

## ARTIGO

### FOTOGRAFIAS COMO REPRESENTAÇÃO SOCIOCULTURAL:

AS CARTES DE VISITE COMO FRAGMENTOS E VESTÍGIOS DO  
TEMPO<sup>1</sup>

KATIA HELENA RODRIGUES DIAS

Doutora e Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel)  
Graduada em Artes Visuais - Licenciatura (UFPel)  
Servidora Federal - Fotógrafa (UFPel)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5369-0338>

AMANDA MENSCH ELTZ

Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel) - Bolsista CAPES  
Mestre em Museologia e Patrimônio (UFRGS)  
Licenciada em História (PUCRS)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3340-5971>

LAIANA PEREIRA DA SILVEIRA

Doutoranda e Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel) - Bolsista  
CAPES DS. Designer de Moda (IFSul). Professora Substituta (IFSC).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8506-5230>

**RESUMO:** O artigo aborda uma coleção de fotografias datadas entre 1860 e 1880, doada à Fototeca Memória da Universidade Federal de Pelotas em 2023. O acervo situa-se na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, e é composto por cartes de visite de dez fotógrafos. Neste estudo, serão analisados os registros de dois deles: Baptista Lhullier e Eduardo Wilhelmy. As fotografias, predominantemente no formato *cartes de visite*, revelam processos fotográficos da época e se caracterizam como objetos de troca social. Composta principalmente por retratos da elite, a coleção reflete a cultura da Era Vitoriana. Neste estudo, foi realizada uma análise focada na indumentária feminina, que revelou padrões de moda da época. Essas imagens, agora preservadas, representam tanto a identidade individual quanto os valores sociais da segunda metade do século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Retrato. Indumentária. Representação. Identidade. Era Vitoriana.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho está sendo realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

# PHOTOGRAPHS AS SOCIOCULTURAL REPRESENTATION: CARTES DE VISITE AS FRAGMENTS AND TRACES OF TIME

**ABSTRACT:** The article discusses a collection of photographs dated between 1860 and 1880, donated to the Memory Phototheque of the Federal University of Pelotas in 2023. The collection is located in the city of Pelotas, Rio Grande do Sul, and consists of *cartes de visite* by ten photographers. In this study, the records of two of them will be analyzed: Baptista Lhullier and Eduardo Wilhelmy. The photographs, predominantly in the "cartes de visite" format, reveal the photographic processes of the time and are characterized as objects of social exchange. Composed mainly of portraits of the elite, the collection reflects the culture of the Victorian Era. In this study, an analysis focused on women's attire was conducted, revealing fashion patterns of the time. These images, now preserved, represent both individual identity and social values of the second half of the 19th century.

**KEYWORDS:** Portrait. Clothing. Representation. Identity. Victorian Era.

Recebido em: 30/03/2024

Aprovado em: 14/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2024v80p162-191>



## Introdução

O presente artigo discorre sobre uma coleção de fotografias produzidas entre os anos de 1860 e 1890. Essas fotografias estavam guardadas em um ornamentado álbum de família e, por meio de uma doação particular, passaram a integrar, no ano de 2023, o acervo da Fototeca<sup>2</sup> Memória da Universidade Federal de Pelotas. A primeira parte do artigo aborda a sistematização da coleção *carte de visite*, reflete sobre questões das representações simbólicas sociais na construção da imagem fotográfica e evidencia o trabalho dos retratistas Eduardo Wilhelmy e Baptista Lhullier. A segunda parte do artigo analisa os retratos a partir da perspectiva da indumentária da elite social daquela época.

A coleção fotográfica em questão pertencia à família do tio-avô do escritor João Simões Lopes Neto, escritor gaúcho, cuja obra “Contos Gauchescos”, recebeu notoriedade pelos historiadores literários Alfredo Bosi e Antônio Cândido. Seu tio-avô, Augusto Simões Lopes, pertencia à classe política da região sul do Rio Grande do Sul. Ele foi prefeito da cidade de Pelotas de 1924 a 1928 e de 1932 a 1933, e depois, nos anos seguintes, foi deputado e senador federal, além de ser apoiador do então Presidente da República, Getúlio Vargas.

Essas fotografias estavam anexadas ao já referido álbum, o qual se encontrava no núcleo familiar do primo-irmão do escritor João Simões Lopes Neto. Entretanto, com o passar do tempo, seus familiares descendentes deixaram de estabelecer uma conexão emocional com as pessoas ali retratadas. Na maioria dos exemplares, não há qualquer referência pessoal e, quando há alguma anotação de nomes, esses não remetem às memórias transmitidas no âmbito familiar.

O percurso dessas fotografias abrange mais de 150 anos e, embora a imagem permaneça, o referencial familiar se perdeu, impossibilitando conhecer ou saber quem eram as pessoas retratadas e qual o parentesco

---

<sup>2</sup> A Fototeca Memória da Universidade Federal de Pelotas, vinculada ao Departamento de Museologia, Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), tem como objetivo a preservação da memória visual da UFPel, bem como de outras coleções históricas que contemplam o seu acervo. As ações de sistematização de acervos fotográficos ali desenvolvidas primam pela disponibilização do acesso de seus conteúdos por meio de arquivos de referência disponibilizados em catálogos virtuais e *website*.

teriam com a geração atual. De qualquer modo, importa salientar que essas fotografias seculares chegam aos dias atuais em um ótimo estado de conservação, graças à primorosa qualidade técnica de seus executores, os fotógrafos, e à valoração dada, pelos familiares do escritor, a esses objetos memoriais.

Após a doação, as fotografias foram submetidas a um meticuloso processo de sistematização, que incluiu ações de preservação e tratamento da informação. No que diz respeito à preservação, foram realizadas ações de limpeza e o acondicionamento adequado em embalagens de conservação específicas para o formato e material, utilizando papéis com composição química neutra (*Ph* neutro) na confecção de envelopes individuais para cada fotografia, além de uma caixa de papel cartão para a coleção. Quanto ao tratamento da informação, foi realizado um inventário detalhado com o levantamento de todos os dados disponíveis sobre cada exemplar fotográfico, seguido pela catalogação. Por último, as fotografias foram digitalizadas e criou-se um arquivo de referência digital para a preservação dos originais.

A coleção foi denominada "*cartes de visite*" devido à predominância desse formato fotográfico no álbum. Originados do francês, os cartões de visita foram introduzidos tanto no ofício fotográfico quanto na vida social na segunda metade do século XIX e rapidamente se espalharam por outros países da Europa e da América. Esses cartões são, na verdade, fotografias – apresentam o retrato na parte frontal e geralmente a assinatura do *atelier* e do fotógrafo no verso. Essa prática facilitou a divulgação dos *ateliers* e dos serviços oferecidos. Ao todo, foram identificadas 91 fotografias de 10 fotógrafos, a saber: Auguste Amoretty, Baptista Lhullier, Carlos Serres e Irmão, Carlos Grunewall, Eduardo Wilhelmy, Fillat, Giovannini & Greco, Jorge Wetzweil, Jean Renouveau e Masoni.

As *cartes de visite* têm duas características essenciais. A primeira delas refere-se ao formato: as *cartes* deveriam ter um tamanho que permitisse o seu transporte em bolsos e bolsas, além de serem fáceis e práticas de segurar e visualizar na palma de uma mão. A segunda característica é relativa à resistência e à durabilidade do suporte fotográfico: para isso, as fotografias eram produzidas em papel albuminado e montadas sobre o papel cartão, com dimensões aproximadas de 6 cm por 9 cm. Ambas as características eram

essenciais para proteger o artefato fotográfico contra danos, tornando-o mais resistente e durável.

