

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Paulo Gabriel Alves

**GÊNERO, MODA E FOTOGRAFIA:  
retratos da elite porto-alegrense (1889-1914)**

Porto Alegre  
2020

Paulo Gabriel Alves

**GÊNERO, MODA E FOTOGRAFIA:  
retratos da elite porto-alegrense (1889-1914)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Katia Maria Paim Pozzer  
Coorientadora: Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo

Porto Alegre  
2020

## CIP - Catalogação na Publicação

Alves, Paulo Gabriel

Gênero, moda e fotografia: retratos da elite  
Porto-alegrense (1889-1914). / Paulo Gabriel Alves. --  
2020.

380 f.

Orientadora: Katia Maria Paim Pozzer.

Coorientadora: Joana Bosak de Figueiredo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto  
Alegre, BR-RS, 2020.

1. Moda. 2. Fotografia. 3. Gênero. 4. Elite. 5.  
Porto Alegre. I. Pozzer, Katia Maria Paim, orient.  
II. Figueiredo, Joana Bosak de, coorient. III. Título.

Paulo Gabriel Alves

**GÊNERO, MODA E FOTOGRAFIA:  
retratos da elite porto-alegrense (1889-1914)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 30 de outubro de 2020

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Katia Maria Paim Pozzer  
Departamento de História  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo  
Departamento de Arte  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Profa. Dra. Natalia Pietra Méndez  
Departamento de História  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Profa. Dra. Maria do Carmo Rainho  
Arquivo Nacional

---

Profa. Dra. Viviane Adriana Saballa  
Departamento de História  
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Este trabalho é dedicado a todas as mulheres que tiveram seus destinos contidos pela época em que viveram. Que elas sejam lembradas, a despeito de tudo que se fez para que elas fossem esquecidas.

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não teria sido possível sem meu companheiro e grande amigo, André Luís Souza Silveira. Do processo solitário e doloroso que foram esses três anos de pesquisa, eu não teria sobrevivido sem sua ajuda, compreensão e amor. Muito obrigado, hoje e sempre.

Agradeço às minhas orientadoras, as professoras Joana Bosak de Figueiredo e Katia Maria Paim Pozzer, a primeira pela constância na minha vida acadêmica e pela presença, nos momentos determinantes, e a segunda pelo carinho e dedicação que espero ter correspondido à altura. Agradeço, também, ao Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila, por ter me orientado no primeiro ano de mestrado.

Às professoras que compõem esta banca, Natalia Pietra Méndez, que muito me incentivou com suas aulas e competência, bem como Maria do Carmo Rainho e Viviane Adriana Saballa, por aceitarem tão gentilmente participar de um momento tão importante deste fim de ciclo.

À Capes pelo financiamento, que viabilizou minha dedicação exclusiva à pesquisa.

Às servidoras públicas Maura Bombardelli, do Museu da UFRGS, Denise Stumvoll, do Museu da Comunicação Hipólito da Costa, Karina Santos e Rosângela Veiga, da Fototeca Sioma Breitman, pela ajuda inestimável e seu belo trabalho ao proteger acervos tão importantes para a memória da cidade e do Estado. Ao fotógrafo Mestre Guilherme Lund, pelas imagens de grande qualidade, que me permitiram ver além do que teria sido possível.

Agradeço com especial carinho e consideração à Mestre Natália de Noronha Santucci, que esteve presente, mesmo em outro continente, lendo, criticando, elogiando, desde o projeto até a conclusão dessa dissertação. Sem o teu incentivo, minha amiga, tudo teria sido mais difícil.

Agradeço aos amigos que, de alguma forma, foram importantes nessa caminhada: Márcia Moraes, Rovian Palavicini, Paola Laux, Gustavo Gonçalves, Cristina Gabriela Ferreira Bernardes, Vera Felippi, Carolina Bouvie Grippa, Rafaela Staulbaum, Paulo Debom, Bruno Chepp, Alexandra Ritzel, Priscila Scoville, Elomar do Amor Divino, Daniela Kunze, Rafael Peruzo, Bruna Nunes. Em especial às minhas amigas de todos os momentos, Laura Oeste e Luísa Montedo, pelo apoio, sempre. Aos demais, que me escaparam nesta listagem, minha mais sincera gratidão.

Ao meu corretor e amigo, Leonardo Lima da Silva, pela paciência, dedicação e sensibilidade ao ler cada palavra das que antecederam este agradecimento e as que se seguem.

Agradeço aos integrantes e descendentes da família Ely, que muito gentilmente abriram os seus acervos familiares e tornaram este trabalho muito mais rico. Assim, obrigado a: Cláudio Roberto Ely, Rejane Maria Ely Toigo, Regina Alencastro Guimarães Maciel, Helena Beatriz Laydner Ely, Maria Lucia Atti Scheffel, Luiz Alberto Laydner Ely, Ângela Maria Alves Cardona, Carmen Maria Scheffel, Heloisa Helena Laydner Ely, Maria Lúcia Atti Scheffel, Luiz Carlos Ely Atti, João Batista Ely Alves, Luiz Carlos Ely Atti.

Por fim, gostaria de agradecer à minha família por tudo. Aos meus pais, Dona Jandira e Seu Clécio Alves, pelo empenho na minha educação: esse título, e os que ainda virão, são seus, também. Aos meus irmãos, Marieli e Marcos, pela presença, de diferentes formas, na minha vida e na minha produção acadêmica. À minha segunda família, por parte de casamento, representada nas figuras das matriarcas Neiva Souza e Elizabete Silva, pelo apoio e torcida constante nesses anos todos.

Por fim, agradeço à Universidade Pública, gratuita e de qualidade, em especial a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por me garantir um direito que deveria ser amplo e irrestrito.

## RESUMO

Esta dissertação aborda características dos modelos de gênero em Porto Alegre (1889-1914) na classe média e elite, por meio da análise de fotografias e moda da época. Durante o século XIX, foram estruturados modelos de gênero baseados no sexo, pelos quais se limitou os papéis femininos ao âmbito do privado. O homem, em contrapartida, foi glorificado em sua potência racional, a quem foram destinados o espaço público, as conquistas econômicas e os direitos políticos. No início do século XX, esses discursos foram utilizados para diferenciar a nova elite porto-alegrense, formada, em parte pela tradicional elite pecuarista, agora acrescida de emigrados enriquecidos, comerciantes, industriais e profissionais liberais, que procuraram diferenciar-se do grupo dirigente das últimas duas décadas do Império do Brasil através da restrição dos papéis femininos. A fotografia, utilizada enquanto espaço de organização, construção de uma imagem, valores, hierarquias, ideologias, foi uma ferramenta desses grupos emergentes de propaganda, de exibição de suas famílias: em perfeita comunhão com os ideais instituídos pelo Positivismo adotado no Estado, tendo o papel da mulher grande relevância. A moda, como um sistema complexo, de mudanças rápidas e sem razão aparente, no território da fantasia, reservado às mulheres, foi o meio mais evidente de exibição da correção desses papéis, de riqueza e sofisticação em uma sociedade que sorvia a modernidade trazida da Europa, sobretudo, de Paris. Assim, proponho analisar, através da fotografia e do vestuário, os modelos de gênero ali expressos, tendo por norte o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1989).

**Palavras-chave:** Moda. Fotografia. Gênero. Elite. Porto Alegre.

## ABSTRACT

This thesis approaches the characteristics of gender standards in Porto Alegre (1889-1914) in the middle class and elite, through the analysis of photographs and fashion from the referred period. During the 19<sup>th</sup> century, gender standards based on sex were structured, which limited the female roles to the private sphere. Men, however, were glorified for their rational power, and for them were earmarked the public space, economic achievements, and political rights. In the early 20<sup>th</sup> century, those discourses were used to differentiate the new elite of Porto Alegre, partly comprised by the traditional cattle farming elite, which now included the thriving emigrated individuals, retailers, industrialists, and self-employed professionals, who aimed to differentiate themselves from the leading group in the last two decades of the Brazilian Empire by restricting female roles. Photography, used as an organizational space where image, values, hierarchies, ideologies were built, was a tool used by those emerging groups for publicity and to show off their families: in perfect connection with the ideals established by the positivism adopted by the State, when the female role had great relevance. Fashion, as a complex, fast changing system and for no apparent reason, in the fantasy territory, reserved to women, was the most evident means to correct those roles, wealth and sophistication in a society that assimilated the modernity brought from Europe, mainly from Paris. Thus, I propose to analyze, through photographs and clothing, the gender standards expressed in the period, having as a guide the evidential paradigm by Carlo Ginzburg (1989).

**Keywords:** Fashion. Photography. Gender. Elite. Porto Alegre.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1:</b> Glorificação de Júlio de Castilhos em 1904.....	44
<b>Imagem 2:</b> Enterro de Júlio de Castilhos, 1903.....	45
<b>Imagem 3:</b> Glorificação de Júlio de Castilhos, 1904.....	45
<b>Imagem 4:</b> Fragmento da Imagem 1: cortejo mortuário de Júlio de Castilhos .....	47
<b>Imagem 5:</b> Fragmento da Imagem 1: os bustos dos grandes homens .....	48
<b>Imagem 6:</b> Fragmento da Imagem 1: o busto de Júlio de Castilhos.....	49
<b>Imagem 7:</b> Fragmento da Imagem 1: os três homens.....	67
<b>Imagem 8:</b> Fragmento do Anexo VII: os meninos na rua .....	71
<b>Imagem 9:</b> Fragmento da Imagem 1: as três mulheres.....	77
<b>Imagem 10:</b> Fragmento da Imagem 1: comparação entre M1, M2, M3 e H1, H2 e H3 .....	78
<b>Imagem 11:</b> Fragmento da Imagem 1: detalhe das mulheres 1, 2 e 3 .....	86
<b>Imagem 12:</b> A rainha Vitória.....	91
<b>Imagem 13:</b> Fragmento da Imagem 1: as espectadoras, recorte 2.....	93
<b>Imagem 14:</b> Fragmento da Imagem 1: as espectadoras, recorte 1.....	93
<b>Imagem 15:</b> Fragmento da Imagem 1: os espectadores, recorte 2 .....	94
<b>Imagem 16:</b> Fragmento da Imagem 1: os espectadores, recorte 1 .....	94
<b>Imagem 17:</b> Fragmento da Imagem 1: mulheres e criança em cabriolé.....	95
<b>Imagem 18:</b> Mapa com trajeto do cortejo em homenagem a Júlio de Castilhos em 1904.....	98
<b>Imagem 19:</b> Final do cortejo em homenagem a Júlio de Castilhos em 1904.....	103
<b>Imagem 20:</b> Final do cortejo em homenagem a J. Castilhos em 1904: jovem na calçada ...	105
<b>Imagem 21:</b> Planta de Porto Alegre de 1772 sobreposta a atual .....	112
<b>Imagem 22:</b> Planta de Porto Alegre de 1839 sobreposta a atual .....	112
<b>Imagem 23:</b> Planta de Porto Alegre de 1868 sobreposta a atual .....	112
<b>Imagem 24:</b> Pintura em aquarela intitulada Paranaguá, de 1827 .....	114
<b>Imagem 25:</b> Pedro Ely .....	128
<b>Imagem 26:</b> Abraham Lincoln.....	128
<b>Imagem 27:</b> Estilos de sobretudo para a década de 1870 .....	131
<b>Imagem 28:</b> Cristina Ely.....	133
<b>Imagem 29:</b> Rainha Vitória e princesa Beatrice.....	135
<b>Imagem 30:</b> Jovem desconhecida.....	136
<b>Imagem 31:</b> Fragmento do mapa político dos Municípios do Rio Grande do Sul em 1900	143
<b>Imagem 32:</b> O Edifício Malakoff, o chafariz da Hidráulica Porto-Alegrense .....	146

<b>Imagem 33:</b> Recorte da Planta da cidade de Porto Alegre de 1881. No detalhe, em amarelo, o Edifício Malakoff, e o segmento das ruas 7 de Setembro, em azul, e Voluntários da Pátria, em verde .....	147
<b>Imagem 34:</b> Prédio da firma Ely & Cia, na avenida Voluntários da Pátria, n.149.....	149
<b>Imagem 35:</b> Parte do mapa de Porto Alegre de 1906, com demarcação em verde, na rua da Conceição .....	154
<b>Imagem 36:</b> Foto da casa de Nicolau Ely.....	156
<b>Imagem 37:</b> Fragmento da Imagem 36: fachada da casa de Nicolau Ely .....	158
<b>Imagem 38:</b> Fragmento da Imagem 36: Nicolau, Augusta e filhos nos balcões das janelas de sua casa.....	160
<b>Imagem 39:</b> Fragmento da Imagem 36: porta de entrada da casa dos Ely .....	162
<b>Imagem 40:</b> Cortinas de renda.....	164
<b>Imagem 41:</b> Cortinas de renda.....	164
<b>Imagem 42:</b> Cortinas de tecido estampado.....	166
<b>Imagem 43:</b> Fragmentos da Imagem 36 .....	172
<b>Imagem 44:</b> Augusta Ely, filha de Nicolau e Augusta Ely.....	181
<b>Imagem 45:</b> Grandes negociantes de Porto Alegre .....	184
<b>Imagem 46:</b> Projeto do Edifício Ely, de Theo Wiederspahn.....	185
<b>Imagem 47:</b> Dom Pedro II.....	194
<b>Imagem 48:</b> Salão de exposição de Virgílio Calegari .....	220
<b>Imagem 49:</b> Recorte da Imagem 1: fotografia de Castilhos rodeada de flores .....	223
<b>Imagem 50:</b> Recorte da Imagem 48: fotografia de Castilhos no salão de exposição de Virgílio Calegari.....	223
<b>Imagem 51:</b> Júlio de Castilhos, foto original.....	224
<b>Imagem 52:</b> Júlio de Castilhos, foto retocada .....	224
<b>Imagem 53:</b> Júlio de Castilhos, fotopintura.....	224
<b>Imagem 54:</b> Recorte da Imagem 51. Gravata de Júlio de Castilhos.....	225
<b>Imagem 55:</b> Recorte da Imagem 52. Gravata de Júlio de Castilhos.....	225
<b>Imagem 56:</b> Recorte da Imagem 53. Gravata de Júlio de Castilhos.....	225
<b>Imagem 57:</b> Recorte da Imagem 52: detalhe do rosto de Castilhos .....	226
<b>Imagem 58:</b> Verbete de Luiz Souza Filho no <i>Álbum do Rio Grande do Sul</i> de 1905.....	231
<b>Imagem 59:</b> Verbete de Júlio de Castilhos no <i>Álbum do Rio Grande do Sul</i> de 1905.....	233
<b>Imagem 60:</b> Cartão postal (frente).....	237
<b>Imagem 61:</b> Cartão Postal (verso) .....	238

<b>Imagem 62:</b> Capa do álbum de cartões postais de Wilma Ely .....	239
<b>Imagem 63:</b> Contracapa do álbum de cartões postais de Wilma Ely .....	239
<b>Imagem 64:</b> Fábrica de Chapéus de F.C. Kessler.....	270
<b>Imagem 65:</b> Anúncio da Fábrica de Chapéus de F.C. Kessler .....	270
<b>Imagem 66:</b> Propaganda da Companhia Progresso Industrial de Calçados .....	271
<b>Imagem 67:</b> Fotografia da Família Ely.....	273
<b>Imagem 68:</b> Fotografia da família Ely: esquema da composição dos integrantes da fotografia. Em branco, as linhas horizontais e em amarelo as verticais .....	275
<b>Imagem 69:</b> Recorte da Imagem 67: Augusta e Nicolau em destaque.....	275
<b>Imagem 70:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque em Augusta e Nicolau e .....	276
<b>Imagem 71:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque em Otton.....	277
<b>Imagem 72:</b> Recorte da Imagem 67: Waldemar Lúcio, Oscar Frederico Ely e Nicolau Alfredo. Na linha inferior: Augusta, Nicolau e Otton.....	278
<b>Imagem 73:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque nas linhas inferior e mediana .....	279
<b>Imagem 74:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque em Augusta e Wilma .....	280
<b>Imagem 75:</b> Recorte de imagem do Anexo IV do capítulo 5, mostrando Augusta.....	281
<b>Imagem 76:</b> Anúncio da presença do Professor Leopoldo Stern em Porto Alegre, .....	284
<b>Imagem 77:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque na parte superior e frontal do vestido de Augusta.....	288
<b>Imagem 78:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque para a manga do vestido de Augusta...	291
<b>Imagem 79:</b> Modelos de mangas modernas e seus moldes na revista <i>La Última Moda</i> , de Madrid, 1909 .....	293
<b>Imagem 80:</b> Moldes de vestidos da revista <i>La Moda Elegante</i> , 1909.....	294
<b>Imagem 81:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque para a saia do vestido de Augusta .....	295
<b>Imagem 82:</b> Nota de realização do casamento de Oscar Frederico e Margarida Hulse, em Manchester.....	297
<b>Imagem 83:</b> Aniversário de falecimento de Augusta Ely.....	301
<b>Imagem 84:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque para Erna .....	302
<b>Imagem 85:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque para o lado direito da imagem.....	306
<b>Imagem 86:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque para a parte superior do vestido de Paula .....	307
<b>Imagem 87:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque para a barra do vestido de Paula.....	308
<b>Imagem 88:</b> Recorte da Imagem 67, com destaque para Wilma.....	309

## LISTA DE ABREVIATURAS

C1	Cavalheiro 1
C1	Cavalheiro 2
H1	Homem 1
H2	Homem 2
H3	Homem 3
M1	Mulher 1
M2	Mulher 2
M3	Mulher 3
PC	Partido Conservador
PL	Partido Liberal
PRP	Partido Republicano Paulista
PRR	Partido Republicano Rio-Grandense

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>2 RIO GRANDE DO SUL: POLÍTICA, SOCIEDADE E AS MULHERES NA RUA ...</b>	<b>30</b>
2.1 Século XIX: Prólogo .....	30
2.2 Brasil, Monarquia e República.....	33
2.3 Rio Grande do Sul, província e Estado .....	37
2.4 Os homens na rua .....	42
2.5 Júlio de Castilhos, formação e desenvolvimento da elite rio-grandense .....	52
2.6 Os periódicos e <i>A Federação</i> .....	57
2.7 Comte, o grande mestre dos republicanos e da sociedade rio-grandense .....	61
2.8 Homens de preto: os donos do poder, raça e classe.....	64
2.9 As mulheres de branco .....	75
2.10 Relações de gênero na rua: a dicotomia homem/mulher .....	92
2.11 A mulher invisível: o lugar social e político da mulher.....	96
2.12 Do início ao fim .....	101
<b>3 PORTO ALEGRE E AS NOVAS PARCELAS DA ELITE.....</b>	<b>107</b>
3.1 Porto Alegre: origem e desenvolvimento.....	109
3.2 Os Ely: os imigrantes e a formação de uma nova parcela da elite rio-grandense ....	117
3.2.1 <i>Os genearcas: os primeiros Ely em Porto Alegre</i> .....	119
3.2.2 <i>Pedro Ely, pai de Nicolau</i> .....	123
3.2.3 <i>Cristina, a matriarca</i> .....	133
3.2.4 <i>Os descendentes de Pedro e Cristina: os indícios da ascensão política e econômica de uma família</i> .....	137
3.2.5 <i>Nicolau Ely e a nova parcela da elite porto-alegrense</i> .....	144
3.2.6 <i>A casa dos Ely</i> .....	153
3.2.7 <i>Augusta e Nicolau e as relações de poder e gênero no ambiente privado</i> .....	159
3.2.8 <i>O caso da cortina</i> .....	161

3.2.9 <i>A virilidade do homem e a feminilidade da mulher</i> .....	167
3.2.10 <i>O caso da empregada e o homem (quase) invisível</i> .....	170
3.2.11 <i>A morte de Augusta</i> .....	181
3.2.12 <i>Nicolau, um abastado capitalista e o monumento a sua memória</i> .....	182
<b>3.3 Nas frestas, as mulheres</b> .....	186
<b>4 FOTOGRAFIA: DAS ORIGENS À CIDADE DE PORTO ALEGRE NO FINAL DO SÉCULO XIX</b> .....	<b>187</b>
<b>4.1 A invenção da fotografia: dos primórdios à Daguerre</b> .....	189
<b>4.2 Florence, Dom Pedro II e a fotografia no Brasil em 1839-40</b> .....	195
<b>4.3 Negativo/positivo: a fotografia entre 1839-1851</b> .....	199
<b>4.4 1851-1880: do <i>carte-de-visite</i> às <i>dryplate</i></b> .....	202
<b>4.5 Por fim, a massificação</b> .....	204
<b>4.6 A fotografia na província do Rio Grande do Sul</b> .....	205
4.6.1 <i>Mulheres na fotografia</i> .....	208
4.6.2 <i>Os Ferrari e a fotografia nas duas últimas décadas do século XIX em Porto Alegre</i> ..	215
4.6.3 <i>Virgílio Calegari, um nobre fotógrafo no início do século XX</i> .....	217
4.6.4 <i>Os poderosos e a fotografia: Júlio de Castilhos e os usos e funções da fotografia</i> .....	220
4.6.5 <i>Ziul e a fotografia amadora</i> .....	229
4.6.7 <i>As mulheres, a memória e os cartões postais</i> .....	234
4.6.8 <i>De Niépce/Daguerre a Calegari</i> .....	239
<b>5 MODA: DA ALTA COSTURA PARISIENSE ÀS ROUPAS PORTO-ALEGRENSES</b> .....	<b>241</b>
<b>5.1 Moda: gênese</b> .....	243
<b>5.2 A Revolução Industrial e o algodão</b> .....	246
<b>5.3 O nascimento da <i>Haute Couture</i></b> .....	247
<b>5.5 Imprensa de moda no Brasil</b> .....	254
<b>5.6 A imprensa de moda no Rio Grande do Sul e Porto Alegre</b> .....	258

<b>5.7 Os lugares de compra e de moda em Porto Alegre e as novas sociabilidades femininas</b>	260
<b>5.8 A indústria no Rio Grande do Sul e em Porto Alegre</b>	267
<b>5.9 O retorno aos Ely</b>	272
<b>5.10 Augusta, a imagem de uma mulher</b>	280
<b>5.11 As moças da jovem república</b>	301
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>317</b>
<b>ANEXOS CAPÍTULO II</b>	<b>350</b>
<b>Anexo I: Gabinete Júlio de Castilhos</b>	350
<b>Anexo II: Gabinete Júlio de Castilhos (detalhe)</b>	350
<b>Anexo III: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (1)</b>	351
<b>Anexo IV: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (2)</b>	352
<b>Anexo V: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (3)</b>	352
<b>Anexo VI: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (4)</b>	353
<b>Anexo VII: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (5)</b>	354
<b>Anexo VIII: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (6)</b>	355
<b>Anexo IX: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (7)</b>	356
<b>Anexo X: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (8)</b>	357
<b>ANEXO XI: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos parcialmente colorizado</b>	357
<b>Anexo XII: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos colorizado</b>	358
<b>Anexo XIII: <i>Bulldog shoes</i></b>	358
<b>Anexo XIV: <i>La cravate, ame de l'élégance masculine</i></b>	359
<b>Anexo XV: <i>La cravate, ame de l'élégance masculine</i></b>	360
<b>Anexo XVI: Amélia Bloomer</b>	361
<b>Anexo XVII: Ciclista anônima</b>	362
<b>ANEXOS CAPÍTULO III</b>	<b>363</b>
<b>Anexo I: Esboço de Paranhos Antunes de Porto Alegre em 1772</b>	363

<b>Anexo II:</b> Planta de Porto Alegre em 1839.....	364
<b>Anexo III:</b> Planta da cidade de Porto Alegre, capital da Prov. <sup>a</sup> de São Pedro do Rio Grande do Sul em 1868.....	365
<b>Anexo IV:</b> Aterramento da margem do Guaíba na cidade de Porto Alegre .....	366
<b>Anexo V:</b> Família Ely - uma genealogia de 150 anos.....	367
<b>Anexo VI:</b> Família Ely - uma genealogia de 150 anos .....	368
<b>Anexo VII:</b> Descendentes de João Carlos Ely (1797-?) (F1) .....	369
<b>Anexo VIII:</b> Descendentes de João Nicolau Ely (1799-1845) (F2).....	370
<b>Anexo IX:</b> Descendentes de João Pedro Ely (1807-1910) (F3).....	371
<b>Anexo X:</b> Frederico Dexheimer .....	374
<b>ANEXOS CAPÍTULO IV .....</b>	<b>375</b>
<b>Anexo II:</b> Tenda para revelação de fotografias com a técnica do colódio úmido .....	375
<b>ANEXOS CAPÍTULO V .....</b>	<b>376</b>
<b>Anexo I:</b> O dia de uma parisiense .....	376
<b>Anexo II:</b> Anúncio de Ao Preço Fixo, de 1912 .....	377
<b>Anexo III:</b> Cartão Postal.....	378
<b>Anexo IV:</b> Foto da Família Ely, por volta de 1909 .....	379
<b>Anexo V:</b> Os 12 mandamentos da “Esposa Japoneza” .....	380

## 1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação originou-se do encanto de toda uma vida pela moda do final século XIX. Durante a graduação, minhas leituras específicas sobre o tema, a descoberta dos arquivos fotográficos existentes na capital rio-grandense, bem como as especificidades da elite local floresceram sob a forma de um trabalho de conclusão de curso, no qual os questionamentos levantados originaram o fruto que aqui apresento como dissertação. Assim, o presente trabalho versa sobre as relações de gênero na classe média e elite de Porto Alegre por meio de fotografias entre 1889 e 1914 e procura responder o seguinte problema: quais os elementos de identificação dos modelos de gênero da classe média e elite porto-alegrense através da moda naquele período específico?

A leitura da bibliografia sobre a história local mostrou que, em Porto Alegre, especificidades históricas conformaram uma elite singular a ser delineada. Com o fim do Império de Dom Pedro II (1825-1891) e a progressiva aproximação de províncias até então negligenciadas, como o Rio Grande do Sul, a Proclamação da República, em 1889, apresentou, novamente, um cenário excepcional em relação ao resto no país: enquanto as elites políticas de outras províncias abandonavam o barco imperial que soçobrava, a classe dirigente rio-grandense estava fortemente apegada ao timão. Assim, quando o Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892) anunciou o fim do Império, o pequeno e inexpressivo Partido Republicano Rio-grandense<sup>1</sup> (PRR) foi repentinamente alçado ao poder e protagonizou a grande derrubada dos até então poderosos locais.

A sangrenta Revolução Federalista<sup>2</sup> (1893-1895) que se sucedeu e a reorganização das elites locais criaram um distinto grupo, com novos membros, orientados pela filosofia positivista, sob o controle enérgico e intransigente de Júlio Prates de Castilhos<sup>3</sup> (1860-1903), que perdurou mesmo depois de sua morte, com seu herdeiro político, Augusto Borges de Medeiros (1863-1961). Essa elite, recomposta e reformulada no período pós-1889, buscou a legitimação, diferenciando-se de seus antecessores, e uma dessas formas foi por meio dos papéis restritivos femininos. Através de teorias científicas, sociais, culturais, filosóficas,

---

<sup>1</sup> O Partido Republicano Rio-grandense foi fundado em 1882 e professava a doutrina positivista que, ao exemplo do Partido Republicano Paulista, lutava pelo fim do regime monárquico. Seu maior nome foi Júlio de Castilhos e, depois de sua morte, tornou-se Borges de Medeiros (PINTO, 1986).

<sup>2</sup> Revolução Federalista (1893-1895) foi uma guerra civil que ocorreu no Rio Grande do Sul nos primeiros anos da República, em decorrência do alijamento de grande parte da elite local do poder pelo segregacionismo de Júlio de Castilhos e do PRR (KUHN, 2011).

<sup>3</sup> Júlio Prates de Castilhos foi um grande líder republicano rio-grandense. Baseado nos princípios do Positivismo, Castilhos governou o Estado como presidente (nome dado ao governador à época) e depois como dirigente do PRR até sua morte, em 1903 (LOVE, 1975).

médicas, religiosas, as mulheres da elite e classe média porto-alegrense foram progressivamente encarceradas no já instituído âmbito privado, em oposição à vida pública masculina, nos papéis de filha, esposa e mãe. "Presas em si mesmas pelas próprias roupas, bem como pela lei, pela religião e pela ciência, às mulheres restou o artifício da moda, tanto para a expressão, único meio socialmente permitido, quanto para a indicação de nível socioeconômico de que sua família possuía ou que gostaria de alcançar, apostando em seus dotes físicos e elegância a possibilidade de fazer um casamento vantajoso. Por conseguinte, a relação entre as mulheres, a moda e a classe à qual pertenciam era primordial, já que a mulher do período era, do início ao fim, uma imagem, coberta de tecidos, rendas, barbatanas e atilhos. Enquanto imagem e confinada ao ambiente privado, o que restou das mulheres daquele tempo e classe foram fotografias, nas quais se vê as roupas que usavam, preservadas em arquivos e museus, ao lado dos homens públicos a quem elas se ligaram por nascimento ou matrimônio.

O ano de 1914, fim do período aqui analisado, inicia, oficialmente, as transformações de um tipo de moda, de modelos de gênero e de beleza em vigor a quase um século. Na moda, as roupas simplificam-se, e as muitas camadas de tecidos reduzem-se a peças que mostram os tornozelos, braços e pescoço, em uma exibição que seria indecorosa no início do século XX. Os modelos se simplificam a ponto de a moda não ser mais uma prerrogativa das classes altas e médias da sociedade. Além disso, a funcionalidade dos trajes femininos se choca com os atavios limitantes da mulher vitoriana, em uma expressão da entrada das mulheres no mundo do trabalho em posições antes apenas masculinas, bem como consoante com as exigências por direitos. O modelo de beleza também se modifica: a mulher ideal do início do século XX, com busto e braços rechonchudos, contida por seu espartilho, coberta de rendas, plumas e arrastando uma longa cauda pelas ruas, ficaria chocada ao encontrar uma jovem ideal do final da década de 1920, muito magra, vestida com uma saia lisa, sem espartilho, blusa simples, braços e pescoço a mostra e cabelos cortados muito curtos.

O momento histórico em que se está vivendo é muito pertinente às questões aqui levantadas, já que o papel e lugar das mulheres na sociedade está em debate, e uma parcela da população e do governo empenha-se no desmantelamento dos direitos femininos, adquiridos ao longo do século passado, sobretudo, pregando seu retorno exclusivo ao lar, ao matrimônio e a maternidade. Essa onda conservadora apoia-se nos modelos de gênero, os quais são esculpidos cuidadosamente durante o século XIX, e no qual a mulher era submissa ao homem, tendo seu ponto definitivo de regressão a partir do primeiro quartel do século XX.

A moda, assim como a fotografia, ainda é uma poderosa ferramenta de expressão, a partir da qual é possível saber mais sobre as mulheres do período estudado e que foi

potencializada pela invenção da internet e das redes sociais do século XXI. Das mulheres silenciadas e apagadas da história, das quais, em sua maioria, apenas as da elite tiveram sua existência parcial e precariamente preservada, as mulheres do presente ainda se expressam e criam suas próprias imagens através de suas roupas e das fotografias, mas não mais discreta e silenciosamente, reprimidas, como o fizeram as mulheres da elite e classe média porto-alegrense, mas pública e abertamente. E, de forma geral, as mulheres do presente ainda lutam pelos mesmos direitos que lhes eram interditos naquele fim de século XIX e início do XX: igualdade de direitos e oportunidades, respeito e proteção do Estado, direito a vida e controle sobre o próprio corpo.

Feitas tais considerações, apresento os objetivos desta dissertação. O objetivo geral consiste em identificar os elementos dos modelos de gênero da classe média e elite porto-alegrense, sobretudo através da moda, entre 1889 e 1914. Já os objetivos específicos respondem às seguintes questões: Quais as características específicas da elite e classe média porto-alegrense do período? Como os papéis e funções de gênero se apresentavam nos diferentes âmbitos da vida da elite e classe média porto-alegrense? Quais eram os destinos possíveis e aceitáveis dentro dos modelos de gênero desta elite?

A ideia original desta dissertação era trabalhar com a noção de feminilidade de Maria Rita Kehl, compreendida enquanto um “conjunto de atributos, funções, predicados e restrições” que caracterizava a mulher daquele período (KEHL, 2016, p. 41). A compreensão e correlação dos fenômenos da época mostraram, no entanto, que a criação científica, baseada em pressupostos culturais, das categorias “homem” e “mulher”, deu-se pela definição do homem, sendo a mulher como um outro, a partir dele. Assim, de uma concepção datada, advinda da ideologia do século XIX, que entendo as imagens e as relações de gênero através da ideia de que

qualquer informação sobre as mulheres é, necessariamente, informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro. Essa utilização enfatiza o fato de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado nesse e por esse mundo masculino. (SCOTT, 1990, p. 75).

Nesse sentido, a historicidade dos termos “homem”, mas sobretudo “mulher”, são essenciais, já que os tomar por evidentes, naturalizá-los, reproduz mais que analisa ou explica o funcionamento dos padrões dominantes e a ideologia que os apoiam. Dessa forma, não se pode falar em “mulher”, mas grupos de mulheres específicas, que também não eram

homogêneas, entre si. Defino, portanto, as mulheres sobre quem disserto: mulheres cis gênero<sup>4</sup>, brancas, pertencentes à classe média e elite, moradoras de Porto Alegre (COLLING, 2014; SCOTT, 1998).

No século XIX, as características físicas das mulheres, seu sexo, e suas capacidades reprodutivas, foram objeto de investigação científica que, partindo de concepções preexistentes, reformulou as justificativas para as diferenças entre os gêneros: “quando o próprio corpo natural se tornou o padrão de ouro do discurso social, o corpo da mulher tornou-se o campo de batalha para redefinir a relação social antiga, íntima e fundamental entre o homem e a mulher.” (LAQUEUR, 2001, p. 189). A passagem de uma explicação transcendental, baseada na tradição, para uma racional, considerada científica, para a época, exprime as mudanças ocorridas no período, as quais afetaram outros campos aqui estudados, como a moda e a fotografia, por exemplo.

As relações de gênero são, portanto, entendidas enquanto “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1990, p. 86). Sem fazer hierarquia entre as demais categorias pelas quais as fontes são inquiridas, como classe e raça, o gênero é a base para o entendimento das relações sociais expressas nas diferenças tanto biológicas quanto culturais e de moda, efetivadas, também, por essa oposição naturalizada e evidente, no século XIX, do que era ser e como deveriam parecer homens e mulheres. Essa é a razão pela qual os homens são constantemente descritos e analisados nas fotografias que se seguem, porque falar de um é, segundo esta concepção, falar do outro.

---

<sup>4</sup> No final do século XIX, diversas teorias sedimentaram a passagem do gênero, enquanto construção social, para o sexo, definido pelos órgãos sexuais. Nascer fêmea era um imperativo que levava a ser do gênero feminino e, consequentemente, heterossexual. A mulher cis gênero, conceito criado no século XX, é um indivíduo caracterizado por nascer com órgãos reprodutivos femininos e se identificar como mulher. A heterossexualidade, naquele período, era a regra e, assim como a teoria das raças, instituía uma hierarquia das sexualidades: “e o resto das formas de sexualidade aparece, no melhor dos casos, como incompletas, acidentais e perversas, e no pior, como patológicas, criminosas, imorais e destruidoras da civilização” (BORRILLO apud COLLING; NOGUEIRA, 2011, p. 32). A moda, assim, era uma forma de reforçar a heteronormatividade, mas também uma das poucas de travestismo de gênero. As legislações que punem o travestismo são antigas. As Ordenações Filipinas, código de leis compiladas por ordem de Felipe I (1527-1598) de Portugal, em vigor no Brasil, mesmo depois da independência, em 1823, penalizava o homem que andasse em “trajos de mulher” e a mulher “em trajos de homem” com “penas [que] variavam desde açoite público até o degredo” (PIERANGELLI apud TREVISAN, 2018, p. 162). Na Constituição do Império (1830), esses crimes foram tipificados como “ofensa à moral e os bons costumes”, e punidos quando praticados em público. O Código Penal Republicano (1890) punia, como contravenção, “quem tomasse ‘trajos impróprios de seu sexo’ e os trouxesse ‘publicamente para enganar’” (PIERANGELLI apud TREVISAN, 2018, p. 164). As expressões de sexualidade ou identidade de gênero dissonantes com a heteronormatividade do século XIX foram, assim duramente penalizadas, conformando vidas públicas de homens e mulheres econômica, política e socialmente relevantes, como a expressa nas fotografias, condizentes com os modelos de sexualidade e gênero da época (LAQUEUR, 2001; MCCLINTOCK, 2010).

