marconi / Via Julho de Castilhos / In questo stabilimento fotografico, di recente costruzione si eseguisce con la massima perfezione e secondo la vera arte fotografica moderna, qualunque lavoro fotografico a prezzi discretissimi. Nella graduazione della luce e nello stabilire la posa artistica si contiene il segreto della vera arte. Possiede un salone addobbato con lussuosa e eleganza e panni di fondo veramente artistici. Basta recarsi in questo elegante stabilimento per avere una fotografia naturale e finemente artistica. / Si vada a provare.

Fonte: *Atelier Geremia*, 1916, p. 6 (grifo meu).

O *Studio Geremia* foi uma verdadeira escola para diversos profissionais que atuaram no ramo da fotografia após terem tido passagem pelo estabelecimento do “velho Giacomo”. Pode-se destacar os fotógrafos Antonio Beux (visto à frente na Figura 4), Ary Cavalcanti e Mauro De Blanco, os três que iniciaram como laboratorista ou retocador no *Atelier Geremia* e, mais tarde, nas décadas de 1950 e 1960, montaram seus próprios estúdios fotográficos na cidade.

Giacomo Geremia faleceu no ano de 1966, não significando a interrupção das atividades do *atelier*. Já no início da década de 1930, o filho Ulysses (1911-2011) passou a trabalhar no estúdio do pai, aprendendo aos poucos os segredos da fotografia, especialmente a arte do retrato, segundo a qual, nas palavras do fotógrafo, “se deve fotografar a alma da pessoa, o sentido, o caráter” (Geremia, 1982).

Com Ulysses no *Studio*, teve-se a ideia de iniciar a comercialização de equipamentos de fotografia de baixa complexidade – para amadores –, que começavam a entrar no mercado principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Com as câmeras “caixõezinhos” da *Kodak* (empresa norte-americana), começavam a surgir os domingueiros batedores de chapa, que, lentamente, contribuíram para a diminuição do papel do estúdio fotográfico em produzir retratos outrora muito solicitados entre os fregueses, como os de primeira-comunhão – até então indispensáveis para esta ocasião. Ulysses Geremia esteve à frente do *Studio Geremia* até o final da década de 1990, quando o estabelecimento encerrou as suas atividades após quase um século de existência.

Sobre a produção, a circulação e o consumo

O mapeamento, mesmo que em linhas gerais, desses dois estabelecimentos fotográficos de Caxias do Sul, nos possibilita fazer algumas observações acerca da produção, circulação e consumo da fotografia no município. Em primeiro lugar, a busca em conhecer a tecnologia disponível aos fotógrafos locais constitui-se em um procedimento metodológico importante para a pesquisa histórica, capaz de auxiliar na análise de imagens produzidas por esses dois estabelecimentos. Melhor dizendo, conhecer o estágio técnico em que se encontravam a partir da tecnologia da qual dispunham, pode bem servir à compreensão de muitas das escolhas estéticas dos profissionais.

Sobre a circulação, pudemos observar que ambos os estabelecimentos participavam de feiras e exposições regionais e estaduais para divulgarem os seus trabalhos. Na realidade, o *Atelier Calegari* e o *Atelier Geremia* eram os estabelecimentos locais que mais prêmios acumulavam nessas feiras e exposições, podendo-se constatar a qualidade técnica e o valor estético de seus trabalhos. Além disso, outra forma de divulgação das imagens fotográficas dos estabelecimentos ocorria por intermédio do comércio. A alfaiataria Rufino Henriques, por exemplo, era um dos locais que exibiam em suas vitrines os retratos produzidos pelos fotógrafos locais, auxiliando-os tanto a conquistar novos clientes, como também acabavam por ser, essas casas comerciais, responsáveis pela difusão de um imaginário moderno acerca do município.