No verso das *cartes de visite*, era comum encontrar dedicatórias, datas e nomes, evidenciando o costume da elite social - uma parcela da sociedade que tinha acesso a esse serviço - de presentear amigos e familiares. É importante ressaltar que a maioria das *cartes de visite* foi produzida em estúdios, destacando o retrato como o gênero fotográfico predominante, com composições individuais e coletivas nos formatos de busto e corpo inteiro.

Optou-se por explorar um recorte específico da coleção, buscando compreender a indumentária da época a partir da perspectiva de teóricos no campo da história do vestuário (Braga, 2004; Crane, 2009; O'Hara, 1992). Foram selecionadas três *cartes de visite* que apresentam imagens femininas de corpo inteiro, com o objetivo de observar detalhadamente as roupas, pois o vestuário, em sua visualidade, carrega diversas informações sobre os indivíduos e o contexto social em que estão inseridos. Além do recorte espacial identificado nas *cartes de visite*, este estudo também realiza um recorte de gênero na análise, focando no feminino e investigando se essas mulheres se vestiam conforme os padrões ditados pela moda global da época.

O comércio de retratos fotográficos, um serviço inovador na época, atraía um público em potencial. Esse serviço era direcionado especificamente para pessoas pertencentes à elite social, que desejavam obter objetos memorialísticos com imagens de si e de seus familiares. Ter acesso aos *ateliers* fotográficos e possuir *cartes de visite* denotava, portanto, o *status* de uma sociedade elitizada. Pessoas da alta sociedade frequentemente carregavam suas próprias *cartes de visite*, distribuindo-as como forma de autenticar sua identidade e seu *status* social.

Assim, a fotografia é compreendida não apenas como uma representação, mas também como um dispositivo de memória dos atores sociais no tempo e no espaço. A análise do conjunto documental revela configurações que retratam os costumes da sociedade de Pelotas na segunda metade do século XIX, especialmente os fotografados pertencentes às elites. Esses registros variam de acordo com o estilo (individual e coletivo) e o formato (busto e corpo inteiro), refletindo os valores sociais e os padrões de moda da Era Vitoriana.

## A sistematização do álbum de família: perspectivas

Os álbuns de família, assim como qualquer manifestação sociocultural, transformam-se de acordo com o tempo. Sua prática é marcada pela seleção e guarda de imagens representativas, geralmente alusivas a distintos marcos de memória, especialmente, das famílias.<sup>3</sup> Do factual ao afetivo, o álbum transita por significantes e significados de contextos pessoais e coletivos, como os retratos.

As imagens, no formato *cartes de visite*, apresentam formas, tamanhos, técnicas e poses distintas, são dispositivos que auxiliam na contextualização de espaço e tempo. Tais apontamentos são perceptíveis na coleção apresentada neste artigo. Composta por 91 fotografias, datadas entre as décadas de 1860 e 1880, a coleção apresenta hábitos e costumes da cidade de Pelotas, as quais foram doadas à Fototeca.

Dentre os fatores promotores da doação das imagens para a Instituição, destaca-se a constante ação do tempo, a qual resultou na dissociação<sup>4</sup> de inúmeras imagens presentes nesse álbum, especialmente o desconhecimento dos personagens nelas registrados. A presente constatação oportunizou o processo de transferência dos testemunhos fotográficos. Por meio desse ato, a guardiã garante o zelo material e imaterial dos dispositivos, assim como a difusão da esfera privada para a pública. Seguidamente à incorporação do acervo, foram realizados os processos de patrimonialização que consistem nas etapas de incorporação, conservação, documentação, pesquisa e difusão.

No que se refere à sistematização da coleção, a primeira ação efetuada foi o arrolamento das imagens, durante o qual foram coletadas as seguintes

---

<sup>3</sup> Para Gomes, Mattioni e Escobar (2021) os álbuns fotográficos são dispositivos de recordação do tempo pretérito, os quais são endereçados ao futuro. Estes veículos são criados devido ao desejo de guardar a memória pessoal e familiar. O zelador, socioafetivamente recebe o legado grupal de construir, preservar e difundir a história. Logo, os referidos autores destacam que o “poder centralizador do guardião não elimina a mobilidade das coleções de fotografias” (2021, p. 139), entre zeladores. A partir deste cenário, ressalta-se a existência de outros aspectos de circulação, como a ampliação e redução de índices imagéticos, tal e qual, dos valores e significações das fotografias e fotografados ao longo do percurso da coleção familiar.

<sup>4</sup> Considerada um dos riscos de deterioração, a dissociação é uma ação metafísica decorrente das perdas nos campos estilístico, estético, físico-químico, informacional e intelectual, assim como as mudanças culturais, que resultam na perda de contextualização de um objeto ou coleção (Catto; Waller, 2009). Para o Instituto Brasileiros de Museus (IBRAM, 2019, p. 16), a dissociação trata-se de “danos gerados a partir da perda total ou parcial de informações, [...], impossibilitando a associação de dados, o controle e o conhecimento sobre o item [...]”.

informações: imagem, grupo, número de registro, tamanho, descrição, informações do retratista (nome, localização e endereço), processo, formato, enquadramento (vertical ou horizontal), pose (busto, 7x8 e corpo inteiro), estilo (individual ou coletivo), gênero (masculino, feminino ou ambos), retrato (infantil ou familiar), imagem (adornos e vestimenta) e cenário.

O arrolamento proporcionou o reconhecimento das técnicas de manufatura, como colódio (úmido e seco), papel emulsionado com albumina fixado sobre cartão e ferrótipo. Por conseguinte, tais ações permitiram a contextualização das demais diretrizes a serem efetuadas, especialmente em relação à conservação preventiva.

Concomitantemente, criou-se o projeto “O Acervo da Fototeca Memória da UFPel como fonte de pesquisas em memória e patrimônio, preservação e gestão de acervos fotográficos” visando a realização de pesquisas interdisciplinares alusivas às imagens, a fim de qualificar as informações existentes. Por meio desse processo, qualificou-se o acervo de retratos, resultando nas *cartes de visite*.

Entende-se por coleção um conjunto de artefatos – fragmentos do tempo, espaço e sociedade – que, recolhidos do circuito socioeconômico e de consumo, devem ser conservados na forma transitória ou definitiva. Dessa forma, pela institucionalização, gera-se a preservação (Pomian, 1985).

Por conseguinte, os trabalhos técnicos de sistematização da coleção promovem a visibilidade desses artefatos, como também a realização de diversas pesquisas. Essas ações possibilitam a valorização da cultura fotográfica, assim como, contribuem para a preservação das representações e memórias sociais imagéticas de Pelotas no oitocentos.

## **A cultura fotográfica: memórias e representações**

Presentes no cotidiano social, as imagens são expressões endereçadas ao olhar e à memória. São resultantes do jogo social de produção e reconhecimento dos atores perante o meio e, por isso, exprimem códigos relativos a experiências, comportamentos, costumes e tradições individuais e coletivas. Por conseguinte, as imagens fotográficas são compreendidas como percursos narrativos, os quais revelam significações e simbologias dos diferentes agentes – retratistas e retratados.

O surgimento das técnicas fotográficas é contemporâneo à revolução industrial na Europa Ocidental, propagando-se rapidamente em diferentes países, como no Brasil. Historicamente, o circuito de reprodução da imagem iniciou-se em distintas regiões brasileiras pela aristocracia, gradativamente popularizando-se (Leite, 1998). Dentre os fatores promotores dessa reprodução, estão a introdução das imagens em publicações, como nos cartões postais, nos jornais e nas galerias<sup>5</sup> de revistas (Eltz, 2019).

Dessa forma, as imagens impressas e publicadas contribuíram para a expansão do retrato fotográfico em diferentes círculos sociais, tornando-o um objeto de desejo e consumo. Assim, progressivamente, o gênero retrato inseriu-se no âmbito familiar, seja através de registros individuais ou coletivos. Esses fatores foram primordiais para a difusão da fotografia e do gênero retrato, bem como constituíram novos parâmetros de desejar, projetar, construir, ver, ler, ter e exibir as imagens, balizando transformações culturais.