Do gênero, passa-se a classe e raça<sup>5</sup>. No Brasil daquele fim de século XIX essas duas categorias de análise se confundiam. Inicialmente, o conceito de “boa sociedade”, definido como os “homens e as mulheres livres e brancos que tanto se reconheciam como se faziam reconhecer como membros do mundo civilizado” (RAINHO, 2002, p. 16), seria utilizado para a reflexão sobre sociedade rio-grandense. Deve-se lembrar que a Lei Áurea, de 1888, ainda era uma questão muito recente e não resolvida para as elites brasileiras. O medo da miscigenação e dos levantes, antes negros, agora populares, estavam sempre presentes nas tribunas e nos jornais da época.

Apesar de parecer transplantável, uma busca mais profunda das origens do conceito mostrou sua utilização problemática para o Rio Grande do Sul. O conceito de que Rainho faz uso se encontra na obra de Ilmar Mattos, *O tempo saquarema* (1987), que o encontrou na autobiografia de Francisco de Paula Ferreira Rezende (1832-1893), *Minhas memórias* (1987). Na obra, Francisco se refere a “três seguintes classes: a dos brancos e sobretudo daqueles que por sua posição constituíam o que se chama a boa sociedade; a do povo mais ou menos miúdo; e finalmente a dos escravos” (REZENDE, 1987, p. 111). Para Mattos, a oposição entre sociedade civil, uma massa informe e parcela majoritária da população, e política, composta por um reduzido número de homens livres e proprietários, chamados a governar por suas “capacidades e habilitações”, passava fortemente pela questão da raça de seus membros. Para Mattos, a “‘boa sociedade’ constituía o mundo do governo, um mundo que não apenas se via como tendendo a ser naturalmente ordenado, mas também portador da incumbência de ordenar o conjunto da sociedade” (MATTOS, 1987, p. 117).

A sociedade de que Mattos (1987) e Rainho (2002) estavam falando era a corte carioca, da chegada de Dom João VI (1785-1826), em 1808, até os anos finais de Dom Pedro II no trono, na década de 1880. A visão de Mattos concentrava-se na ideia de que as classes senhoriais do centro do país, os saquaremas, os cafeicultores cariocas, impuseram pela força o projeto centralista imperial, vencendo assim os planos descentralizadores de algumas províncias. Pela cooptação das elites locais, e levando apenas os interesses da elite imperial do Rio de Janeiro em consideração, o projeto centralista e a dinâmica política no Império teriam se desenrolado.

---

<sup>5</sup> Enquanto categoria científica e realidade social, no século XIX, o conceito de “raça” hoje é entendido, academicamente falando, como o produto de uma sociedade e um tempo, sem bases científicas reais que a suportem. Enfatizo meu entendimento de que existe apenas uma raça, a humana. Entretanto, os resquícios do uso desse conceito do passado, no presente, ainda são muito evidentes. Assim utilizo o termo “raça” para falar de um lugar no tempo e no espaço no qual ela foi determinante, aceita e incentivada. A sociedade brasileira, apesar da construção do mito da “miscigenação” e pluralidade, ainda é fortemente marcada pelo racismo. No capítulo 2 as questões referentes às ideias sobre “raça” no século XIX são exploradas com maior profundidade.

Nada mais oposto a uma então província tão afastada da brilhante capital carioca (VARGAS, 2007).

Longe das asas protetoras do Rio de Janeiro, a elite local tinha dificuldades crescentes na produção e venda do que se tornou seu principal produto, o charque. A revolta que se transformou em Guerra dos Farrapos (1835-1845) obrigou o governo central, em nome da segurança das fronteiras meridionais do Império, a buscar o fim do conflito através da diplomacia e do ouro do orçamento de Duque de Caxias (1803-1880). O projeto centralizador teve de conceder-lhes, mesmo tendo sido vencidos os revoltosos, alguma autonomia, perdão da dívida contraída na guerra em uma “paz honrosa” de Ponche Verde. Apenas pela força, como afirma Mattos, não se poderia manter as fronteiras intactas. Tal projeto só foi possível porque, tal como no Rio Grande do Sul, parte das demandas das elites das outras províncias também foram atendidas.

A constituição da elite local, assim, militarizada, de economia suplementar às lavouras de café do sudeste, como já citada, era singular. Com a Proclamação da República, os donos do poder foram alijados de seus cargos e o PRR foi alçado ao poder. No comando, e para se manter nele e conseguir apoio, o Partido arregimentou para suas fileiras novos membros, até então com pouca representação política, como os imigrantes enriquecidos, na figura de comerciantes, industriários, mas também profissionais liberais, como médicos, engenheiros. Esse mesmo grupo também mostrou a necessidade de diversificação da economia rio-grandense, antes centrada na produção do charque e derivados, principal atividade da elite provinciana local, para um movimento que incentivasse a industrialização. Nesse sentido, é preciso reforçar que, para este cenário, política e economia andam juntas.

Um homem da elite, pertencente a esta classe, é caracterizado “pela posição que ocupa num determinado modo de produção e pelo seu papel na apropriação da riqueza” (GADOTTI, 1991, p. 75). No Rio Grande do Sul, além da riqueza, o pertencimento a elite fazia parte do bom termo dos arranjos planejados entre as famílias da elite, para alçar membros seus a cargos estratégicos da administração estadual. Esses arranjos envolviam troca de favores entre os que detinham os cargos e os que lhes ofereciam apoio, seja em forma de votos, seja em forma de dinheiro. Assim, cria-se uma simbiose entre os que governam e os governados com interesses em manter ou expandir sua riqueza aproximando do poder mesmo quem jamais ocupou, de fato, um cargo político. A junção dos três elementos, “riqueza, *status* social e poder político”, definia, assim, esse grupo (VARGAS, 2011, p. 28).

Para a inclusão das figuras históricas estudadas aqui, foi preciso me certificar de que elas preenchem esses três requisitos. Júlio Prates de Castilhos foi apresentado como membro

da tradicional elite rio-grandense do Império, já que as origens nobres de seus pais, a riqueza que ele herdou muito cedo e seu título de bacharel assim o caracterizavam. Nicolau Ely<sup>6</sup> (1864-1925), entretanto, é um exemplo das novas figuras deste grupo. Para a sua inclusão, foi necessário um retorno às origens e condições de seu crescimento no Rio Grande do Sul. Além disso, foi necessário inquirir sobre as atividades e extensão da influência e alianças de sua família. As mulheres, por conseguinte, são entendidas como pertencentes a elite de acordo com o *status* de seu marido e família. Augusta Ely<sup>7</sup> (?-1930) e suas filhas foram consideradas da elite a partir da confirmação da riqueza e influência de seu marido e pai nos assuntos do Estado e na economia. Como elos de uma corrente, as mulheres eram um meio de ligação entre famílias poderosas, usando o matrimônio como forma de fazer novas alianças e garantir para si a manutenção do *status* concedido pelo pai na figura do marido, bem como segurança econômica, já que mulheres da elite não deveriam trabalhavam.

Nicolau, apesar de ser uma figura de destaque entre os grandes comerciantes da capital, representa uma parcela da população em ascensão na capital rio-grandense. De ascendência germânica, seu avô, pai e tios não foram figuras da tradicional elite da província, grande latifundiária ou envolvida com produção de charque. Foram, entretanto, partícipes de um grupo que crescia economicamente e se acercava das posições de poder e prestígio, ou daqueles que elas ocupavam, que seu dinheiro lhes possibilitava exercer, por um lado, e se distanciando da massa de imigrados pobres, por outro. Nem ricos, nem pobres: um lugar novo para indivíduos em ascensão nas regiões urbanas rio-grandenses a que chamo de “classe-media”.

Raça e classe, como já citado, eram elementos sociais que andavam juntos. A naturalização das diferenças econômicas e políticas através do darwinismo social tentou excluir o grande número de ex-escravizados do projeto da nascente República, em 1889. Em seu lugar, imigrantes europeus, como os antepassados de Nicolau, membros de uma “raça superior”, deveriam ocupar os antigos postos de trabalho dos escravizados e “branquear” um país com tantos matizes diferentes de cor de pele. A ascensão de imigrantes como Nicolau não expressava, assim, apenas o trabalho duro como origem do enriquecimento, mas o claro favorecimento desses em detrimento dos afro-brasileiros aqui residentes, excluídos do sistema de ensino, do acesso e da posse da terra. Enriquecidos, os descendentes de imigrantes foram

---

<sup>6</sup> Nicolau Ely era filho de imigrantes germânicos chegados à província em 1830. Seus antepassados prosperaram em seus negócios, tendo a família alçado integrantes a cargos políticos, bem como fazendo parte das grandes casas comerciais da Província. Nicolau estabeleceu-se em Porto Alegre com uma empresa que vendia tecidos. De relevância tanto política quanto econômica, em sua morte, recebeu homenagens tanto do PRR quanto de seus compatriotas, deixando uma grande fortuna para seus herdeiros. O Edifício Ely, construído em 1925, hoje pertencente à rede de materiais de construção Tumelero, permanece de pé.

<sup>7</sup> Augusta Ely foi esposa de Nicolau Ely e mãe de seus 14 filhos.

aceitos como elementos alternativos à constituição da nova elite. As mulheres brancas, filhas desse mesmo grupo, eram as escolhidas em matrimônio para as novas gerações da elite que se formavam, em um movimento contínuo de reprodução da riqueza e do poder dentro de uma mesma classe e raça. Além disso, as mulheres brancas, enquanto integrantes desta raça, eram a referência dos modelos ideais de gênero da época, seja de comportamento, seja de beleza, destinadas a virgindade e ao casamento; para as mulheres negras, o amasiamento e a secular exploração sexual (CALDWELL, 2000; SCHWARCZ, 2012).

Por fim, moda e fotografia. Tanto uma quanto a outra são resultado das Revoluções Industrial e Francesa, e da racionalização pela qual as mais diferentes áreas da vida humana passaram. A fotografia nasceu da necessidade de representação dessa nova sociedade, com economia mundial capitalista, Estado-Nação fortes e centralizadores, cultura de massa. A moda, apesar de anterior, foi reformulada, ganhando os contornos atuais.

A moda, tendo início no século XIV, quando os trajes apresentaram características radicalmente distintas entre os gêneros, foi conformada, no século XIX, com as seguintes características: uma forma específica de mudança social, independentemente de qualquer objetivo particular; antes de tudo, é um mecanismo social caracterizado por um intervalo de tempo particularmente breve e por mudanças mais ou menos ditadas pelo capricho, que lhe permitem afetar esferas muito diferentes da vida coletiva. A sua racionalização, entretanto, deu-se, segundo Lipovetsky (2009), no que ele chamou de “moda de cem anos” (1850-1960), quando se interrompe o longo ciclo da influência da nobreza sobre a moda e ela passa a ser o ofício de uma figura especializada, que idealiza e cria os modelos, os produz e vende para mulheres, as quais não mais participam de todo o processo, mas apenas consomem o produto final dessas criações. A lógica racionalizada da moda permitiu que, dos grandes costureiros, e com o benefício dos teares mecânicos e máquinas de costura, se pudesse enviar roupas prontas para todo o mundo, permitindo a boa parte das mulheres fazer parte desse mundo em mudança, tecnológico, extasiante. No final do século XIX, a moda parisiense era um fenômeno que cobria o corpo de parte das elites e classe média do Ocidente (BOUCHER, 2012; HOLLANDER, 1996; LAVER, 2006; LIPOVETSKY, 2009).

Pelo princípio da fantasia e como prerrogativa feminina, às mulheres da elite e classe média do período restou participar desse novo mundo através de suas roupas, já que as benesses políticas dessa sociedade moderna foram exclusividade masculina. A fotografia, como a máquina de costura, possibilitou algo que a tecnologia precedente ainda não havia permitido fazer: abolir a mão humana de um trabalho que antes era essencialmente manufaturado. A maior agilidade na confecção de imagens que, em sua legitimidade de documento, de “verdade”,

precisão e fidelidade, que a sociedade da ciência, das fábricas, das locomotivas e da velocidade, do telégrafo e cartão postal, necessitava. Tanto uma quanto a outra foram utilizadas para a criação de novas realidades a partir de um referencial: um homem pobre, vestido com suas roupas domingueiras, cartola emprestada pelo fotógrafo na cabeça, sentado em um cenário requintado, com livros, plantas e móveis poderia, à primeira vista, e através da fotografia feita, passar-se por um cavalheiro de fortuna, bem-educado, pertencente à alta sociedade. Um mundo que, na reprodutibilidade quase infinita de seus objetos e bens materiais, tornava mais próximo do camponês, do proletário, do pobre, o que até duas gerações antes era privilégio das classes médias e altas.

A fotografia, especificamente, enquanto fonte primária desta dissertação, é vista como um produto de sua época. Enquanto máquina de “captar, apoderar-se, registrar, fixar”, a retórica da sociedade que a criou a definia como o resultado de um reflexo, sem interferência humana, o “captado” (ROUILLÉ, 2009, p. 36). Apesar de, sim, reproduzir na chapa ou no papel algo visível, ela era construída, do início ao fim, de forma que o resultado daquela imagem se constituísse em um outro mundo, não uma representação direta do capturado, influenciado, modificando a realidade que ela se propunha a simplesmente exibir.

Outra questão relativa às imagens é seu caráter específico. A leitura de imagens mostra-se uma forma pouco coerente de tratá-las. O antigo ranço e preconceito dos historiadores para com fontes não escritas parece espreitar as imagens e a tentativa de lê-las: “O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente” (SCHMITT, 2007, p. 34). A crítica das fontes, as preocupações, os teóricos e suas ferramentas são diferentes porque as demandas de cada tipo de fonte também o são, ou, ao menos, deveriam ser.

A principal fonte aqui apresentada constitui-se, reafirmo, de fotografias. Elas se encontram na Fototeca Sioma Breitman, do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e no Museu da UFRGS. Elas são sempre contextualizadas, de acordo com o local e momento em que foram produzidas. Sua seleção baseou-se em três quesitos. No primeiro, o entendimento dos contrários complementares do século XIX e do conceito de gênero empregado sugeria que a presença de homens e mulheres na fotografia permitiria uma análise mais completa. A fim de garantir que as imagens utilizadas estivessem enquadradas no recorte cronológico, o segundo quesito consistiu na possibilidade de datação, mesmo que aproximada, da fotografia a partir de fontes seguras. A imagem utilizada no capítulo 2, a glorificação de Júlio de Castilhos, pôde ter sua datação confirmada pois se tratava de um evento amplamente divulgado pela imprensa. As imagens dos Ely, dos capítulos

3 e 5, a datação foi feita através do ano de nascimento dos componentes da fotografia, conhecidas as suas identidades. Por último, a localização geográfica: todas as fotografias selecionadas, a exceção das que representam Pedro e Cristina, no capítulo 3, podem ser localizadas na capital rio-grandense, seja pela assinatura do fotógrafo, como Virgílio Calegari (1868-1937), que apenas possuía ateliê em Porto Alegre, seja pela identificação de prédios, construções. Os “recortes” feitos nas imagens intentam visibilizar o mundo de detalhes que nela ficaram gravados. Nesses detalhes, a moda é principal, mas não única, ferramenta de análise. Roupas e seus significados sociais, políticos, econômicos, de classe, *status*, são inquiridos, no sentido de responder às perguntas realizadas. Aqui, a miríade de possibilidades em relação a moda é reduzida ao termo vestuário, entendido como constituído por “peças que compõem o traje e por acessórios que servem para fixá-lo ou complementá-lo” (NACIF, 2007, p. 1). Mas outros objetos/pessoas/construções também podem ser utilizados para refletir sobre os modelos de gênero nas fotografias. Por fim, como elemento de organização, cada recorte apresenta uma miniatura da fotografia original, circulado em branco de onde ele foi retirado, quando o recorte utilizado é muito pequeno. Outra fonte primária consultada foram jornais do período, com grande predominância para *A Federação*, jornal do PRR e jornal oficial do Estado a partir de 1889, consultada através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>8</sup>.

A escolha teórica para esta dissertação foi quase instintiva. O modelo epistemológico, surgido também no século XIX, denominado, no século XX, por Carlo Ginzburg de paradigma indiciário, forneceu as ferramentas teóricas necessárias para as análises realizadas. As fotos foram decompostas de forma a seguir os traços de alguns de seus componentes, procurar nos detalhes, tanto de suas roupas, quanto objetos, meios de transporte, joias, expressões, indícios de suas posições sociais, estado civil, profissões, posição econômica, *status* político. A micro história, também, foi muito importante, pois permitiu inquirir através dos “refugos”, dos detalhes mais negligenciáveis da vida de um integrante daquela classe, raça e gênero sobre a cultura e os modelos que influíam em todos os demais do mesmo grupo. Nesse sentido, a micro história italiana, junto ao paradigma indiciário, permite a redução da escala, para que através do estudo de indivíduos, sejam eles anônimos, como as mulheres do capítulo 2, ou identificadas, como é o caso das mulheres da Família Ely, possa-se fazer inferências sobre as relações de gênero, por exemplo, das mulheres da classe média e elite porto-alegrense. Através das trajetórias de vida, como a de Paula e Wilma Ely, traçar caminhos que, fugindo da regra, ainda assim são aceitos socialmente, tendo todo um conjunto de restrições necessários a isso. A

---

<sup>8</sup>8. A Hemeroteca Digital pode ser acessada através do seguinte endereço eletrônico: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

redução da escala, sob a perspectiva da moda, sobretudo, mas não apenas, permitiu que outros elementos e discursos na fotografia fossem propostos. O grande número de páginas que o meu leitor ou leitora tem pela frente representa, assim, um cuidado para com a explanação sobre assuntos como moda, elite, gênero, fotografia, mas também, com a visão adequada e necessária que uma dissertação que tem a fotografia como base deve, acredito eu, ter (GINZBURG, 2006; 2007).

Feitas as considerações necessárias, sigo para a organização dos capítulos. O capítulo 2, O Rio Grande do Sul: a política, a sociedade e as mulheres na rua, faz um retorno dos acontecimentos que, no fim do século XVIII, transformaram a Europa e formataram o século XIX, com consequências diretas para o Brasil. O Rio Grande do Sul, nascido nesse contexto de mudanças e expansões, formatou-se como uma região de fronteira, militarizada e de economia dependente em relação às províncias do sudeste. Sua elite também se constituiu de forma singular, e a Proclamação da República intensificou essa singularidade, trazendo ao poder novos atores. Em 1904, ano das fotografias analisadas, essa sociedade perfilou-se na rua para homenagear Júlio de Castilhos, e em sua organização, papéis sociais, de classe, raça e gênero foram bem delimitados. Através dessas diferenças de *status* que se iniciam as perguntas e algumas de suas respostas. Júlio de Castilhos, nesse sentido, serve de modelo para o tradicional homem da elite daquele período, mostrando como era preciso uma série de características e uma rede de parentes e aliados para pertencer ao grupo dos homens de elite.

No capítulo 3, Porto Alegre e as novas parcelas da elite, busquei delimitar as condições de nascimento de Porto Alegre e as razões de sua importância central no campo político e econômico, bem como a sua concentração, mesmo que sazonal, de grande parte da elite rio-grandense. Pela imigração, tratada na figura dos Ely, explano sobre a chegada dos imigrantes europeus, especificamente os dos estados germânicos, a partir da década de 1820, e como muitos de seus componentes, enriquecidos pelo comércio entre as colônias e a capital rio-grandense, tornaram-se importantes expoentes da elite local a partir, sobretudo, da República. A economia rio-grandense teve grande contribuição nesse grupo, já que dela saíram nomes que formavam grandes empresas e hoje são donas de grandes conglomerados. Nesse contexto, Nicolau aparece como um integrante dessa elite, que exhibe, através da fotografia, conquistas que conferiam *status* a sua figura, como a casa que construiu e a empresa da qual era sócio. Através das imagens da casa e empresa de Nicolau, interrogo sobre os papéis de gênero no ambiente doméstico e o papel e poderes de Augusta, e das mulheres de classe média e elite, especificamente, dentro do lar.

O capítulo 4 é dedicado à história da fotografia, de seu nascimento até as suas últimas invenções, no fim do século XIX. De caráter moderno, filha e imagem de uma era de desenvolvimento científico e rápidas mudanças, a fotografia foi utilizada para os mais diferentes fins. No Rio Grande do Sul e em Porto Alegre, especificamente, ela demorou para se estabelecer, necessitando de uma guerra, e da presença do imperador, para que mais fotógrafos para lá fossem. Por fim, os usos sociais da fotografia, não só como objeto de prestígio social, mas como objeto de consumo, de pertencimento ao mundo da modernidade.

No capítulo 5, Moda: da Alta Costura parisiense às roupas porto-alegrenses, a emergência de um mundo moderno, amplamente influenciado pelas Revoluções Francesa e Industrial, é delineado. A Alta Costura, enquanto sistematização da moda, sua racionalização e burocratização, sob o controle dos costureiros e *maisons*, bem como a junção com a Confeção, mundializaram a moda europeia de inspiração francesa, levando-a, através das revistas de moda e das roupas prontas, para todas as camadas das sociedades integradas ao comércio ultramarino, a partir dos continentes, e ferroviário, internamente. De uma prerrogativa de classe, a moda passa a objeto de sedução, de construção de uma personalidade única, emblema de pertencimento ao “mundo civilizado”. As novas sociabilidades, como as associações, o *footing*, as compras, o cinema, levaram a mulher para a rua e o olhar indiscriminado dos passantes. Neste último capítulo, as mulheres da família Ely, suas roupas e trajetórias de vida servem de modelo para entender tanto as relações de gênero quanto as possibilidades aceitáveis de destino na elite de Porto Alegre. A moda, principal, mas não único, objeto de análise e fio condutor desta dissertação, acompanha este capítulo desde seu início, a fim de apreender os elementos de identificação de gênero na classe média e elite porto-alegrense.

Da ampla bibliografia sobre o tema, apresento duas dissertações e uma tese que trabalham com fotografia, moda e gênero especificamente em Porto Alegre. A primeira dissertação, de Alexandre Ricardo dos Santos (1997), *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*, enfatiza essa ânsia pelo novo, pelo moderno presente na fotografia. Viviane Adriana Saballa (2010), em sua tese, *Indumentária, representação e narrativas visuais: a mulher como idealizadora de sua identidade na Porto Alegre de 1900-1920*, também é relevante para a temática. Sua pesquisa foi relevante na escolha do tema aqui apresentado, já que significou uma possibilidade ainda não explorada de investigação do passado histórico. Como ela concentra-se especificamente na moda, foi possível extrair de sua análise da mulher como idealizadora de sua imagem algumas questões, mas, sobretudo, as relações entre a moda, o consumo e os novos valores da modernidade.

A segunda dissertação é a de Natália de Noronha Santucci (2016), com *O elegante sport: conexões entre moda, a modernidade e o ciclismo em Porto Alegre (1895-1905)*, na qual a autora explana as modificações sociais, através do esporte, pela moda, em seu duplo aspecto: de hábito e indumentário. Tanto Santos (1997), quanto Saballa (2010) e Santucci (2016) analisam fotografias, perpassando pela modernidade e as transformações políticas e estruturais da cidade de Porto Alegre. Saballa, como Santucci, também utiliza jornais e revistas da época, além de focar especificamente na moda como elemento de análise. Para Santos, o corpo é o objeto de análise nas fotografias. Às considerações do autor sobre a “estética da retidão”, em relação ao corpo masculino, e a “estética da maleabilidade”, sobre o feminino, junto a obra de Hollander (1996), ao analisar o conjunto completo de nossos agentes: roupa e corpo.

Esta dissertação, assim, é resultado do atravessamento de muitos autores, conceitos e fontes. É fruto de muito trabalho de pesquisa e análise debruçado sobre jornais e, principalmente, fotografias. É, ainda, uma pesquisa sobre vidas, pessoas, e como os papéis de gênero, a sociedade, a política, mas sobretudo, a moda, conformaram formas de ser e estar no mundo. Que as páginas que se seguem possam ajudar o leitor e a leitora a entender as noções de mundo, as condições de vida material e os anseios do parecer em um momento específico da história de Porto Alegre e dos integrantes de sua elite.

## 2 RIO GRANDE DO SUL: POLÍTICA, SOCIEDADE E AS MULHERES NA RUA

Esse século parece ser uma charneira na longa história das mulheres, como se se redistribuíssem então as cartas tradicionais, aquelas que se jogam entre o trabalho, na oficina ou no domicílio, e a família, ideal de vida doméstica e valor útil para o serviço social, entre o mundo das aparências, luxo e prazer, e o mundo da subsistência, aprendizagem ou prática de um ofício, entre o lugar da prática religiosa, exercício espiritual e regra social, e o novo espaço de educação, a escola laica... As cartas voltam a ser dadas e novos jogos se deixam entrever. (FRAISSE; PERROT, 1994, p. 12).

O longo século XIX, entre a Revolução Francesa de 1789 e a I Guerra Mundial, em 1914, foi de grandes reformulações para a história mundial (HOBSBAWM, 2015). Para homens e mulheres, brancos e brancas, ocidentais, classe média ou elite, essas mudanças transformaram suas formas de ser e estar no mundo, de ver e ser visto, de existir. Esses que eram tomados como padrões para humanidade, através das características anteriormente apresentadas, exigiam mudanças e reformulações de papéis dos “de baixo”, ora para controlá-los, ora para excluí-los. Logo, as mudanças de regimes políticos, de monarquias para repúblicas, fossem na França ou fossem no Brasil, o avanço da ciência médica orientada pelos valores morais de seus contemporâneos e tantas outras reformulações transformaram a forma de ver e ser vistos das mulheres, dos homens e de seus papéis e funções (COLLING, 2014; PERROT, 1998; 2017).

As mudanças de perspectiva são visíveis na Marianne revolucionária, passando pela mulher vitoriana, com fim deste longo período contemplou com orgulho por umas e despeito por outras a emergência, o início de uma longa metamorfose. As mulheres, que eram submetidas a uma codificação coletiva precisa e socialmente elaborada, começavam a vislumbrar um novo campo de possibilidades, perspectivas de mudança em suas vidas: “Um tempo de modernidade em que se torna possível uma posição de sujeito, indivíduo de corpo inteiro e *actriz* política, futura cidadã” (FRAISSE; PERROT, 1994, p. 9).

O brilho prateado das máquinas, a euforia em relação ao futuro, as maravilhas ainda por serem inventadas e a crença na habilidade humana de criar um mundo melhor para todos começava a evanescer. Contudo, é o assassinato do Arquiduque Francisco Ferdinando (1863-1914) que marca o fim desta era de otimismo, para o início de uma das maiores carnificinas da história (HOBSBAWM, 2015). E neste cenário, também, que se encerra esta dissertação.

### 2.1 Século XIX: Prólogo

A Revolução Francesa, afirma Elizabeth G. Sledziewski (1994), representou uma mudança decisiva na história das mulheres (e dos homens). Os acontecimentos que culminaram

com a Proclamação da República Francesa (1792) e a decapitação de Luís XVI (1854-1892), em 1793, abriram caminho para uma série de novos atores políticos e possibilidades para a sociedade em transformação (HOBSBAWM, 2016). A própria troca de regime político demandou uma nova perspectiva sobre os gêneros: no direito feudal, os privilégios de algumas mulheres não resultavam no acesso de todas as demais a eles. Assim sendo, a permissão dada pelo monarca a uma mulher de ter acesso à academia real de medicina ou de usar roupas masculinas ao caçar, por exemplo, não significava uma possibilidade às demais: era um privilégio (WEBER, 2008).

No regime democrático, no entanto, entendia-se que os direitos precisavam ser os mesmos para todos e todas, sendo impossível conceder direitos a algumas mulheres, apenas, em detrimento de outras. Dessa forma, para as muitas cabeças masculinas, guilhotinadas ou não no percurso da Revolução, que conduziram o movimento, mais valia excluir todas as mulheres do mundo político a permitir que a persistência de algumas forçasse os homens a dividir as cadeiras no parlamento, nas câmaras de deputados e cortes com elas (SLEDZIEWSKI, 1994).

E assim foi feito, em 1804, quando, tomando o poder, foi outorgado o Código Civil Napoleônico, descrito como um “monumento que consagra a dependência das mulheres” (FRAISSE; PERROT, 1994, p. 32). Ainda que pareça distante a França revolucionária da realidade colonial brasileira do final do século XVIII, vale lembrar que o Código Napoleônico foi amplamente utilizado como base para a maioria dos países europeus e americanos (SOUZA, 2004).

A exclusão das mulheres do mundo político veio acompanhada da delimitação escrupulosa do espaço privado. Tal reformulação deu-se pela separação entre a sociedade política e civil. A atuação delas, sua força, organização e participação nos eventos descritos a seguir foram essenciais para o contra-ataque masculino, materializado no Código de 1804. Um episódio, em particular, parece ter despertado o temor de mudanças excessivamente “antinaturais” na ordem das coisas (FRAISSE; PERROT, 1994). Ele também é ilustrativo da íntima relação entre gênero, política e moda que é desenvolvido durante as páginas que se seguem, relação essa que se perpetuou até o presente momento, no século XXI (CRANE, 2006; SENNETT, 2016).

As primeiras a marchar para Versalhes, em 1789, foram as mulheres que estavam nas ruas, instigando seus compatriotas, encorajando os homens, formando grupos, lutando:

as mulheres penetram o espaço político aberto pela Revolução. Espaço novo, construído por e para os homens, só a eles estruturalmente reservado. E mesmo se em

França as mulheres souberam fazer com que as vissem e ouvissem enquanto cidadãos, esbarraram sempre, tal como nos outros países, nos limites da sua não cidadania. (GODINEAU, 1994, p. 24).

Apesar de excluídas dos grupos deliberativos revolucionários, as mulheres organizaram-se e bradavam por suas demandas. Em seus clubes, liam jornais, discutiam problemas políticos, ocupavam-se de tarefas filantrópicas e defendiam o clero constitucional. Apesar de também excluídas da guarda nacional francesa e do acesso às armas, as mulheres, munidas de suas ferramentas de trabalho, formaram a frente de luta dos principais acontecimentos revolucionários.

Um dos episódios mais ilustrativos da atuação feminina, e que parece ter feito a classe masculina dirigente da Revolução repensar o papel da mulher nesse novo mundo que construía, foi o episódio chamado de *Guerre des Cocardes* (Guerra das Rosetas). As *cocardes*, ou rosetas, eram fitas presas a roupa em formato circular. Desde o início da Revolução a *cocarde nationale*, azul e vermelha, depois *cocarde tricolore*, acrescida do branco real, era utilizada para identificar simpatizantes aos ideais revolucionários. Em 1793, os clubes femininos enviaram petições para que se criasse uma lei tornando obrigatório o uso da roseta tricolor. O símbolo já fora adotado como “uma das desinências simbólicas da cidadania: obrigar as mulheres a usá-lo era considerá-las cidadãs” (GODINEAU, 1994, p. 33).

Em consonância com a Revolução, o próprio vestuário simplificou-se, inspirado, ironicamente, nas modificações iniciadas pela rainha da França, Maria Antonieta (1755-1793), anteriormente ao conflito. As diferenças de vestuário, tão claras e definidas na monarquia, cederam lugar às roupas femininas que pareciam dizer que todas as mulheres nasciam iguais. A *cocarde*, dessas modas, era a mais acessível. Sua utilização em episódios chave e seu baixo custo disseminaram-na (WEBER, 2008).

As mulheres que aderiram às *cocardes* e as que a recusavam entraram em conflito. Preocupada com o aumento das agitações, a Convenção cedeu e outorgou a petição enviada pelas mulheres, exigindo a obrigatoriedade das *cocardes*. O medo em relação à atuação e reivindicações femininas fervilhava nos clubes e conversas masculinas. Afinal, o que estava em jogo? Em curto prazo: um dos símbolos da cidadania. Em longo prazo: o poder político?

Ademais, cabe ressaltar que a Revolução estava alicerçada no princípio da igualdade, mas sua atuação tornava a cidadania sexuada, masculina. Para o discurso da época, a exclusão dos direitos políticos das mulheres não era uma contradição para com o ideal de igualdade: era, no século XVIII, uma consequência dos ditames da natureza, assim, um fato dado (COLLING, 2014; KEHL, 2016; LAQUEUR, 2001; PERROT, 1991).

A participação feminina na política acarretaria uma impensável inversão dos gêneros. “Ao bater-se por um pequeno pedaço de tecido tricolor para pregar no seu chapéu, as militantes não sacrificavam nada à questão ‘bem feminina’ da moda: elas tentavam subverter os dados sexuais no interior do político” (GODINEAU, 1994, p. 34). Nesse mesmo ano a Convenção proibiu os clubes femininos.

Apesar de parecer pequena e sem importância, as *cocardes* tornaram-se o símbolo da luta feminina por direitos, por espaço, por voz. Nos capítulos que se seguem, há muitos casos de mulheres que utilizaram canais legitimados socialmente, como a moda, como meio de expressão feminina e “horizonte de possibilidades latentes” (GINZBURG, 2006, p. 20).

As continuidades do fragmento do evento aqui apresentado, bem como as consequências da reação à Revolução, como a de Augusto Comte e suas ideias sobre a mulher, por exemplo, tiveram profundo impacto no Brasil. Em vista disso, o desenrolar da Revolução Francesa e a ascensão de Napoleão como imperador, em 1804, resultou em uma luta contra outra grande potência mundial da época, a Inglaterra, e uma campanha que derrubaria várias dinastias dos tronos europeus (LEAL, 1996).

A complicada política de neutralidade de Portugal na disputa entre ingleses, antigos parceiros comerciais da coroa, e franceses, com sua guilhotina e a contestação do direito divino de governar dos reis, resultou na invasão do território português pelas tropas francesas. Apoiados pela Inglaterra, Dona Maria I (1734-1816), o filho e toda a corte fugiu da península, em 1808, dando início no país de destino “uma monarquia tropical, entendida como uma exceção no contexto local e exótica diante dos exemplos europeus” (SCHWARCZ, 2016, p. 17).

## 2.2 Brasil: Monarquia e República

Emília Viotti da Costa resume bem o quadro geral do início do século XIX:

A crise do sistema colonial coincidiu com a crise das formas absolutistas de governo. A crítica das instituições políticas e religiosas, as novas doutrinas sobre o contrato social, a crença na existência de direitos naturais do homem, as novas teses sobre as vantagens das formas representativas de governo, as ideias sobre a soberania da nação e a supremacia das leis, os princípios da igualdade de todos perante a lei, a valorização da liberdade em todas as suas manifestações – característicos do novo ideário burguês – faziam parte de um amplo movimento que contestava as formas tradicionais de poder e de organização social. O novo instrumental crítico elaborado na Europa na fase que culminou na Revolução Francesa iria fornecer os argumentos teóricos de que necessitavam as populações coloniais para justificar sua rebeldia. (COSTA, 1999, p. 22).

No Brasil não foi diferente, já que enquanto as colônias espanholas no continente aproveitavam a desorganização da metrópole para livrar-se do domínio de seu rei, a monarquia portuguesa<sup>9</sup> driblou o cerco napoleônico e mudou-se para sua mais importante possessão.

Em meio a esse cenário, os ecos do republicanismo da Independência norte-americana (1775-1783) e da Revolução Francesa (1789-1799), dos distúrbios causados pelos ideais iluministas da Inconfidência Mineira<sup>10</sup> (1789) e outras revoltas menores que foram sufocadas, tanto as ideias quando os revoltosos, eram debelados através do reforço da autoridade régia pela presença da família real em terras brasileiras (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

O Rio de Janeiro, então capital do vice-reino e destino dos nobres fugitivos, em 1808, era uma cidade “bisonha [...] Não tinha mais de 46 ruas [...] de terra batida, desniveladas, esburacadas, cheias de poças de água, detritos” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 176). Era identificada como uma “quase aldeia”, mais próxima de seu passado colonial do que de seu futuro como sede da monarquia (RAINHO, 2002, p. 48).