Através dos anúncios de jornal e de outros meios de divulgação de ambos os estabelecimentos fotográficos, constatou-se o emprego frequente de expressões como “moderno” e “artístico”. A partir disso, verifica-se a vontade, por parte desses profissionais, de aproximar os trabalhos executados pelos seus estúdios – ou melhor, “*ateliers*” – a verdadeiras obras de arte, sem esquecer, contudo, de exaltar a possibilidade de ingresso na modernidade que a fotografia, então um de seus símbolos máximos, oportunizava aos seus consumidores.

Finalmente, quanto ao consumo, ressaltamos que a principal clientela dos dois estabelecimentos fotográficos ora apresentados era constituída por membros da burguesia local, principalmente aquela ligada ao comércio e à indústria. Sem exagero, pode-se afirmar que a burguesia comercial e industrial foi uma espécie de mecenas da fotografia em Caxias do Sul. Afinal, era a existência dessa classe social e o seu crescente desejo de representação

visual que atraíram os fotógrafos Julio Calegari e Giacomo Geremia a instalarem seus *ateliers* na cidade.

Referências bibliográficas

- ATELIER GEREMIA. Atelier Geremia. *Cidade de Caxias*. Caxias do Sul, 09 dez. 1911.
- ATELIER GEREMIA. Atelier Geremia. *Cittá di Caxias*. Caxias do Sul, 11 maio 1916.
- ATELIER PHOTOGRAPHICO GEREMIA. Atelier Photographico Geremia. *O Brazil*. Caxias do Sul, 24 jul. 1915.
- CALEGARI, Sérgio. *Sérgio Calegari [filho de Julio Calegari]*: depoimento [ago. 1999]. Entrevistadores: S. Fries e S. Storchi. Caxias do Sul: Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami (AHMJSA), 1999. 1 cassete sonoro. Entrevista concedida ao Banco de Memória do AHMJSA.
- EXPOSIÇÃO DE RETRATO. *O Momento*. Caxias do Sul, 03 out. 1935.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FABRIS, Annateresa. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 39-58.
- GEREMIA, Ulysses. *Ulysses Geremia [filho de Giacomo Geremia]*: depoimento [ago. 1982]. Entrevistadores: T. Tonet, L. Corsetti, L. Henrichs, J. Dal Bó. Caxias do Sul: Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami (AHMJSA), 1999. 2 cassetes sonoros. Entrevista concedida ao Banco de Memória do AHMJSA.
- GIRON, Loraine Slomp; BERGAMASCHI, Heloisa Eberle. *Casas de negócio: 125 anos de imigração italiana e o comércio regional*. Caxias do Sul: Educs, 2001.
- HASLUCK, Paul. *The book of photography: practical theoretc and applied*. London: Cassel and Company, 1907.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: IMS, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê, 2001.
- LEITE, Miriam L. Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 59-82.
- MACHADO, Maria Abel. *Construindo uma cidade: história de Caxias do Sul - 1875/1950*. Caxias do Sul, RS: Maneco, 2001.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, pp. 33-56.
- PHOTOGRAPHIA CALEGARI. Photographia Calegari. *A Tribuna*. Caxias do Sul, 8 nov. 1920.

POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). *Anais do Museu Paulista*. v.14, n.1, 2006, pp. 263-289.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

TESSARI, Anthony Beux. *Imagens do labor: memória e esquecimento nas fotografias do trabalho da antiga Metalúrgica Abramo Eberle (1896-1940)*. Porto Alegre, 2013. Dissertação (Mestrado em História) – FFCH, PUCRS.

TOMAZONI, Mário. *Álbuns da cidade de Caxias (1935-1947): as reformas urbanas fotografadas*. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – FFCH, PUCRS.

TROIAN, Ernesto. *Ernesto Troian [ex-funcionário do Atelier Calegari]: depoimento* [set. 1999] Entrevistadores: S. Fries. M. Gil. Caxias do Sul: Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami (AHMJSA), 1999. 1 cassete sonoro. Entrevista concedida ao Banco de Memória do AHMJSA.

VIDA SOCIAL. O Sr. Julio Callegari... *O Popular*. Caxias do Sul, 21 maio 1927.