Na segunda metade do século XIX, as imagens singulares, como as pinturas e esculturas, entraram em declínio. Certamente, o advento da fotografia, por meio da tecnologia de rápida produção, reprodução e distribuição de películas imagéticas emulsionadas e fixadas sobre superfícies planas, foi o elemento causal de tal transformação. As características citadas promoveram o consumo das fotografias, proporcionando o acesso e a democratização aos retratos. Ainda sobre o mercado da fotografia, de acordo com narrativas publicadas em jornais e revistas, percebe-se que os fatos citados foram preponderantes para a circulação da cultura (Lima, 1991).

Partindo do pressuposto de que a cultura e a sociedade são manifestações retroalimentadas, compreende-se que a visualidade exprime normas e valores comportamentais, individuais e coletivos. Nesse sentido, a fotografia, enquanto agente cultural, é um índice que apresenta significados e contextos sistêmicos pré-estabelecidos (Geertz, 1989).

Logo, pela circularização cultural das narrativas e de suas formas representativas – visual, oral e escrita –, propagam-se as representações. Mas

---

<sup>5</sup> As galerias aqui citadas configuram recursos de mídia impressos, os quais foram utilizados no século XIX para apresentar personagens ao público leitor. Associavam a imagem com a biografia do retratado. Devido à distribuição dos exemplares, indiferentemente das localidades do país, os retratos biografados popularizaram as histórias e memórias de sujeitos escolhidos como representantes de grupos (político, social, econômico, religioso, etc.).



o que é representar? Para Roger Chartier (2002, p. 165), trata-se dos modos de “[...] fazer conhecer as coisas mediante ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e gestos’, ‘por algumas figuras, por marcas’ – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias”. Por tratar de fotografias, este artigo deter-se-á apenas no âmbito das visualidades.

O circuito da fotografia<sup>6</sup> é configurado por valores simbólicos tecidos por comportamentos e condutas circulantes no meio social. Por meio da “força simbólica do olhar” (Le Breton, 2016, p. 78), aciona-se a fagulha propulsora do agenciamento perceptivo de/para o mundo. Por conseguinte, as fotografias são vetores que oportunizam ao observador a decodificação de índices e efeitos de cenas.

O ato fotográfico tem por origem a captura ou o corte de tempo e espaço. As imagens possibilitam leituras e interpretações resultantes das percepções sensoriais e, subseqüentemente, das sinapses neurais. Esse fenômeno está associado à manutenção do maior objeto social – o corpo humano – que, para sua permanência no meio ambiente, introduz a imagem fotográfica como dispositivo de sociabilidade.

As imagens são alegorias que exibem índices e outros signos, sinais e símbolos. Sua funcionalidade é a distinção “das coisas” no campo social, amparando-se em formas e expressões do referente, do representante e do significado. Para tanto, o objeto (referente) é edificado por seus representantes (significante), com vistas a construir um significado (interpretação). Nesse jogo das imagens, o significante interage com o significado, promovendo sinais (informações) plenos por meio de elementos ou objetos já socialmente pré-atribuídos (Barthes, 1989).

A dinâmica faculta a imaginária representativa do “dar-se a ler” por meio das operações semânticas e cognitivas de ordem mental e visual. Logo, as fotografias exprimem a tênue dinâmica de interação entre tempo, espaço e atores sociais. Assim, pelo golpe do olhar, o observador aciona a memória, formulando (ou reformulando) sentidos e significações balizadoras da representação.

---

<sup>6</sup> Conceito concebido por: LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: Estudo de caso II. In: FABRIS, Anna Teresa (org.). Fotografia: Usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991. p. 59-82.

Os artefatos fotográficos são considerados fontes ímpares devido às suas múltiplas operacionalizações, visto que são “passíveis de análise e interpretação, transformam-se em artefatos, objetos de consumo da sociedade” (Possamai, 2013, p. 42). A partir dessa afirmação, torna-se imprescindível a verificação dos enquadramentos relativos ao jogo de representação imagética, os quais promoveram o desejo de colecionar instantes memorialísticos nas diferentes tipologias de fotografias, seja de forma avulsa, seja em álbuns.

Pela da seleção, observa-se a permanência das imagens. Isso porque as fotografias guarneçadas no seio familiar possuem “[...] essa outra virtude, de ser um elemento detonador do processo de memória. A foto antiga consegue exercer uma profunda atração” (Costa, 2016, p. 62) entre as pessoas e seus vestígios nas distintas camadas de tempo por meio da comunicabilidade.

Pela produção fotográfica, evidencia-se a intencionalidade de registrar, preservar e enaltecer as memórias dos personagens. Rapidamente, os instantâneos tornaram-se ferramentas simbólicas de afirmação social de signos e símbolos que identificavam os representados. Na segunda metade do século XIX, o retrato fotográfico, simbolicamente, era um artifício de distinção, assim como de adequação aos valores expressos no momento do registro. Esses recursos de valoração social, manifestam-se nas imagens por meio de artifícios representativos pré-concebidos pelos profissionais através de cenas, poses e trejeitos.

### **Os retratistas e seus estúdios: práticas representativas**

Para a compreensão do circuito da fotografia alusivo à parcela da coleção estudada, deve-se, inicialmente, contextualizar o espaço das imagens, a cidade de Pelotas. Para refletir sobre o acervo, é necessário observar as expressões, práticas e técnicas fotográficas na referida cidade entre 1860 e 1880. Dentre os fatores histórico e social, destacam-se a formação do capital econômico por meio das charqueadas, a indústria escravagista de beneficiamento pecuarista e, conseqüentemente, os processos de sociabilidade da aristocracia local.

Com a exploração, expansão e acúmulo de divisas, além do “importante prestígio social e político na fronteira sul do Império” (Vargas, 2014, p. 89)

desempenhado pelos barões e baronesas, o município tornou-se um local atrativo para investidores nacionais e estrangeiros nos âmbitos da indústria e dos serviços comerciais, dentre esses os de sociabilidade, como cafés, clubes, teatros e *ateliers* de retratos. Essas características oportunizaram a circulação de fotógrafos profissionais e amadores que utilizavam a técnica fotográfica para explorar um campo de oportunidades que se abria na sociedade; assim, muitos se estabeleciam na cidade e abriam seus *ateliers* fotográficos.

Nesse percurso, portanto, deve-se analisar os processos de “produção, circulação e consumo não apenas das imagens fotográficas enquanto imagens visíveis no documento fotográfico, mas também da fotografia como artefato” (Possamai, 2006, p. 263). A partir das categorias utilizadas no arrolamento da coleção, é possível compreender os vestígios analíticos, como as informações dos retratistas, gênero, pose, enquadramento e estilo.

As cenas captadas e expressas na bidimensionalidade são representações simbólicas do jogo estético ritualístico, da expertise do fotógrafo e dos desejos do retratado. Na presente coleção, foram selecionados para este artigo, Baptista Lhullier e Eduardo Wilhelmy.<sup>7</sup> Esses registros ensejaram a muitos ter nas palmas das mãos imagens em miniaturas de amigos e familiares. Assim, suas lentes acompanharam o desenvolvimento de famílias e de hábitos e costumes de uma cidade em efervescência cultural.