Com sua incipiente vida social, o Rio de Janeiro não exigia nem oferecia muitas variações em relação às roupas e à moda. A desatualização dos modelos, o orientalismo<sup>11</sup>, o uso de perucas, tricórnios<sup>12</sup> e grandes fivelas nos sapatos<sup>13</sup> contrastavam de forma viva com os delicados modelos ao Estilo Império<sup>14</sup> da corte que chegavam. Tais traços do “barbarismo oriental” da colônia, alegados pela corte recém-chegada, eram influência e consequência dela

---

<sup>9</sup> Outras tentativas de instaurar monarquias no continente foram feitas, mas não passaram de casos “quase tribal e anedótico, quando não são farsas trágicas como no caso mexicano” (GEERTZ apud SCHWARCZ, 2016, p. 17).

<sup>10</sup> “Analisando-se os movimentos de 1789 (Inconfidência Mineira), 1798 (Conjuração Baiana), 1817 (Revolução Pernambucana) percebe-se logo sua pobreza ideológica. Apenas uma pequena elite de revolucionários inspirava-se nas obras dos autores europeus que liam, frequentemente, mais com entusiasmo do que com espírito crítico. A maioria da população inculta e atrasada não chegava a tomar conhecimento das novas doutrinas” (COSTA, 1999, p. 30).

<sup>11</sup> O termo “orientalismo” vem da construção conceitual de Oriente, como o “outro” em relação ao Ocidente, mais especificamente, a Europa (SAID, 1990). O desdém sobre o “orientalismo” dos colonos do ponto de vista dos europeus dava-se pelo seu etnocentrismo, pelo racismo e suposta superioridade dos habitantes e cultura europeia. Tudo que não era Ocidental, por conseguinte, europeu, era jogado no balaio do orientalismo. Freyre afirma que o Oriente contribuiu com a composição das formas hierárquicas de viver em sociedade e em família, de vestir, no Brasil colonial (FREYRE, 2013).

<sup>12</sup> O chapéu tricórnio era formado por três dobras, como três triângulos ligados a um círculo. Foi muito usado no século XVIII, mas saiu de moda já no período revolucionário francês. Em seu lugar, os homens começaram a usar cartolas, espécie de cilindro negro feito de feltro, ajustado à cabeça e com abas largas (BOUCHER, 2012).

<sup>13</sup> Em uma relação de produtos feitos na província de São Paulo, já em 1810, havia sapatos adornados com fivelas: “Os sapatos eram adornados com fivelas, as mais comuns eram de estanho (\$40), latão ou ferro, outras, porém, eram verdadeiras joias de prata, de ouro (61\$000) e de pedras. O par de sapatos simples de couro custava menos de mil-réis” (ARAÚJO, 2004, p. 150).

<sup>14</sup> O estilo império foi caracterizado por sua relativa simplicidade, se comparado com as roupas da corte do final do século XVIII. Para as mulheres, o vestuário consistia em um vestido muito leve, chegando ao tornozelo, com a cintura marcada na base dos seios, muito decotada e sapatos de seda, que deixavam o peito do pé à mostra. A influência dos trajes ingleses agora era geral. Os homens usavam camisa, colete e calções justos com botas de montaria, em estilo adaptado do dandismo de George Beau Brummell (1778-1840) (LAVER, 2006).

mesma: a proibição de manufaturas na colônia e a moda faustosa do vestuário português refletiam em seus súditos que, à falta de maiores recursos, viravam-se com os materiais disponíveis. Maria Cristina Volpi Nacif (2007) aponta que os cronistas franceses e ingleses tinham a mesma imagem em relação à corte portuguesa: o uso de algodões bordados a ouro vindos da Índia ou sedas estampadas chinesas, por exemplo, expressavam, segundo seus vizinhos, traços exóticos e antiquados ao vestuário português. Porém, com a abertura dos portos às nações amigas, em tese apenas a Inglaterra, em 1808, e às demais nações, em 1822, o Brasil foi ligado ao comércio mundial dos artigos de luxo no Rio, diminuindo gradativamente a grande diferença entre a corte e seus súditos da elite.

A chegada da corte também iniciou, segundo Rainho, a “civilização dos costumes” da colônia, um processo que se desenvolveu entre os séculos XII e XVIII na Europa, baseado nas grandes alterações nos hábitos das sociedades ocidentais, causados pela constituição das monarquias absolutistas, do monopólio da força e do estreitamento entre as relações pessoais. Tais mudanças serviram para “criar barreiras e deixar visíveis os traços que distinguiam o homem civilizado” do homem vulgar, “bárbaro” (ELIAS apud RAINHO, 2002, p. 41).

A anulação da visão provinciana, e até então colonial, dos costumes e da moda local era uma tentativa de unificação homogeneizadora da elite através da corte. Tais formas de pensar, sentir e agir eram pré-requisito para se transitar pelo mundo da corte. Por conseguinte, a moda, nesse processo, serviu também para distinguir homens e mulheres de diversos estratos sociais, bem como servir como forma de expressão, sobretudo às mulheres (MOTTA, 2004).

É possível afirmar que neste período houve um processo de “reeuropeização”, entendido como

o expressivo contato estabelecido entre o Brasil e o Velho Continente após a colonização portuguesa. Assim, de acordo com Freyre, “a colônia portuguesa da América adquirira qualidades e condições de vida tão exóticas, que o século XIX, renovando o contato do Brasil com a Europa – que agora já era outra: industrial, comercial, mecânica, a burguesia triunfante – teve para o nosso país o caráter de uma reeuropeização”. (FREYRE apud SOUZA, 2008, p.7).

A “reeuropeização” dos costumes iniciou-se com a chegada da corte e se espalhou pelas demais províncias do Império, através de jornais, livros, manuais de etiqueta, roupas, trânsito de pessoas, educando e disciplinando a elite.

Não se deve, entretanto, se deixar levar pela opinião dos nobres emigrados, já que a superioridade que a corte considerava inerente à sua origem e posição era um dos pilares de justificativa de seu poder. Dom Pedro I (1798-1834) deu continuidade a este projeto,

reafirmando relevância do “estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório”, indispensável, em relação ao “primitivismo” da “natureza, como base territorial e material deste Estado” (FRAZER apud SCHWARCZ, 2016, p. 39).

As elites, apesar do discurso oficial da corte, já estavam passando pelo processo de “europeização” antes dos monarcas atracarem na colônia. No Rio Grande do Sul, por exemplo, já na década de 1820, as casas dos mais abastados possuíam pianos, instrumento refinado numa sociedade que se complexificava e cuja elite dialogava com os pares de outras praças. Assim também, a recorrência dos aparelhos de louça para chá indica igualmente a disseminação de hábitos considerados “civilizados”. “Os tempos em que a sociedade sul-rio-grandense era classificada de rústica e agreste haviam sido ultrapassados pela elite oitocentista” (COMISSOLI, 2011, p. 227).

Entre a “interiorização da metrópole”, na prática o enraizamento dos interesses portugueses no Brasil, e a posterior tentativa de Portugal de recolonizá-la, com o retorno de Dom João VI, em 1822, para Portugal, deu-se a independência<sup>15</sup> do país na figura de Dom Pedro I. A posterior abdicação em favor de seu filho, Dom Pedro II, e seu retorno para Portugal deu início a um período de regências, de revoltas contestatórias nas províncias considerada fase mais conturbada da história brasileira (BASILE, 2009; DIAS, 2005).

O “golpe da maioria” permitiu o arrefecimento dos ânimos e um período de relativa paz política. Apesar disso, Dom Pedro II teve de lidar com complicados assuntos, sobretudo como o espinhoso problema da escravidão. O primeiro passo efetivo que levou a escravidão a termo foi dado com a Lei Eusébio de Queiroz, de 1850, que decretou o fim do tráfico negreiro. A partir disso, muitos recursos foram realocados para a infraestrutura do país: estradas de ferro, iluminação a gás (1854), rede de esgoto (1862), longas avenidas, calçamento, praças. Tais mudanças permitiram acompanhar a mania europeia dos passeios aos paços, às avenidas, às lojas. A alta do café nos mercados estrangeiros impulsionou as exportações em 52%, fazendo crescer as fortunas, o mercado interno e os gastos com os objetos e roupas necessários a vida

---

<sup>15</sup> “Influenciando as hierarquias costumeiras desenvolvidas na América, a matriz portuguesa gestou grupos cujo exercício do poder em nível local ou regional alçou-os à condição de elites de suas comunidades. A América portuguesa foi construída de uma química entre monarquia, poder local e escravidão africana. A evolução dessa alquimia projetou-se para o século XIX e nele a emancipação política do Brasil e sua posterior reorganização reagiram alterando um elemento importante, a comunicação entre o centro de poder e suas periferias. A mudança não alterou radicalmente os envolvidos com a política, mas criou a necessidade de novos arranjos no circuito entre comunidades e o trono brasileiro e terminou por desenhar não só elites provinciais como nacionais” (COMISSOLI, 2011, p. 21). Freire e Oliveira (2006) ressaltam a existência do genocídio indígena, elemento importante dessa construção, mas geralmente esquecido.

em sociedade no século XIX, da caminhada pelo passeio público, às recepções de gala (MONTEIRO, 2012; RAINHO, 2002; SCHWARCZ, 2016).

A partir de então a rua do Ouvidor ficou ainda mais abarrotada de distintas senhoras e garbosos cavalheiros que compravam roupas, joias, perfumes, adereços, faziam o cabelo, enfim, tudo de que necessitavam para comparecer às festas, às recepções, para tomar café em confeitarias, jantar em restaurantes, jogar nos cassinos (SCHWARCZ, 2016; SOUZA, 2008).

O Brasil passou, assim, em meio século, de colônia a Reino Unido com Portugal para um país independente, governado por um imperador e mais uma série de membros que a sustentavam. As mudanças ocorridas no país nesses 50 anos ajudaram a criar uma elite educada através dos valores europeus, vestindo-se, comportando-se, vivendo através de seus costumes “civilizados”.

### **2.3 Rio Grande do Sul, província e Estado**

Longe do brilho das lanternas abastecidas com óleo de baleia dos grandes bailes da corte, o Rio Grande do Sul era uma província jovem. As disputas pelo território platino entre as coroas espanhola e portuguesa, entre os séculos XVII e XVIII, e posteriormente entre Brasil e Argentina, no século XIX, retardou a fixação de fronteiras para a região, que se diluíram ainda mais com a anexação da então Província Cisplatina, ou Banda Oriental, atualmente o Uruguai, pelo Império do Brasil, em 1820 (KUHN, 2011; LOVE, 1975; PINTO, 1986).

Assim, é possível a utilização do conceito de “fronteira platina”, entendida como uma região que abrangia o atual Estado do Rio Grande do Sul, o Uruguai e as províncias litorâneas da Argentina. Essa era uma região pensada como de aproximação, disputa<sup>16</sup>, interesses, articulação, integração e circulação de homens, gado, mercadorias, ideias, projetos políticos, entre outros (PADOIN, 2001).

A necessidade de fixar populações<sup>17</sup> para garantir a posse da terra fez com que a coroa buscasse soluções alternativas. A política de imigração de europeus, alemães e italianos, para o

---

<sup>16</sup> Para se ter uma ideia da apropriação de terras, João da Silva Tavares (1792-1872), o visconde de Serro Alegre, tinha uma estância que ia de “Candiota”, ramificação do Rio Jaguarão, até o “Rincão do Pereira”, “em pleno coração do Uruguai, através dos atuais municípios de Piratininga e Bagé e do departamento de Cerro Largo, abrangendo a fantástica área de cerca de 110 léguas quadradas de Campo” (CARVALHO, 2011, p. 265). O neto do visconde, Gaspar Silveira Martins, quando da Revolução Federalista, entre os anos de 1893-1895, refugiou-se em suas propriedades, sendo sua casa na cidade uruguaia de Melo, um ponto de encontro para os federalistas (RECKZIEGEL, 2007).

<sup>17</sup> Os territórios que são tratados pela historiografia como inabitados eram conhecidos há alguns milênios pelos ameríndios que por aqui viviam ou transitavam. Mesmo com a redução e aniquilação, alguns grupos, como os Kaingang, no planalto rio-grandense, mantiveram-se hostis e perduraram. Com a expansão para o “sertão”, o

continente a partir de 1824 foi uma das soluções encontradas para a ocupação territorial (PIRES MACHADO, 1999). Outra forma encontrada se baseava na doação de grandes extensões de terras, sobretudo como recompensa por serviços militares prestados a coroa que, aliada a atividade pastoril, criou grandes latifúndios nas fronteiras da província, sob a tutela dos membros da Guarda Nacional, que seriam alguns dos grandes líderes farrapos, como Bento Gonçalves da Silva (1788-1847) e Antônio de Souza Neto (1803-1866) (LEITMAN, 1979).

Depois de assentados, imigrantes e tropeiros, as principais atividades econômicas no início da colonização estavam relacionadas ao plantio do trigo, caça de gado selvagem, direcionado às necessidades das Minas Gerais e, posteriormente, na produção de charque para o mercado interno. Neste meio tempo, as contínuas investidas dos espanhóis ao território aceleraram o processo de militarização da província, provocando um recuo do desenvolvimento da agricultura e fortalecimento do poder local nas mãos dos estancieiros-militares (LOVE, 1975).

Ao mesmo tempo, o aumento gradativo da importância do charque para a economia do Rio Grande do Sul acarretou atritos com a monarquia. Os altos custos dos escravizados, mão de obra preferencial das estâncias, e os insumos importados, como o sal, que eram altamente taxados pelo governo imperial, se chocavam com os baixos preços do charque na capital, dada a concorrência do charque sul-rio-grandense com o nordestino e, sobretudo, o argentino. Para as elites escravistas do centro do país, manter as taxas do charque baratas garantia um menor custo de produção em suas lavouras de café, já que o charque era a comida base dos escravizados. Por fim, a centralidade do governo imperial, dominado pelas elites do centro-sul do país, que tanto escolhia o presidente da província, quanto abocanhava a maior parte da receita dos impostos da província, levou à guerra civil (KUHN, 2011; LOVE, 1975).

A Guerra dos Farrapos (1835-1845), resposta de uma parcela considerável da elite rio-grandense ao centralismo imperial, foi a mais longa e sangrenta revolta do Império, abafada pela diplomacia de Duque de Caxias e pelas concessões imperiais. A bandeira do federalismo, defendida ferozmente pelos revoltosos, amparados pelo exemplo próximo do federalismo artiguista uruguaio foi, posteriormente, abraçada pelo Partido Liberal “histórico” da Província, fundado em 1860 e liderado por Gaspar Silveira Martins (1835-1901), que buscava identificar

---

planalto ainda inabitado, campanhas de atração dos nativos para as cidades ou seus arredores foram empreendidas. Quando não persuadidos, o governo imperial enviava expedições de extermínio, chamados de bugreiros (bugre era o nome pejorativo e generalizante dados aos indígenas) (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

o partido à “Revolução Farroupilha<sup>18</sup>”, o que barrou a organização de Partidos Republicanos na província, na década de 1870. Contudo, na mesma década, o projeto republicano fortalecia-se em outras regiões (GRIJÓ, 2010).

A crise do Gabinete Zacarias<sup>19</sup>, em 1868, representou um divisor de águas que opôs, de um lado, a monarquia e o Partido Conservador (PC), e de outro, o Partido Liberal (PL), do qual parte dos membros formariam o Partido Republicano Paulista (PRP). Apesar de não apresentarem propostas diferentes para o país, a partir de então o PL se afastaria da monarquia. Seu projeto partidário defendia com maior vigor o federalismo, um sistema político-administrativo em que os interesses provinciais tivessem mais voz, ao qual, logo depois, se somariam a bandeira do liberalismo. O PC, em contrapartida, defendia a monarquia, sua política centralista e o estamento burocrático (PINTO, 1986).

Publicado no jornal *A República*, em 1871, o *Manifesto Republicano Brasileiro* era taxativo: “Só à opinião nacional cumpre acolher ou repudiar essa aspiração. Não reconhecendo nós outra soberania mais de que a soberania do povo, para ela apelamos. Nenhum outro tribunal pode julgar-nos: nenhuma outra autoridade pode interpor-se entre ela e nós” (MELO, 1878, p. 60). Ao Manifesto seguiu-se a criação do Partido Republicano Paulista (PRP), em 1873, na Convenção de Itu, dada a cisão que houve entre membros do Partido Liberal. A divisão do PL expôs o descompasso entre os novos interesses das elites agrárias e a política conservadora da monarquia. Ao centralismo político e administrativo da coroa o PRP propunha uma reforma pacífica, que levasse a monarquia a uma república federativa (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

No Rio Grande do Sul, entretanto, o afastamento do PL não ocorreu. A década de 1880 viu a reaproximação entre PL e a monarquia: as críticas do partido em relação ao centralismo da coroa arrefeceram e, conseqüentemente, viu-se o abandono da plataforma reformista; a monarquia, em guerra com os Liberais paulistas que exigiam um novo pacto, teve de se aproximar das províncias que haviam ficado, até então, em segundo plano. A partir de 1872 o PL dominou a política no Estado (PINTO, 1986).

---

<sup>18</sup> O uso do termo revolução para definir o movimento Farroupilha é inadequado, já que os revoltosos, todos da elite rio-grandense, eram tão conservadores quanto a elite central que enfrentavam. A defesa da liberdade estava restrita aos interesses de seu grupo, daí seu apego a ideia federativa (KUHN, 2011).

<sup>19</sup> A chamada Crise do Gabinete Zacarias ocorreu em 1868, quando Dom Pedro II entregou a chefia do gabinete de ministro a um Conservador, apesar de no parlamento a maioria ser liberal. “De acordo com a prática parlamentarista, que já se consolidava no país, a escolha do novo presidente do Conselho deveria recair sobre um componente da maioria parlamentar, isto é, sobre um progressista. Os conservadores não contavam com mais de dez deputados. A subida de um de seus líderes provocou imediata união dos dissidentes e dos históricos, às turras até a véspera. Os dois grupos negaram confiança a Itaboraí, forçando-o a pedir a dissolução da Câmara” (CARVALHO, 2007, p. 5).

No Rio Grande do Sul, desde a fundação do PRP, em São Paulo, pouco foi feito em Porto Alegre para levar adiante a organização política em torno do republicanismo<sup>20</sup>. Apenas em 1882 foi realizada a convenção regional, que deu origem ao Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), em 1883. Já em 1884 começou a ser impresso *A Federação*, sua folha, destinada a propagandear suas ideias (LOVE, 1875).

O afastamento das tradicionais elites paulistas era um mal sinal para a coroa. O reinado de Dom Pedro II, o mais longo de seus antecessores, durou 58 anos e foi marcado, em suas últimas três décadas, pela insatisfação dos militares, após a Guerra do Paraguai (1864-1870), com seus baixos rendimentos e pouca participação política, bem como desentendimentos entre os altos escalões da administração imperial e membros do exército; pelo enfrentamento do imperador às recomendações papais em relação à maçonaria; pela questão abolicionista e o gradual fim do apoio ao Império pelas tradicionais elites agrário-mercantil-exportadoras (CASTRO, 2000; COSTA, 1999).

Em 1889, a despeito dos problemas internos, o país participou da Exposição Universal de Paris, que naquele ano comemorava o centenário da Revolução Francesa. A campanha republicana ganhou força sob o mesmo pretexto das comemorações. O clima de polarizações e complôs que resultou no golpe de 15 de novembro instaurou a República, depondo o velho imperador, refazendo o caminho de seu avô e de seu pai meio século antes. Dom Pedro II, entretanto, embarcou ileso e, diferente de seu parente Bourbon, com a cabeça sob o pescoço (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Quando a notícia do golpe chegou à Porto Alegre e os integrantes do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) foram chamados a ocupar o poder, a diferença de seus componentes em relação aos demais PRs do Brasil ficou evidente: em sua maioria eram jovens, sem experiência política e com um ideário positivista e não liberal (LOVE, 1975).

A passagem do poder ocorreu sem traumas na maioria dos outros estados, já que, organizados nos moldes dos antigos partidos monárquicos e formados pelos mesmos estratos sociais, os dissidentes monarquistas foram facilmente persuadidos a aderir ao novo regime. No Rio Grande do Sul, entretanto, a maior parte dos liberais, na figura de Gaspar Silveira Martins (1835-1901), controlavam a Guarda Nacional, o Legislativo provincial e a maioria dos governos municipais. Ao invés de um rearranjo das posições entre iguais, os Liberais foram exonerados

---

<sup>20</sup> Apenas em 1878 foi fundado um Clube Republicano em Porto Alegre. Francisco Xavier da Cunha, Apolinário e Apeles Porto Alegre foram os pioneiros da propaganda republicana na província. Pinto caracteriza o movimento Republicano no Estado como tardio (FRANCO, 1988; PINTO, 1986).

de seus cargos, em massa, e em seu lugar foram postos os integrantes do PRR (PINTO, 1986; RECKZIEGEL, 2007).

A reviravolta pela qual o Estado do Rio Grande passou em 1889 alterou de forma significativa um equilíbrio que já era muito frágil e precário entre as elites e a monarquia. O revezamento entre os partidos Conservador e Liberal no poder garantia, em algum momento, a participação dos mais diferentes segmentos da elite no governo e os benefícios advindos disso. O sectarismo dos Republicanos, que promoveram uma grande derrubada dos Liberais da máquina governamental, influenciou a opção dos Federalistas pela saída armada. A Revolução Federalista (1893-95), uma guerra civil sangrenta, acabou por consolidar a hegemonia dos Republicanos no poder e de uma nova configuração da base social de apoio ao governo (KUHN, 2011; LOVE, 1875).

Do período de guerra civil, o grande líder do PRR, Júlio de Castilhos, saiu vencedor, renovando seu mandato até 1898, quando indicou o correligionário Augusto Borges de Medeiros para assumir a cadeira presidencial e nela permanecendo por quase 30 anos. A continuidade das mesmas figuras no poder proporcionou a implementação, a longo prazo, de um modelo de sociedade, inspirada nos preceitos do Positivismo<sup>21</sup> de Augusto Comte, através da Constituição Estadual de 1891, representada na ditadura republicana. Essa nova concepção e sua aplicação pelo Estado impactou de formas diferentes homens e mulheres, agravadas ou atenuadas de acordo com a classe, raça, escolaridade e do grupo familiar das pessoas (LOVE, 1975; PINTO, 1986).

Até aqui, apresentei o desenrolar do século XIX no Brasil, os arranjos entre as elites, suas formas de se perpetuar no poder e as reações quando seus interesses eram ameaçados. No Rio Grande do Sul, os embates entre monarquias pela terra, os países que se formaram e sua interação com o meio resultaram em arranjos sociais e políticos muito característicos da então província, como o estabelecimento de estâncias charqueadoras, uma fronteira fluida entre os países vizinhos e uma cultura guerreira forte: a muralha que protegeria o Brasil das invasões estrangeiras, até o início da Guerra do Paraguai, em 1870, era composta pelos coronéis e seus caudilhos sul-rio-grandenses (LOVE, 1975).

Assim, acredito que, das lutas do mundo político e econômico dos homens, as mulheres foram, também, contempladas. A ênfase no papel social das mulheres, destinadas

---

<sup>21</sup> No Rio Grande do Sul, sobretudo Porto Alegre, o Positivismo foi um movimento forte que teve continuidade. A Capela Positivista, por exemplo, construída na capital rio-grandense no início do século passado, ainda recebe visitantes e está aberta para os praticantes da Religião da Humanidade, que foi baseada por Augusto Comte em três princípios: preponderância da moral; separação dos poderes espiritual e temporal; dignidade da mulher (LEAL, 1996).

exclusivamente ao privado e ao familiar, foi reforçado como tática de diferenciação social. Através de relatos de viagens, sabe-se que, com seus maridos na guerra, e mesmo com eles em casa, muitas mulheres tocavam suas propriedades e criavam seus filhos sozinhas. A ênfase dos republicanos no papel social feminino destinado exclusivamente ao matrimônio e à maternidade buscava distanciá-los, tanto das mulheres dos federalistas, quanto das mulheres populares (PEDRO, 2015; SAINT-HILAIRE, 2002).

Assim, a ideologia dominante bem como seu formulador, Júlio de Castilhos, precisam ser exploradas com alguma atenção. A forma autoritária com que o governo do Estado impôs às mulheres seus “destinos naturais” reflete nas imagens propagandeadas nos jornais e nas fotografias de quem e como deveriam ser as mulheres. Assim, indo além, é preciso compreender e conceituar o que foi o castilhismo e sua base teórica. E, como esta dissertação pauta-se por um recorte de classe, a saber, a classe média e elite rio-grandense, entender como se formava um homem da elite é imprescindível já que, depois do pai, era o marido que dava existência social e legitimidade à mulher (FRANCO, 1988; PINTO, 1986; LOVE, 1975).

## 2.4 Os homens na rua

Aqui, introduzo a primeira imagem a ser analisada. Ela se encontra no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e pertence a um conjunto de fotografias selecionadas tendo como tema Júlio de Castilhos. A imagem faz parte de uma série de oito fotografias, nas quais o fotógrafo registrou a passagem da procissão. Na ordem<sup>22</sup> da sequência, a Imagem 1 corresponde à sexta fotografia feita por Ziul naquele dia. Na legenda, lê-se: Cenas do enterro de Júlio de Castilhos, bem como a autoria, Ziul. A fotografia, quando vista com cuidado e com o auxílio de uma lupa, mostrou conter um mundo de possibilidades e personagens. Mas antes, alguns pontos sobre a pesquisa.

O processo da pesquisa nos arquivos públicos é difícil e demorado. Inúmeros profissionais, de várias áreas, se dedicam a ir de instituição em instituição, a procura do que outros acharam digno de ser preservado. O Arquivo Histórico, dos existentes, tem um numeroso acervo dedicado a contar fragmentos da história de Porto Alegre. Da grande variedade de objetos ali guardados, fui à procura de fotografias. Quando vi na lista apresentada uma caixa com o tema Júlio de Castilhos, uma ponta de curiosidade, aquela curiosidade de historiador que já leu sobre um personagem, visitou o que foi sua casa, passou pelas mesmas ruas e já imaginou

---

<sup>22</sup> As demais imagens encontram-se nos anexos do capítulo 2, do Anexo III ao X.

como teria sido os dias e a vida no século XIX, me acometeu. Pedi e alguns momentos mais tarde o rapaz encarregado me trouxe a caixa, advertindo que eu só poderia pedir cinco arquivos por dia. Senti uma sensação de que o tempo seria mais bem aproveitado em outros acervos, mas de qualquer forma prossegui. Quando pus os olhos na embalagem, foi quase com desdém que a abri, empoeirada, suja e velha, amarrada com um triste cordão de plástico.

Muitas imagens dali me eram conhecidas, como o retrato de Castilhos produzido por Virgílio Calegari (1868-1937) nos últimos anos do século XIX. Retratos equestres do ex-presidente, fotografias antigas em que graves senhoras posavam com suas crinolinas<sup>23</sup>, homens idosos e seus rebentos de calças curtas e algumas imagens referenciadas como de seu enterro. Havia tanta coisa para ver naquelas fotos que tive de requisitar uma lupa. Ginzburg e seu “paradigma indiciário” já estavam em ação. O que encontrei naquelas imagens foi além do que eu esperava. Havia um microcosmos impresso naquele papel albuminado: homens importantes, cartolas, gravatas e guarda-chuvas, meninos pobres e descalços, vendedores, senhoras arrastando suas saias pela rua, cachorros, bondes, bicicletas, cabriolés. A atração foi instantânea, mas o tempo corria e eu ainda queria cobrir algumas caixas antes de ser convidado a me retirar. Fotografei todo o material e prossegui para a próxima caixa.

Quando me detive, em casa, com calma e de posse de um antialérgico, nas fotografias, a sociedade rio-grandense do início do século XIX estava toda ali, organizada por importância. Pela rua desfilavam homens enfatotados, graves, com coroas de flores, andores e bustos. Nos cantos, mulheres e seus chapéus de plumas, golas com rendas, pessoas nas janelas das casas, indo e vindo de seus afazeres, de seus trabalhos, gente que não pode parar para ver a banda passar. Como dizia a legenda da fotografia, aquele era o cortejo fúnebre de Júlio de Castilhos, e não havia por que duvidar: ali estavam coroas de flores com seu nome, fotos, e, à frente do estandarte de *A Federação*, um caixão. Toda a minha argumentação deste capítulo foi construída sob a fundação de que aquele era o cortejo fúnebre de Júlio de Castilhos, ocorrido dia 26 de outubro de 1903 (JÚLIO..., 1903, p. 1).

---

<sup>23</sup> A crinolina surge em substituição às muitas anáguas utilizadas pelas senhoras para dar volume às saias. Em 1840, “alguém teve a ideia de urdir os fios de crina dos cavalos, tecendo-os com fios de algodão e criando uma só peça, mais rígida” (SABINO, 2007, p. 204). Seu nome deriva da junção dos materiais com que era feita: crina e linho (lino). Em 1850 ela foi substituída por uma armação com tiras verticais de algodão e barbatanas de baleia.

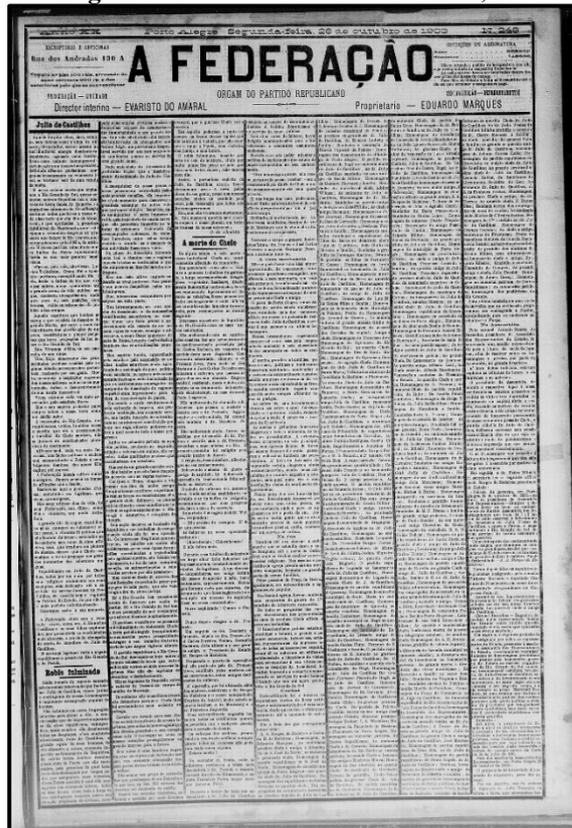
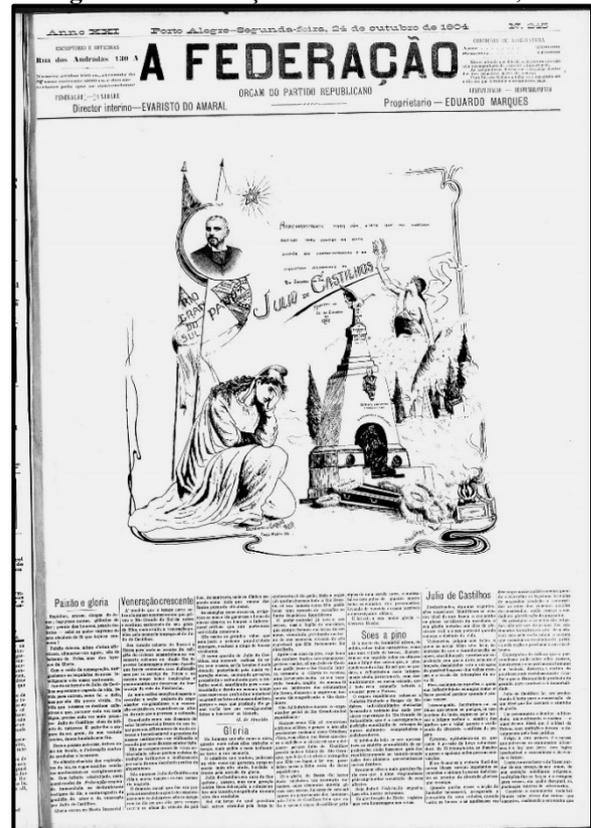
**Imagem 1:** Glorificação de Júlio de Castilhos em 1904 –  
Desfile em homenagem ao primeiro aniversário de Morte de Castilhos



Fonte: Ziul, 1904. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

Durante a escrita, cotejei a imagem com informações descritas no jornal oficial da época, através da descrição que foi feita. Tudo parecia correto, até chegar ao editorial do dia 24 de outubro de 1904 (Imagem 3), ano seguinte à morte de Castilhos. No jornal, na capa, havia a imagem de Castilhos, seu caixão em frente ao seu túmulo, no cemitério da Santa Casa e, aos pés, a representação da República, com barrete na cabeça e manto caindo até os pés.

A descrição daquele dia na folha de 1904 foi extraordinariamente detalhada. A ordem de cada grupo, pessoa e objeto estava dentro de uma coreografia exaustivamente preparada. Os bustos, as coroas grandiosas, tudo. Aquela não fora uma transcrição do que ocorrera no dia: ao contrário, foi a descrição de um evento previamente planejado e naquele dia executado. A morte inesperada de Castilhos, em 1903, não permitiu tamanha preparação. A própria confrontação das primeiras páginas de cada ano mostra a diferença: na primeira (Imagem 2) está estampado o “espanto causado pela imensa catástrofe que fez tombar Júlio de Castilhos” (JÚLIO..., 1903, p. 1); na segunda, um respeitoso saudosismo empenha-se por perpetuar “a memória inapagável de Júlio de Castilhos” (JÚLIO..., 1904, p. 1).

**Imagem 2:** Enterro de Júlio de Castilhos, 1903**Fonte:** A Federação: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 26 out. 1903, p. 1.**Imagem 3:** Glorificação de Júlio de Castilhos, 1904**Fonte:** A Federação: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 24 out. 1904, p. 1.

Na capa de 1903, o jornal fora escrito da noite para dia, enquanto se preparava as exéquias do falecido. Naquele ano, apenas um túmulo improvisado, coberto por uma simples lápide de mármore. No ano seguinte, entretanto, a situação era outra. No editorial, uma imagem cuidadosamente arranjada, com a fotografia de Castilhos sobre as bandeiras do Brasil e Rio Grande do Sul. Aos pés das bandeiras, a República chora em frente ao caixão do morto, coberto de coroas de flores, enquanto a sua frente arde um turíbulo, que envia ao céu estrelado emanações de saudade. Nike, a deusa da vitória, oferece a coroa de louros à imagem de Castilhos.

Muitos elementos corroboram essa afirmação e eles são revelados à medida que a imagem é analisada. Assim, afirmo que a Imagem 1 não corresponde ao enterro de Júlio de Castilhos, mas à parada realizada em seu primeiro aniversário de morte, no ano de 1904. Para o capítulo presente, tal descoberta não descaracterizou, apesar da importância da correta caracterização das imagens, acontecimentos e personagens, ou o objetivo pretendido: apreender a sociedade rio-grandense e os papéis de gênero através da moda em um momento altamente ritualizado como um enterro.

### 2.4.1 O Estado na rua

Por volta das 16 horas do dia 24 de outubro de 1904 uma grande multidão caminhava pela Rua da Redenção<sup>24</sup> (JÚLIO..., 1904, p. 1). Estava estranhamente quente para um dia de primavera, com o sol forte e o céu sem nuvens. A cada passo, o calor irradiado das pedras do calçamento e o pó, em lufadas, trazido das ruas de chão batido dos terrenos baldios do entorno, faziam aquele cortejo mais difícil, mais penoso. Um vulto negro de casacas, chapéus e guarda-chuvas movia-se como uma fila de formigas, trazendo seus mortos, presentes ou não, folhas, flores para a câmara mortuária no topo da colina do Cemitério da Santa Casa.

Estandartes<sup>25</sup>, todos em preto designavam as organizações, grupos, sociedades e congregações que seguiam e avolumavam a trilha de lágrimas vertidas pelo Patriarca, em um caminho já realizado, anteriormente. À frente do féretro vinha o estandarte de *A Federação* que, naquele dia, afirmava que até mesmo os que não tinham lágrimas, mesmo assim, as verteram, “pranto dos homens, pranto dos fortes” (JÚLIO..., 1904, p. 1). De fato, Castilhos participou de todas as etapas de idealização e realização do jornal, tendo sido, inclusive, redator chefe por muitos anos. Sérgio da Costa Franco, ao biografar Castilhos escreveu: “Os próprios adversários políticos, que o abominavam, sentiram sua morte, porque reconheciam seu valor pessoal, sua honestidade e sua capacidade de comando” (FRANCO, 1988, p. 179).

O féretro vazio que levavam em homenagem ao morto foi coberto por uma ampla coroa de rosas e as traves de sustentação envoltas em relva e lírios. Homens com semblantes graves sustentam a lembrança do grande Chefe, ceifado tão prematuramente do convívio com os seus. Altos escalões do governo estadual, inclusive o próprio presidente<sup>26</sup> do Rio Grande do Sul, amparavam o receptáculo que simbolizava o grande amigo e companheiro político até a sua atual e última morada. Em romaria, também seguiam o funcionalismo estadual, federal, militares de todas as patentes, desde o General mais graduado até alunos da Escola Militar (JÚLIO..., 1904, p. 1). Três integrantes da Marinha, em seus uniformes brancos, destacavam-se entre seus pares em negro (Imagem 4).

A coluna de homens prolonga-se pela rua em direção ao horizonte sem fim. As árvores em crescimento formam como que uma barreira entre o calçamento, as linhas dos bondes, as

<sup>24</sup> A Rua da Redenção é hoje a Avenida João Pessoa.

<sup>25</sup> Acredito que o terceiro estandarte seja o da Escola de Engenharia, por onde o caixão de Júlio de Castilhos passou e de quem recebeu muitas homenagens. A comparação entre a Imagem 1 e o Anexo I e II confirma tal hipótese. O Ensino Superior, possível até então apenas em capitais como Recife e São Paulo, agora era oferecido na capital regional, pronta para formar em seus bancos as novas gerações da elite local.

<sup>26</sup> Nome dado ao chefe do Executivo no período.

roupas elegantes, os arranjos florais e os terrenos lamacentos dos campos da Redenção: um paradoxo constrangedor entre uma cidade colonial, marcada pelo atraso, cercada e invadida pela rebeldia da natureza, à espera de toda a modernidade que o engenho humano e a ciência começavam a trazer à capital rio-grandense.

**Imagem 4:** Fragmento da Imagem 1: cortejo mortuário de Júlio de Castilhos



**Fonte:** Recorte autoral.

O silencioso lamento dos homens, que oferecem seus músculos para carregar coroas e bustos, era quebrado por discursos e “vivas” à memória do falecido. Quanto ainda não havia por fazer pela ordem e a paz social que o Grande Morto não pudera realizar? Quanto progresso

a sociedade rio-grandense não veria concretizar-se pelas mãos fortes e a mente afiada do Chefe falecido? Para seus subordinados, e assim a grandiloquência dos discursos e o pesar das feições buscavam afirmar, a perda foi devastadora (CORBIN, 2013).

**Imagem 5:** Fragmento da Imagem 1: os bustos dos grandes homens (da direita para a esquerda) - Tiradentes, José Bonifácio, Benjamin Constant, Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto



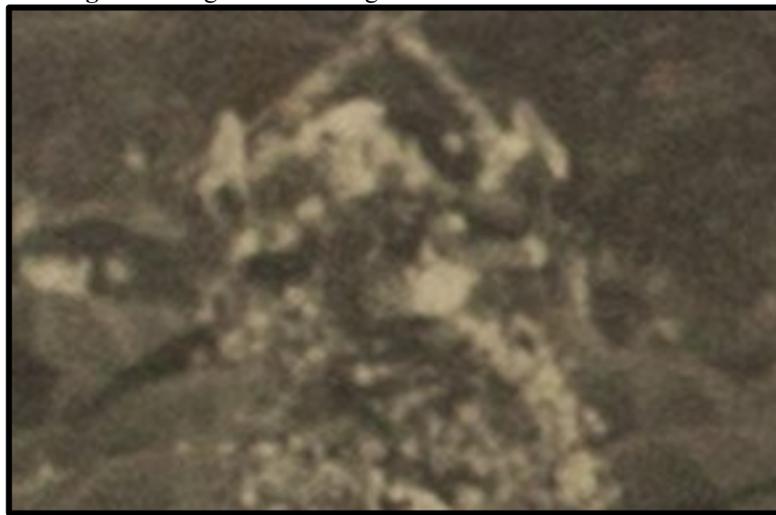
**Fonte:** Recorte autoral.

Para acalantar a perda dos presentes e manter a memória dos mortos viva, a “glorificação” de Castilhos foi realizada, como descreve o editorial e as imagens de 1904, mas não foi a primeira do tipo no país. O Positivismo, através da Religião da Humanidade, propunha o culto privado ou doméstico e um culto público ou coletivo, destinado a celebrar a Humanidade e seu passado histórico. A construção de um panteão com os “grandes homens” da pátria era parte desta nova concepção de religião laica. Assim, quando Castilhos morreu, já havia em prática a escolha dos heróis nacionais, como Tiradentes. O ex-presidente, morto, foi alçado a “immortal”. A representação desses homens, e a perpetuação de sua imagem na memória coletiva, passava por obras de arte e monumentos erguidos em homenagem a estas figuras. Júlio de Castilhos teve, uma semana após sua morte, um monumento encomendado por Borges de Medeiros ao artista Décio Villares (1851-1831). Inaugurado em 1913, e ainda hoje presente na Praça da Matriz, em Porto Alegre, Villares retratou as três fases da vida de Castilhos: a juventude e a vida adulta, mas também a maturidade, que lhe foi tirada (LEAL, 2006, 2017).

Em 1904, entretanto, nem monumento nem estatuária estavam prontos. Seus predecessores, ainda assim, já haviam ganhado forma, materializados em bustos. Na Imagem 5

é possível ver cinco dos seis bustos que precederam a fotografia de Castilhos (da direita para a esquerda): Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), Tiradentes<sup>27</sup>, sendo o primeiro e o único não visível, seguido da imagem José Bonifácio<sup>28</sup> (1763-1838), Benjamin Constant<sup>29</sup> (1838-1891), Deodoro da Fonseca<sup>30</sup> (1827-1892), Floriano Peixoto<sup>31</sup> (1839-1895) e Castilhos (1860-1903), na Imagem 6 (JÚLIO..., 1904, p. 2). O seu busto representava sua entrada naquele círculo de personalidades importantes para a República, tendo seu lugar enquanto “patriarca rio-grandense” (JÚLIO..., 1904, p. 2).

**Imagem 6:** Fragmento da Imagem 1: o busto de Júlio de Castilhos



**Fonte:** Recorte autoral.

<sup>27</sup> “Andor com o busto de Tiradentes, o precursor da independência nacional e da República” (JÚLIO de Castilhos 1904, p. 2).

<sup>28</sup> “Andor, como identifica ornamentação, com o busto de José Bonifácio de Andrade e Silva, o patriarca da independência da pátria” (Ibid.).

<sup>29</sup> “Andor com o busto de Benjamin Constant, o fundador da República no Brasil” (Ibid.).

<sup>30</sup> “Andor com o busto do marechal Deodoro da Fonseca, o proclamador da República” (Ibid.).

<sup>31</sup> “Andor com o busto do marechal Floriano Peixoto, o consolidador da República” (Ibid.).

Quatro anos antes, em 1900, no Rio de Janeiro, as mesmas figuras foram mobilizadas pela “Comissão Glorificadora”, que organizou a “Comemoração Cívica” em homenagem ao quinto ano de morte de Floriano Peixoto (LEAL, 2006, p. 177). Os bustos dos “grandes homens da República” eram de autoria de Décio Villares, que executou as obras em gesso colorido para compor o altar cívico da Capela Positivista de Porto Alegre. Tais festas cívicas não eram, portanto, novidade, e sua organização já seguia alguns procedimentos comuns, como mostra a sincronia entre a “glorificação” de Floriano Peixoto, em 1900, e a de Castilhos, em 1904.

A presença dos bustos é, também, uma prova da ocorrência de tal evento em 1904 e não em 1903: na descrição do préstito do ano de morte de Castilhos, os bustos não são mencionados, e é possível que ainda nem existissem, já que eram cópias dos bustos da Capela Positivista do Rio de Janeiro. A omissão de tão importantes símbolos pátrios na descrição de 1903 é, no mínimo, improvável. Entretanto, a exata descrição destes pelo jornal em 1904, em sincronia com a Imagens 5 e 6, em sua ordem e ornamentação, mostra que eles estavam presentes naquele ano.

Assim fora com os grandes homens do passado da República e assim seria com os do presente, a morte, em sua segunda visita, teve sua derradeira audiência com Castilhos. Pelas palavras de seu grande mestre, Auguste Comte, também já falecido: “Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos” (COMTE, 1983, p. 51). Mais que um fato da vida, a morte de Castilhos foi utilizada, assim, para consagrá-lo ao panteão dos “grandes homens”, das figuras fundamentais da ainda jovem república: “Glória eterna ao morto *immortal*” (JÚLIO..., 1904, p. 1).

Tal qual os grandes do passado, sua memória foi celebrada, suas virtudes cívicas exaltadas. Seu legado permaneceria. Assim, ao menos, é o que entendo quando me detenho nessas imagens: transbordando a organização hierárquica, os símbolos tremulando, a teatralidade triunfante, em uma rua reta que parece ligar o passado ao progresso e ao futuro (MARCELINO, 2016).

Em sua perspectiva de totalidade, as fotografias em questão pareciam esquecer-se de alguns elementos: na grandiosidade e eloquência do rito que pranteia um grande homem tragado pela morte, com a comitiva que o acompanhava, composta por políticos, militares, comerciantes, amigos e familiares, do qual ele era o componente mais ilustre, não se vê, ou pouco se vê, mulheres. Onde estava D. Honorina Castilhos, a viúva? E suas filhas, por que não acompanhavam o caixão do pai? E as irmãs, primas, sobrinhas, madrinhas? Onde estavam as

mulheres, mães, esposas, filhas desses homens que formavam a nata política, social e econômica do Estado, perfilados naquela tarde?

Nas fotografias em questão, especificamente a Imagem 1, é possível observar, em primeiro plano e claramente, apenas três mulheres: uma mulher adulta, de guarda-chuva aberto, saia preta, blusa branca e chapéu, com o que suponho serem suas duas filhas, em vestidos brancos e chapéu. Ainda assim, elas não parecem compor o cortejo. A sua presença é rapidamente perceptível pelas diferenças de cores e vestimentas em relação aos demais componentes do cortejo. Elas parecem, ainda, não estarem sendo acompanhadas por nenhum homem, já que a senhora anda apenas com as meninas. Enquanto elas se movem, o féretro estava parado. O que estariam fazendo ali? Estavam apenas a atravessar a rua? Iam falar com alguém da procissão?

Certamente, a pouca ou quase nula presença das mulheres em um evento tão importante como a morte de Júlio de Castilhos não é despropositada. Jean-Claude Schmitt (2007) afirma que todas as imagens têm uma razão de ser, que elas expressam e exprimem sentidos, cheios de simbologia, seja religiosa, política, ideológica, pedagógica ou mágica. Assim, as imagens não podem ser tomadas como representações, mas sim como parte do funcionamento e da reprodução das sociedades, presentes e passadas. Para tanto, as escolhas do fotógrafo nada tinham de ingênuas ou acidentais. As mulheres existiam, estavam presentes, mas não foram incluídas: “Ora, a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas” (SCHMITT, 2007, p. 11). Uma imagem produzida, também, por um homem, o tenente-coronel Luiz Manoel de Souza Filho, fotógrafo amador, conhecido como Ziul. Ele não acompanhou o cortejo, preferiu posicionar-se e retratar o momento. O ângulo da imagem foi obtido para se ter uma visão ampla da procissão, mas que deixou de fora as calçadas, as janelas das casas, o lado arborizado do lodaçal dos campos da Redenção. Lugares onde as mulheres poderiam estar e onde estavam.

Portanto, com base no exposto anteriormente, é plausível inferir que o único elemento que não estava nos planos do enquadramento do fotógrafo era a senhora e as duas meninas. Uma imagem pedagógica, sintética de uma visão de mundo. Uma imagem sem mulheres em uma procissão eminentemente política, no meio da rua, pode dizer muito acerca do lugar político e social das mulheres.

Deste modo, mesmo acreditando que aquela imagem não é a realidade, entendo que ela buscava construir uma determinada realidade, através da tentativa de um artista amador de,

talvez, suavizar com o “belo sexo” uma imagem repleta de homens carrancudos, suas vestes austeras e conduzindo um caixão. Ainda assim, foi necessário utilizar a lupa para vislumbrar, entre os chapéus e uniformes, as mulheres da sociedade em questão. Afirmando, assim, que essa fotografia contém toda uma organização social e política em si: uma imagem ideal e cristalizada da sociedade rio-grandense do início do século XX.

As muitas perguntas até aqui feitas às imagens requerem que ela seja estudada em sincronia com sua base política, social, cultural, ideológica, para que as respostas possam ser obtidas. Assim, nas páginas que se seguem, procuro compreender a sociedade em que esta imagem foi criada e que ela busca retratar e/ou construir: quais suas estruturas políticas, suas clivagens sociais, de gênero, raciais (SCHMITT, 2007). O que sustenta e justifica as presenças e as ausências nelas?

Entretanto, por enquanto, os meus esforços se concentram nos elementos mais visíveis da fotografia, mais centrais e centralizados. Se a vida política rio-grandense de 1904 era, aparentemente, formada exclusivamente por homens, utilizarei os homens dessa fotografia para explicar o lugar social das mulheres do período.

Nas páginas que se seguem, demonstro como o valor social conferido ao homem, seus privilégios de berço, suas relações familiares, suas alianças construídas, seu sucesso na política, no mundo dos negócios ou mesmo das letras, era essencial para a “consideração”, o *status* que cada mulher possuía no período. Sem um marido ou pai e entregue à própria sorte, as mulheres de elite ou da classe média ficavam à beira do precipício social, sujeitas a mergulhar na obscuridade e desonra, por “um estonteante e desordenado torvelinho” (THACKERAY apud SENNETT, 2016, p. 43).

## **2.5 Júlio de Castilhos, formação e desenvolvimento da elite rio-grandense**

Júlio de Castilhos, como já afirmei, é um exemplo da clássica elite rio-grandense, advinda de ancestrais influentes, parentes nobres, com fortuna e que pôde estudar nas poucas faculdades existentes no país naquela época, recebendo o título de Bacharel em Direito. A partir de sua vida, procuro evidenciar de forma geral as etapas de crescimento e formação do homem de elite da época que, educado durante o Império, assumiu o poder no início da República. Para a identificação das mulheres da elite, é preciso investigar seus maridos e pais, já que eram esses homens que lhes conferiam o *status* daquele determinado grupo.

Júlio Prates de Castilhos nasceu dia 29 de junho de 1860, na Fazenda da Reserva, na Freguesia de São Martinho<sup>32</sup>, distrito do município de Cruz Alta. Ali, ele passou a primeira infância, caracterizada pelo isolamento,

Na solidão da estância serrana, onde de raro em raro chegaria um tropeiro ou um viajante, vivia a família Castilhos a existência comum às famílias ricas do campo. Abastança de alimentos produzidos na própria fazenda, fartura de criados ou escravos para o serviço doméstico, mas quase nenhum luxo. Artigos industriais, sempre importados, chegavam à serra por preço exorbitante, em razão das imensas distâncias que oneravam os fretes<sup>33</sup>. (FRANCO, 1988, p. 11).

Pais de onze filhos<sup>34</sup>, Francisco Ferreira de Castilhos (1814-1871) e Carolina de Carvalho Prates (1827-1890) preocupavam-se com a educação dos herdeiros. Tendo em vista que sua propriedade ficava a 70 km de qualquer um dos centros povoados mais próximos, Francisco contratou alguém para lecionar para seus filhos, que deveria alfabetizar os mais novos e ensinar as demais matérias<sup>35</sup> aos mais velhos. A professora selecionada foi Francisca Carolina Miller Wellington (?-?), esposa de Guilherme Wellington (?-?), que abriu em 1869 um colégio em Santa Maria, para onde Júlio de Castilhos iria, em 1870, com o intuito de terminar o curso Primário<sup>36</sup>.

A preocupação dos Castilhos com a educação dos filhos não era atípica. A possibilidade de um indivíduo ultrapassar seu local de nascimento e ingressar nas altas esferas políticas da província e da corte eram determinadas por dois fatores: a capacidade de investimento econômico de suas famílias e do manejo das redes de relações políticas em que o mesmo estava inserido e que fosse capaz de criar. Jonas Moreira Vargas, ao analisar a elite política rio-grandense durante o Império, mostra a importância de um curso superior para se ter acesso aos principais cargos políticos:

---

<sup>32</sup> A cidade que levaria o nome de Júlio de Castilhos começou a formar-se em 1870 e era chamada de Vila Rica (FRANCO, 1988).

<sup>33</sup> Essa passagem de Franco desconsidera a grande importância dos produtos contrabandeados pelas fronteiras do Uruguai e da Argentina, sobretudo, contendo um número significativo de itens de luxo, como tecidos finos, joias, louças de porcelana, faqueiros de prata. O estudo de Mariana Thompson Flores traz uma outra conclusão: “Embora não compusesse a maior parte das importações, os artigos mais refinados e de maior custo também figuravam de forma significativa nas listas de mercadorias do comércio da fronteira oeste do Rio Grande do Sul. Isso contraria a ideia de que os fronteiriços, oriundos de uma sociedade ruralizada, eram avessos a costumes requintados” (THOMPSON FLORES, 2007, p. 64).

<sup>34</sup> Francisco e Carolina tiveram os seguintes filhos: Francisca, Carlos, Adelaide, Clara, Francisco, Inocência, Carolina, Júlio, Rita, Maria, Alfredo Prates de Castilhos.

<sup>35</sup> As disciplinas estudadas eram: “Leitura, Escrita, Aritmética, Gramática, Doutrina Cristã, Geografia, História, Francês, Música e Canto” (FRANCO, 1988, p. 12).

<sup>36</sup> O curso tinha a função de instrumentalização técnica (escola de ler e escrever). “Tem sua importância aumentada à medida que cresce o número de pessoas que veem nele, não só um preparo para o secundário como também para pequenos cargos burocráticos” (RIBEIRO, 1992, p. 41).

A ocupação de cargos nestas instituições fazia parte de um arranjo estratégico de famílias da elite, num projeto que envolvia a busca por riqueza, *status* social e poder político, além da diversificação da atuação de seus membros tanto em postos de mando locais quanto nacionais. (VARGAS, 2011, p. 28).

De uma cadeira no Conselho de Estado, mais alto posto do Império, aos cargos locais de vereador ou deputado provincial, as credenciais acadêmicas<sup>37</sup> eram importantes, mesmo que apenas “uma superficial ilustração jurídica e o brilho retórico e fátuo necessário às pugnas eleitorais e parlamentares dos partidos” (FRANCO, 1988, p. 15).

O secundário<sup>38</sup> foi cursado em Porto Alegre, no prestigioso colégio de Fernando Ferreira Gomes<sup>39</sup> (1830-1896). Com a morte do pai, em 1871, Júlio tornou-se um jovem de 11 anos com uma fortuna considerável, que lhe possibilitou terminar seus estudos, indo fazer direito em São Paulo, a despeito dos altos custos para tal na época.

Além do diploma, os cursos superiores ofereciam importantes lugares de socialização entre as elites. Desde os cursos primários, as amizades que se formavam ajudavam, na vida adulta, a facilitar o acesso a determinados cargos e posições. A relação direta entre riqueza familiar e formação superior permitia aos estudantes, oriundos das mais diferentes províncias do Império, formar novas alianças, ligando diferentes localidades, ampliando os círculos familiares e clientelas, necessárias para cargos a nível nacional (VARGAS, 2011).

Joaquim Francisco de Assis Brasil<sup>40</sup> (1857-1938), por exemplo, casou-se com Cecília Prates de Castilhos, irmã de seu colega dos tempos de preparatórios e da Faculdade de Direito, Júlio de Castilhos, em uma colaboração que se iniciou na publicação de *Aurora Literária*, a revista da Fraternidade Escolástica, do colégio de Fernando Ferreira Gomes. A união dos Castilhos e dos Assis Brasil consistia numa proveitosa aliança entre um pecuarista do norte e outro da região da campanha (FRANCO, 1988; VÉLEZ RODRÍGUEZ, 2000).

---

<sup>37</sup> Dos oito sul-rio-grandenses que ocuparam cadeiras de ministros do Império, apenas o general Manuel Luís Osório não possuía um diploma de nível superior. A característica fronteiriça e belicosa da província fazia com que os altos oficiais fossem muito estimados e prestigiados localmente e na corte, sendo muito requisitados para a Pasta da Guerra, por exemplo (VARGAS, 2011).

<sup>38</sup> O secundário “se caracterizou por ser predominantemente para alunos do sexo masculino, pela falta de organicidade (reunião espacial de antigas aulas régias), pelo predomínio literário, pela aplicação de métodos tradicionais e pela atuação da iniciativa privada” (RIBEIRO, 1992, p. 55).

<sup>39</sup> O Colégio Ferreira Gomes foi o mais importante e bem-conceituado de sua época (1857-1886). Por suas carteiras passaram a maior parte da elite política rio-grandense, como Assis Brasil, Pinheiro Machado. O educador era muito querido e respeitado por seus pupilos. Ardoroso positivista, foi uma importante influência aos jovens que formariam, posteriormente, junto com seus primos e educadores, os irmãos Porto Alegre, Apolinário e Apeles, o PRR. Quando da sua morte, em 1896, Castilhos custeou as despesas do funeral através do tesouro do Estado (RIBEIRO, 2007).

<sup>40</sup> Assis Brasil nasceu em 1857 e era herdeiro de extensas propriedades na campanha. Distinguindo-se na Faculdade de Direito por ser um orador inflamado, além da riqueza e elegância, fizeram rapidamente sua fama e arregimentando adeptos em sua terra natal. Em 1884 venceu a eleição para a Assembleia Provincial do Rio Grande do Sul, pelo PRR, apenas dois anos depois de bacharelar-se em Direito (LOVE, 1975).

Era das carteiras escolares que saíam os principais componentes dos dois únicos partidos da época, o PL e PC. Um ponto importante e controverso das elites partidárias refere-se à constituição social definida pela historiografia: a dicotomia entre Liberais, representados por estancieiros da campanha, e os Conservadores, por ricos comerciantes<sup>41</sup> da capital, não se sustenta (PESAVENTO, 1997; PINTO, 1986). As famílias eram

verdadeiras organizações econômicas, militares e políticas distribuía sua parentela em posições estratégicas, que tinham na estância a principal fonte econômica. Pais militares, filhos bacharéis, tios e cunhados na guarda nacional, genros no juizado de paz, entre outros, estavam por trás do mediador político. (VARGAS, 2007, p. 256).

Assim, o número de famílias que concentravam o poder na forma de cargos importantes era reduzido, dado o alto custo do ensino superior na época e da grande concentração de riqueza, mas sua base de alianças e apoiadores, tanto políticos quanto financeiros, era extensa e variada. Seu *status* de elite dava-se não apenas pela riqueza, mas também pela amplitude e pela importância das relações sociais que seus membros mantinham dentro da própria elite e com outros setores sociais.

Júlio de Castilhos é um bom exemplo dessas teias que se construía. Seu pai, Francisco, era um estancieiro de considerável fortuna, e sua mãe, Carolina, descendia de uma família aristocrática de São Gabriel, com o pai tendo ocupado cargos importantes e participado da Guerra dos Farrapos. O tio de Castilhos, Dom Feliciano José Rodrigues Prates (1781-1858), foi o primeiro bispo da província e possuía grande influência. Fidêncio Nepomuceno Prates, seu tio, foi médico em São Gabriel e deputado provincial entre 1848 e 1859 e geral entre 1853 e 1856. As redes sociais da família Castilhos estenderam-se até o mundo da Corte quando Fidêncio casou-se com a filha do Barão de Antonina (1782-1875). O Barão foi encarregado de criar a Província do Paraná, localidade pela qual foi senador, e já havia sido deputado em São Paulo, para onde enviava tropas de mulas. O Barão de Antonina era irmão do Barão de Ibicuí (1796-1879), rico estancieiro com terras em Cruz Alta, São Martinho, Palmeira e Santo Ângelo. Ambos os irmãos foram importantes líderes conservadores (CARVALHO, 2011).

De essência mutualista, enquanto os da base da pirâmide ofereciam sua lealdade, votos e serviços, os de cima ofereciam em troca cargos e favores. De uma figura ilustre dependia todo um conjunto de famílias e “agregados”. E de um açougueiro, charqueador, padre, funcionário

---

<sup>41</sup> Vargas também nota que, dos políticos rio-grandenses estudados por ele durante o Império, apenas dois eram da “metade norte”, o que ele considera que talvez seja um indício da grande adesão ao republicanismo na região, algo que se tornou mais evidente no início do século XX (VARGAS, 2007).

público, entre outros, construía-se a base necessária para os altos cargos dos doutores. Os partidos políticos eram, assim, apenas um dos lugares onde se afirmavam coesão e segurança às relações sociais e políticas, tendo os clubes, as irmandades, as associações tanta importância nesse processo quanto, por exemplo, as amizades estudantis e os laços originados delas (VARGAS, 2007).

Assim, as relações, amizades e alianças realizadas durante a infância, sejam as propiciadas pelo convívio familiar, sejam as feitas através dos bancos escolares e universitários, eram essenciais para o homem de elite. Elas sustentavam, eleitoralmente, os mandatos a que seus nomes eram indicados e consistiam em moeda de troca para com outros membros da elite. Através de tais alianças, a elite garantia o acesso não apenas aos cargos políticos para si, mas para familiares, amigos e apoiadores.

Nesse cenário, a escolha de uma esposa passava pelos mesmos critérios da seleção de aliados. As estratégias variavam, dependendo das necessidades de cada pretendente. Poderiam ser endogâmicas, com casamento entre primos, a fim de manter na família bens, por exemplo. Em contrapartida, a busca por parceiras fora dos círculos familiares poderia ser uma tentativa de alargar as esferas de influência, aumentar o prestígio familiar com um sobrenome ilustre, ou mesmo pela fortuna da família da moça, materializada em móveis, imóveis, dinheiro.

No caso do noivo, até mesmo a esperança de um futuro próspero era uma moeda de troca: profissões liberais que gozavam de grande estima possibilitavam a um jovem de pouca fortuna, mas com formação, pleitear a mão de uma jovem social ou financeiramente superior. Beleza e predicados, no caso das mulheres, eram pontos importantes, também, mas não decisivos para um casamento. O amor era desejável, mas não indispensável, e viria com o tempo, prometiam as mães às suas filhas (PERROT, 1991).

Realizado o enlace matrimonial, a mulher adotava não apenas a família do marido, mas seu nome e habitava a sua casa. Portanto, estava legal e socialmente ligada ao homem que a desposara e dele dependia o seu sustento, sua posição social. Se era, como entendo, a mulher confinada ao âmbito privado e suas formas de expressão limitadas, sendo a moda um dos poucos canais de expressão de si, a importância do marido e suas posses ou rendimentos de seu trabalho são cruciais, já que era através destes recursos que as mulheres dedicavam-se à importante tarefa de se cobrirem com as últimas criações do mundo da moda, bem como joias ou a possibilidade de se fotografar, por exemplo (KEHL, 2016; LIPOVETSKY, 2009; PERROT, 2017a). Assim sendo, as desventuras do marido seriam as suas. Suas conquistas iriam refletir no prestígio da posição de primeira-dama, de esposa do senador, do deputado, do industrial.

Logo, não se pode falar em mulheres de elite ou de classe média sem pensar nos homens que lhes outorgavam tais posições (COLLING, 2014).

A partir da concepção de Vargas (2007), de uma elite ramificada e convergente, foi que selecionei as fotos aqui analisadas. Nas imagens com a identificação do retratado, por exemplo, mulheres pertencentes a famílias de comerciantes foram escolhidas, como as da família Ely, assim como representantes de famílias aristocráticas, mulheres de bacharéis e políticos, como Honorina Castilhos.

Em uma teia de riqueza, ostentada na forma de roupas, joias, luxo, terras e gado; de poder, advindo também da riqueza, mas mais fundamentado na influência que se exercia sobre os demais membros da sociedade, indiretamente, ou através de cargos políticos, de forma direta; por um conjunto de normas e convenções que regiam o mundo da elite, através do qual seus componentes reconheciam-se, mutuamente, como membros de um mundo “civilizado”, que se congregava a elite. Até atingir a maturidade exigida, os aspirantes a importantes políticos deveriam treinar.

## **2.6 Os periódicos e *A Federação***

A imprensa, também, era fator importante para o crescimento, desenvolvimento e notoriedade dos aspirantes a políticos, funcionários públicos, comerciantes, da nova geração de homens ilustres e abastados. Era onde seus feitos poderiam ser propagandeados para fora do seu círculo familiar ou profissional. Era onde, por vezes, se encontrava indícios de suas mulheres, em cantos de páginas, em acontecimentos extraordinários, em falecimentos, bodas.

Para os limites deste trabalho, o periódico em questão é relevante, porque é através dele que se torna possível compreender parte dos mecanismos de funcionamento da sociedade no período. Por meio de tais registros, fui capaz de encontrar, ler e analisar a descrição relativa às fotos aqui estudadas. Através do jornal foi possível rastrear os membros da família Ely, estudadas nos capítulos 3 e 5, acompanhar sua escalada econômica e social e confirmar a hipótese inicial de que, sim, Nicolau e sua família eram parte da elite da época, importantes componentes da teia de alianças, dinheiro, poder e influência. Foi através de *A Federação*, ainda, que foi possível, além das fotos, mergulhar na vida cotidiana da Porto Alegre do final do século XIX: ler seus anúncios, ver os produtos vendidos, seus preços e a localidade em que eram oferecidos. Foi possível ler as crônicas dos redatores sobre os assuntos em pauta, as picuinhas políticas e sociais e saber de grandes fatos históricos. Portanto, saber como se formou

o jornal, quem dele participou e como funcionava é essencial para utilizar suas informações, interpretá-las. Dito isso, sigo.

Quando Júlio de Castilhos chegou a São Paulo, em 1877, a Academia do Largo do São Francisco (Faculdade de Direito de São Paulo) já era há muitas décadas uma propulsora de ideias, escritos e jornais, um centro de jornalismo no país<sup>42</sup>. Da Faculdade saíram novas gerações familiarizadas com a palavra impressa, utilizando-a como instrumento decisivo de ação, de exercício político e literário. Criada, juntamente com a Faculdade de Recife<sup>43</sup>,

A academia formava aprendizes do poder, que se expressavam quase que exclusivamente pelas folhas da Imprensa. Assim, a tradição dos estudantes das Arcadas de refletir sobre o Brasil, colocar-se em suas lutas, ocupar cargos da estrutura sociopolítica, formular leis e dominar a vida nacional não se deu só pelos caminhos formais da colocação pública, mas através da imprensa como agente de visibilidade e poder. (MARTINS, 2018, p. 59).

A escrita de artigos, de ensaios de política, história, peças de teatro, poesias, era algo corriqueiro na vida dos estudantes. As crises entre a Igreja e o Império, a insatisfação dos militares e a Abolição, por exemplo, eram os temas da última hora (FRANCO, 1988; MARTINS, 2018; SCHWARCZ; STARLING, 2015). Foi assim que, em 1879, Castilhos começou a colaborar no periódico *A Evolução* (LOVE, 1975, p. 31). Em uma matéria intitulada “Os últimos *reductos*”, de 1879, Castilhos, Assis Brasil e Pereira da Costa escreveram:

Pertinazmente fiel ao programa que traçou, profundamente crente na infalibilidade incontestável da vitória da Democracia - porque crê também, com a profundamente sábia doutrina positiva, no que há de fatal no movimento ascensional dos Póvos - crente ainda na eficácia decisiva das boas propagandas, a “Evolução” entende que o maior serviço que hoje pôde ser prestado para aproximar cada dia o completo triunfo republicano é ir desfazendo, a golpes da lógica da verdade, a mal-urdida meada em que se tem procurado enredar os espíritos incautos e desprevénidos. (CASTILHOS; COSTA; BRAZIL, 1879, p. 69).

Em um artigo que atacava frontalmente o regime monárquico, chamando seus partidários de “mediócras idólatras”, os jovens também professavam sua verve democrática, seu idealismo republicano, mas, sobretudo, positivista. Para Castilhos, a ideia de República era

---

<sup>42</sup> No mesmo ano de sua fundação por Dom Pedro I, em 1827, a Faculdade de Direito já iniciava a impressão de um jornal, *O Farol Paulistano*. Entre aquele ano e 1854 circularam 64 jornais pela capital, todos em geral de curta duração (MARTINS, 2018).

<sup>43</sup> Vargas mostra que, através da análise biográfica dos principais nomes da política rio-grandense durante o Império, a Faculdade de Direito de Recife teve um papel secundário na formação da elite política local, com a Faculdade de Direito de São Paulo sendo responsável por mais da metade dos bacharéis formados no período (VARGAS, 2011).

muito familiar. Franco (1988) relata que o avô materno de Castilhos, o Capitão Fidélis Nepomuceno de Carvalho Prates, foi um entusiasta da “Revolução Farroupilha” (1835-1845), tendo, inclusive, ajudado financeiramente a revolta.

Como consequência, a experiência malograda dos Farrapos ficou viva na família Castilhos através da memória do avô e das histórias da mãe, agindo como um importante referencial para o jovem Júlio, que buscou em seus estudos compreender os teóricos da república. Mas os jovens sabiam que apenas convicção no devir republicano não aproximava sua chegada, era preciso propagandear-lo (FRANCO, 1988).

Assim, em 1884, as páginas da já citada *A Federação* estavam disponíveis na capital. Criado para ser um veículo de divulgação do pensamento republicano na província, o jornal também “deveria empenhar-se pelo desenvolvimento do comércio, artes e indústria da Província” (FOLHETO apud LEAL, 1996, p. 166).

Contudo, até ser convertido em jornal oficial do governo estadual, *A Federação* não se diferenciava dos outros periódicos da época. Suas primeiras colunas geralmente falavam dos acontecimentos políticos recentes, debates, mas também era um espaço de confronto, sobretudo como *A Reforma*<sup>44</sup>, de Gaspar Silveira Martins. Ali, também, veiculavam-se propagandas, artigos extraídos de outros jornais, internacionais, inclusive, que deveriam ser traduzidos. A maioria dessas notícias era de jornais do Rio de Janeiro. Além disso, havia as crônicas, contos publicados em forma de folhetim, notícias pitorescas editadas na coluna “para impressionar o indígena”, piadas, poemas, mandamentos e acontecimentos locais<sup>45</sup> (LEAL, 1996, p. 172).

Convertido em jornal oficial, *A Federação* passou a publicar a agenda do presidente do Estado, processos julgados, listas de votantes e demais questões estatais. O jornal foi uma importante ferramenta de ascensão e notoriedade política para Castilhos. Ele seria seu diretor, oficialmente, entre 1884 e 1889, e entre 1890 e 1892.

Não era um jornal como os outros, feito todas as tardes, no tumulto da improvisação. Era a página cotidiana de um alcorão partidário, elaborada com cuidados religiosos, liturgicamente, de caso pensado. O artigo de fundo submetia-se, antes de composto, ao chefe do partido, o qual às vezes o devolvia emendado; outras com aplausos e louvores do próprio punho. Tudo isso sendo mais tarde revelado, no calor de certas

---

<sup>44</sup> Em 16 de junho de 1869 começou a circular *A Reforma*, jornal de Gaspar Silveira Martins, vinculado ao Partido Liberal, e que permaneceu em circulação, mesmo enfrentando a forte repressão do governo de Júlio de Castilhos, após a Revolução Federalista, até o ano de 1912 (HOHLFELDT; RAUSCH, 2006).

<sup>45</sup> Leal afirma que “raramente publicavam notícias que revelassem problemas acontecidos em Porto Alegre ou no Estado, procurando omitir fatos do cotidiano e meados de conflitos que as sucessivas administrações do partido não conseguiram resolver” (LEAL, 1996, p. 173). Essa afirmação é interessante, já que, em uma procura pelas páginas de *A Federação* encontrei numerosos artigos que falam de problemas, assassinatos e crimes na cidade. Um curioso exemplo é o do furto e tentativa de incêndio na casa dos Ely, em 1890 (INCENDIO, 1900, p. 2).

polêmicas entre amigos companheiros posteriormente desavindos. (FONTOURA, 1958, p. 26).