### **Eduardo Wilhelmy: educador e fotógrafo itinerante**

Eduardo Wilhelmy, além de fotógrafo,<sup>8</sup> atuou como professor de alemão, redator-tradutor e músico. Proveniente de Stein, Alemanha, chegou, em 1865, em São Lourenço do Sul. No âmbito educacional, Wilhelmy cooperou, de 1879 a 1895, como docente, administrador, coordenador e fundador de instituições em Pelotas e Canguçu. Colaborou como redator na Revista Agrícola do Rio Grande do Sul (A Federação, 1900). Também exerceu o cargo de pastor leigo da Comunidade Evangélica Luterana. Ainda, participou da loja maçônica Honra e Humanidade do Grande Oriente do Brasil (Boletim

---

<sup>7</sup> Estes fotógrafos foram escolhidos devido a ampla incidência de imagens na coleção. Também no caso de Eduardo Wilhelmy, não há pesquisas produzidas sobre o retratista.

<sup>8</sup> Para além das referências citadas, foram consultados Fonseca (2007); Bento (2000) e Kremer (2002).

[...], 1896, p. 382). Em 08 de janeiro de 1884, foi naturalizado brasileiro (Barros, 1886, p. 174).

Os motivos que trouxeram Wilhelmy ao Rio Grande do Sul são incertos. Dentre eles, deve-se considerar a Guerra do Paraguai (1875-1869), que, conforme Vasquez (2002, p. 51), transformou a província em “[...] um pólo fotográfico [...], já que os soldados, temendo a iminência da morte, se faziam fotografar, para enviar às suas famílias uma lembrança capaz de atenuar a dor da perda” (Vasquez, 2002, p. 51), um fator atrativo para a especulação de profissionais na região.

Alusivo à circulação do fotógrafo Wilhelmy por Pelotas, existem lacunas informacionais. A exemplificar, em relação, os cartões com imagens exibem exclusivamente o nome completo do profissional.<sup>9</sup> Não há outras informações como identificação, endereço, técnicas e possíveis premiações. Até o presente momento, não foram encontrados em jornais do oitocentos propagandas ou anúncios sobre um estabelecimento fixo. Por conseguinte, pairam incertezas sobre o circuito produtivo de Wilhelmy, deduzindo-se, pela ausência de vestígios, que o profissional era um retratista itinerante, sendo possivelmente a clientela advinda de redes de indicação.

A confirmação da itinerância evidencia-se pelo artigo “Vila de Canguçu”, publicado no Almanaque Literário Estatístico do Rio Grande do Sul (1905, pp. 153-154), escrito por Eduardo Wilhelmy. O profissional declara que transitou por inúmeras cidades do sul do estado, como Bagé, Jaguarão, Pelotas e Canguçu, exercendo a atividade de fotógrafo viajante (Wilhelmy, 1905). Neste sentido, referindo-se à atuação dos retratistas viajantes europeus, Tais de Castro Soares (2009) declara:

Esses fotógrafos chegavam em navios depois de longa viagem, trazendo equipamentos, inovações técnicas, padrões fotográficos, entre outras novidades, e traçavam itinerários ofertando seus serviços, percorrendo cidadelas e vilarejos a fim de renovar sua clientela, e dessa forma abranger um maior número de clientes. Por este motivo, eram denominados fotógrafos itinerantes (Soares, 2009, p. 33).

Para complementar, o fotógrafo e antropólogo Luis Eduardo Achutti (1998, p. 9) destaca que os retratistas itinerantes permaneciam nas localidades

---

<sup>9</sup> Todos os registros inventariados apresentam, no verso do cartão de suporte, somente a assinatura cursiva, carimbo ou impressão tipográfica com o nome do retratista.

“até que a clientela ficasse saturada”, após partiam. Além dos fotógrafos viajantes, existiam aqueles que se instalavam nas áreas centrais das cidades, estabelecendo ateliês e clientela fixa, como Baptista Lhullier.

### **Baptista Lhullier: o fotógrafo na cidade**

Expoente da fotografia em Pelotas, para a população do período, o nome Baptista Lhullier significava inovação, qualidade, rapidez e prestígio. Logo, este foi responsável por imortalizar os rostos de personalidades, assim como de diferentes grupos locais, entre as décadas de 1860 e 1920. Jean Baptiste Aubin Claude Lhullier nasceu em 1848, na França. Migrou, ainda criança, com a família para o Rio Grande do Sul. Foi aprendiz e, por um curto período, sócio de seu cunhado, o fotógrafo Carlos Serres (Soares, 2009).

Entre 1868 e 1871, instalou-se em Bagé, local onde também exerceu tal ofício. Retornou a Pelotas ainda em 1871, casado com Maria José Resende Conde e tendo seu primogênito. Posteriormente, em 1876, vendeu ao fotógrafo Augusto Amoretty o estúdio localizado na rua 7 de setembro, 61. Habitantes mais velhos de Pelotas, em conversas informais, mencionam o “mistério de Lhullier”, referenciando as inúmeras mudanças de endereço do fotógrafo – para eles, um fato corriqueiro. Isso porque, entre 1877 e 1887, o *atelier* transitou por quatro locais distintos, todos na rua General Osório, situados nos números 95, 35, 114 e 75 (Soares, 2009).

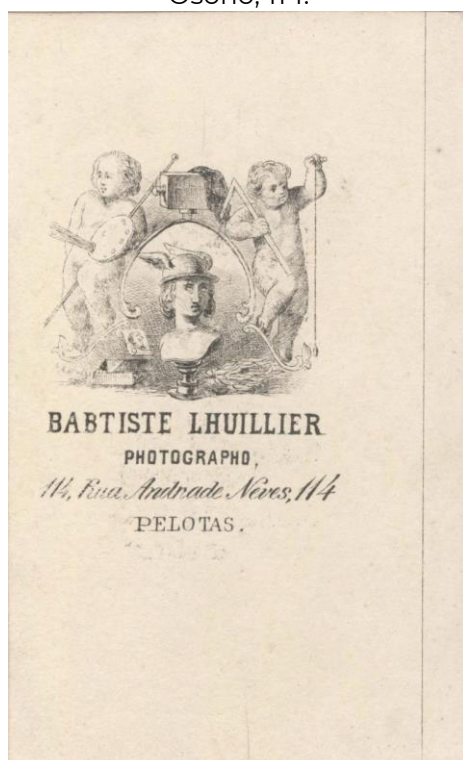
Através da identificação na frente ou no verso das fotografias presentes na coleção, encontram-se os endereços General Osório, 95 e 114, conforme figuras 1 e 2. De acordo com Soares (2009), o *atelier* esteve no primeiro logradouro entre 1876 e 1878. Já no número 114, Lhullier exerceu a atividade de 1882 a 1887. Dessa forma, é dedutível que o período de produção das imagens estende-se de 1876 a 1887. Dentre os serviços prestados, estavam a oferta de “[...] todos os tamanhos e sistemas fotográficos” (Soares, 2009, p. 71), sendo utilizada, predominantemente, como meio ligante da cópia em papel (o positivo fotográfico), a albumina.

Figura 1 - Endereço General Osório, 95.



Fonte: Acervo Fototeca UFPel.

Figura 2 - Identificação General Osório, 114.



Fonte: Acervo Fototeca UFPel.

As imagens presentes no acervo possibilitam examinar os vestígios cristalizados nas películas. A partir, nota-se perspectivas técnicas da arte fotográfica comuns no século XIX. Ao observar o conjunto de retratos dos profissionais já supracitados, percebe-se aspectos quantitativos e qualitativos, tais como: formato, tipo, enquadramento e estilo, os quais refletem práticas culturais circulantes no período.

### **Os fotógrafos e sua arte em cena: aproximações e distanciamentos.**

As *cartes de visite* produzidas por Eduardo Wilhelmy e Baptista Lhullier apresentam similitudes e distanciamentos. Ao analisar os arranjos por retratista, evidenciam-se estruturas já consagradas na produção pictórica sobre cavalete, como: luz, sombra, “[...] modelo e cenário, objetivando fundamentar a expressão por intermédio de signos que evidenciam os valores e normas sociais” (Eltz, 2019, p. 56). Para tanto, os retratos expressavam tradições normatizadas por elementos estéticos: indumentárias, mobiliários, decoração, vestes, ornamentos pessoais e características fisionômicas dos retratados.