O estandarte de *A Federação*, assim, não era um componente aleatório ou um mero ornamento no cortejo de Castilhos. A imprensa ajudava a desenvolver a capacidade de redação dos aspirantes a políticos, tornava-os conhecidos, fazia propaganda de suas ideias, programas de partido e era utilizada como arma contra os opositores políticos.

Além dos nomes dos políticos e acontecimentos importantes, *A Federação* servia de vitrina que exibia os homens “relevantes”, ou aspirantes a, do Estado. Através das listas de votantes, por exemplo, era possível conhecer os politicamente pertinentes da cidade de Porto Alegre, sua ascendência, idade e profissão. Homens que faziam parte do jogo político, seja como candidatos, seja como eleitores, quando o percentual da população masculina que tinha direito ao voto era pequeno.

Ademais, era através do jornal que se sabia quem saía e quem chegava à cidade através das listas de passageiros dos vapores, possibilitando encontrar um amigo recém-chegado, uma autoridade ou pessoa importante a quem seria vantajoso fazer uma visita ou mesmo cobrar uma dívida não quitada. Era através do jornal, também, que se acompanhava o crescimento ou bancarrota das empresas, participava-se de suas assembleias e se sabia dos rendimentos a serem sacados. Ter seu nome presente em *A Federação*, por fim, era sinônimo de prestígio, de importância, de relevância política, econômica e/ou social, exceto se fosse na seção de presos. *A Federação* era, assim e, sobretudo, um meio de propaganda política, de afirmação ideológica e estruturante da sociedade.

O PRR era um órgão republicano com clara inspiração positivista. A influência do pai da sociologia foi muito forte no novo governo republicano, inclusive, na justificativa em relação à administração política do Estado, considerada “científica” e, por isso, a melhor, sendo os opositores e pessoas que com ele discordavam considerados agentes que iam contra o Estado. Além da política, o Positivismo influenciou muitas áreas da vida no Rio grande do Sul, como as condutas sociais, as formas de morar, de transitar pela cidade e, também, na relação e papéis de homens e mulheres. Assim, cabe, aqui, fazer algumas considerações sobre a adoção do Positivismo como base ideológica.

## 2.7 Comte, o grande mestre dos republicanos e da sociedade rio-grandense

Franco (1988), Vélez Rodríguez (2000) e Leal (1996) convergem para algumas causas da adoção do Positivismo por uma parcela da elite da época. Em um período de litígio entre a igreja católica, os maçons e as prerrogativas imperiais, o ateísmo e as filosofias gnósticas se espalharam. O duelo sem sentido entre conservadores e liberais, em uma alternância de iguais, sem princípios definidos, aumentava o desejo por uma política científica, distante do empirismo liberal (CASTRO, 2000).

Apesar do Positivismo apresentar características nitidamente conservadoras e retrógradas em seu país de origem, no Brasil foi considerado progressista. Ele satisfazia uma classe que repudiava tanto o socialismo, uma corrente de pensamento que se alastrava pela Europa, quanto o liberalismo clássico, inconformados com a ordem política vigente. Opunham-se, então, os positivistas, autodeclarados detentores do progresso científico, econômico e social, em contraste à velha e consolidada aristocracia rural, escravocrata e monárquica (PINTO, 1986).

Sua filosofia pregava a mudança, sem de fato mexer nas bases da elite dominante: “Em vez de negação, de destruição, vão todos sentindo que Positivismo é fundamentalmente uma doutrina de afirmação, de construção, de continuidade” (LEAL, 1996, p. 77-78). E foi assim que do controle do Partido Liberal, a política estadual foi passada pelo recém-empossado governo republicano ao jovem e inexperiente Partido Republicano Rio-Grandense. Ora, se na monarquia o PL e PC eram formados por homens advindos da mesma classe, os membros do PRR também eram da elite estadual. A diferença estava na roupagem positivista e na exclusão da participação política dos antigos membros do extinto Partido Liberal, demitidos em massa dos quadros municipais e estaduais (LOVE, 1975).

Continuidade era tudo que Augusto Comte<sup>46</sup> desejava. Nascido em 1798, na França, Comte cresceu durante a Revolução Francesa, passou pelo período napoleônico (1804-1815) e ainda veria as revoluções de 1830, que consolidaram o poderio burguês<sup>47</sup> e a derrota definitiva da aristocracia. Para ele, esses eventos eram sinônimos da anarquia de sua época, fazendo com

---

<sup>46</sup> “Sem nos propormos uma análise detalhada dos escritos volumosos e entediantes do filósofo francês, devemos anotar os princípios Positivistas mais relevantes para os acontecimentos do Rio Grande” (LOVE, 1975, p. 38).

<sup>47</sup> “A classe governante dos próximos 50 anos seria a ‘grande burguesia’ de banqueiros, grandes industriais e, às vezes, altos funcionários civis [...] Seu sistema político, na Grã-Bretanha, na França e na Bélgica, era fundamentalmente o mesmo: instituições liberais salvaguardadas contra a democracia por qualificações educacionais ou de propriedade para os eleitores - havia inicialmente só 168 mil eleitores na França - sob uma monarquia constitucional; de fato, algo muito semelhante à primeira fase burguesa mais moderada da Revolução Francesa, a da Constituição de 1791” (HOBSBAWM, 2016, p. 182).

que na Revolução Francesa, por exemplo, os pobres tenham se voltado contra os ricos, o povo contra os governantes, os jovens contra os velhos, os filhos contra os pais, a infância contra as mães (HOBBSAWM, 2016). Tal estado só poderia ser resolvido com uma revolução conservadora, guiada pela burguesia vitoriosa, desejosa por “harmonia social”. Sua obra filosófica foi estruturada tendo em mente a reorganização da sociedade, os costumes e as crenças e, por fim, a regeneração da sociedade. Todas as demais ciências deveriam se submeter à filosofia positiva e, posteriormente, à moral (COMTE, 1983).

A laicização, na contramão dos argumentos metafísicos, como o direito divino dos reis, foi muito apreciada pelos positivistas brasileiros, que viam nela um fim possível ao longo reinado de Dom Pedro II, “argumentos científicos contra a escravidão e um programa de desenvolvimento nacional” (LOVE, 1975, p. 38). Aos jovens integrantes da nova geração da elite que se formava nas faculdades do país, o Positivismo era uma solução muito adequada: baseada em princípios científicos, ele permitia a modernização, mas em moldes conservadores. Para Castilhos, a cientificidade de seus métodos não admitia contestações, o que lhe permitiu concentrar poder, através, também, “de sua qualidade especial de inspirar fanatismo em seus seguidores e ódio em seus adversários” (LOVE, 1975, p. 35).

Um aspecto fundamental da teoria comtiana é a oposição e a interação entre o estado estático e o dinâmico. O estado dinâmico seria responsável pelo progresso da humanidade até seu estado positivo. A indústria era o motor do progresso, levando o gênero humano ao controle absoluto da natureza, com todas as ciências unidas pelo bem comum. A campanha desenvolvimentista que o governo estadual encampou nas duas primeiras décadas da República parece estar apoiada neste pilar de “progresso”, da passagem do beneficiamento de produtos agrícolas para a indústria têxtil, por exemplo. Foi também a aliança que o PRR fez com o empresariado, descontente e ignorado pela elite pecuária tradicional do Estado, que permitiu sua permanência e liderança política (PESAVENTO, 1991).

O progresso deveria aprimorar a ordem e não a subvertê-la, daí o mote “ordem e progresso”. “Comte relacionava os dois movimentos vitais de modo a privilegiar o estático sobre o dinâmico, a conservação sobre a mudança” (COSTA, 1987, p. 46). O estado estático concentrava as instituições sociais, como família, a linguagem, a religião, o direito. Estas estruturas deveriam ser preservadas, com os indivíduos ajustando-se a elas, pela força do Estado, se necessário. Nesse sentido, educar, disciplinar e, se preciso, punir os desviantes.

As diferenças sociais, para Comte, deveriam ser respeitadas e entendidas dentro do pilar da ordem, já que eram derivados de dois diferentes atributos sociais: afetivos e intelectuais. As

faculdades afetivas eram superiores às intelectuais, determinando o caráter do indivíduo e seu comportamento social; as intelectuais eram energéticas, fatigantes e impróprias a quase todos os homens. Maior preponderância de uma ou outra era o que definia a diferenciação do trabalho e a subordinação elementar entre os homens. Os inclinados à obediência (afetivos), alheios a todas as pretensões intelectuais, eram subordinados aos de intelecto superior, que o alcançavam por condições materiais mais elevadas, e que os conduzia ao poder. Deriva daí, também, o tratamento infantilizado do governo para com os trabalhadores e, sobretudo, com as trabalhadoras (LEAL, 1996; RAGO, 2014).

As desigualdades eram, para Comte, naturais e benéficas para os submissos, como as mulheres e os proletários, pois traziam vantagens aos mesmos. A educação, nesse contexto, “visava manter adequadamente os indivíduos em suas funções sociais, econômicas e políticas, de forma a não romper com a hierarquia natural da sociedade [...] Longe de tender para uma igualdade subversiva, desenvolverá em todas as dignas desigualdades” (COMTE apud LEAL, 1996, p. 36). A liberdade adivinha, então, da submissão dos indivíduos à ordem estabelecida e submissão às autoridades e às leis.

Diante do exposto até aqui, torna-se notório o fato da sociedade ser composta por células representadas por famílias, que também era sua principal instituição. Seus componentes eram categorizados hierarquicamente, enquanto pais, mães, filhos, que deveriam ser solidários e cooperativos entre si. A família constituía o ponto de ligação entre o mundo público e o privado. Cada um tomava seu lugar na vida privada, e alguns também na pública, de acordo com a sua natureza, pela educação recebida ou aptidões. Assim, toda a vida humana deveria ser voltada para a sociabilidade, em que questões individuais deveriam estar abaixo do coletivo, servindo todos à sociedade (LEAL, 1996).

Castilhos fez uso da doutrina comtiana para desenvolver uma forma de controle social e político. Através do mote “ordem e progresso”, apresentou um plano de governo, dando voz a parcelas da elite fora do poder, sem, entretanto, pôr em risco suas situações econômicas privilegiadas. Com o argumento da “regeneração social”, ele desbancou os antigos políticos situacionistas no Rio Grande do Sul, a saber, os liberais, associando-os com o Império e uma classe degenerada e corrupta. A clara definição dos papéis e funções dos gêneros e classes permitiu tanto o controle sobre uma parcela da população, quanto a diferenciação da outra parcela da elite, desalojada do poder com o golpe de 1889. Por fim, os autodeclarados “preceitos científicos” de sua gestão ajudavam a calar opositores, jogando a voz dos que dele discordavam no campo do obscurantismo.

O anúncio da morte de Castilhos foi, assim, um grande acontecimento para a vida política do Estado. Segundo seus companheiros e herdeiros políticos, o fim de um grande líder para o PRR e o Rio Grande do Sul. “Ditador” esclarecido, governou com mão de ferro, não hesitando em utilizar da força contra seus oponentes, como na Revolução Federalista. Sua morte, tal qual a morte de um pai para uma família, deu esperança aos descontentes, pondo fim ao despotismo de Castilhos, vislumbrando um futuro não mais tão fortemente controlado por um único chefe (CORBIN, 2013; PERROT, 1991).

Talvez por isso, também, suas exéquias tenham sido tão monumentais: enquanto os incensos subiam aos céus e altares cívicos eram erguidos em homenagem ao recém-alocado no panteão dos “grandes homens”, Borges de Medeiros se colocava pública e politicamente como herdeiro direto de Júlio de Castilhos, chefe do PRR e maior autoridade política do Rio Grande do Sul. Talvez por isso, também, sua proximidade para com o caixão do falecido, envergando todas as insígnias de um homem de sua posição: seu título de Doutor, cartola, bengala, casaca e um amplo e bem cuidado bigode.

## **2.8 Homens de preto: os donos do poder, raça e classe**

Retorno à Imagem 1. A coluna de negro só é quebrada pelas flores, pelos uniformes dos marinheiros já citados e nossas três protagonistas, com o branco nos vestidos das meninas e presente na blusa da senhora<sup>48</sup>. À primeira vista, os homens parecem indistinguíveis entre si: sujeitos hermeticamente semelhantes.

O luto foi, durante o século XIX, rigidamente ritualizado. “A aparência diferenciada daquela de todos os outros dias tornava-se símbolo da reclusão causada pela tristeza sentida (verdadeira ou não)” (SCHMITT, 2019, p. 68). Assim, ter ou não simpatia pelo morto, tendo em vista a importância do defunto em questão, não era o mais relevante (ARAÚJO, 2012).

Quando da morte inesperada de um parente, toda a família devia cobrir-se de preto. Dom Pedro II, por exemplo, passava longos períodos de luto toda vez que algum parente, mesmo nos distantes tronos europeus, morria. Enquanto norma de civilidade, conhecer os

---

<sup>48</sup> Conforme a análise das fontes foi sendo feita, percebi que havia escrito todo esse subitem no presente. O caráter cativante das imagens é muito poderoso, embaralhando as noções de passado-presente-futuro. Ao ver os personagens aqui estudados, tenho a impressão de que poderiam estar vivos, de que talvez tenham ido ao Parque Farroupilha hoje e contado aos seus acompanhantes que por ali passou o cortejo fúnebre de Júlio de Castilhos. Falar sobre essas pessoas, mesmo sem saber seus nomes ou o que foi feito delas, é lhes dar mais um sopro de vida, não como o sopro divino dado a Adão, mas como alguém que, com respeito e, inconfessavelmente, com carinho, vê sujeitos que amaram, que sofreram, que viveram suas vidas e que, através desse trabalho, retornam um pouco para o nosso convívio.

regulamentos do luto e saber aplicá-los era sinônimo de distinção. “Desrespeitar essas regras era considerado um verdadeiro escândalo, um ato de imoralidade” (SCHMITT, 2009, p. 77).

Assim, as roupas pretas eram necessárias e, também, convenientes. Citando as mudanças nas cidades britânicas, Charles Dickens (1812-1870) relata o estado das ruas, onde “a fuligem e a fumaça envolvem continuamente com uma imunda vestimenta de luto” (DICKENS apud PASTOUREAU, 2011, p. 171). Na capital rio-grandense, distante ainda da industrialização que encheria suas ruas de fumaça e fuligem, os detritos e a lama eram os piores contratemplos que o preto ajudava a disfarçar. Assim, o preto das vestes dos homens no cortejo não identificava apenas o seu estado atual. Ele encobria e visibilizava, ao mesmo tempo, muitas características, ocupações profissionais, pertencimento de classe social, orientação política. Os principais atores políticos que estavam ali presentes eram, também, em sua maioria, advogados<sup>49</sup>.

Na justiça, o preto é reservado às vestes dos bacharéis em direito, procuradores e escrivães. Portanto, indicação de sua formação, de seu título de “Doutor”. Em seu caráter, em sua atividade política e profissional, exigiam-se destes homens importantes austeridade e, no momento em questão, uma digna postura de gravidade da ocasião. Assim, que cor<sup>50</sup> se não o negro para imprimir tal efeito?

Apesar de devidamente segmentados por posição e importância, da direita para a esquerda, na Imagem 1, os homens em questão parecem indistinguíveis. A massa amorfa de trajes pretos parece reduzir, ou mesmo, abolir as diferenças sociais, como uma fila indiana de homens irmanados pela perda comum. A própria semelhança das roupas contribui para isso, como um efeito de simplificação que se intensificou a partir de 1870. Charles Baudelaire (1821-1867), nesse sentido, escreveu que as roupas masculinas de seu tempo não materializavam apenas uma beleza política, “que é a expressão da igualdade universal, mas também uma beleza poética, que é a expressão da alma pública, um uniforme comum da desolação demonstra a igualdade” (BAUDELAIRE apud HARVEY, 2003, p.98).

---

<sup>49</sup> O estudo de Vargas sobre a elite políticas rio-grandense durante o segundo reinado mostra que, dos homens que obtiveram sucesso político em suas vidas, a maioria cursou a faculdade de direito (VARGAS, 2007).

<sup>50</sup> A cor é, sem dúvida, um fator importante quando se pensa em roupas. Como já referido anteriormente, a utilização das cores era regida por inflexíveis regras. O preto e seu caráter austero, considerado masculino, era também uma forma de pesar. Ainda que as fotografias sejam em preto e branco, afirmo com alguma certeza de sua utilização exatamente pela existência e disseminação dessas regras. Um homem com um terno em vermelho, por exemplo, ou mesmo uma mulher, com saia ou casaco de cores berrantes, seriam considerados desrespeitosos em um momento que exigia o emlutamento. Apesar de não podermos discriminar cores exatas em uma foto em preto e branco, o contexto histórico e seus preceitos regulatórios garantem um nível mínimo de segurança nas inferências. Algumas tentativas de colorir fotografias em preto e branco digitalmente têm sido feitas. Infelizmente, seus resultados ainda não são aceitáveis para a pesquisa acadêmica. Entretanto, fiz alguns testes nos métodos existentes e nos Anexos XI e XII do capítulo 2 é possível ver os resultados.

Feitas as considerações necessárias, início a análise de um fragmento da Imagem 1, situada a seguir, dos homens e seus trajes.

O Homem 1 parece ser jovem, não ainda um “homem feito”, como se convençionava chamar. Na fotografia em preto e branco o seu traje, em tom claro, contrasta em comparação com os demais, mais escuros. Cores mais claras remetem à pureza da infância. Mas em termos etários, o jovem H1 está mais próximo da vida adulta, dado o seu vestuário, já que meninos, em geral, usavam calças curtas até atingirem certa idade, ou saias plissadas, presas ao paletó, até os cinco ou seis anos. A infância, assim como as roupas para esse período da vida, era do gênero feminino (BOUCHER, 2012; JABLONKA, 2013).

A visão geral de seu traje é de um jovem bem apresentado, com roupas passadas e sem vincos. O paletó tem ombreiras que aumentam seu tronco e ombros, e descem em mangas cilíndricas até o fim do braço. Um pouco abaixo da manga aparecem os punhos da camisa branca. O colarinho é menor que o de seu companheiro (H2), indo até a metade do pescoço. As calças descem retas pelas pernas, sem ser possível ver seus sapatos.

Sua elegância consiste na adequação às regras, em sua simplicidade e discrição. Foram-se os tempos dos nobres com casacos bordados a ouro, perucas enormes empoadas com farinha ou talco, de calções e meias de seda, sustentados por sapatos coloridos de salto. A própria Revolução Francesa teve seus partidos antagonistas denominados por suas roupas: quando a Bastilha caiu, eram os *sans-culottes*<sup>51</sup> que estavam no *front* do movimento. Formados por camponeses e trabalhadores, o termo possuía um tom depreciativo, ridicularizando as “malsucedidas pretensões de respeitabilidade do povo” (ARAÚJO, 2012, p. 55).

---

<sup>51</sup>*Sans-culotte* era o termo depreciativo da aristocracia aos homens do povo que usavam grosseiras calças de lã grossa, compridas e folgadas, com braguilha e sustentadas por um suspensório (BOUCHER, 2012). A tradução livre do francês é “sem culote”. A palavra *culotte* aparece no século XVI e designa a roupa de baixo, sob os calções. A partir da segunda metade do século XVII que o *culotte* começa a ser usado como peça inferior central. Esse calção era feito para ficar justo nas pernas, fechado na cintura por botões e acabando nos joelhos, com a parte inferior da perna coberta por meias, geralmente de seda (Ibid., p. 462). Tornou-se um dos símbolos revolucionários. Permaneceu a roupa dos homens elegantes até o fim do século XVIII, quando a calça começou a sobrepor-se. O *culotte* foi usado em todo o século XIX em ocasiões cerimoniais e, em alguns casos, até os dias de hoje.

**Imagem 7:** Fragmento da Imagem 1: os três homens (da esquerda para a direita): H1, H2 e H3



**Fonte:** Recorte autoral.

Em contrapartida, os *culottes*, os monarquistas, representavam uma ordem política e estética que se apressava para o fim. A longevidade dessa concepção entre as roupas e formas de governo estava viva, ainda, no discurso que o senador Alexandre José Barbosa Lima (1862-1931) fez, em 1903, na Câmara dos Deputados Federal, como membro da representação rio-grandense, citando a democracia como envergando a casaca e a monarquia com seus calções de *pufs* e calçados de fivelas (LIMA, 1903, p. 1).

A anglomania geral que se seguiu à Revolução na França simplificou consideravelmente as roupas masculinas. Não sem razão Londres e seus alfaiates tomaram o posto de primazia na influência dos trajes masculinos. O terno (*complet*), composto por paletó, colete<sup>52</sup> e calça do mesmo tecido que apareceu em fins de 1868, como um traje informal (*négligée*), pouco se modificou até tornar-se parte da roupa formal dos homens de posição, como os senhores analisados na Imagem 7. É a partir desta combinação, acrescidas a gravata e camisa, que Hollander, e eu, entendemos por traje (ARAUJO, 2012; BOUCHER, 2012; HARVEY, 2003; HOLLANDER, 1996).

Assim como a arte e a arquitetura, com monumentais colunas brancas, linhas retas, descritas como robustas, viris e musculosas, a roupa masculina estruturava-se sob os mesmos princípios. Os ideais democráticos, de uma ordem auto perpetuante, flexível e quase infinitamente variável, expressam-se através de suas roupas. Não é à toa que Comte escolheu o neoclássico como estilo representativo do Positivismo. A solidez dos edifícios deveria coincidir com a solidez dos ideais, da moral e da conduta dos homens, sobretudo aqueles que governariam seus semelhantes. A simplicidade, sem adornos fúteis, deveria reinar. A uniformidade entre os homens, como um valor de ordem, de estabilidade, entre iguais (HOLLANDER, 1996).

O jovem (H1) ali de pé viveu em uma época em que o aço, o petróleo e a tração a vapor mudaram as formas de viver, de consumir, de se locomover. Suas roupas, neste contexto, poderiam ter sido feitas em máquinas de costura, como as anunciadas pelos senhores Reis e Eckert, em *A Federação*, como “Um grande Sucesso”, tendo levado a medalha de ouro na exposição mundial de 1889, em Paris (GRANDE sucesso, 1890, p. 4). Os tecidos de seus trajes

---

<sup>52</sup> O colete tem origem no século XIV, quando era uma espécie de bolero com ou sem mangas, utilizado por mulheres e bebês. Tomou sua forma mais característica quando, no final do século XVII e no início do século XVIII foi usado sob o justaucorps (paletó) ou o habit (casaca). O colete perde suas mangas com o estreitamento do habit e tem, também, seu comprimento gradualmente diminuído, até o comprimento atual, ajustado ao busto. Os coletes da corte francesa de Luís XVI eram fantásticos, sendo feitos com uma variedade de tecidos e bordados luxuosos (BOUCHER, 2012). No século XIX tornam-se peça essencial do vestuário masculino, junto com as calças retas, a camisa branca, a gravata e o paletó (HOLLANDER, 1996).

já não eram de fabricação caseira, mas em grandes teares mecânicos, disponíveis, inclusive, em solo rio-grandense. É exatamente ao traje masculino que Hollander credits adjetivos como “avançado” e “moderno” (HOLLANDER, 1996, p. 17).

O corpo de H1 é delineado por roupas que acompanham os seus membros. É possível distinguir suas pernas, seus braços, seu tronco, pescoço e cabeça. É, visivelmente, como um maciço bloco de cimento móvel e articulado, mas em termos práticos eram roupas que permitiam grandes possibilidades de movimento. Se esse jovem necessitar se agachar, girar seu tronco ou erguer algo pesado do chão sua roupa acompanhará os movimentos que, finalizados, permitem que seu traje volte naturalmente para as posições originais.

Se esse jovem corresse? E se ele precisasse pegar o trem para Novo Hamburgo, na estação da rua Voluntários da Pátria, subindo e descendo escadas, levando uma mala e andando entre uma pequena multidão? Tomar um vapor para o Rio de Janeiro? Andar de bicicleta, com suas engrenagens, rodas, pedais, no velódromo? Passar o dia fora em negócios, caminhando pelas ruas, subindo ladeiras, entrando em estabelecimentos? A modernidade não permitia mais a imobilidade dos homens (BOUCHER, 2012; HOLLANDER, 1996).

A roupa masculina, assim, foi sendo talhada para acompanhar a definição de lugar e função dos corpos que as usariam. Ao homem, o sair à rua, trabalhar, movimentar-se com desembaraço e elegância, sem perder os traços que caracterizavam o homem “bem-nascido”, o homem que, “do nada”, construiu para si e os seus um grande império, ou um negócio modesto, mas que já o permitia diferenciar-se da multidão de homens pobres e esfarrapados pelos quais passava todos os dias. Assim, a despeito da aparente e progressiva simplicidade e padronização, ainda havia indícios de posição social ou riqueza ali presentes (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006; HOLLANDER, 1996).

Por fim, peças bem cortada por um alfaiate competente e feitas de acordo com as medidas de seu futuro dono faziam a diferença quando postas ao lado de roupas costuradas em casa, por exemplo. Foi pela observância das roupas sob medida e com a ajuda de uma criação recente, a fita métrica, que foi possível a criação de moldes com os tamanhos mais comuns dos homens em suas respectivas partes do corpo. Com mais ou menos perfeição em sua confecção, a disponibilidade de cortes, tecidos e peças cresceu muito no fim do século XIX (ARAÚJO, 2012).

A capital rio-grandense oferecia as mais variadas opções de gosto e bolso. A Loja dos Operários anunciava, por exemplo, já em 1885, em *A Federação*, suas fatiotas<sup>53</sup> prontas, além

---

<sup>53</sup> Fatiota é um termo regional do sul do país, que descreve roupas em geral (SABINO, 2007).

dos serviços de “bons officiaes de alfaiate” (LOJA..., 1885, p. 2), aceitando também encomendas de roupas sob medida.

As diferenças de tecidos eram significativas em relação aos preços. Por exemplo, para se fazer uma calça de casimira<sup>54</sup>, cada corte do tecido custava em torno de 10\$ mil-réis, enquanto o morim<sup>55</sup> custava em torno de 7\$ mil-réis 20 jardas (18,28 m)<sup>56</sup> (CANDIDO..., 1903, p. 4). A comparação entre custo e quantidade é expressiva. Para os homens da elite, um bom terno era uma necessidade para suas obrigações sociais e políticas, enquanto, para um homem pobre, um bom terno era aquele que se podia pagar.

Além do jovem (H1), da Imagem 7, vestido em seu elegante traje, há muitos outros, mas sobretudo crianças menores que ele, e o número delas nas ruas é muito significativo.

Na Imagem 8, quarta da sequência das fotos que Ziul tirou, é possível ver que alguns estão descalços, em suas calças curtas e casacos rotos, seguindo a procissão, próximos ao passeio, enquanto outros correm e brincam. Ao menos dois deles parecem oferecer algo aos transeuntes: um menino, parado à esquerda das mulheres, tem um cesto de vime, colocado sobre um dos trilhos do bonde, muito próximo do cortejo. Outro menino tem um tabuleiro amarrado com panos ao seu pescoço e cintura, no qual oferece pequenos embrulhos brancos. Seria algum tipo de comida? A Imagem 4 mostra melhor os meninos e seus tabuleiros. Aqui, as diferenças sociais e econômicas estão claramente definidas através de suas roupas e lugar público ocupado naquela tarde.

---

<sup>54</sup> A casimira é um tipo de “tecido encorpado de lã usado em geral para vestuário masculino (calças, paletó), semelhante ao *drap*” (PEZZOLO, 2013, p. 300).

<sup>55</sup> O morim é um tecido de algodão rústico, de baixo preço (Ibid., 2013).

<sup>56</sup> Para se ter uma ideia, dois metros de tecido são suficientes para fazer uma calça masculina.

**Imagem 8:** Fragmento do Anexo VII: os meninos na rua



**Fonte:** Recorte autoral.

Retorno à Imagem 7. O jovem (H1) participa do cortejo ao lado de um parente, possivelmente. Apresento-o como um aprendiz dessa elite. Suas roupas, além de identificação de classe, também eram uma expressão material da moral e dos costumes a que estava vinculada. Homens civilizados caminhando para o progresso. A pobreza, por outro lado, estava ligada à delinquência e à degeneração, como ainda é vista por parte dos (as) dirigentes políticos

do Brasil. Esse mundo aperfeiçoado, que da terra emanava leite e mel, do Jovem (H1), Imagem 7, estaria inacessível aos meninos com os tabuleiros, da Imagem 8.

A cor da pele dos retratados, o recorte racial estabelecido aqui, é relevante para aquela sociedade. Em um país onde a escravidão era legal apenas 15 anos antes desta fotografia ser feita, a raça ainda era um marcador de classe social, como o é até os dias de hoje. Os meninos da Imagem 8 pertencem aos estratos mais pobres da população. O fato de estarem trabalhando, vendendo algo, demonstra a necessidade que tinham de ajudar na renda familiar. Além disso, percebo que suas roupas estão rotas e o tecido com que foram feitas não demonstra a consistência do jovem H1. Seus chapéus são vulgares e alguns, claramente, são grandes demais para a circunferência de suas cabeças infantis (SCHWARCZ, 2012).

À esquerda, na Imagem 8, ainda, é possível ver um menino de costas, chapéu coco simples, paletó branco, mãos nas cinturas, calças curtas e sapato. Ao seu lado, também de costas, posta-se um homem vestindo uma camisa branca, arremangada, calças pretas folgadas, sapatos, que não é possível distinguir o tipo, e um chapéu, do mesmo modelo do menino, mas preto. Seriam pai e filho vendo o préstito passar? É possível.

Novamente, a posição dos homens na rua, bem como o vestuário que envergam, indica suas respectivas classes sociais. As roupas folgadas do homem e seu filho da Imagem 8, em comparação aos homens na Imagem 7 (H1, H2 e H3), indicam o baixo poder aquisitivo dos primeiros, já que roupas ajustadas ao corpo sugerem recursos para se pagar um bom alfaiate e meios para comprar novas conforme se ia crescendo, no caso do jovem H1, ou substituídas, à medida que se desgastavam e envelheciam. A incompletude do traje do homem de camisas arremangadas também é notável: um cavalheiro jamais se deixava ver sem estar devidamente vestido, sobretudo em uma ocasião tão grave e solene, como um enterro. O conjunto calças, camisa, gravata, colete, terno, sapatos e chapéu eram indispensáveis aos homens de posição. Por fim, ainda há a questão da raça: homem e menino são negros. De forma pedagógica, o cortejo do aniversário de morte de Júlio de Castilhos alocava cada um, segundo sua importância social, econômica e política. Assim como o lugar social e público da mulher era periférico, também o era dos homens negros e pobres (HOLLANDER, 1996; BOUCHER, 2012).

Nesse sentido, Lilia K. M. Schwarcz afirma que, no período, a civilização era entendida enquanto um estágio acessível a poucas raças, com a miscigenação engendrando uma sub-raça, decadente e degenerada.

[O] determinismo racial criaria formas de hierarquia e estratificação. Depois de uma “era de libertações”, da promessa do fim de todas as formas de cativeiro, o final do século XIX trazia agora o “embaraço da exclusão” e o retorno, em bases renovadas

(porque biológicas), de novos modelos de diferenciação social. (SCHWARTZ, 2012, p. 38).

No Brasil, a escolha pela imigração europeia evidencia uma tentativa de “branqueamento” da população, em um processo que buscou, também, a invisibilidade dos negros no Rio Grande do Sul ou, o que dá no mesmo, do processo de invenção da província rio-grandense como “lugar de europeus” (ROSA, 2014; SCHWARCZ; STARLING, 2015).

A passagem pelos Campos da Redenção, o lado direito arborizado das Imagens, também é significativa, já que esse foi um território relacionado a populações negras, livres ou escravizadas, que ficavam fora dos limites da cidade. Os negros de Porto Alegre viviam, também, na região conhecida em 1903 como “Colônia Africana”, localizada no Terceiro Distrito, onde hoje fica o bairro Rio Branco. Segundo a imprensa da época, a Colônia Africana “já nasceu criminosa, vadia, desordeira, bêbada e suja (para mencionar apenas algumas de suas qualidades)”, e que “o local era mal-afamado, por que mal-afamadas eram as pessoas que lá viviam, trabalhavam ou circulavam” (ROSA, 2019, p. 144). É inegável a relação que é feita entre os adjetivos depreciativos em relação ao local, referentes também aos seus moradores. O darwinismo social, do qual já discorri, enquadrava essa população em um destino inevitável: o crime, a imoralidade e a degeneração. Não é de se admirar que homens e mulheres negras não foram vistos de forma significativa em relação ao número de pessoas brancas participantes no cortejo: um mundo de progresso e modernidade não incluía os “homens de cor da Colônia Africana” (ROSA, 2019, p. 145).

Além da cor da pele, uma das características que separavam as populações cativas dos homens livres eram os sapatos. Durante muito tempo entrar em Porto Alegre pelo portão de entrada só era permitido aos que os calçassem, ou seja, aos livres. Quase 14 anos depois da abolição, o menino da cesta, Imagem 1, e os meninos com tabuleiro, Imagem 8, ainda perambulavam pela cidade descalços, uma marca imposta aos escravizados em três séculos de um triste e vergonhoso passado e que persistia em seus descendentes, não mais como uma marca de escravidão, mas de pobreza.

No início do século XX, o valor dos calçados diminuiu com o aumento de sua fabricação: a criação de novas tecnologias, tanto em maquinaria, quanto de novos tipos de materiais para confecção, transformou a indústria calçadista. No Rio Grande do Sul, a cultura do charque possibilitou a existência de manufaturas e fábricas de calçados, beneficiando o couro advindo da pecuária (ARAVANIS, 2010; WILCOX, 2008).

De forma geral, a moda dos sapatos para os homens consistia em um *Oxford*<sup>57</sup> para o verão e botas para o inverno. Com o passar da década os sapatos baixos, sobretudo os *Oxfords*, tornaram-se de uso comum. Sua amarração poderia dar-se por cordões ou botões laterais, com as botas, muito comumente, feitas sem amarrações, com bordas mais largas e afunilando-se em direção ao tornozelo. Na metade da gáspea<sup>58</sup> era feita uma faixa no sapato, no início da biqueira<sup>59</sup>, com duas linhas onde, dentro, eram decorados com pequenos círculos feitos através de perfurações. Sapatos pretos de couro envernizados eram os preferidos, mas os brancos e os perolados também eram comuns, muito usadas como uma segunda cor, em acompanhamento ao preto, na biqueira do sapato (WILCOX, 2008).

No dia 23 de maio de 1903, alguns meses antes do falecimento de Castilhos, o jornal *A Federação* publicava uma matéria retirada do jornal *Correio Mercantil* sobre o desfecho do roubo<sup>60</sup> à casa de câmbios do Sr. Arthur Sampaio por um empregado seu chamado Guttierrez. Assim é descrito o gatuno: “É um homem ainda moço, de aparência symphatica, trajando bem. Vestia roupa clara e sapatos amarelos. Veio ha dias do Rio...” (GRANDE roubo, 1903, p. 2). A presença inusitada de tal sapato demandou uma pesquisa específica. Ruth Turner Wilcox refere-se a um calçado, “pouco elegante e conspícuo”, usado na primeira década do século XX chamado de *bulldog toes*<sup>61</sup> (WILCOX, 2008, p. 153). Tal sapato diferia-se dos demais por seu bico extremamente arredondado e proeminente, o que agradou aos médicos do período, já que permitia que os dedos dos pés se movessem, aumentando a circulação, em contrapartida aos sapatos de bico afunilado, usados pelos homens do cortejo fúnebre, por exemplo (Imagem 1). Com saltos altos e amarelos, eles foram adotados por jovens elegantes e atentos à moda, sobretudo os nossos vizinhos do norte, os EUA (WILCOX, 2008).

A aparição inusitada de um tipo de sapato brevemente citado em livros especializados de moda no extremo sul do país mostra que além do preto convencional, alguns homens usavam

---

<sup>57</sup> O sapato tipo Oxford é originário da Escócia e da Irlanda. Sua definição é imprecisa já que sofreu muitas modificações durante o último século. De forma geral, é um sapato com salto, com uma abertura no peito do pé fechada por ilhoses e afunilando-se em direção aos dedos, com uma divisória entre a gáspea e a biqueira ou com alguma decoração por perfuração. Os modelos mais comuns são o Brogue e o Derbe. O Brogue é originário da Irlanda como um calçado resistente para os camponeses e foi ao longo do tempo sendo sofisticado. O Derbe ou Cap-toe Oxford possui uma segunda camada de couro em sua ponta, podendo ou não apresentar pespontos ou perfurações em sua biqueira (SABINO, 2007).