No âmbito quantitativo, todas as imagens presentes na coleção, confeccionadas pelos referidos fotógrafos, são artefatos na posição vertical. O formato *visite* foi lançado em 1853, pelo fotógrafo francês Disderi. Esse formato apresenta laminação com película química aplicada sobre cartão, no tamanho 6 cm por 9 cm. Conforme aconteceu a difusão do método, muitos fotógrafos começaram a adquirir peças de papel e produzir os cartões nos *ateliers*, resultando na multiplicidade de tamanhos.

No inventário de Baptista Lhullier, consta, dentre os itens a serem vendidos por conta do procurador do processo, “uma máquina de cortar papelão” (Inventário [...], 1923). A presença do artefato de corte na listagem de bens leiloados explica a multiplicidade de tamanhos dos cartões na coleção. Na época, a introdução e comercialização dos cartões ocasionou a redução dos custos de manufatura das imagens, resultando em valores atrativos para o público consumidor, tornando-os moda (Durand, 2009).

Em relação ao enquadramento, apresentam-se três formatos: busto, meio corpo e corpo inteiro, sendo o primeiro e o segundo prevalente,

totalizando 56% das imagens.<sup>10</sup> Dentre os fatores para a ampla adesão desse gênero, estão a comodidade, o baixo custo comercial e a simbologia representativa. Considerando o tempo de imobilidade, possivelmente, o estilo “3x4”, oportunizava maior conforto ao retratado. Isto porque, o retratado era fotografado sentado, garantindo, assim, a coluna ereta pelo espaldar e os membros superiores em descanso sobre o braço da cadeira ou sobre as pernas. Em segundo lugar, devido à técnica e ao baixo custo de produção, os retratos de busto apresentavam “preços módicos” – portanto, mais acessíveis (Durand, 2009). Por fim, está a simbologia representativa, pois, por meio dessa perspectiva, as imagens ofertavam ao cliente detalhes primorosos do rosto. David Le Breton enfatiza que o “rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se condensam os valores mais elevados. Nele cristalizam-se os sentimentos de identidade, estabelece-se o reconhecimento do outro [...]” (Le Breton, 2016, p. 70).

A face é um índice de identidade, que associado às alegorias (vestimenta, adornos, etc.) expressam a individualidade do sujeito perante um grupo. Pelo rosto, os sujeitos são reconhecidos e recordados. Nos oitocentos, as efígies em bustos representavam valores sociais de acordo com o gênero retratado. Para os homens, representavam poder, virilidade e distinção dos atributos socialmente desejáveis por este grupo à época. Para tanto, elementos estéticos como barba e/ou bigode, tal e qual, e vestimentas como gravata, colete e casaco eram destaque na cena. Já em relação às mulheres, estas visavam a enaltecer sua feminilidade, por intermédio do olhar suave e indireto, assim como pelos adornos, penteados ricamente elaborados e traços da veste, como a gola.

Ao examinar a produção dos retratistas, nota-se a predominância de imagens femininas, totalizando 56% dos registros. Ainda, em 96% das fotografias assinadas, os corpos estavam levemente ou totalmente inclinados para a direita ou para a esquerda, sendo o olhar semi-indireto ou indireto, “simulando, dessa forma, maior naturalidade possível, suavizando a rigidez intrínseca a essas composições e, por fim, obtendo expressões humanas diferenciadas por uma imagem menos posada” (SOARES, 2009, p. 116).

---

<sup>10</sup> Nos registros identificados de Eduardo Wilhelmy, 56,25% são de bustos, enquanto, nos de Baptista Lhullier, configuram 55,55%.



Ainda sobre o gênero das fotografias, no âmbito adulto, o enquadramento de corpo inteiro é prevalecente, em 71,42% delas. A fotografia de corpo inteiro era tecnicamente utilizada para melhor compor o conjunto, cenário, modelo e pose. Também, era habitualmente aplicada em retratos infantis e femininos,<sup>11</sup> devido à presença de humanos e coisas inanimadas de pequeno porte. Nessas imagens, observam-se elementos cênicos, como pinturas, murais, cortinas, tapetes, assentos, mesas e outros objetos decorativos. Na perspectiva feminina, estavam presentes os fatores subjetivos de exaltação social da moda vitoriana, por meio da indumentária, aspectos seguidamente apresentados.

### **Fotografias vestidas de um passado distante: a indumentária nas *cartes de visite* do final do século XIX em Pelotas**

Os modos de vestir externam diversas informações sobre o sujeito e a sociedade na qual ele está inserido. É por meio do vestuário que podemos identificar a que período histórico as pessoas pertenciam, quais práticas culturais eram realizadas, quais eram as tecnologias têxteis da época, quais espaços públicos eram frequentados e quais formas de sociabilidade eram exercidas. Conforme evidencia Barthes, “o vestuário é sempre implicitamente concebido como o significante particular de um significado geral que lhe é exterior (época, país, classe social)” (Barthes, 2005, p. 262). Mais do que isso, através do vestuário é possível identificar, muitas vezes, as intenções de comunicação de determinada pessoa.

A partir da ideia trazida por Barthes, e considerando o recorte temporal aqui analisado – de 1860 a 1880 –, é através da perspectiva sociológica de Diana Crane que se pode compreender como “as roupas, em seu papel de comunicação simbólica, tiveram fundamental importância no século XIX, como meio de transmitir informações tanto sobre o papel e a posição social daqueles que as vestiam quanto sobre sua natureza pessoal” (Crane, 2009, p. 199). Portanto, neste momento, com o auxílio da indumentária<sup>12</sup> – e aqui é

---

<sup>11</sup> Dos 10 exemplares de corpo inteiro produzidos por Wilhelmy e Lhullier, são: 5 femininos, 3 infantis e 2 masculinos.

<sup>12</sup> “A indumentária é propriamente o objeto de pesquisa sociológica ou histórica” (Barthes, 2005, p. 270).

adotado esse termo pelo seu significado, ainda que, vez ou outra, os termos “roupa” e “vestuário” pareçam mais adequados e sejam usados –, será apresentado um pouco da vida e dos gostos de três mulheres fotografadas em estúdios pelotenses pelas lentes dos profissionais Eduardo Wilhelmy e Baptista Lhullier.

Antes de realizar uma observação mais aprofundada das *cartes de visite*, é preciso pensar no contexto histórico da região. Michelin diz que:

Nessa cidade, cuja história da fundação alinha-se com os primórdios da história do Rio Grande do Sul, a riqueza advinda da indústria saladeril permitiu ao longo do século XIX, aos mais abastados, um modo de vida no qual o vestuário distinguia-se por ser importado da Europa, o que oportunizou, simultaneamente, uma convivência imediata com as inovações européias aplicadas a tecidos, confecção de acessórios e de roupas (Michelon, 2007, p. 3).

Sobre esse mesmo período, mas em um contexto geral, Crane relata que:

As roupas de moda para as mulheres do século XIX tinham elementos de controle social, pois exemplificavam a concepção dominante e bastante restritiva dos papéis femininos. O papel ideal da mulher de classe alta, que não devia trabalhar nem dentro nem fora de casa, refletia-se na natureza ornamental e nada prática do estilo das roupas da moda (Crane, 2009, p. 48).

Enquanto isso, com tal controle social imposto pelas roupas que as mulheres vestiam, estas eram limitadas por determinados elementos característicos da moda do período. Os homens do século XIX, por sua vez, evitavam seguir a moda para manterem uma aparência conservadora e um tanto quanto sem graça (Crane, 2009). Ao redor do mundo, no guarda-roupa feminino das “mulheres de respeito, ou também chamadas de damas da sociedade” (Crane, 2009, p. 129), era dada ênfase à discricção das cores, predominando tons de cinza e marrom e tons escuros e pastéis, bem como às roupas que cobrissem todo o corpo.

As *cartes de visite* analisadas neste estudo não são coloridas, o que impede a afirmação precisa das cores usadas por cada sujeito. No entanto, é possível identificar se os tecidos eram de cores escuras ou claras, e também se havia estampas. Como mencionado anteriormente, esses registros fotográficos permitem várias interpretações, capturando o tempo e o espaço em que o fotografado se encontra, além do que ele deseja comunicar através

do vestuário, da expressão facial, da pose, da escolha de cenário, entre outros elementos.

Sendo assim, ao considerar o período da moda que abrange as *cartes de visite*, este se tratava da Era Vitoriana, que durou de 1830 a 1890. O historiador João Braga menciona que essa era começou na segunda metade do século XIX, um pouco depois do que Crane sugere, levando em conta que o casamento da rainha Vitória ocorreu em 1840, marcando o início oficial da Era Vitoriana. De 1890 a 1910, o período foi denominado Era Eduardiana (O'Hara, 1992), durante o qual muitos elementos da moda Vitoriana continuaram influentes no vestuário feminino. Como Barthes (2005, p. 262) analisa “[...] em matéria de vestuário, os inícios e os fins de moda (no sentido lato do termo) sempre se estendem no tempo”, e Crane (2009, p. 457) complementa que “formas e padrões mais antigos raramente desaparecem por completo quando surgem outros novos”.

Por definição do período, Crane relata que “a roupa vitoriana constituía uma forma de controle social que contribuía para manter as mulheres em papéis dependentes e subservientes” (Crane, 2009, p. 229), com cinturas apertadas pelos espartilhos e volumes nas saias. Corroborando essa ideia, Braga discute o papel das mulheres, “[...] deixando bem claro o seu papel de esposa e mãe, ao se emaranhar em laços, babados, rendas, ancas, caudas, chapéus, sombrinhas e toda uma gama de complementos ornamentais que lhe dificultavam a vida prática” (Braga, 2004, p. 65), tratando o vestuário da época como um elemento limitador dos movimentos.

O conhecimento sobre essa época revela que os elementos da indumentária serviam como indicadores da classe social das mulheres. Enquanto as donas de casa precisavam de roupas práticas, as mulheres que não estavam envolvidas com afazeres domésticos podiam usar vestidos com caudas longas, drapeados nas costas, volumes nas saias e muitos babados para adornar seu visual. Esses elementos não eram um obstáculo para elas, já que não tinham tarefas domésticas a cumprir, ao contrário das mulheres de classes mais baixas, que trabalhavam fora de casa ou se dedicavam exclusivamente aos cuidados do lar.

A coleção fotográfica denominada *Carte de Visite* é composta por 91 exemplares, dos quais foram selecionadas três fotografias para analisar questões relativas à indumentária. Nas Figuras 3 e 4, observa-se a presença de

caudas longas nos vestidos das mulheres, enquanto na Figura 5 há uma cauda mais curta. Ambos os vestidos são de tonalidade escura e possuem volume na parte de trás do quadril, sendo que o vestido da Figura 4 apresenta maior volume em comparação aos outros. O vestido da Figura 5 se destaca pelo ajuste ao corpo e pela presença de muitos babados em toda sua extensão, além de uma saia drapeada.

Figura 3 - *Carte de visite* de figura feminina, registrado por Eduardo Wilhelmy.



Fonte: Acervo Fototeca UFPel.

Figura 4 - *Carte de visite* de figura feminina, registrado por Eduardo Wilhelmy.



Fonte: Acervo Fototeca UFPel.

Figura 5 - *Carte de visite* de figura feminina, registrado por Baptista Lhullier.



Fonte: Acervo Fototeca UFPel.

Outras características chamam a atenção nas três *cartes de visite* selecionadas. É possível visualizar as distinções nas indumentárias, entre os babados<sup>13</sup> e babadinhos.<sup>14</sup> O primeiro vestido (Figura 3) aparenta possuir, de forma muito sutil, babados na parte da cauda da saia, enquanto o terceiro vestido (Figura 5) apresenta babados em toda a sua extensão – desde a cauda, cintura, punhos até o decote. Já o segundo vestido (Figura 4) parece ter pregas tanto no punho quanto na cauda e babadinhos apenas no pescoço.

Nas duas primeiras *cartes de visite* (Figuras 3 e 4), pode-se observar na indumentária das mulheres a presença do jabô, um “babadinho decorativo de renda ou outro tecido delicado preso ao peito ou junto ao pescoço” (O’Hara, 1992, p. 146), que foi incorporado ao vestuário feminino no século XIX e permaneceu até 1930 (O’Hara, 1992). Portanto, os registros mostram que, ainda que haja diferentes nomenclaturas, o babado está enfeitando as três mulheres fotografadas.

Ao observar as três indumentárias juntas, é possível notar que a silhueta das mulheres fotografadas por Eduardo Wilhelmy (Figuras 3 e 4) apresenta semelhanças em vários aspectos, como o volume e a estrutura das saias, os recortes para o início das caudas, as tiras ou fitas costuradas horizontalmente, além dos detalhes nos acessórios de cabelo, que são tão similares que poderiam possivelmente ser uma peruca fornecida pelo fotógrafo do estúdio. Além disso, há um acessório branco que envolve a cintura das mulheres e se estende pela lateral.

Por outro lado, aspectos bastante diferentes podem ser observados na terceira mulher (Figura 5), fotografada por Baptista Lhullier, desde a silhueta e o volume do vestido até os acessórios e o volume do penteado. Ainda assim, é interessante notar a postura semelhante das três mulheres, independentemente do cenário: todas estão posicionadas de maneira que não ficassem completamente de frente para os fotógrafos, nenhuma olhando diretamente para a câmera, e todas estão apoiadas em um objeto que compõe o cenário.

---

<sup>13</sup> Sendo o babado uma “tira de tecido franzida e costurada à barra de uma peça de roupa, em geral a saia. O babado pode ser do mesmo tecido ou de material diferente. Ao longo dos séculos XIX e XX, os babados vêm adornando vestidos e saias, principalmente roupas de noite” (O’Hara, 1992, p. 27).

<sup>14</sup> “Babado estreito e franzido, preso à borda de um decote, cava, punho ou bainha” (O’Hara, 1992, p. 27).

Soares identificou que “no século XIX era comum a disponibilidade de vestuário nos ateliês. Essas roupas eram algumas vezes adaptadas de acordo com a proporção do cliente, podendo o mesmo escolher a combinação de peças que mais lhe agradasse” (Soares, 2009, p. 94). Corroborando essa ideia, Leite (2011, p. 3) aponta que “algumas das vestes usadas são as oferecidas pelo ateliê aos clientes, vindo, inclusive, descosturadas para serem adaptadas ao corpo do retratado, o que evidencia a conjunção entre realidade e ficção, verdade e sonho, imposição social e vontade individual”. Portanto, se havia a possibilidade de usar roupas emprestadas dos estúdios, também poderiam existir adereços que complementassem todo o cenário das imagens a serem capturadas.

No entanto, há um detalhe que Soares observou em seus estudos: “no caso da clientela de Lhullier e Amoretty é provável que a mesma se apresentasse devidamente trajada ao chegar ao estúdio, pois não há nenhum indício da disponibilidade de peças de vestuário em seus ateliês” (Soares, 2009, p. 94). No acervo, não há outra *carte de visite* de Lhullier para que se possa comparar e identificar se seria a mesma vestimenta da *carte de visite* apresentada na Figura 5. Contudo, como a autora não traz informações sobre o estúdio de Wilhelmy, é possível que o primeiro fotógrafo fornecesse algumas opções para sua clientela aprimorar sua imagem, uma suposição baseada nas semelhanças observadas anteriormente.