<sup>58</sup> Gáspea é a parte superior do sapato, começando no início do peito do pé até o início da biqueira, para calçados lisos, e no início dos cadarços até o início da biqueira, para os com ilhoses.

<sup>59</sup> A biqueira corresponde à ponta do sapato, onde se acomodam os dedos do pé.

<sup>60</sup> Entre os objetos recuperados da casa de câmbio do Sr. Sampaio estavam, além das esperadas cédulas de dinheiro e letras de câmbio, muitas joias, entre elas abotoaduras de ouro masculinas. Além do dinheiro físico, a casa de câmbio também aceitava objetos em ouro, como as abotoaduras, adquiridas a um alto custo e destinadas a ornamentação masculina (GRANDE roubo, 1903, p. 2).

<sup>61</sup> No Anexo XIII do capítulo 2 é possível ver um exemplar dos *bulldog shoes*.

modelos exóticos, e que as inovações no campo da moda chegavam também a Porto Alegre. Seu uso por um jovem pobre e ganancioso, preso por roubo, mas, segundo o jornal, de “*apparencia symphatica*” e “*trajando bem*” evidencia duas coisas em relação às asserções de Wilcox sobre os sapatos: sim, parece ter razão quando afirma que eram frutos de consumo conspícuo, tendo em vista o alto valor que tais sapatos custavam e também o efeito que deviam provocar, ao misturar-se com a multidão de calçados pretos e finos, contrastados com o amarelo berrante e bico arredondado dos *bulldog shoes*; não, talvez não fossem considerados deselegantes, dado o ponto de vista do jornalista que o considerou, de forma geral, “*trajando bem*”.

Amarelos, pretos, branco perolados ou marrons, sapatos reluzentes e novos eram sinônimo de riqueza: calçados bem engraxados e limpos não haviam passado por ruas enlameadas. A classe dirigente branca com seus sapatos negros reluzentes, como quem de luto também veste os pés, caminhava com a certeza de seu lugar naquela sociedade, em que a cor da pele, as possibilidades econômicas, a formação e as redes sociais garantiam um lugar de destaque e prestígio.

## 2.9 As mulheres de branco

O próximo recorte na Imagem 1 é dedicado às mulheres. Aqui, também, elas são denominadas, da direita para a esquerda, em ordem crescente, como Mulher 1 (M1), Mulher 2 (M2) e Mulher 3 (M3). A fim de fazer a apreciação baseada nas relações de gênero, início pela Mulher 1, a mais jovem, como contraponto ao Homem 1 da Imagem 7. O mesmo ocorreu com Mulher 2 e Homem 2, e Mulher 3 e Homem 3, ao invés de discorrer e esgotar a análise dos membros de uma mesma foto.

Acredito que essa seja a melhor forma de, didaticamente, apresentar a contraposição entre homens e mulheres criada no século XIX e de fundamental importância para a compreensão dos papéis, funções e *status* de um indivíduo na sociedade porto-alegrense.

Na Imagem 9, a figura feminina aqui apresentada, M1, é jovem, mais próxima da infância que da vida adulta. Ela segue o percurso com o que presumo ser sua mãe (M3) e sua irmã (M2), com a qual ela está de mãos dadas. Alheia à importância política desse momento, ela, talvez distraída em sua brincadeira de andar sobre os trilhos do bonde, segue pela rua. Suas formas imprimem uma noção de fluidez, algo natural, embora ela pareça notar a presença do fotógrafo e mesmo ser observada pelo menino negro com a cesta à sua direita. Sua idade e

ainda incompleta submissão aos valores e comportamentos de praxe parecem permitir que ela se ligue a pessoas e mundos que logo lhe serão interditos (PERROT, 2017a; SENNETT, 2016).

Em tal mundo, simples gestos como encarar um homem estranho na rua durante um passeio poderiam pôr em risco a reputação de uma “moça de família” ou incentivar “mexericos” maledicentes e prejudiciais à imagem pública da uma mulher. Importaria se tal homem fosse branco ou negro? Sim: homens brancos e da elite seriam seus futuros pretendentes. Homens negros seriam, de acordo com a noção racista da época, parte da criação. O ato de fitar tão profunda e demoradamente um homem na rua era quase um gesto obsceno, de uma jovem que deveria ser criada no recato. A infância, por ora, turvava os limites das proximidades permitidas entre “raças” e gêneros (PERROT, 2017a; SCHWARCZ, 2012). Logo, enquanto ela anda, seus babados movem-se ao seu redor, vaporosos, ondulantes. O vestido da menina (M1) parece ser do “tipo princesa”, inteiriço, ao contrário dos conjuntos em duas peças, muito à moda na época, que sua mãe usa (M3). Ele se inicia em um discreto decote<sup>62</sup> circular, em que algumas camadas de babados<sup>63</sup> da mesma fazenda do vestido foram acrescentadas. Até a cintura o tecido desce solto, onde é bem-marcado por um cinto. A partir daí a saia cai, ampliando-se, com algumas anáguas<sup>64</sup> para dar volume, até um pouco abaixo dos joelhos.

A barra do vestido foi adornada com tiras de pano horizontais. Suas mangas descem rentes ao braço até o cotovelo, terminando em babados semelhantes aos da gola. Suas pernas estão cobertas por meias listradas, que acabam dentro de botas pretas de cano médio. Os tecidos usados para as roupas de meninas eram os mesmos das mulheres adultas, mas em menor luxo e priorizando os mais confortáveis e claros (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006).

---

<sup>62</sup> O decote é um “recorte na parte superior das roupas com infinitas variações através do tempo” (SABINO, 2007, p. 216).

<sup>63</sup> Babado é “uma tira de tecido franzida costurada à barra de uma peça de roupa (...) [podendo] ser do mesmo tecido [da roupa] ou de material diferente” (ESCOLA SENAI ENG. ADRIANO JOSÉ MARCHINI, 1996, p. 21).

<sup>64</sup> A Anágua é uma peça usada por de baixo da saia principal, que ficava à mostra, podendo ser utilizada para dar volume ou estruturar a saia sobre a qual se abria o vestido (BOUCHER, 2012).

**Imagem 9:** Fragmento da Imagem 1: as três mulheres (da direita para a esquerda): M1, M2 e M3



**Fonte:** Recorte autoral.

**Imagem 10:** Fragmento da Imagem 1: comparação entre M1, M2, M3 e H1, H2 e H3



Fonte: Recorte autoral.

M1 e H1 chegaram na idade em que o crescimento físico os empurra para a puberdade. Tal evolução era expressa, sobretudo, nos trajes que começavam a utilizar. As diferenças nas roupas, no entanto, não poderiam ser explicadas pela natureza. De acordo com um alfaiate, “se tirarmos as medidas do busto de uma menininha [...] com idade aproximada de seis anos [...] veremos que não existe [...] diferença alguma entre as proporções dessa menina e as de um menino com a mesma idade que ela” (KLEMM apud JABLONKA, 2013, p. 43). A diferenciação dava-se, então, pela roupa, mas através da cultura. Assim, até que se iniciassem as transformações hormonais, tanto M1 quanto H1 “pertenciam ao reino da infantofeminidade” (JABLONKA, 2013, p. 48).

Quando se olha para a Imagem 1, em sua totalidade, especificamente para as crianças, percebe-se a presença de muitos meninos. Anteriormente, falei da questão de raça, expressa na

ausência, ou pouquíssima participação, de homens negros. O mesmo pode ser dito em relação às meninas: veem-se muitos meninos correndo, pulando, brincando, mas de meninas apenas as duas jovens (M1 e M2). Já na infância, os lugares próprios para cada gênero eram postos. Suas atitudes na rua também são diversas: enquanto alguns meninos correm, conversam, assistem, as meninas andam “devagar, sem erguer a voz nem os olhos, sob o risco de cruzar um olhar de um homem” (PERROT, 1998, p. 46). Apenas a menina (M1), em sua curiosidade infantil, olha para o fotógrafo e seu equipamento. Os homens, entretanto, estão virados para frente, para o ponto central do acontecimento, participando dele (KEHL, 2016; PERROT, 2017a).

A menina (M1) é a antítese do jovem (H1). Nesse sentido, Hollander argumenta que a moda, mais especificamente as roupas, ajudam a construir a noção de sexualidade humana, em um processo de interiorização de ideias sobre o próprio corpo, a própria sexualidade, em um mundo heteronormativo. De forma geral, as roupas das crianças, depois dos 6 ou 7 anos, copiavam a dos adultos na grande maioria dos aspectos. Os trajes de inspiração naval, tanto para meninos quanto para meninas pequenas, eram amplamente disseminados (BOUCHER, 2012; HOLLANDER, 1996).

À época das imagens apresentadas só havia um caminho possível aceito socialmente para ambos. E estes caminhos eram opostos, porém ligados, e bem delimitados. As linhas ascendentes em sentidos contrários, tanto entre os homens (H1, 2 e 3) quanto entre as mulheres (M 1, 2 e 3), parecem uma alegoria das etapas de crescimento: uma oposição totalizante e natural, na qual homens eram racionais e públicos, com suas roupas práticas e uniformizadas, e as mulheres eram afetivas e do âmbito privado, com o ônus da fantasia pessoal deliberada, com suas roupas conservadoras, amplamente adornadas e pouco práticas (BOUCHER, 2012; HOLLANDER, 1996; JABLONKA, 2013; LIPOVETSKY, 2009).

A jovem seguinte (M2) caminha também pelo cortejo de mãos dadas com o que suponho ser de sua irmã (M1) e ao lado de sua mãe (M3). Seu vestido é menos visível, mas, de forma geral, muito parecido com o da jovem menor (M1). Ele se inicia em uma gola que não é possível identificar, mas que, pelas regras da época, deveria cobrir completamente seu pescoço. Ele continua em uma amplidão de babados que cobrem sua blusa, passando ligeiramente do comprimento dos ombros e cobrindo o peito. A blusa, também solta, prende-se a um cinto, em uma saia que desce em formato de sino. É interessante notar a diferença entre as barras das saias de M1 e M2. A idade faz com que as mulheres cubram cada vez mais os seus corpos. Seus sapatos estão escondidos pelo vestido e, de ornamento visível, apenas um bracelete (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006)

O Homem 2 (H2) está vestido como seu companheiro mais jovem (H1), usando um traje completo. Seu terno escuro desce reto, estruturado, até um pouco abaixo dos quadris. Seu paletó apresenta uma pequena lapela<sup>65</sup>, fechando-se em quatro botões.

Posso supor que por baixo do paletó ele levaria um colete, geralmente de mesma cor, mas não necessariamente. O colete, no período, era uma peça obrigatória, já em seu formato moderno: sem mangas, curto, fechamento frontal e variado número de botões. Na Imagem 34 do Cap. 3 é possível ver os coletes usados pelos irmãos Dexheimer em frente à loja Ely & Cia. Coletes coloridos ou com estampas podiam ser usadas para modificar a aparência geral de um paletó que seria bastante usado<sup>66</sup>. Harvey (2003) aponta que esse seria o último bastião das cores vivas nos trajes formais<sup>67</sup> masculinos: a partir de então, as roupas seriam predominantemente escuras, azuis escuras ou pretas, com uso pontual do branco para camisas, gravatas e lenços (SABINO, 2007).

A única parte branca que identifiquei no Homem 2, e nos demais, são seus punhos e colarinhos. Se o meu leitor ou minha leitora passar os olhos novamente pela imagem, procure notar pequenas faixas de branco nas figuras masculinas presentes. Tanto os colarinhos quanto os punhos eram comprados separadamente e poderiam ser de diversos tipos e materiais. Um anúncio da Casa Queimada oferecia punhos por 13 mil réis a dúzia, e colarinhos, a 14 mil réis a dúzia. Os melhores, e mais caros, eram os de linho (NÃO..., 1903, p. 4).

O punho era parte importante do todo. Poderiam ser costurados às mangas, mas eram mais comumente ligados a elas por botões. As maiores diferenças entre os tipos de punho estavam na forma como os botões ligavam suas duas pontas. Sugiro que o do jovem (H1) seja o tradicional, com uma ponta do punho fechando-se sobre a outra, possivelmente por um ou dois botões. A do Homem (H2) parece ser a de tipo diplomata, ou francesa, quando o punho é dobrado ao meio, unidas uma de frente para a outra e fixadas por uma abotoadura. A do Homem H3 deveria ser, segundo as regras, em estilo diplomata, dada a sua cartola e casaca.

O colarinho era, também, muito importante para a roupa masculina, sendo sua alvura elemento de distinção de homens que não os sujavam em ocupações físicas desgastantes<sup>68</sup>, e

---

<sup>65</sup>A lapela é a parte dobrada sobre si mesma, usada no pescoço na parte da frente de paletós, vestidos, mantos e casacos. A largura das lapelas varia constantemente segundo as aspirações de moda do momento (SABINO, 2007).

<sup>66</sup>Essa ferramenta, para deixar diferente um mesmo terno em diferentes ocasiões, é ainda usada pelos homens contemporâneos, mas mudando a cor da camisa ou da gravata.

<sup>67</sup>Trajes de linho branco, por exemplo, foram muito apreciados em regiões quentes do planeta, como o Brasil. Eles eram, entretanto, de uso informal.

<sup>68</sup>A analogia entre peças de vestuário e elite parece ter sido forte. A expressão “crimes do colarinho branco” (*white collar crime*) foi cunhada por Edwin H. Sutherland (1883-1950), em 1939, para se referir “a atividade ilegal de pessoas de nível socioeconômico superior, relacionado com as práticas normais de seus negócios” (PIMENTEL, 1968, p. 115).

que poderiam desempenhar suas funções com algo abotoado em sua camisa que, com gestos bruscos, poderia se deslocar e cair. A altura a que chega no pescoço de H2 parece ser incômoda, roçando em seu queixo. Laver (2006) explica que nesse período os colarinhos estavam em seu tamanho máximo e que, a partir de então, passam a diminuir. O jovem (H1) e o Homem (H2) usam um colarinho tipo francês, enquanto o do Homem (H3) não é visível. Uma outra variante de colarinho, com as pontas viradas para baixo, teria sido inventada a pedido do Duque de Windsor, futuro Eduardo VII (1841-1910), que se incomodava com as limitações que o tradicional e sua ampla gravata impunha (ARAÚJO, 2012; LAVER, 2006; SABINO, 2007).

A gravata era o toque final de um delicado e complexo conjunto de regras para a vestimenta masculina. E não poderia ser diferente: ela começou a ser usada como adereço amplamente utilizado pelo grande nome da etiqueta do vestuário no século XVII, Luís XIV (1638-1715). Inspirado na tira de tecido usada pelos soldados croatas a serviço do exército francês, o Rei Sol também a adotou, chamando-a de *cravate*, no francês, e no inglês *cravat*. Na primeira metade do século XIX ela correspondia a uma faixa de tecido com várias voltas no pescoço, chamado *plastrom*, terminando em um laço exuberante. Os dândis eram conhecidos por seu extremo zelo com seus *plastrons*. O nó perfeito poderia levar horas para ser feito, com homens como Beau Brummell (1778-1840) gastando, por vezes, a manhã toda em sua amarração (LAVER, 2006; SABINO, 2007).

A gravata moderna consiste em uma tira de tecido envolta e presa por um nó ao pescoço. Nessa época, a gravata borboleta<sup>69</sup> também era muito usada, e as regras de quando e onde deviam ser inseridas no vestuário eram rígidas. A utilização correta dela era importante, já que o descompasso com a etiqueta poderia causar más impressões aos demais convidados. Em um baile em Berlim, em 1877, Dom Pedro II teria provocado horror à sociedade local ao aparecer, propositalmente, de gravata preta quando deveria estar de gravata branca. Em contraste, os diplomatas brasileiros sempre gozaram da fama de homens bem-vestidos. Joaquim Nabuco (1849-1910), o Barão do Rio Branco (1845-1912) e Barão do Penedo (1815-1906), por exemplo, eram compradores assíduos da firma de Henry Poole (1781-1846), que tinha em sua lista de clientes quase todas as casas reais da Europa<sup>70</sup> (ARAÚJO, 2012).

Como elemento frontal e logo abaixo do rosto, a gravata era, de fato, um dos pontos mais rapidamente notados da figura masculina. Do vistoso e grande *plastrom*, as gravatas

---

<sup>69</sup> A gravata borboleta consiste em uma gravata menos comprida, amarrada de forma a deixar suas extremidades aparentes no nó. Foi muito utilizada com *smoking*, peça considerada menos formal em seu aparecimento, na segunda metade do século XIX (SABINO, 2007).

<sup>70</sup> A empresa de Poole ainda existe e, em seu site, é possível encontrar uma parte chamada de *Hall of Fame*, em que estão listados todos os nomes ilustres já vestidos pela casa: <https://henrypoole.com/hall-of-fame/>.

evoluíram até o formato atual, estabilizado neste período, o início do século XX. Quanto às cores, havia um enorme leque de possibilidades: brancas pretas, azuis, vermelhas, em xadrez, bordadas. Os tecidos, também, eram muito variados, indo da lã mais grosseira a mais delicada seda. A gravata foi, inclusive, objeto de um bem-humorado artigo de *A Federação* no qual o redator, utilizando uma matéria escrita pelo publicista Henri Duvernois<sup>71</sup> (1875-1937) para a Revista Francesa *Je sais Tout*, traduz o axioma proferido pelo francês: “a gravata é o homem” (A GRAVATA, 1908, p. 1). A correspondência entre os valores morais de determinado homem e sua gravata são especuladas: “O magistrado austero, o homem misanthropo, difficilmente usam gravatas estreitas e de côres vivas; e o adamado pintalegrete, prefere um microscopico similacro de gravata a um plastrão de seda escura. Será, pois, certo, ‘que a gravata é o homem?’” (A GRAVATA, 1908, p. 1). O *plastron*, aportuguesado para plastrão, em sua estrutura larga e sólida, é parecido com uma gravata moderna, mas sem o nó característico atual, e era preso por um broche ou alfinete, sendo associado aos homens sérios e graves do período. As inovações recentes, entretanto, como a gravata muito fina, são consideradas modismos próprios aos “adamados”, ou seja, homens vestidos com afetação, com o cuidado de uma dama, são associados à moda, propriamente dita, uma ocupação feminina, segundo tal interpretação (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006; SABINO, 2007).

Falo mais detidamente a frente sobre a moda como prerrogativa feminina, mas aqui cabe uma ênfase preliminar: com um traje que se uniformizava, a roupa masculina perdia as possibilidades de grandes escolhas, que seriam mais evidentes nas mulheres, de distinção entre pares, sendo a gravata um último bastião para a inventividade e vaidade dos *fashionables*. A moda, para o redator do artigo, não era digna do cuidado masculino, devendo os homens, antes, vestir-se com sobriedade, preferindo uma digna e discreta faixa de seda negra às cores berrantes e formas diminutas das gravatas que apareciam naquele início de século XX. No último adeus a Castilhos, as gravatas pretas ou escuras abundam, numa correção relacionada ao traje de luto (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006; SABINO, 2007).

Além das gravatas, havia uma série de adereços usados pelos homens, como as correntes que prendiam relógios, os anéis. A aparente uniformização das roupas era traída, não sem o consentimento de seus donos, por pequenos objetos de grande valor. Poderia fazer uma relação destes com as joias que as mulheres ostentavam, mas que nos homens eram usados com pretensa indiferença. Alfinetes de ouro<sup>72</sup>, com pequenas pérolas na ponta, próprios para prender gravatas

<sup>71</sup> A matéria completa escrita por Duvernois no periódico *Je sais Tout* encontra-se no Anexo XIV e XV do cap. 2.

<sup>72</sup> Na abertura do Museu Ceroplastico, a Faculdade de Medicina e Pharmacia, em 1904, foram descritos “os seguintes os objetos de caberão, como premios, aos visitantes dos museus: [...] um alfinete de ouro cravejado de

mais amplas, abotoaduras com diamantes incrustados, eram apenas algumas das muitas possibilidades que estavam à disposição dos bolsos apropriados. Outros materiais como madreperla, prata, lápis-lazúli, pedras preciosas variadas, como rubis, águas marinhas, e outras completavam estes detalhes do traje masculino. No capítulo 4, Imagens 54, 55 e 56 é possível notar que Castilhos também usava um alfinete de gravata em sua fotografia oficial (BOUCHER, 2012).

Estes elementos acima desenvolvidos faziam parte, como já citado, de um conjunto de regras de moda e etiqueta que deveriam ser conhecidas por pessoas da elite. O desconhecimento ou incorreções no uso dessas peças denunciava uma pessoa pouco versada nas sutilezas da “civilidade”, necessárias ao convívio em “sociedade”. Um homem bem colocado socialmente poderia ser confundido com um garçom por um desconhecido se não completamente vestido. Nesse sentido, um imperador poderia dar-se ao luxo de usar incorretamente uma gravata de uma cor quando deveria usar de outra, sendo taxado de “excêntrico”, talvez. Um homem, entretanto, sem a árvore genealógica de Dom Pedro II não poderia fazer o mesmo impunemente, não sem atrair para si o ridículo e a ruína. Dessa forma, as roupas masculinas eram adotadas “com desejo consciente de não parecer estar na moda, mas sim parecer corretamente vestido” (HOLLANDER, 1996, p. 23).

O conservadorismo do vestuário masculino parece ajudar a corroborar a ilusão até aqui apresentada de que a roupa masculina era padronizada e igualitária, estando fora das oscilações da moda. Elementos como o punho, que 120 anos depois da data da fotografia ainda persiste na regra que define que este deve ser cerca de três dedos maior da manga do paletó, do uso discreto de joias por homens e das gravatas que atravessaram todo o século XX virtualmente as mesmas fundamentam a ilusão de que os homens estão fora da moda e suas influências.

A “grande renúncia”, baseada no afastamento dos homens da moda no início do século XIX e sua instituição como prerrogativa feminina (FLÜGEL, 1966), foi mais um mito fundamentado pelas novas normas sociais, de um homem de preto, representando o trabalho e a dignidade profissional, e sua correspondente oposta, a mulher, em seus tecidos brancos,

---

pedras, para gravata” (MUSEU..., 1904, p. 1). Dentre vários objetos, chama a atenção a existência de tal alfinete, especificado o destino de utilização, “para gravata”. Apesar de seu tamanho reduzido e uso teatralmente desprezioso de tais objetos masculinos, joias eram cobiçadas por rapazes e homens que se consideravam elegantes, ou mesmo vestidamente adequados. O curso de Medicina, à época, era composto por alunos de classes médias da população. O curso de Direito era “um mundo fechado”, já destinado para as elites”, enquanto cursos como o de Medicina, por exemplo, significavam uma oportunidade para estratos em ascensão, buscando a consagração social, em uma trama de alianças e interesses já discutida aqui (DEVINCENZI, 2012, 99). A roupa adequada para um “Doutor” era essencial na construção de uma imagem social, política e profissional. O prêmio, assim, não parece sem motivo: um acessório caro e restrito, sorteado entre jovens ricos e “bem-vestidos” (HOLLANDER, 1996).

dispendiosos e fúteis, do que no cotidiano daquelas pessoas. Às mulheres coube o dever da beleza, da “ostentação do luxo e do lazer [...], entregues a uma mundanidade tão frenética quanto ritualizada”, obedecendo a “códigos indumentários de uma moda exigente” e usando “joias que, como um estandarte, proclamem a riqueza de um marido” (PERROT, 1998, p. 22). Para as elegantes e despreocupadas mulheres da realeza e filhas de grandes fortunas, esse era um futuro confortável, mas restrito a um pequeno grupo (LAVER, 2006; BOUCHER, 2012; LIPOVETSKY, 2009; WILSON, 1989).

No Estado, a mesma dualidade entre homem e mulher, entre moda e roupa racional, estabeleceu-se, impondo às mulheres da elite local o comportamento feminino centrado no papel de esposa e mãe, que, assim como a moda, era um fator de distinção social. As mulheres pobres da cidade eram, também, cobradas e punidas por sua possível e provável não adequação, dadas as suas condições econômicas ou dos laços familiares e afetivos a que estavam unidas. As mulheres de elite, visibilizadas por sua posição privilegiada na sociedade, não tinham escolha. Sua recusa ou rebeldia causavam escândalo e arranhavam o nome da família e a imagem de seu pai/marido. A repressão contra as mulheres dissidentes no período foi violenta.

Para as mulheres pobres, grupo formado por indivíduos de cor branca, negra e toda uma variação que existia na chamada “mestiçagem”, mas sobretudo negras, as profissões eram as de lavadeiras, costureiras, domésticas, jornaleiras, operárias, cafetinas, prostitutas, que viviam de biscates. Tais mulheres, entregues aos seus empregos, idas e vindas pela cidade, fontes, fábricas, casas, não poderiam corresponder ao modelo feito sob medida para as mulheres da elite. Suas relações amorosas, as famílias que constituíam, eram envolvidas no que as classes médias e altas denominavam “imorais”. O estado civil dessas mulheres, geralmente caracterizado por uniões não formalizadas legalmente, uma exigência que constava na constituição do governo estadual, desqualificava como matrimônio o “amasiamento”. Paulo Roberto Moreira (2009) mostra, através da pesquisa de processos criminais, que a pecha de prostituta era imputada a essas mulheres quando de litígios com seus “ex-amásios”. Essas eram maioria nos cortiços, descritos nos processos como moradias de “mulheres de má nota” pelas autoridades. Seus companheiros eram encarados pelos funcionários municipais como “clientes”, com quem mantinham, em sua grande maioria, laços afetivos. A repressão sobre elas era forte, enquanto a vigia sobre as moças da elite também era constante (CARDOSO, 1995; MOREIRA, 2009; PEDRO, 1994; RAGO, 2014).

Assim como a mulher é o “outro” do homem, o pobre é o “outro” da burguesia. Defendi, acima, que a elite masculina impunha algumas barreiras para o pertencimento em seu círculo:

a de raça era uma delas; a econômica era outra e, no caso das mulheres, as mesmas barreiras se estabeleciam. Ademais, o trabalho em áreas consideradas femininas, como a de professora de primeiras letras ou secretária chegava aos poucos às mulheres da classe média, mas a elite continuava firme em seu bastião do lugar feminino no lar (KEHL, 2016; PEDRO, 1994).

Retorno, assim, para a Imagem 9, para a Mulher 3 (M3). Ela anda discreta e graciosamente, em seu “gesto coquete da parisiense que levanta [a saia] para caminhar descobrindo os babados da anágua [que] permanece um símbolo dessa época, em que uma discrição era sinônima de elegância” (BOUCHER, 2012, p. 386). Coberta, literalmente, dos pés ao pescoço, a única peça íntima da mulher que ficava, por vezes, a descoberta, era a anágua. James Laver afirma que ela, através de seus babados, “parece ter sido um extraordinário apelo erótico” (LAVÉ, 2006, p. 208). A vestimenta da (M3) não parece conter babados, e ela segura sua cauda sem que as anáguas apareçam. Talvez ela tenha vestido suas anáguas mais simples, para não arrastar seus babados em uma estrada poeirenta e cheia de pedras, guardando-as para os pisos de madeira encerrados, onde as valsas e a companhia de cavalheiros as fariam deslizar alegremente pelo salão.

Na Imagem 11 é possível ver com mais detalhes as roupas das Mulheres 1,2 e 3. Sua blusa estilo *chemisier* começa em uma gola alta, que vai até a metade de seu pescoço, e desce em debruados que acabam em duas linhas feitas com passamanaria<sup>73</sup> preta. Na parte central do busto há um laço por onde a dupla linha de passamanarias sobem inclinadas vertical e progressivamente em direção à cava<sup>74</sup>, em sua parte inferior e frontal dos ombros. A partir dali as passamanarias sobem horizontalmente em uma linha, apenas, para as costas. Suas mangas caem rentes ao braço, levemente frouxas, e acabam em grandes punhos brancos. A blusa cai folgada até ser contida dentro de uma saia preta em tecido liso que desce em forma de corola com uma pequena cauda. Seu conjunto, um *costume tailleur*, deveria ainda conter, para as saídas à rua, um paletó ao estilo masculino, geralmente aberto na frente, com lapelas e descendo um pouco mais comprido na parte de atrás. Pela quantidade de guarda-chuvas abertos e a ausência de luvas e demais acessórios de frio acredito que estivesse um dia quente de primavera, sendo desnecessário usá-lo (BOUCHER, 2012; LAVÉ, 2006).

---

<sup>73</sup> Passamanaria é um enfeite feito com passames, isto é, fitas, franjas, galões, borlas ou bordados (SABINO, 2007).

<sup>74</sup> Cava é a costura que liga as mangas da camisa ao peito (SABINO, 2007).

**Imagem 11:** Fragmento da Imagem 1: detalhe das mulheres 1, 2 e 3



**Fonte:** Recorte autoral.

Seu traje está claramente em um processo de transição entre o século XIX e o XX: as blusas, antes coladas ao espartilho para delinear as curvas e diminuir a cintura, começam a se tornar mais folgadas, como a da dama (M3). Sua saia é mais simples, sem todos os babados que alguns anos antes preenchiam toda a sua extensão. Sua postura, entretanto, mantém-se parecida com a do século XIX. A forma de um “S”, conquistada com a ajuda de um espartilho que, vertical na frente e cintado atrás, levantava o busto e jogava os quadris para trás, ainda não está visível. Ela caminha ereta (BOUCHER, 2012; BRAGA; PRADO, 2011; LAVER, 2006).

Até aqui, a roupa preta foi relacionada aos homens, ao público, ao impessoal, um emblema dos homens ricos e poderosos. As mulheres, todavia, não estavam imunes a ele. A digna e discreta combinação de roupas da dama (M3) revela um cuidado para com o ambiente externo. Permitia-se que as mulheres usassem toda uma paleta de cores em seu vestuário, mas para ambientes como a ópera, bailes, reuniões familiares, casamentos, o preto e seus tons derivados eram as cores da rua. Afinal, nada mais adequado que estar de luto para um local que não a aceitava totalmente (PASTOUREAU, 2011; PERROT, 2017b; SENNETT, 2016).

A rua era um local hostil às mulheres, ricas ou pobres, sobretudo à noite. Era neste espaço, também, onde as mulheres eram mais vigiadas. Portanto, roupas coloridas ou escapadelas furtivas poderiam iniciar falatórios prejudiciais à honra da moça em questão. A feminilidade correta adquiriu uma imagem popular em relação à qual os desvios podiam ser facilmente visualizados. Era o lugar, também, onde a violação mais torpe poderia ocorrer, levando da moça solteira seu maior bem: a virgindade (KNIBIEHLER, 2016; PERROT, 1998).

As violações traziam consequências drásticas para a pobre donzela: se levada a julgamento, além de exposta publicamente, ainda havia uma grande chance de ser considerada culpada do crime cometido contra ela, já que estaria, segundo a crença da época, indevidamente em um espaço não destinado para seu gênero. Deflorada, mesmo nos casos em que era agredida dentro do perímetro domiciliar, ou seria obrigada a casar com o estuprador que a desgraçou, como “um mal menor”, ou poderia ficar solteira, abandonada pela família e acabar na prostituição (PEDRO, 1994; PERROT, 2017a).

Em seu elegante conjunto, a dama (M3) optou por uma blusa branca e uma saia preta. Não parece contraditório usar branco em um ambiente que se deveria estar de preto? O preto era a cor do poder, de homens que desfilam no meio da rua, orgulhosos, cheios de si, seguros. O preto discursava, eloquentemente, retumbante e silencioso. Ele impunha-se na rua, no restaurante, em casa. O branco fazia o mesmo, mas de uma forma diferente. O branco, e as cores claras, como a do jovem (H1) e as meninas (M1 e M2), ligava-se ao poder da maternidade, do amor, da pureza, da santidade. Não era branco o precioso leite materno que nutria os homens em sua infância? Não era de branco que as mulheres se casavam, e com o qual vestiam suas filhas (e filhos) para o batizado, que em seguida seria usado em caros vestidos de Primeira Comunhão, levando-as, por fim, ao casamento? O preto, entretanto, significava, mais comumente, o luto por um filho, marido ou familiar. Era de branco que as mulheres estavam no desenrolar de seus ritos de passagem, ao menos os mais felizes (KEHL, 2016; PEDRO, 1994; PERROT, 1998).

O branco, assim como o preto para os homens, também era uma insígnia, mas não menos eloquente que aquele, e igualmente silencioso. Tanto o branco quanto o preto são cores de negação: elas negam a própria cor. Ao mesmo tempo em que as negam, enfatizam-na. Na Imagem 1, o preto dos homens cria a ilusão de um grande corpo amorfo, movendo-se. Algo irresistível, uma força da natureza. O branco não é menos fascinante e arrebatador. Ele atrai o olhar, reflete a luz. As duas jovens (M1 e M2) são como pequenas nuvens flutuando em um céu de trevas. Os papéis sociais que esses gêneros deveriam desempenhar não estavam distantes dessa imagem (HARVEY, 2003; PASTOUREAU, 2011; SENNETT, 2016).

Para o homem, crescer era percorrer todas as variações do branco ao preto. Depois de adulto, preto, azul marinho escuro e cinza seriam seus companheiros mais habituais. Iniciando no branco, o homem desenvolver-se-ia com a supervisão da mãe, brincando entre as suas saias, até chegar à idade de, como Castilhos, ter de sair de casa para estudar: este é o termo do poder das mulheres sobre a educação dos homens. A partir de então, outros homens educariam os jovens em sua evolução até alcançar a idade adulta, tornando-se homens (JABLONKA, 2013; PERROT, 1991).

Para a mulher, o uso da gradação das cores, das mais claras para as mais escuras, não era tão linear. Começando com as mais suaves e delicadas na infância, a mulher seguia com tons claros até o sublime momento do casamento, quando se vestiria de branco, saindo da casa do pai e formando sua própria família. A partir desse momento, não obstante, as cores claras ou vibrantes não estavam proibidas ou desaconselhadas, sobretudo em momentos de exceção, como bailes e festividades. O momento do preto definitivo da mulher viria com a chegada da viuvez, talvez já em idade avançada, utilizando o preto como a mortalha que o marido defunto deixaria. Comte, inclusive, insistia que o casamento era um laço eterno, não se desfazendo nem com a morte de um dos cônjuges (LEAL, 1996; PERROT, 1991).

Segundo Daniela Calanca (2008), o ato de vestir “transforma” o corpo, e essa transformação não se refere a um único significado biológico, fisiológico, mas a múltiplos significados, que vão daquele religioso, estético, psicológico. Parece ser significativo que a dama (M3) se vista com ambas as cores: casada e mãe de duas meninas, uma delas quase adulta, certamente já passara por períodos de luto. Roupas pretas não deviam faltar em seu guarda-roupa. Suas roupas também expressavam sua posição e estado: mulher casada, mãe, “séria e direita”. Muitas mensagens eram expressas por suas escolhas em relação à moda: tanto quem eram, quanto quem gostariam de ser.

A escolha do vestuário, nesse período, passava por um acessório essencial, tanto para homens quanto para mulheres: o chapéu. Para os homens a questão dos chapéus era mais simples, em termos de variedade. O chapéu mais comum da imagem é o clássico chapéu coco<sup>75</sup>, ou *melon*, usado também pelo homem (H2). Caracteriza-se pela copa redonda, altura mediana e abas arredondadas para cima. Sua moda iniciou-se na Inglaterra, por volta de 1870, e se espalhou como um chapéu *négligée*, ou seja, informal. A partir de 1898 ele é admitido para uso na cidade. É o chapéu que demarca a classe média, os profissionais liberais, e vai tornar-se elegante a partir de 1914, ultrapassando a cartola no uso cotidiano. H3 parece ser o único da imagem que usa cartola, o que certamente denota sua importância e preocupação com vestuário adequado. Provavelmente feita em seda, ela brilha ao sol, em comparação com a lã fosca dos chapéus coco ao seu redor. A cartola consistia em um chapéu preto de copa alta, cilíndrica, com abas curtas e redondas (BOUCHER, 2012; ROCHE, 2007).

Um conto clássico de Machado de Assis (1839-1908), um dos maiores escritores da literatura nacional, reflete, com humor, sobre os costumes do Brasil do final do século XIX. O *Capítulo dos Chapéus*, narra um pequeno drama familiar. No conto, tudo se inicia com o pedido do pai de Mariana, para que intercedesse junto ao genro, fazendo-o parar de usar um chapéu que o sogro considerava pouco lisonjeiro para a imagem do rapaz, o que Machado de Assis descreveu como “um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 86). A recusa do bacharel em direito, Conrado Seabra, incita em sua mulher, Mariana, uma revolta imperiosa, voltada e materializada, sobretudo, no pobre chapéu. Conrado, “troçando” da mulher, justifica sua negação, definindo a escolha de um chapéu como “regido por um princípio metafísico” e estabelecendo-o como “um prolongamento na cabeça, um complemento decretado *ad eterno*; ninguém o pode trocar sem mutilação” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 89). A retórica de Conrado, repleta de latinismos e princípios filosóficos, parece ter sido um recurso mais no sentido de ludibriar, com frases vazias, a pouca compreensão de Mariana do assunto, devido à sua defasada educação, que, de fato, em um raciocínio sincero. Ainda assim, ao fim do dia, o advogado, refletindo sobre o impacto de um chapéu sobre a visão alheia do caráter de um homem, retorna com um novo chapéu. Mariana, com raiva do marido, que dela debochou, sai para passear e encontra um antigo namorado seu, que foi presidente de uma província no sul, levando “na mão um chapéu novo, alto, preto, grave, presidencial, administrativo, um chapéu adequado à pessoa e às ambições” (MACHADO DE ASSIS, 2008,

---

<sup>75</sup> O chapéu coco é lembrado, sobretudo, pelos filmes de Charles Chaplin (1889-1977), em que o personagem que interpretava, *The Tramp*, usava sempre um chapéu coco.

p. 94), é familiar. Machado de Assis, através de sua pena ácida e perspicaz, apontou para um elemento onipresente na vida dos homens de sua época. Um elemento, de fato, importante, apesar da ironia em torno na preocupação “burguesa” dos funcionários públicos e bacharéis do fim do Império. Preocupação e importância que duraria, de forma compulsória, por pelo menos, mais um século (SOUZA, 2008).

Gilda de Mello e Souza, também refletindo sobre os chapéus, relacionou a criação e uso da cartola às chaminés das fábricas, à arquitetura elegante e simples do neoclássico, ao avanço econômico de um século que via a ciência produzir feitos assombrosos e fenomenais. No início do século XX, ela era um chapéu de homens elegantes e formais, como o ex-namorado de Mariana fora, e como o era Borges de Medeiros (MELLO E SOUZA, 1987).

Na Imagem 7, o Homem 3, de cartola: seria ele o presidente do Estado, Dr. Borges de Medeiros, acompanhando o cortejo até o túmulo de seu antecessor e amigo? O senhor presidente era um homem alto, magro também. Em uma marcha organizada por ordem de importância no governo, aquele seria o lugar para ele.

Outro chapéu comum na foto é o fedora<sup>76</sup>. Ele era comumente feito de feltro<sup>77</sup>, com duas depressões dos lados de sua copa e outra em cima. Era um chapéu mais simples e barato.

Além das peças de vestuário, como o chapéu, o cuidado e forma de arranjar o corpo também era parte integrante das regras de adequação do vestir-se, apresentar-se, socialmente. Os cabelos dos homens eram cortados curtos, já que cabelos compridos eram uma prerrogativa feminina. Os homens apenas usavam os cabelos compridos na infância, até cerca de 3 anos, quando trocavam as amplas vestes indistintas por calças curtas. De duas formas básicas, os homens penteavam seus cabelos ao meio, repartidos no topo da cabeça, ou jogando-os de uma lateral da cabeça para a outra. Abaixo dos chapéus masculinos, os cabelos não ofereciam mistério no tocante aos penteados (DOYLE, 2003; MELLO E SOUZA, 1987; WILCOX, 2008).

Ainda em relação aos cabelos masculinos, os bigodes, tão importantes no século XIX, e, sobretudo no Estado, em que um fio valia como um contrato formal assinado, algumas faces aparecem raspadas: tanto nosso jovem (H1) quanto seu companheiro (H2). Nos rostos possíveis de identificar os bigodes quase todos, exceto dois militares, tinham bastas cabeleiras abaixo do

---

<sup>76</sup> *Fedora* é um chapéu adotado no fim do século XIX. Seu nome foi inspirado na peça *Fedora*, apresentada pela primeira vez no teatro *Vaudeville*, na França, por com nomes como o de Sarah Bernhardt no elenco (SABINO, 2007).

<sup>77</sup> Feltro é um tecido feito do resultado do empastamento de fibras de lã ou similares, por meio da ação combinada de agentes mecânicos e produtos químicos, sem que haja trama de fios. Por não desfiar, pode ser cortado em qualquer direção (PEZZOLO, 2013).

nariz. Marian Doyle afirma que figuras de cara limpa são mais e mais comuns no período (DOYLE, 2003; PERROT, 2017a).

Enquanto isso, para as mulheres, o cabelo era um emblema supremo de sua feminilidade. Durante a infância ficava solto, na mocidade, passava para tranças e outros arranjos e na vida adulta estava sempre preso. Altamente erotizado no século XIX, a visão dos cabelos soltos de uma mulher eram prerrogativas de seu marido e ninguém mais (DOYLE, 2003; PERROT, 2017a; WILCOX, 2008).

**Imagem 12:** A rainha Vitória



**Fonte:** Franz Xaver Winterhalter, 1843. Kensington Palace.

A rainha Vitória, (1819-1901), na Imagem 12, que deu nome a uma era e que já estava morta há dois anos em 1903, encomendou um quadro como presente a seu marido, o Príncipe Albert (1819-1861), em que aparecia reclinada, com um vestido branco e um laço no busto. Sua pose é lânguida e descontraída, e por seu ombro esquerdo cai uma mecha de cabelo solta de seu penteado. É, de fato, uma imagem muito diferente da monarca sempre composta em sua pose majestática. Havia ali um tom de erotismo que qualquer homem de sua época notaria. Em 1903, o cabelo continuava com o mesmo *status*.

Devidamente cobertos, os cabelos das mulheres são ocultos por delicados chapéus. Toda “mulher de respeito” traz a cabeça coberta em ambientes públicos: “uma mulher de cabelos soltos é uma figura do povo, vulgar” (PERROT, 2017a, p. 58). O chapéu era um importante acessório porque, além de sua função prática de proteção, também era um símbolo de *status*. Seu alto custo e as trocas periódicas dos modelos e tipos adequados para cada estação e função envolviam gastos consideráveis, que apenas as mulheres de classe média e elite poderiam se

dar ao luxo de ter. No *Almanach illustrado das famílias cathólicas brasileiras para o anno de 1914*, na seção *Para rir*, encontra-se uma anedota que expressa bem a questão tratada:

- Onde vaes com tanta pressa?
- Vou levar à minha mulher este chapéo.
- Mas, porque diabo corre?
- É porque quero chegar a casa antes que a moda mude. (ALMANACH, 1914, p. 25).

As diferentes estações do ano, do dia e ocasiões sociais pediam chapéus específicos, sendo muitos deles caros e complexos. A piada também procura enfatizar as mudanças pelas quais o vestuário feminino passava periodicamente, em contrapartida a roupa “racional” masculina. O chapéu aparentemente simples, de palha trançada, chamado de *canotier*, de M3, da Imagem 11, era um deles. Inicialmente feito para crianças, ele foi adaptado para as mulheres e, posteriormente, para os homens. Cilíndrico e baixo, possui abas retas e largas. Os chapéus das meninas (M1 e M2) estão decorados com flores artificiais. O chapéu da dama (M3) poderia, também, levar flores, mas para uma mulher na sua idade o mais adequado para aquele tipo de chapéu seriam plumas (BOUCHER, 2012; DOYLE, 2003; LAVER, 2006).

## 2.10 Relações de gênero na rua: a dicotomia homem/mulher

Dissertei até aqui sobre as relações entre homens e mulheres e como as roupas ajudavam a definir gêneros, expor posições políticas, pertencimentos sociais. O número inexpressivo de mulheres participantes no aniversário de morte de tão eminente homem da política estadual foi questionado neste capítulo desde a inserção da primeira foto.

Para se enxergar as mulheres foi necessário perscrutar as bordas, os espaços escondidos e pouco visíveis das imagens. Ver além do que o fotógrafo tentou priorizar, ir ao detalhe, confiar que pistas geralmente negligenciadas possam nos ajudar a entender o que aquela sociedade aceitava enquanto adequado para homens e mulheres, seus lugares de direito e suas obrigações (GINZBURG, 1989; 2007).

Para tanto, selecionei um ponto da Imagem 1, dividido em 2, sendo a Imagem 14 o fragmento da esquerda e a Imagem 13 o da direita. Analisada com atenção, a borda esquerda do cortejo esconde uma série de espectadores. Da esquerda (Imagem 14) para a direita (Imagem 13), antes de aparecer o estandarte d’*A Federação* já se vislumbra uma imagem de mulher. Sua blusa branca e seu colarinho alto são bem evidentes em contraste com sua pele clara e os cabelos

escuros. Seguindo a linha é possível distinguir muitas outras blusas brancas embaixo de grandes guarda-chuvas pretos.

**Imagem 13:** Fragmento da Imagem 1: as espectadoras, recorte 2



Fonte: Recorte autoral.

**Imagem 14:** Fragmento da Imagem 1: as espectadoras, recorte 1



Fonte: Recorte autoral.

As Imagens 15 e 16 mostram a continuação dos recortes que consistem das Imagens 13 e 14. Ali é possível ver, sobretudo na Imagem 15, entre os troncos das árvores e a multidão da

rua, a silhueta de muitos homens, com seus chapéus coco. Seus vultos negros curiosos, inclinados para frente evidenciam seus colarinhos e camisas, pinceladas de branco na fotografia. Na Imagem 16 há a fotografia oficial de Júlio de Castilhos que será examinada em pormenor no capítulo 4.

**Imagem 15:** Fragmento da Imagem 1: os espectadores, recorte 2



**Fonte:** Recorte autoral.

**Imagem 16:** Fragmento da Imagem 1: os espectadores, recorte 1



**Fonte:** Recorte autoral.

A Imagem 17 também é muito interessante pois nela, quase cortadas da fotografia, aparecem duas mulheres e uma criança em um cabriolé. Pela foto não se veem nitidamente detalhes, mas é possível distinguir que estão vestindo camisas brancas, golas altas e cabelos amarrados no alto da cabeça. As duas mulheres não estão usando chapéu. Estariam indo de um ambiente doméstico ao outro? Ao que tudo indica, um local público não seria o seu destino, até mesmo pela presença de uma criança pequena no colo de uma delas. Talvez da casa de uma para a outra, caso não morem juntas. Talvez indo à casa de uma parente ou amiga íntima. Não se pode ter certeza.

**Imagem 17:** Fragmento da Imagem 1: mulheres e criança em cabriolé





Fonte: Recorte autoral.

Mas a presença dessas mulheres, sem a companhia de um homem, em um meio de transporte, é significativa. O cabriolé era uma carruagem comum aos que pudessem pagar por sua aquisição e uma parrelha de cavalos. Ele consistia em um veículo com lugar para duas pessoas sentadas. Era muito ágil graças ao seu peso reduzido, e alguns possuíam capota reversível. O cabriolé em questão possui lanternas laterais, o que indica que não foi comprado apenas para passeios diurnos. A possibilidade de colocar um ou dois cavalos também era convidativa quando da aquisição de uma carruagem. Como o carro moderno, esse meio de transporte facilitava idas e vindas pela cidade.

Apesar de seu caráter facilitador para encurtar trajetos, o cabriolé também era um tipo de carruagem que expunha seu condutor: ele era completamente aberto. Quem com ele quisesse passar incógnito precisaria contar com a noite, para encobrir sua visão, e talvez com a chuva, para encobrir os sons de seu movimento. Pode-se facilmente esquecer, no tempo presente, que ao barulho das rodas da carruagem adicionava-se o barulho dos cascos do cavalo nas pedras do calçamento ou do cascalho. Para as mulheres, portanto, mesmo com mais facilidade de locomoção, no veículo elas eram igualmente vigiadas.

### **2.11 A mulher invisível: o lugar social e político da mulher**

O cortejo através do qual e no qual procurei ver a sociedade rio-grandense, seus componentes e estratos, era em honra a Júlio de Castilhos. Sua imagem está nas fotografias, na presença do caixão vazio, na reunião de tantos segmentos da vida estadual. Parece estranho que sua mulher não estivesse presente. Onde estavam seus numerosos filhos e filhas? No grande número de pessoas que compõem a Imagem 1 poderia se supor que talvez a viúva estivesse entre aqueles muitos homens importantes que seguiram seu marido até ali. Foi necessário recorrer a outras fontes que pudessem esclarecer a sua participação e paradeiro nesse evento de

tão grandes proporções. Em *A Federação*, como órgão oficial do Partido Republicano e como resultado da colaboração direta de Castilhos, financeira, inclusive, talvez algo se pudesse saber de Honorina.

A mulher e filhos de Castilhos apareceram de formas diferentes, tanto no velório, em 1903, quanto na “glorificação”, em 1904. No editorial do dia 26 de outubro de 1903, *A Federação* utilizou duas páginas e meia, das suas quatro diárias, para descrever todo o processo da vida política de seu maior editor, sua contribuição ao Estado e a perda irreparável que diziam ser sua morte. O que chama a atenção, também, é que mesmo na descrição de sua doença, um câncer de garganta, nem mesmo em seus momentos de maior agonia Honorina é incluída na narrativa. Ao invés disso, relatam, sobre o dia de sua morte: “Durante esse fatídico dia sobretudo seu largo olhar tinha dolências que impressionavam, constantemente marejados de lágrimas. A um dos nossos companheiros, seu amigo íntimo, não cessou de apertar a mão, insistentemente, expressivamente” (JÚLIO..., 1903, p. 1). A dramaticidade daquele ato final incluiu todos os médicos presentes, tanto os que foram dar assistência ao moribundo, quanto os que eram seus amigos e esperavam o resultado da operação. Honorina não<sup>78</sup>. À viúva e aos filhos apenas 7 linhas:

A Federação chora com a venerada viúva, Exma. Sra. d. Honorina Castilhos e seus filhos orphanados, aos quaes envia as condolências mais sinceras, a morte do abnegado, do santo, do impolluto dr. Júlio de Castilhos.  
E em suas lágrimas verte o orgam republicano o pranto do Rio Grande e da Pátria.  
(JÚLIO..., 1903, p. 1).

O mapa a seguir mostra o trajeto do cortejo. Em 1903, no ponto em que se encontrava quando da Imagem 1, o féretro já havia saído da casa dos Castilhos (1), passado pela Catedral Metropolitana (2), parado em diversos pontos para discursos e vivas, como a Escola de Engenharia (3), seguia pela entrada dos Campos da Redenção rumo a ponte da Azenha (4) para subir a lomba até o cemitério da Santa Casa (5). O ponto provável de onde Ziul fotografou o momento encontra-se marcado com uma estrela, entre as Ruas Buenos Aires e a Rua da Azenha, atual João Pessoa. Em todos estes pontos as autoridades, tanto eclesiásticas quanto civis, foram mencionadas. Nem na descrição do velório, realizado em sua casa, na rua Duque de Caxias, n. 199, a viúva ou os filhos foram descritos em sua dor e tristeza.

---

<sup>78</sup> Elisabete da Costa Leal, em *Castilhos e Honorina: fragmentos biográficos e cartas de amor*, faz um apanhado das cartas do então noivo Júlio de Castilhos à Honorina da Costa. Significativamente, apenas as cartas enviadas por Castilhos foram preservadas (LEAL, 2003).

Seria possível que Honorina não estivesse lá, ao lado do caixão do marido, em seu próprio lar? E os muitos filhos do casal? Durante os ofícios religiosos, realizados na Catedral Metropolitana de Porto Alegre, apenas a alguns metros dali, a viúva novamente não é citada, apenas as autoridades políticas, militares e religiosas ali presentes, todas masculinas.

**Imagem 18:** Mapa com trajeto do cortejo em homenagem a Júlio de Castilhos em 1904



**Fonte:** Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.

Em 1904 a “glorificação” passou pelos mesmos pontos de 1903, saindo, no entanto, da Catedral Metropolitana, ao invés da casa de Castilhos. Naquele longo e pormenorizado relato, Honorina novamente não é mencionada na procissão que se forma até o tumulo de Castilhos,

nas missas ou em algum outro momento público daquele dia de celebração da memória do “extinto”. Ela é mencionada apenas, naquele dia, no início da manhã, quando as aglomerações públicas ainda não haviam se formado. Ela é descrita como tendo sido a primeira visita ao túmulo do marido:

A primeira visita que foi a da venerada companheira do inextinguível brasileiro, a exma. sra. d. Honorina de Castilhos, e seus amantíssimos filhos, que, acercando-se do sarcófago de Júlio de Castilhos, depositaram lindíssimos ramalhetes de flores naturaes, com as inscrições – Ao meu inesquecível esposo e – Ao nosso idolatrado pae. (A PRIMEIRA..., 1904, p. 2)

Novamente, de todo o fausto encenado, dos discursos, das efusivas demonstrações de pesar e consideração, de toda importância que Castilhos era empossado, nada disso parecia corresponder à Honorina e seus filhos. Enquanto esposo e pai, Castilhos deveria ser prateado de forma privada, contida. Aqueles a quem ele amou e que ainda choravam sua perda deveriam fazê-lo sozinhos, subindo anonimamente os degraus que levavam até o sarcófago. Novamente, de quatro páginas, apenas dez linhas de uma estreita coluna sobre a família e sua dor.

Por que o apagamento de uma viúva tão eminente como ela, em um evento que a atingia e envolvia tão direta e fortemente? Não parece ser coincidência, novamente, que tantas fontes invisibilizaram as mulheres presentes naquele dia: a esfera da política, a vida pública, não era um lugar feminino. As mulheres só são mencionadas quando relacionadas aos seus maridos e pais e, ainda assim, de forma muito breve. Quem foi enterrado em 1903 não era Júlio de Castilhos, marido e pai: a figura que ali nascia, ao morrer, era o grande líder do Partido Republicano Rio-Grandense, homem capaz e enérgico, autor da constituição de 1891, líder incontestado do Estado, Patriarca do Rio Grande do Sul. Menos homem, mais mito. Em tais esferas, era “natural” que as mulheres simplesmente não existissem. Até mesmo quando aparecem, como na Imagem 1, sua materialidade de sujeito, de pessoa, única mulher entre homens, lembram mais as alegorias da República, como a mostrada no editorial de 1904 de *A Federação*, em sua dignidade silenciosa, ou a representação da Humanidade, com suas filhas, a família, o pai e a pátria, do que um ser de carne e osso.

Mas tal fenômeno não era novo. Sebastião Augusto Sisson (1824-1898), que escreveu a vasta obra *Galeria dos brasileiros illustres (os contemporaneos): retratos dos homens mais illustres do Brasil na politica, sciencias e letras, desde a guerra da independencia até os nossos dias (1861)*, na segunda metade do século XIX, definia a separação clara, para ele, das esferas:

Em nossos trabalhos biographicos esmerilhando cuidadosos a vida publica do homem, suspenderemos nossos passos diante do lar domestico; e cerraremos os olhos ao proceder particular: não pertence ao escriptor a vida intima do cidadão: somente á

tradição cabe revelar esses detalhes para completar o carácter dos homens celebres. (SISSON, 1861, sp).

A “galeria dos brasileiros ilustres” era, de fato, sobre homens. Nelas, Sisson elencou as ações que destacaram homens em suas respectivas áreas. O homem público era aquele que, com seu trabalho, sua profissão, suas aptidões contribuía para o bem comum da sociedade imperial. O que ele fazia em seu lar, como tratava sua esposa, filhos e filhas, qual era sua relação com seus escravizados e/ou subordinados não cabia àquela obra. Com efeito, o homem público era oposto ao homem privado, resguardado na segurança e santidade de seu lar. As mulheres, entretanto, foram consideradas incapazes de tornarem-se “grandes” personagens daquele tempo, a fim de merecerem algumas páginas e uma litografia de Sisson em sua obra. Três exceções, entretanto, foram feitas: D. Thereza Christina Maria (1822-1889), imperatriz do Brasil, recebeu, além de sua litografia, uma página e meia com sua biografia; as princesas Isabel (1846-1921) e Leopoldina (1847-1871) foram retratadas em sua famosa litografia, passeando a cavalo, e uma página com um poema exultório em relação a elas. Publicado “sob a proteção de Sua Majestade o Imperador”, o livro em questão parece dedicar esse breve espaço mais em consideração ao Imperador que, de fato, preocupado em perpetuar a biografia das mulheres da casa imperial. O relato sobre D. Thereza Christina centra-se de sua linhagem nobre ao seu papel de esposa de Dom Pedro e mãe dos herdeiros do trono. Quando o editorial de 1903 foi escrito, no Rio Grande do Sul, sobre Castilhos, essa concepção das duas esferas estava ainda mais fortemente cimentada.

Michelle Perrot escreveu que

No espaço público, aquele da Cidade, homens e mulheres situam-se nas duas extremidades da escala de valores. Opõem-se como o dia e a noite. Investido de uma função social, o homem público desempenha um papel importante e reconhecido. Mais ou menos célebre, participa do poder. Talvez lhe deem um enterro com honras nacionais. É candidato ao Panteão dos grandes Homens que a pátria reconhecida homenageia. (PERROT, 1998, p. 7).

E foi o que aconteceu. Morto, foi alçado a Patriarca do Estado do Rio Grande do Sul. “Seu funeral foi uma procissão cívica das maiores que Porto Alegre conheceu e, pelas palavras dos oradores que saudaram a passagem do seu féretro ou sua descida à sepultura, pode-se aquilatar de quão longe atingira o poder carismático do chefe republicano” (FRANCO, 1988, p. 180). Não por acaso Perrot, assim como Sisson, falou em “Panteão dos Grandes Homens”: havia um recorte de gênero bem definido, ali, e o enterro de Castilhos é um bom exemplo disso. Suas atribuições de pai, de marido, de homem privado não eram relevantes em sua vida pública

e política. Pertencendo à esfera do privado, Honorina foi excluída dos relatos, da encenação do drama e do ato final.

Cada indivíduo em seu devido lugar social, ocupação profissional, papel político, subordinado aos seus deveres para com sua família e delas, no coletivo, para com a sociedade, manteriam a ordem, a paz social necessária ao progresso. Talvez seja essa a causa da aparente ausência de mulheres, a princípio, nas imagens. Tanto na vida quanto na morte, seu lugar não era no caminho da política, mas em casa.

## **2.12 Do início ao fim**

Esse capítulo iniciou-se com a Revolução Francesa. As mulheres e sua participação decisiva nos muitos eventos em Paris, sua presença constante nas plateias das tribunas, sua organização e escritos em defesa de participação política, do direito ao título de “cidadãs” dessas mulheres ecoou século XIX adentro como um lembrete aos homens do que acontece quando se permite que elas adentrem “em recintos masculinos” (FRAISSE; PERROT, 1994; HUNT, 1991).

Teorias explicativas e organizacionais da sociedade foram criadas e empregadas para definir a quem e o que se referia cada função e papel, aos homens e as mulheres. Augusto Comte foi um destes teóricos. Sua interpretação dos idos de 1789 e da “desordem moral” que se instaurou no período, e sua aversão àquele período de turbulências e balbúrdia, foram incluídas em um conjunto de leis que ele acreditava ser científico, baseadas na observação do homem em sociedade, a sociologia (LEAL, 1996).

O Positivismo teve grande influência no nos meios acadêmicos brasileiros na segunda metade do século XIX, chegando ao Rio Grande do Sul através dos livros e panfletado nos artigos escritos por brasileiros vindos da Europa ou acadêmicos. Sua adoção pelo PRR trouxe significativas consequências para o Estado, através das políticas públicas formuladas, das leis criadas e de posturas reforçadas, ou não. A constituição peculiar do Estado, adicionada a visão particular de Castilhos em relação ao Positivismo, contribuiu para uma aplicação heterodoxa do Positivismo na figura do castilhismo (FRANCO, 1988).

Nesse mundo de homens, as mulheres estavam presentes, por vezes, em suas ausências. A exclusão de Honorina Castilhos dos relatos do falecimento, velório e enterro, em 1903, e da “glorificação”, em 1904, de seu marido é um indício disso. As mulheres que encontrei até aqui são mais idealizações de um contrário masculino que de fato mulheres reais. Mas eram essas

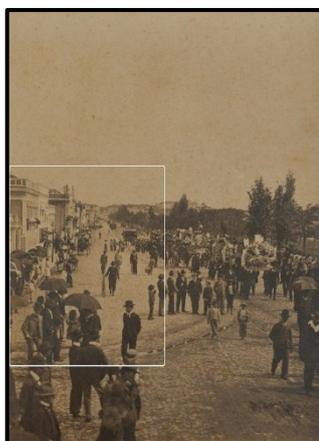
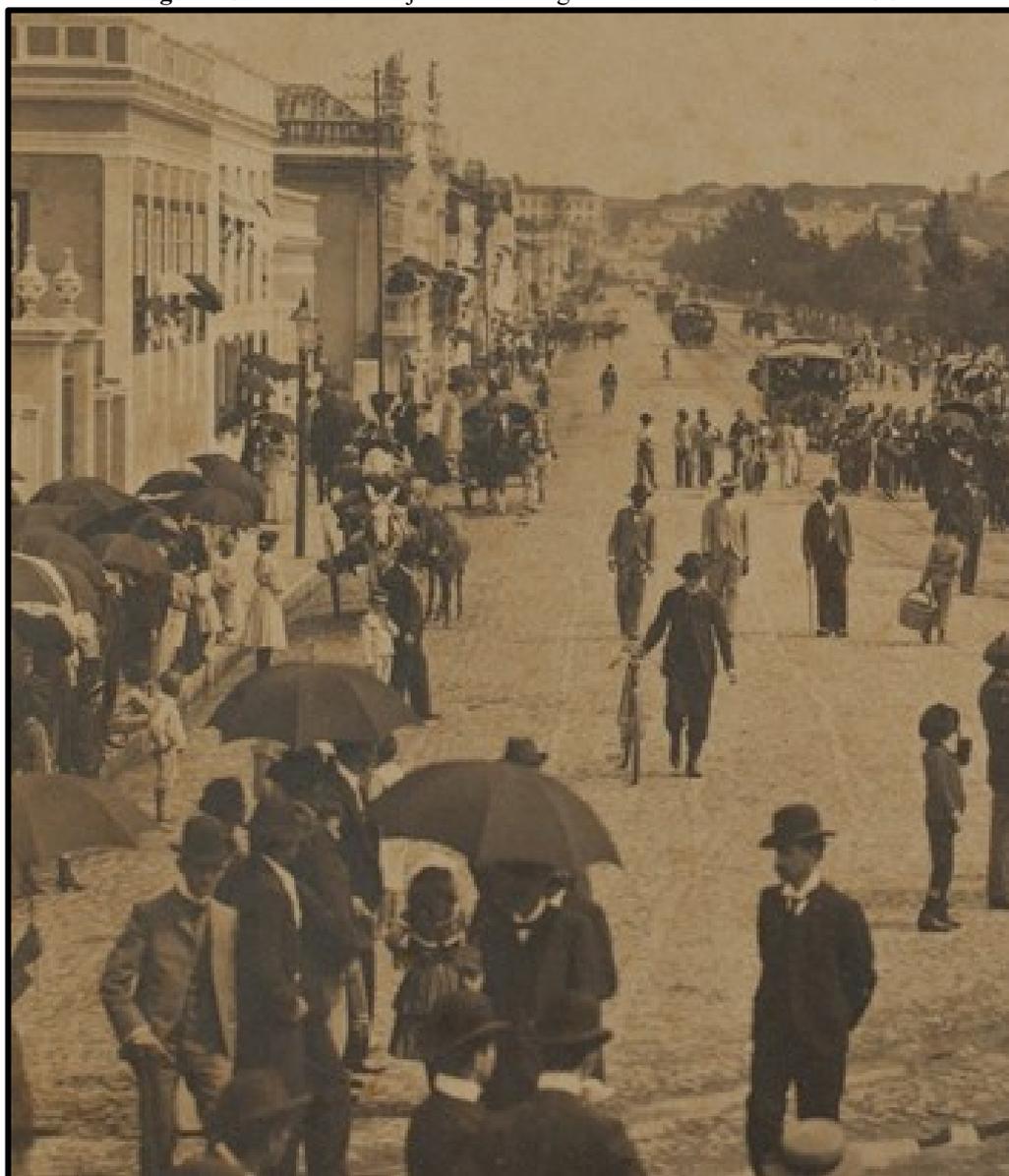
idealizações vaporosas, obedientes e silenciosas que se exigia que elas fossem (KEHL, 2016; PERROT, 1991).

A análise a seguir refere-se às conclusões deste capítulo. Concentrei-me na Imagem 1, com todos os seus simbolismos e importâncias sociais, políticas, ideológicas e culturais. Não é uma informação nova, entretanto, que Ziul tirou ao menos mais 7 fotografias naquela mesma tarde. Farei uso de apenas mais uma para finalizar o capítulo.

A Imagem 19, recorte da sétima fotografia de Ziul daquele dia (indicado pelo retângulo branco; cf. Anexo IX do capítulo 2), feita alguns instantes depois da Imagem 1. Chamo a atenção para o fato de que nela o cortejo já está rareando, podendo ser visualizada a subida e a curva que a atual avenida João Pessoa faz à esquerda. O cortejo, agora, ocupa apenas uma via da rua. Há o lado onde havia casas e calçadas, em que a cidade continuava fluindo e funcionando, a despeito da morte ou “glorificação” de Castilhos: é deste lado, também, que as mulheres e criança da Imagem 17 estão se locomovendo, quase fora de foco, conduzindo o seu cabriolé pelo espaço destinado aos transeuntes, fora da procissão cívica. É neste lado, também, que vejo as mulheres mais claramente. Era, provavelmente, de um extremo ao outro da rua que eu acredito que as mulheres M1, M2 e M3 estavam indo quando foram capturadas pela câmera de Ziul. Estariam elas refugiando-se do sol, como as pessoas nas Imagens 13, 14, 15 e 16, na sombra das árvores dos campos da Redenção? Apesar de importante para a política do Estado, a morte de Castilhos ou sua ascensão ao “panteão” não parou completamente a capital.

De forma geral, a Imagem 19 apresenta, literalmente, um outro lado da história. Seu passeio é calçado, há postes para iluminação pública e fios suspensos que atestam a existência de energia elétrica nas casas. As fachadas são outro ponto interessante: algumas delas apresentam balcões, muitas janelas e ornamentos em suas paredes. A primeira casa visível possui um portão rebuscado e chamativo. Nas escalas de opostos do século XIX, os dois lados da rua poderiam ser pensados como o branco e preto, bem e mal, homem e mulher, natureza e civilização.

**Imagem 19:** Final do cortejo em homenagem a Júlio de Castilhos em 1904



**Fonte:** Recorte autoral.

Outro ponto que chama a atenção nesta imagem é o homem andando com sua bicicleta ao lado. Sabe-se que no lado oposto à Escola de Engenharia, onde hoje localiza-se o Parque Farroupilha, ficava o velódromo da União Velocipedica. Dedicado ao “bycicletismo”, a atividade gozou de considerável reputação na cidade entre 1895 e 1904. Praticado por ambos os sexos, o elegante *sport* proporcionou às mulheres um local de lazer e socialização em um local público, como o Velódromo. Até mesmo competições foram criadas para que elas competissem entre si. Por fim, a roupa desenvolvida e utilizada para tal atividade tinha como possibilidade o uso das calças *bloomer*<sup>79</sup>, que tanto escândalo causaram quando de sua apresentação, e 1850, por Amélia Bloomer (SANTUCCI, 2016).

Da Imagem 1, lá está o jovem com a cesta nas mãos. Parado, ele continua vendo o cortejo passar. Muitos carros transitam pela borda esquerda da rua, levando seus ocupantes. Vê-se muitos grupos de pessoas. Logo à frente da câmera encontramos um senhor, visivelmente interessado, acredito, nos afazeres de Ziul. Ele usa chapéu coco, seu paletó está aberto e tem uma das mãos nos bolsos. Ao seu lado, dois homens observam os passantes usando, também, chapéus coco e grandes lapelas brancas. Entre este grupo há uma menina, parada, olhando para o fim do cortejo. Seu vestido é simples, com uma pelerine<sup>80</sup> caindo sobre os ombros. Bem acinturado, ele avoluma-se em duas camadas na saia. O que a diferencia das outras meninas até então é que seu vestido não é branco. Seu cabelo está solto. A partir daí, as mulheres são muitas.

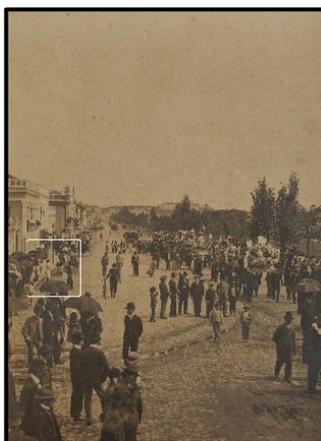
Uma jovem, em específico, chama minha atenção. Ela se encontra na Imagem 20, na mesma fotografia que o ciclista da Imagem 19. Seu vestido branco parece começar em uma alta gola, descendo por mangas que dão a impressão de serem folgadas. Seu vestido é acinturado e desce em formato de corola com bastante volume, até um pouco abaixo dos joelhos. Suas pernas estão cobertas por algo escuro, que poderia ser de meias a uma bota. Seus cabelos estão presos em um coque na parte posterior da cabeça. Atrás dela estão mais crianças e a sua frente um menino vestido com seu traje inspirado no uniforme da marinha, em branco, fita na direção do fotógrafo. Ela se mantém próxima à calçada. Estar na rua seria temerário, dadas as carroças que passam, mas também seria inadequado (BOUCHER, 2012; HOLLANDER, 1996; LAVER, 2006).

---

<sup>79</sup> A calça comprida bufante feminina geralmente atribuída à Amélia Bloomer no ciclismo “foi amplamente adotada na literatura de moda” (SANTUCCI, 2016, p. 179). Santucci mostra que essa peça de roupa é muito anterior à norte-americana, sendo já usada, por exemplo, para a prática de exercícios, e mesmo na guerra, pelas mulheres da infantaria francesa, as cantinières, que forneciam comida aos soldados na Guerra da Criméia. Ver Anexos XVI e XVII do capítulo 2.

<sup>80</sup> Pelerine é uma capa, rodada e curta, muito utilizada no período (SABINO, 2007).

**Imagem 20:** Final do cortejo em homenagem a Júlio de Castilhos em 1904: jovem na calçada



**Fonte:** Recorte autoral.

A jovem em questão resume algo que vim tratando até aqui: o caráter privado das mulheres. Próxima à calçada, a menina tem entre si crianças, apenas, e este será, idealmente, seu mundo. O menino diante de si abandonará suas roupas e cabelos compridos, crescerá, com o pai levando-o, para o outro lado da rua, à vida pública. A jovem, entretanto, sairá dos cuidados de seu pai para ser posta sob as ordens do marido: ela jamais deixará o âmbito civil. Conforme ela crescer, vai ficar cada vez mais longe da rua, como suas companheiras de gênero. Das janelas ou das calçadas, encostadas à parede ou de braços dados com outras mulheres, cobertas por seus guarda-chuvas, verão os importantes homens de negro comandar o Estado, ter a palavra final sobre os seus destinos. Nas mãos de um homem inescrupuloso ou inconsequente, viciado em apostas ou jogos, com pouco tino para os negócios, também poderia encontrar-se a ruína e a bancarrota de uma jovem dotada de bens por seus pais. Para as mulheres da elite, a sobrevivência econômica era uma aposta e advinha direta e/ou muito proximamente dos proventos do marido.

Mas seriam as mulheres pobres marionetes da vontade soberana masculina? Não. Rachaduras, como o feminismo, começam a se infiltrar no, aparentemente, sólido edifício do controle masculino nas elites. As mulheres pobres, mais próximas das ruas e inseridas em um modelo totalizante, por isso idealizado, ficavam de fora desse padrão familiar idílico que reservava as mulheres ricas e brancas ao casamento, enquanto a aquelas restava a repressão oficial e uma resistência feroz em nome de sua sobrevivência econômica e social. Novamente, uma dualidade excludente entre “bom e mal” (KEHL, 2016; PEDRO, 2015; PERROT, 2017b).