Outro elemento importante apresentado por Leite ao tratar, em seus estudos, sobre as *cartes de visite* foi a inovação com o surgimento “[d]o retrato de ‘corpo inteiro’” (Leite, 2011, p. 2). Leite indica, sobre a relação dos registros com o vestuário dos fotografados, duas situações:

Estes retratos são a forma mais completa de junção da série de elementos mobilizados na elaboração da cena fotográfica. São também neles que os clientes podem introduzir a sua própria indumentária, trazendo desde objetos cotidianos à roupa do dia-a-dia, podendo ostentar traços da moda desejada, já que os ateliês oferecem vestimentas, muitas vezes inacessíveis aos clientes. A verdade é que estas pessoas, procuram, por meio desses objetos, contar a sua própria história: muitos querem ser retratados com as suas ferramentas de trabalho, com seu ícone pessoal (Leite, 2011, p. 2).

A moda da época reflete influências europeias nos três vestidos expostos, notadamente associadas às criações de Charles Frederick Worth,

considerado o pai da alta-costura. Worth, um britânico estabelecido em Paris durante o século XIX, trouxe inovações significativas para o volume dos vestidos femininos. Em contraste com o uso anterior, comumente armado com as crinolinas, o que proporcionavam volume uniforme ao redor do vestido, Worth introduziu novas proporções: os vestidos passaram a apresentar uma silhueta reta na parte da frente, enquanto mantinham o volume circular na parte de trás (Braga, 2004).

Quanto à silhueta dos vestidos, é possível considerá-los pertencentes à Linha Princesa. Esta linha de moda, destacada principalmente nas décadas de 1830, 1850 e 1860, caracterizava-se por pregas verticais que mantinham os vestidos ajustados ao corpo e por abotoamentos no centro da frente dos trajes (O'Hara, 1992). Os abotoamentos são claramente visíveis no primeiro e no terceiro vestidos (Figuras 1 e 3), localizados sob o casaco. No segundo vestido, parece haver dois botões forrados, os quais podem ser ornamentos adicionais.

Através dos diversos elementos identificados na indumentária registrada por Eduardo Wilhelmy e Baptista Lhullier das três mulheres nas *cartes de visite*, é possível constatar os reflexos da moda internacional no vestuário pelotense, aspecto que corrobora com a ideia apresentada por Michelon, segundo a autora, os ricos dispunham da possibilidade de importar roupas da Europa. No entanto, seriam todos eles pertencentes à mesma classe social? Com a disseminação das máquinas de costura,<sup>15</sup> os diferentes grupos de consumidores<sup>16</sup> passaram a ter em mãos a facilidade de tentar copiar os modelos da elite, ainda que utilizando tecidos de qualidade inferior e possivelmente com menos volume, babados, caudas, entre outros elementos.

Os fotógrafos, conforme destacado por Leite, reconheciam a relevância da indumentária tinha para registrar e comunicar a posição social do fotografado – “a fotografia, aliada à moda, passa a interagir no processo de construção e representação de novos valores” (Leite, 2011, p. 12). Portanto, a

---

<sup>15</sup> “As mudanças tecnológicas na produção do vestuário, iniciadas em meados do século XIX, levaram à simplificação dos estilos de roupa, o que contribuiu, por fim, para uma democratização gradual do vestuário” (Crane, 2009, p. 459).

<sup>16</sup> Por meio dos avanços tecnológicos no período, houve modificações na sociedade do consumo, assim como quando foi introduzido a produção em massa, são fatores que tornaram acessíveis produtos que até então uma parcela pequena da população tinha acesso, sendo esta parte da população, a que tinha mais poder aquisitivo (Colombo; Favoto; Carmo, 2008).



ideia dos fotógrafos era a de “[...] explorar, ao máximo, a roupa do retratado” (Leite, 2011, p. 12), assegurando que a sua classe social fosse evidenciada.

A observação de Soares (2009) ressalta que pessoas de baixa renda, ao serem fotografadas, muitas vezes tentavam aparentar um *status* superior ao real por meio da indumentária que vestiam. Isso evidencia o poder simbólico da moda, reconhecido tanto pelo fotografado quanto pelo fotógrafo. Conforme Leite (2011, p. 3) afirma, “tudo isso numa sociedade - dividida em classes e em universos distintos de homens e de mulheres, de adultos e de crianças -, que tem na moda um dos fatores determinantes para a representação de valores e papéis sociais” (Leite, 2011, p. 3).

Dessa forma, e graças aos guardiões<sup>17</sup> que hoje serve como fonte de estudo e testemunho de uma época, é possível conhecer um pouco mais dos hábitos e costumes da sociedade pelotense entre os anos de 1860 e 1880 através dos modos de vestir capturados por Eduardo Wilhelmy e Baptista Lhullier. Ainda que os descendentes não tenham criado uma conexão recordatória com os retratados, por meio das lentes dos fotógrafos abre-se uma janela para o passado, através da qual é possível conhecer as representações identitárias de um recorte da sociedade daquela época.

## **Conclusão**

A coleção de fotografias “*cartes de visite*”, agora integrada à Fototeca Memória da Universidade Federal de Pelotas, evidencia aspectos e vestígios do tempo, revelando não apenas os rostos da elite do século XIX, mas também seus padrões culturais e sociais da época. Ao explorar a indumentária feminina, é possível compreender mais profundamente as nuances da moda e sua conexão com a identidade individual e coletiva. Cabe ressaltar que essas imagens seculares, na sua origem, não tinham o propósito de serem fontes históricas; o objetivo era a materialização de um objeto recordatório afetivo. Na atualidade, configuram-se não somente como artefatos históricos, mas como testemunhos vivos de um tempo passado, inspirando reflexões entre os

---

<sup>17</sup> As fotografias dessa coleção estavam em um álbum de família guardado pelas gerações da família Simões Lopes. No ano de 2023 a senhora Mirsca Simões Lopes, intermediou a doação dessas 91 fotografias para a Fototeca Memória da Universidade Federal de Pelotas.

tempos – o passado, quando essas imagens foram produzidas, e o presente, quando estão sendo analisadas.

A cultura fotográfica emerge como um complexo tecido de memória e representação, permeando o cotidiano social e expressando códigos que refletem experiências individuais e coletivas. Desde o surgimento das técnicas fotográficas durante a Revolução Industrial, as imagens têm desempenhado um papel fundamental na construção e disseminação de significados culturais. À medida que as fotografias circulam, elas propagam representações simbólicas que ecoam valores sociais e normas de conduta.

A prática fotográfica realizada durante o período de 1860 a 1880 em Pelotas revela um cenário complexo de inovação e prestígio social e cultural. Impulsionados pela ascensão econômica da região devido às charqueadas e à aristocracia local, os fotógrafos encontraram nessa cidade um ambiente propício para estabelecerem seus estúdios e explorarem o mercado local.

Naquela época, o consumo de fotografias era direcionado para um público específico, geralmente pessoas com maior poder aquisitivo que conseguiam acessar um serviço inovador para época, denotando *status* para quem tinha acesso a esse tipo de relíquia memorial. O conjunto fotográfico analisado denota a uma sociedade elitizada por meio de retratos fotográficos produzidos em estúdios fotográficos de fotógrafos advindos de diversas regiões, inclusive de outros países. Na época a rota marítima impulsionada pela indústria do charque, trazia muitos navios para o porto fluvial de Pelotas, que também servia como paradeiro para navios de passageiros com destino a capital do Estado ou para países platinos. Não raro, alguns tripulantes, entre eles fotógrafos, optaram por se estabelecerem na cidade, encantados por suas qualidades sociocultural e pelo potencial de prosperidade. Entre esses retratistas, destacam-se figuras como Baptista Lhullier e Eduardo Wilhelmy, cujas trajetórias refletem a prática da fotografia e seu envolvimento em outras esferas da vida cultural e social da cidade.

As *cartes de visite* tornaram-se não somente artefatos fotográficos, mas também recursos comunicacionais e lembranças distribuídas entre amigos e familiares. Por meio desses pequenos cartões, a memória e a identidade das pessoas eram preservadas e compartilhadas, transformando-se em importantes registros históricos e sociais. Esses suportes são testemunhos

vívidos de um período de efervescência cultural e social, capturando rostos, indumentárias, histórias e significados que ecoam até hoje.

A imagem fotográfica, como um espaço da ausência no tempo da memória, é destinada ao olhar e remete a uma narrativa exposta às percepções sensoriais, tornando o ausente presente. Nesse jogo representativo, os fotógrafos atuam como agentes produtores, captando expressões do desejo de ver e ser visto, enquanto os fotografados veem suas aspirações representadas.

A fotografia é uma manifestação cultural plural de expressão e conteúdo, originária do espaço social. Documenta um instante e exhibe ao olhar futuro uma narrativa, expondo uma realidade vívida e simbólica que reverbera pela cultura e história dos indivíduos. A representação fotográfica permite a leitura ou a interpretação do mundo, incorporando subjetividade e simbolismos. Olhar o outro não é uma ação aleatória; nesse instante, ocorre a apropriação da imagem, sua subjetividade e simbolismos.

A preservação e guarda das *cartes de visite* dessa coleção, e sua posterior transferência do âmbito privado para o institucional, possibilitaram a análise desses retratos sob a ótica da representação sociocultural, a partir do modo de vestir das pessoas daquela época. A materialidade do suporte das *cartes* e a visualidade impressa nesses objetos revelam uma indumentária feminina rica em detalhes e estética, conforme a moda da Era Vitoriana. Contudo, é fundamental refletir sobre as limitações desse modo de vestir, questionando o conforto e a liberdade de movimento impostos por essa moda. A falta de ergonomia nas modelagens (Gusmão, 2012) e as características expressivas presentes, como caudas, drapeados, babados e cinturas marcadas, devem ser consideradas.

O modo de vestir da época, evidenciado nesses retratos, denota não apenas uma estética, mas também uma formatação que implica na modelagem e moldagem de um sistema sociocultural por parte de um grupo social dominante economicamente. Esse grupo impunha uma uniformização de condutas, modos e valores clássicos e formais. A observação desse *corpus* documental, indicado pela recorrência dos trajés, corrobora essa afirmativa reflexiva. A coleção de *cartes de visite* ingressou recentemente no acervo da Fototeca Memória da UFPel, com o processo de sistematização finalizado em março de 2024. Um catálogo digital da coleção está pronto aguardando

publicação, o qual estará disponível no site da Fototeca para pesquisa, visando ampliar a discussão e análise a partir dessa significativa fonte documental.

## Referências

ACHUTTI, L. E. R. **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Editorial, 1998.

A FEDERAÇÃO. Ano 17, n. 140. Porto Alegre, 19 jun. 1900. p. 01.

BARROS, J. J. A. **Relatório apresentado a S. Exe. o Sr. Miguel Rodrigues Barcellos, 2o. Vice-Presidente da Província do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Conservador, 1886.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BARTHES, R. **Inéditos, v. 3**: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENTO, C. M. (Org.). **Canguçu 200 anos**. Canguçu: ACANDHIS, 2000.

BOLETIM DO GRANDE ORIENTE DO BRASIL, JORNAL OFFICIAL DA MAÇONARIA BRASILEIRA. Ano 21, n. 6. Rio de Janeiro: Tipografia Alexandre Ribeiro e Companhia, 1896. p. 282.

BRAGA, J. **História da moda**: uma narrativa. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004. [4ª Ed. Rev. e Atual.].

CATTO, P. S.; WALLER, R. R. Disociación. In: **Agentes de deterioro**. Ottawa: Canadian Conservation Institute [versão em inglês e francês], 2009; [Roma]: ICCROM [versão em espanhol], 2009.

CHARTIER, R. **A Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

COLOMBO, L. O. R.; FAVOTO, T. B.; CARMO, S. N. A evolução da sociedade de consumo. **Akrópolis**, Umarama, v. 16, n. 3, 2008. pp. 143-149.

COSTA, C. A cultura do selfie e a desmaterialização da imagem. In: MORAES, A. L. C.; COELHO, C. N. P. (Orgs.). **Cultura da imagem e sociedade do espetáculo**. 1. ed. São Paulo: UNI, 2016.

CRANE, D. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. [2ª Ed.].

DURAND, J. C. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ELTZ, A. M. **Entre a Gratidão e o Poder**: uma coleção de retratos pintados da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Mestrado, UFRGS, Porto Alegre, Brasil, 2019.

FONSECA, M. A. P. da. **Estratégias para a preservação do germanismo (Deutschum)**: gênese e trajetória de um colégio teuto-brasileiro urbano em Pelotas (1898-1942). Mestrado, UFPel, Pelotas, Brasil, 2007.

GEERTZ, C. A **Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1989.

GOMES, F. A.; MATTIONI, J. V. D.; ESCOBAR, M. C. S. B. Fantasmagorias do passado em fotos abandonadas: tecidos da memória através de migração de fotografias. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 70, 2021.

GUSMÃO, N. N. Estética da moda *versus* conforto físico. **Revista Belas Artes**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2012.

IBRAM. **Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro**. CARTILHA. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), 2019.

INVENTÁRIO *post-mortem* de Baptista Lhullier. Pelotas: 2o. Cartório Distrital do Cível de Pelotas, processo n. 70 aberto em 10 set., 1923. Inventariante Maria José Lhullier. [Devorante: Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul - APERS].

KREMER, F. A. **Apontamentos Históricos e Geográficos de Canguçu**. Canguçu: Acandhis, 2002.

LIMA, S. F. O circuito social da fotografia: Estudo de caso II. In: FABRIS, A. T. (Org.). **Fotografia**: Usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991. pp. 59-82.

LE BRETON, D. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

LEITE, M. E. As fotografias cartes de visite e a construção de individualidades. **Interin**, v. 11, n. 1, 2011. pp. 1-16.

LEITE, M. M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998.

MICHELON, F. F. Entre fotografias e roupas: uma aparência da moda na cidade de Pelotas (1900-1930). **XXIV Simpósio Nacional de História - ANPUH**, São Leopoldo, 2007. Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210565\\_c5c3af624c406fed778c5728c31746fe.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210565_c5c3af624c406fed778c5728c31746fe.pdf). Acesso em: 27 fev. 2024.

O'HARA, G. **Enciclopédia da moda**: de 1840 à década de 80. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

POMIAN, K. Coleção. In: **Enciclopédia Enaudi**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. pp. 51-86.

POSSAMAI, Z. R. Ensaio de um olhar moderno: imagens fotográficas no álbum Porto Alegre de Virgílio Calegari. **Revista Latino-Americana de História**, v. 2, n. 7, 2013. pp. 41-53.

POSSAMAI, Z. R. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 14, n. 1, 2006. pp. 263-289.

SOARES, T. C. **Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906)**. Mestrado, UFPel, Pelotas, Brasil, 2009.

VARGAS, J. M. Negócios, família e riqueza entre os Barões do charque (Pelotas-RS, c. 1850-c. 1900). **História e Economia**, v. 14, n. 1, 2014. pp. 87-106.

VASQUEZ, P. K. **A fotografia no império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

WILHELMY, E. A Vila de Canguçu. In: RODRIGUES, A. F. (Org.). **Almanaque Literário Estatístico do Rio Grande do Sul**. Ano 17, n. 17. Porto Alegre: Pintos e Companhia, 1905. pp. 153-154.