Entretanto, o que as fontes aqui inquiridas mostram, em um momento extremamente ritualizado, como sempre são os velórios e encenações públicas, o que se esperava de cada integrante da sociedade. A uniformização desses papéis durante todo o século XIX é o que permite essa identificação da adequação e do descumprimento. A moda contribuiu bastante para isso. Conforme o século XX foi se iniciando, a representação totalizante foi se desfazendo “progressivamente e as identidades femininas parecem multiplicar-se: a mãe, a trabalhadora, a celibatária, a emancipada. São qualidades próprias de uma outra mulher, vividas frequentemente de maneira contraditória, submetidas a tensões que anunciam a vida das mulheres do século XX” (FRAISSE; PERROT, 1994, p. 20).

### 3 PORTO ALEGRE E AS NOVAS PARCELAS DA ELITE

Porto Alegre, até a segunda metade do século XVIII, não era mais do que uma sesmaria. A luta entre os impérios português e espanhol pelo território do que hoje se conhece como o Estado do Rio Grande do Sul criou esta cidade, que nasceu da tentativa lusitana de instalar súditos leais à coroa (KUHN, 2011; LOVE, 1975).

A cidade cresceu e se tornou o palco da vida política e econômica da elite colonial/provincial/estadual, constantemente presente nos prédios que ali foram erguidos e que abrigavam as várias instituições de cada período. Enquanto centro do poder regional, frequentada por toda a elite rio-grandense, ela se constituiu na morada principal de muitas das importantes famílias da época, como os Castilhos. Mesmo os que possuíam suas raízes familiares, suas bases eleitorais e negócios em localidades distantes de Porto Alegre, mantinham casas na cidade. Em suas longas estadias, muitos traziam suas famílias. Como Júlio de Castilhos, muitos homens públicos traziam seus santuários domésticos muito próximos aos locais de suas atividades políticas, mas hermeticamente trancados nos elegantes cofres que mandavam construir em pedra e vidro, onde habitavam e guardavam suas preciosas filhas, filhos, esposas, mães e sogras, do olhar indiscreto e das maldosas fofocas que circulavam pelas ruas empoeiradas da cidade (MACHADO, 1999; MELLO, 2010; MONTEIRO, 2006).

Para a elite, viver na cidade, ou passar um tempo nela, requeria ir a jantares, bailes, festas religiosas, ao teatro, à casa de conhecidos e familiares. Tais atividades sociais demandavam roupas adequadas. A moda, assim, torna-se uma necessidade aos homens e mulheres da elite e classe média. A adequação e execução correta dos protocolos que a regiam eram um imperativo aos homens, uniformemente trajados em sua elegância discreta (LIPOVETSKY, 2009; PESAVENTO, 1995).

Às mulheres, a moda era usada como forma de expressão, de sua personalidade, estado emocional ou ocasião social. Bem trajadas em seus vistosos e caros vestidos e joias resplandecentes, as mulheres eram guiadas por seus maridos, que as retiravam de seus cofres e com elas desfilavam pela cidade. Como troféus ou bibelôs de porcelana: dispendiosos, eram exibidas com orgulho; delicadas, estavam ao alcance do toque apenas de seus donos; silenciosas, fitavam os curiosos com seu sorriso enigmático e discreto (LIPOVETSKY, 2009).

A fotografia, por fim, é o produto que permitiu ver as imagens das mulheres do início do século, que poucos rastros deixaram de suas existências históricas. Através dos retratos em preto e branco, os homens públicos mostravam suas mulheres e descendentes, emoldurando

seus rostos, e exibindo-os em suas casas. É através da fotografia que se pode ter a impressão, mesmo que vaga, de quem essas mulheres queriam ser, ou o que se esperava que elas fossem (ROUILLE, 2009).

Para chegar à fotografia, propriamente dita, e às questões centrais sobre gênero e moda, é necessário que sejam elucidados alguns pontos: em primeiro lugar, a relevância de Porto Alegre, seus lugares de poder e atração das elites; em segundo, o papel fundamental do homem da família para a definição, ou não, da mulher como parte da elite e classe média porto-alegrense; em terceiro, o importante papel do comércio que, além de ser um componente fundamental para o enriquecimento e criação de novos integrantes à elite e classe média, ainda era o responsável por trazer à cidade, de diversos pontos do mundo, os artigos de vestuário que eram comprados e utilizados pelas mulheres do período (MACHADO, 1999; PESAVENTO, 1995).

O cenário político, amplamente discutido no capítulo 2, é retirado de cena e em seu lugar o econômico é inserido. O comércio, também, propiciou o aparecimento da já citada classe média porto-alegrense, assim como ajudou a diversificar a elite essencialmente agrária e pecuarista do Rio Grande do Sul em seu primeiro século. Homens como Nicolau Ely, um dos muitos imigrantes que ajudaram a povoar o Estado, evidenciam uma nova forma de ser elite. O exemplo de Nicolau e sua família mostram que, além da política, era possível angariar poder e exercer influência através do dinheiro, que dava acesso às principais figuras políticas do período, como os presidentes Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros. O estudo da prestigiosa família Ely, e a comprovação de que eram membros do seleto conjunto de abastados e influentes da capital, permitiu a inclusão das mulheres daquela família neste estudo (MACHADO, 1999).

Eternizadas pelas lentes de fotógrafos e guardadas em álbuns, santuários domésticos dedicados à memória familiar, as mulheres Ely passaram ao âmbito público, quando suas imagens foram doadas ao Arquivo Público do Rio Grande do Sul. Tal fato parece apontar, novamente, para a mesma direção: representada por Nicolau, sua influência e importância na vida econômica e política porto-alegrense, essas fotografias, em detrimento de tantas outras não preservadas nos arquivos, foram escolhidas como relevantes para a história pública local. Arquivos formados por homens interessados em perpetuar o que de relevante consideravam: os feitos públicos de outros homens econômica, política ou culturalmente relevantes (PERROT, 2017a; SCHAPOCHNIK, 1998).

### 3.1 Porto Alegre: origem e desenvolvimento

A fundação e desenvolvimento de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul estão inseridos em um processo maior que diz respeito à tentativa da coroa portuguesa de inserir esses territórios às suas possessões. Com a descoberta de ouro e pedras preciosas na capitania<sup>81</sup> das *Geraes*, criou-se a necessidade de grandes contingentes de gado bovino, cavalar e muar, essenciais à alimentação e transporte de pessoas e mercadorias (KUHN, 2011; LOVE, 1975).

Até 1730, a região ao extremo sul do Império era visitada por “bandos” de tropeiros em busca do gado que era abundante, caçando-o no território. Com a diminuição dos rebanhos, iniciou-se o processo de formação de estâncias, fazendas de criação de gado. A doação de sesmarias aos tropeiros e militares, portugueses e luso-brasileiros, que por essas bandas andavam juntos às estâncias, iniciou o processo de sedentarização da pecuária. Nasceu, assim, uma capitania extremamente militarizada, de economia subsidiária, voltada para o mercado interno (KUHN, 2011).

Em 1740, quando foi doada como sesmaria a Jeronimo de Ornelas<sup>82</sup> (1691-1771), a futura cidade de Porto Alegre, ainda conhecida como Porto de Viamão, era um espaço onde os barcos ancoravam para deixar suas cargas e passageiros, constituindo-se em um ponto de ligação entre Rio Grande e Rio Pardo, vilas militares até então. A chegada dos imigrantes açorianos, em 1752, e a presença de sesmeiros, como Ornelas, criou um pequeno núcleo, um assentamento que deu origem, 20 anos depois, à freguesia de São Francisco de Chagas de Porto Alegre, agora emancipada de Viamão (KUHN, 2011; MONTEIRO, 2012).

O desenvolvimento da então freguesia também foi alavancado pela guerra entre o Império espanhol e português, em disputa pelos territórios missioneiros. Com a conquista da cidade de Rio Grande pelos espanhóis, em 1763, e a transferência da sede do governo provincial para a cidade de Viamão, o povoamento se tornou uma barreira militar ainda mais importante contra possíveis invasões no interior da província: em primeiro lugar, pela sua elevação, possibilitando vigiar o território em torno; em segundo, pela localização, por estar a meio caminho do mar, pela Lagoa dos Patos, e do interior do território, através dos rios que desaguan no Guaíba. Por suas características, foi chamada de “esquina da província” (MONTEIRO, 2012, p. 12).

---

<sup>81</sup> Capitania era o nome dado à uma unidade administrativa durante o período colonial no Brasil (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

<sup>82</sup> Foram também distribuídas sesmarias a Sebastião Francisco Chaves (??-??) (Estância São José) e a Dionísio Rodrigues Mendes (1695-1791) (Campo do Dionísio), que hoje corresponderia aos “atuais bairros do Centro, Cidade Baixa, Bom Fim, Moinhos de Vento, Passo D’Areia e Navegantes” (MONTEIRO, 1995, p. 22).

As vantagens de localização, topografia e a geopolítica fizeram da recém-criada freguesia a sucessora de Viamão como capital da capitania, em 1772. No ano seguinte, foram demarcadas as ruas, o lote correspondente a cada colono e o local de construção das principais instituições do período: a Igreja Mariz e a sede do governo. Por volta de 1780, Porto Alegre já era uma importante cidade, política e economicamente falando. Seu desenvolvimento comercial foi acompanhado pela elevação da localidade. Em 1808, São Francisco de Chagas foi promovida de freguesia à vila, e à cidade, chamada de Porto Alegre, em 1822 (FIALHO, 2010; MONTEIRO, 2012; SYMANSKY, 1998).

Assim, comercialmente, além do gado, e posteriormente do charque, que logo alimentaria grande parte dos escravizados do centro-oeste e nordeste do Império, a província desenvolveu a triticultura. Assentados próximos às regiões fluviais e lacustres, parte da comunidade de açorianos enviados ao Rio Grande do Sul iniciou, entre 1787 e 1813, uma produção que chegaria a cerca de 12 mil toneladas de trigo por ano, o dobro da capitania de São Paulo, considerada o “celeiro do Brasil” (KUHN, 2011, p. 59).

Grande parte desse trigo era produzido em Porto Alegre, que gerava rendas à cidade através de impostos e por seu porto era enviado para outros destinos. O principal mercado do trigo local era as províncias do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, regiões ricas e populosas que concentravam pouca força de trabalho na produção de comida. Porém, o plantio decaiu a partir de 1820, consequência de pragas, requisições da safra por militares e a concorrência com o trigo norte-americano (MONTEIRO, 2012).

Tal desenvolvimento não passou despercebido aos olhos dos governantes ultramarinos. O vice-Rei, baseado no Rio de Janeiro, recebeu ordens de Portugal para abrir uma alfândega em “Rio Grande de São Pedro ou na Ilha de Santa Catarina, onde achasse mais conveniente” (EZEQUIEL, 2007, p. 27). Entre as duas regiões, a província de Rio Grande foi consenso entre as autoridades, considerando que “a vastidão do seu país, a riqueza de sua exportação e importação falavam a seu favor” (GOUVEIA; SOUZA apud EZEQUIEL, 2007, p. 33).

Quanto à localidade, o Vice-Rei, Dom Fernando José de Portugal (1752-1817) foi categórico: “a alfândega deveria fixar-se em Porto Alegre, porque ali atracava a maior parte das embarcações que passavam pela barra do Rio Grande [do Sul] e era onde o comércio girava com maior força” (PORTUGAL apud EZEQUIEL, 2007, p. 33). Em agosto de 1804, a Alfandega de Porto Alegre começou os seus trabalhos e outra, na vila de Rio Grande, em setembro do mesmo ano, também foi criada, mas subalterna à primeira.

A passagem e relato de estrangeiros por Porto Alegre parecem confirmar o cenário de desenvolvimento. Nicolau Dreys (1781-1843), comerciante inglês que viveu na cidade entre 1817-25, descreveu a força econômica daquela localidade: “é abastecida de todos os misteres da vida e mesmo pelas superfluidades desejadas pelo luxo que segue a riqueza, e que distingue as classes avantajadas da cidade” (DREYS apud SYMANSKY, 1998, p. 43). August Saint-Hilaire (1779-1853), que por ali passou entre 1820-21, vaticinou que a “cidade de Porto Alegre deve, necessariamente, tornar-se em breve rica e florescente” (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 70). Arsène Isabelle (1806-1888), também francês, visitou Porto Alegre em 1834, e formulou uma impressão muito positiva da jovem urbe, com 60 anos na época: “Porto Alegre, certamente, ainda será uma das mais belas cidades do Brasil e, ao mesmo tempo, umas das mais importantes sob o ponto de vista comercial” (ISABELLE, 2006, p. 241).

Porto Alegre tornou-se, em poucas décadas, o escoadouro de todos os produtos da depressão central, então a região mais povoada, concentrando 64% da população total da província. Manuel Antônio de Magalhães, contratador de impostos da província, em seu ofício, contou os comerciantes contribuintes das principais cidades rio-grandenses, e Porto Alegre superou folgadoamente as demais localidades, com 57, contra 43 de Rio Grande e 36 de Rio Pardo (FRANCO, 2000; SYMANSKI, 1998).

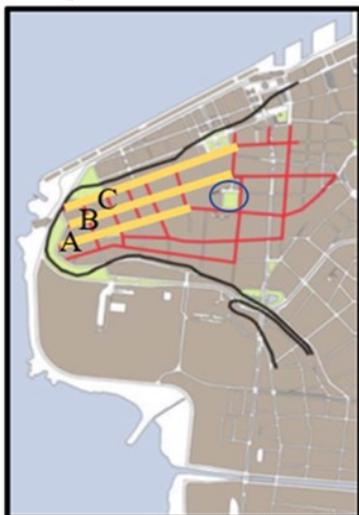
A continuação desse crescimento tornou a cidade um polo para grandes comerciantes e para a nata da política provincial que, mesmo tendo suas fazendas e casas em outros lugares, as vezes em distantes localidades, passavam grandes períodos na capital da província. Esse é um ponto importante para a escolha de Porto Alegre como recorte geográfico: já nos primórdios de sua criação, grandes parcelas da elite por ela passavam, desfilando, entre os ricos pisos das igrejas, palácios da justiça ou câmara, e as ruas esburacadas e lamacentas. Homens, influentes e poderosos, envolvidos com os negócios na capital ou com a gerência política da recente província. Homens, também, na vida privada, como maridos, pais, filhos e genros, cercados por suas mulheres, passando grandes períodos na capital (PESAVENTO, 1995).

Com o passar dos anos, da expansão do comércio e da importância política, Porto Alegre foi crescendo. Entre 1812 e 1828, em decorrência da retomada e manutenção militar de regiões ocupadas pelos espanhóis, “houve um amadurecimento político e uma euforia econômica perceptíveis na movimentação alfandegária, no aumento da receita geral e no surto de obras públicas” (MELLO, 2010, p. 61). Esse fenômeno pode ser acompanhado através dos mapas produzidos da cidade no século XIX. Em se tratando das estruturas das cidades brasileiras, “verifica-se que se confere sempre um lugar privilegiado ao poder, explorando a carga

simbólica das formas onde o urbanismo e a arquitetura traduzem eficazmente, numa linguagem própria, o prestígio que rodeia o poder” (SOUZA apud MELLO, 2010, p. 61). O estudo, localização e *status* de cada prédio, cada rua, é uma forma de entender aquela sociedade, com o mapa configurando-se enquanto uma forma de “poder-conhecimento” (HARLEY apud FIALHO, 2010, p. 338). As ruas, a localização dos poderes e as casas formavam como que camadas, ou degraus que, descendentes, organizavam em ordem de importância as diversas instituições e habitantes de Porto Alegre.

Abaixo, nas Imagens 21, 22 e 23, encontram-se mapas que têm por base uma imagem feita por satélite em 2010, na qual se vê o traçado atual das ruas da capital. Sobre o mapa atual foram desenhados o contorno do perímetro urbano (linhas em preto) e o traçado das ruas (linhas em vermelho) em três momentos<sup>83</sup> distintos de Porto Alegre: 1772, 1839 e 1868. Com esses mapas proponho a análise da urbe, através de seus espaços sociais e as instituições que a formavam (FIALHO, 2010).

**Imagem 21:** Planta de Porto Alegre de 1772 sobreposta a atual



**Imagem 22:** Planta de Porto Alegre de 1839 sobreposta a atual



**Imagem 23:** Planta de Porto Alegre de 1868 sobreposta a atual



Fonte: Fialho (2010, p. 340).

Começo, assim, pelo perímetro urbano. Porto Alegre fez dois movimentos necessários à sua expansão durante este período: reformulou constantemente o espaço da acrópole, na península, e retirou as barreiras que a impediam de avançar território adentro. Na acrópole, os limites eram ditados pelo Guaíba (linha preta) e na outra ponta era circunscrita pelas muralhas,

<sup>83</sup> Os mapas originais da cidade de Porto Alegre em 1772, 1839 e 1868 estão disponíveis nos Anexos I, II e III do capítulo 3.

representadas pelas linhas em azul da Imagem 22. Em 1844, elas foram postas abaixo para permitir o crescimento da urbe em direção ao interior do território. Na península, o espaço foi expandido através de aterramentos, iniciados no fim do século XIX, tendo a sua maior parte sido realizados entre os anos de 1920 e 1980<sup>84</sup> (SOUZA, 2008).

O primeiro movimento mostra que os lugares de poder na cidade permaneceram geograficamente os mesmos. As linhas em amarelo representam o traçado das três principais ruas de Porto Alegre (A, B e C) entre sua fundação em 1772 e 2010, ano em que a imagem de satélite foi feita. Assim, com o passar do tempo, novos personagens políticos, novas instituições surgiram, reclamando seu lugar de direito junto aos poderes constituídos (SOUZA, 2008).

A Praça da Matriz, por exemplo, nomeada como Praça Dom Pedro II, em 1852, recebeu o nome de Praça Marechal Deodoro, em homenagem ao proclamador da República, apenas alguns dias depois do golpe. O próprio palácio do governo, iniciado em 1773 e finalizado em 1789, conhecido como “palácio de barro”, ainda estava em uso pelo governo estadual, em 1896. Descrito por Saint-Hilaire como “uma casa comum, de um andar”, mesmo sendo acrescido, posteriormente de mais um pavimento, não apenas a aparência, em estilo colonial, como o tamanho e suas divisões eram impróprias e não comportavam o funcionalismo e a racionalidade burocrática que o governo de Júlio de Castilhos buscava. Sua demolição deu lugar ao atual Palácio Piratini<sup>85</sup>. O mesmo prédio, reformado através do tempo, recebeu três formas políticas diferentes: o governo colonial, o governo imperial e o governo republicano. Derrubado o antigo, o novo palácio foi construído no mesmo lugar do seu antecessor, mantendo, apesar da mudança política, o local de origem do poder colonial/imperial na cidade (MELLO, 2010; SAINT-HILAIRE, 2002; TERRA, 2002).

Reorganizações do perímetro urbano foram feitas, estipulando quem, onde e como se poderia viver naquela parte da cidade. No início do século XX, esse era um espaço privilegiado da capital, restrito ao poder temporal, espiritual, militar, comercial e residencial de alguns poderosos. Além do centro da cidade, havia, em contrapartida, um lugar de descanso e veraneio dos ricos, que se refugiavam do calor, poeira e barulho da cidade, nos chamados arraiais, “pequenas concentrações em torno de uma capela [...] surgidos em cruzamentos de caminhos” (MACEDO apud SYMANSKI, 1998, p. 50). O arraial também funcionava como moradia da população mais pobre, malquista. Havia, assim, uma divisão espacial que definia onde cada

---

<sup>84</sup> No Anexo IV do capítulo 3 é possível ver as etapas do aterramento de parte da margem do Guaíba para aumentar o perímetro urbano de Porto Alegre.

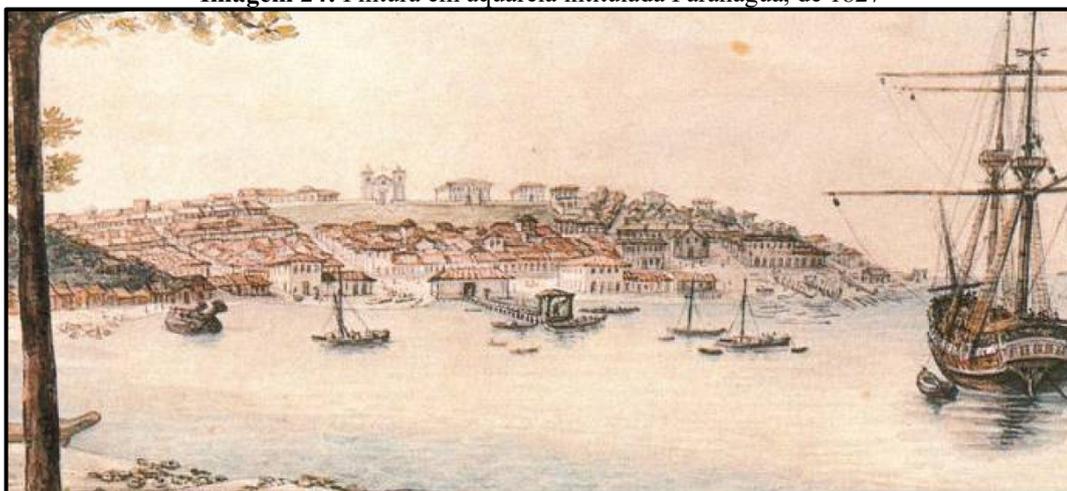
<sup>85</sup> O nome do palácio foi dado em homenagem à primeira capital da República Rio-Grandense, fundada pelos revoltosos Farrapos (1835-1845). Ironicamente, a cidade de Porto Alegre manteve-se leal ao governo imperial.

classe social deveria habitar, bem como as atribuições de cada um na hierarquia daquela cidade: os que mandavam e os que obedeciam; os que criavam as leis, os que julgavam e aqueles que as aplicavam; entre os livres e os cativos; entre os cidadãos e os habitantes; entre os ricamente adornados e os que se cobriam de trapos; entre homens e mulheres.

Das sete ruas demarcadas em 1772, é possível ver que as três principais, realçadas em amarelo, nas Imagens 21, 22, 23 e no mapa base de 2010, mantém o mesmo desenho entre os séculos XVIII e XXI. Essas ruas, que iniciavam na ponta da península e atravessavam-na longitudinalmente, encontravam-se diante do portão da cidade, nos Campos da Várzea, atual Parque Farroupilha (Redenção). Foi nos entornos destas ruas que a cidade cresceu e que os poderes e instituições se organizaram (FRANCO, 2000).

As ruas, nos primórdios, possuíam nomes de acordo com suas características ou em homenagem aos prédios que nelas eram construídos. A primeira (A), atualmente conhecida por Rua Duque de Caxias, teve várias denominações: Rua Formosa, pela beleza de seus primórdios; Rua do Hospital, por ter a Santa Casa de Misericórdia construída ao fim de seu percurso, e Rua da Igreja, já que nela foi edificada a Igreja Matriz de Porto Alegre. Tornou-se a mais importante da capital, onde foram erguidas a já citada matriz, o Palácio do Governo e o Palácio de Justiça. Foi nela que morou e morreu Júlio de Castilhos, tratado no capítulo 2.

**Imagem 24:** Pintura em aquarela intitulada Paranaguá, de 1827



**Fonte:** Mello (2010, p. 50).

Até a segunda metade do século XX, os prédios da Rua da Igreja eram visíveis de todas as partes da península. Na Imagem 24 é possível vê-los. A importância de seus edifícios residia na posição simbólica que ocupavam, mais do que em suas fachadas, consideradas pouco elegantes ou imponentes pelos viajantes europeus que por elas passaram. Assim, além de suas

funções práticas de organização, regramento e controle da sociedade porto-alegrense, pareciam pairar sobre a cidade, atentas, como um aviso aos desviantes, criminosos e hereges, de que a força das leis, ou mesmo a vontade dos poderosos, vigiavam a todos. Parece ser simbólico que, ao fim da rua, já na ponta da península, ficava a cadeia, bem como o pelourinho, no Largo da Força, atual praça Brigadeiro Sampaio, como um possível destino aos que desafiassem o poder instituído (MELLO, 2010).

A segunda rua (B), atual Rua Riachuelo, foi chamada de Rua do Meio, por sua posição entre as outras duas vias. Nesta rua moraram importantes integrantes da elite nobilitada do Império, em seus elegantes palacetes de janelas envidraçadas, como o Conde de Porto Alegre (1804-1875) e o Barão do Jacuí (1811-1891) (FRANCO, 1992).

Entre as ruas Rua Duque de Caxias e Riachuelo encontrava-se a Praça da Matriz, apenas um terreno desnivelado e sem calçamento quando Debret desenhou a cidade (círculo em azul nas Imagens 21, 22 e 23). É possível identificar a praça na Imagem 24, como sendo o único espaço sem casas ou prédios, no topo da península. Nessa praça foram construídos o Teatro São Pedro (1858), importante local de sociabilidade, o Tribunal de Justiça (1874), a Biblioteca Pública (1912) e a Casa da Câmara (1874). Era ali que se encontravam a Igreja Matriz e o Palácio do governo. As duas ruas, as mais altas da capital, abrigavam, juntas, os poderosos e as instituições da cidade (FRANCO, 1992; MONTEIRO, 2012; PESAVENTO, 2007).

A Rua do Meio (B) era, assim o ponto intermediário da cidade. Sua localização também diz algo sobre seus moradores: acima dos homens e mulheres pobres, controlando-os, sendo até mesmo seus donos, por vezes; abaixo das instituições, sustentando-as, delas se nutrindo, delas fazendo parte, também. As alianças com os poderosos locais davam sustentação ao Império que acabou, justamente, quando as elites já não se sentiam representadas pela coroa e o cetro de Dom Pedro II (LOVE, 1975).

A terceira Rua (C), chamada por mais de um século de Rua da Praia, atual Rua dos Andradas, constituiu-se como a rua comercial da cidade, onde estava o cais e a alfândega, uma casa simples de madeira com trapiche que ia Guaíba adentro, na Imagem 24, e se concentravam as principais casas comerciais da época e o Mercado Público. Era chamada de Rua da Praia pois tinha ligação com o Guaíba que, aterrado, distanciou-a da margem e do nome. Ali, na ponta da península, localizou-se boa parte das instituições militares, como o Arsenal de Guerra e os quartéis (FRANCO, 1992; MONTEIRO, 2012; PESAVENTO, 2007; SYMANSKI, 1998).

O Guaíba e a rua da praia, como que a base econômica da cidade, a saber, o comércio, permitiam que todas as demais engrenagens funcionassem, através da força motora do dinheiro.

Era pelo trabalho de um contingente de escravizados, operários, vendeiros, carreteiros, jornaleiros, estivadores, que produtos vindos de todo o mundo chegavam à cidade. Pela alfândega, tais produtos eram taxados e enchiam os cofres públicos (EZEQUIEL, 2007).

Por fim, as vielas que cortavam transversalmente as três ruas principais eram chamadas de “becos e tinham um percurso curto, estreito e acidentado, através de ladeiras que subiam a colina na área central da península” (MONTEIRO, 2012, p. 14). Os becos se desenvolveram como um universo à parte das ruas largas e, com o tempo, bem calçadas, que as cortavam perpendicularmente. Aquiles Porto Alegre (1848-1926) em suas crônicas lembra “a soberania que tinham os habitantes sobre o espaço, abrindo e dando nome às ruas e becos, numa outra forma de gestão do urbano no início do século XIX” (PORTO ALEGRE apud MONTEIRO, 2006, p. 270).

Os becos funcionavam como o outro lado da moeda da cidade de Porto Alegre. Neles não se encontravam as belas casas aristocráticas dos poderosos ou os prédios que abrigavam suas instituições, mas “casebres insalubres”, cortiços, prostíbulos e “bodegas”. Ou ao menos era assim que a elite insatisfeita caracterizava seus vizinhos, “gente da pior espécie”, como os chamava Aquiles Porto Alegre (PORTO ALEGRE apud MONTEIRO, 2006, p. 271). Os “cidadãos” e as “famílias de bem”, em consonância com o discurso higienista da época, clamavam: “more na cidade quem tiver condições de cidadão, já que os arrabaldes estão aí e devem ser habitados pelos proletários”, já que “pobre não tem luxo” (PESAVENTO, 1995, p. 38).

A cidade deveria ser habitada, assim, pelos homens e mulheres da elite e da classe média: gente de “moral”, versada nos “bons costumes”, “higiênicas” e “bem trajadas”. A luta pelo espaço urbano, pelo enraizamento espacial dos poderes e dos poderosos tornou a cidade de Porto Alegre um local privilegiado para o estudo das classes mais altas, entender suas dinâmicas sociais e como o gênero e a roupa se relacionavam no período. A progressiva expulsão dos pobres do espaço urbano, da derrubada de suas casas e negócios e o alargamento dos becos, que passaram a se chamar travessas, transformaram a cidade. A partir de então, novas moradias e empresas foram abertas, transformando os becos em lugares “respeitáveis” e adequados para que uma “pessoa de bem” por eles pudesse passar sem ter sujados os sapatos e, quem sabe, também a reputação (FRANCO, 2000; PESAVENTO, 1995).

Porto Alegre, assim, transformou-se em uma importante região política, por ser o centro da administração provincial e econômica, pela produção de grãos, charque e sua característica portuária. O crescimento de seu comércio estava ligado à povoação do Estado, que buscava em

países distantes pessoas para desbravar localidades ermas, produzir e consumir. Essas populações de imigrantes, das quais Porto Alegre é tributária, em seu início, de portugueses, luso brasileiros e açorianos, foram se avolumando.

### **3.2 Os Ely: os imigrantes e a formação de uma nova parcela da elite rio-grandense**

Um grupo relevante para a compreensão da cidade, da elite e da economia de Porto Alegre, foram os alemães. Trazidos em sucessivas levadas durante o século XIX, promoveram o crescimento populacional da capital da província, assim como a agricultura e manufatura desenvolvida, posteriormente, pelos italianos. Foi, também, pela contribuição expressiva de imigrantes germânicos que se desenvolveu a produção manufatureira/industrial, importante componente para a fabricação de tecidos e vestimentas em geral. Foram parte, “junto aos pequenos industriais, de uma nova categoria social, que ditaram as características das novas elites urbanas” (PEDRO, 2015, p. 281).

A leitura da bibliografia sobre política, amplamente discutidas no capítulo 2, as relações econômicas de Porto Alegre com o restante da província/Estado, e o contato com as fotografias dos diversos arquivos visitados, como o Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e a Fototeca Sioma Breitman, apresentaram-me outras formas de ser elite. Uma delas, através do campo econômico, foi trilhada por uma das importantes famílias de Porto Alegre no século passado (PESAVENTO, 1991; VARGAS, 2007).

O primeiro contato que tive com o sobrenome Ely foi a partir do edifício homônimo. Encoberto pela elevada da Conceição, o prédio é um lembrete delicado, frente às modernas construções que o circundam, de uma cidade que já não existe mais. Construído em 1925, em frente à estação ferroviária conhecida como “Castelinho”, o imóvel pertence à cadeia de materiais de construção Tumelero. Quanto ao “Castelinho”, seu belo vizinho, pereceu nos anos 1970, sob o ímpeto modernizador do regime militar.

Assim, quando tive acesso à pasta com fotografias do acervo dos Ely, no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, sobretudo as que utilizo neste capítulo, o nome não me era estranho. A aura de beleza, sofisticação e riqueza com que as imagens foram criadas pareciam atestar o ilustre passado daquelas pessoas. A análise cuidadosa do acervo resultou em muitos elementos que me mostravam uma família abastada, numerosa e elegante; a bibliografia sobre fotografia, entretanto, afirma que o papel dos fotógrafos era criar uma imagem ideal de seus retratados, devendo o historiador ter o cuidado de não tomar a imagem por uma simples e

verdadeira captura de uma realidade passada. O personagem anteriormente estudado, Júlio de Castilhos, foi um exemplo claro de homem da elite: bacharel, rico, família ilustre, bem relacionado e politicamente poderoso. Assim, para uma eventual inclusão dos Ely em um estudo sobre a classe média e elite rio-grandense foi necessário pesquisar e refletir sobre o que estava fora do quadro, como seu estilo de vida, suas relações sociais, suas condições econômicas, seu acesso à política, à educação. Ao fim deste levantamento sobre os Ely, e concluindo que eles eram parte da elite, é que foram incluídos no presente capítulo (FABRIS, 1998; ROUILLÉ, 2009; VASQUEZ, 2002).

Não se deve perder de vista que os homens têm aqui um papel de relevância no entendimento das relações de gênero, já que a ideologia daquele início de século definia o oposto homem/mulher como um dado natural, portanto, não se pode compreender um sem o outro. Outro ponto já discutido, mas importante, é o da mulher na sociedade: oficialmente, a mulher tinha existência apenas enquanto filha, irmã, esposa ou mãe de um homem. Ou seja, a mulher estava atrelada à importância que sua família ou marido tinham, raramente por si só. Assim, é através das credenciais de Nicolau que baseio a asserção de que os Ely pertenciam a alta sociedade porto-alegrense, a garantia necessária para a inclusão das mulheres de sua família neste estudo (KEHL, 2016; LAQUEUR, 2001; PERROT, 1998).

Um ponto importante para pertencer à elite era as relações sociais, mas, sobretudo, a relevância de parentes próximos ou alianças que as pessoas pudessem fazer com outros membros da mesma sociedade. A primeira referência ao nome Ely veio do já mencionado Edifício. A segunda fonte foi o jornal *A Federação*. Através deste jornal eram dadas as notícias diárias, tendo um trânsito constante de nomes ilustres, de políticos, comerciantes, intelectuais, alguns deles pertencentes aos Ely. Nicolau, especificamente, com suas constantes menções às importações, viagens, acionista em muitas empresas e o frequente envolvimento com as principais instituições econômicas de Porto Alegre, como a Praça do Comércio, sugere a existência de um comerciante abastado, com importantes conexões políticas e comerciais. Através da desenvolvida presença de Nicolau nos rumos da economia do Estado, sem um cargo político, depreendo que a influência política não advinha, necessariamente, ao ocupar uma cadeira ou cargo do serviço estadual, assim como ser muito rico no Estado não necessariamente acarretava ser um grande estancieiro. As relações de dependência mostraram que grandes figuras como Castilhos necessitavam do apoio de um sem-número de figuras desconhecidas em locais distantes da capital do Rio Grande do Sul, mas principalmente de ricos e influentes imigrantes, como Nicolau (VARGAS, 2007).

A história da imigração e do comércio de Porto Alegre se confunde com a de Nicolau Ely. É através de sua trajetória que apresento o desenvolvimento da economia porto-alegrense a partir da década de 1820, indo até a Proclamação da República, em 1889, e finalizando com a I Guerra Mundial, em 1914. As páginas a seguir têm também o objetivo de esmiuçar a trajetória familiar dos Ely, seus patriarcas e integrantes mais ilustres e como eles se relacionavam entre si, em teias de alianças, negócios e favorecimento familiar.

### *3.2.1 Os genearcas: os primeiros Ely em Porto Alegre*

Os primeiros imigrantes da família Ely que vieram ao Brasil faziam parte de um movimento em massa de migração europeu, causado por grandes transformações engendradas no processo de industrialização<sup>86</sup>, iniciado na Grã-Bretanha já na segunda metade do século XVIII, e se espalhando para outros países daquele continente e dos EUA no século XIX. No campo, as modificações técnicas e a desarticulação do artesanato doméstico, em virtude do crescimento das indústrias, a privatização de terras comunais, o aumento nos impostos e o fim dos laços de subordinação criaram um grande contingente de camponeses sem terra que a indústria nascente não era capaz de absorver, desencadeando um êxodo rural sem precedentes. A população, que chegou a crescer duas vezes e meia o seu tamanho ao longo do século XIX, converteu alguns países europeus, como a Alemanha e a Itália, em centros expulsores de pessoas (ALVIM, 1998; HOBBSAWM, 2015; MACHADO, 1999).

A Alemanha que hoje se conhece como um país era, no início do século XIX, fragmentada em inúmeros reinos e ducados, política e economicamente independentes. O longo processo de unificação política desses territórios se deu do início do século XIX até 1871, quando houve a eleição, pelos príncipes dos estados germânicos, de Guilherme I da Prússia (1797-1888) como imperador do nascente Estado-nação alemão (MACHADO, 1999).

Assim como na Grã-Bretanha, a Alemanha, junto com a unificação, iniciou um processo de industrialização que também desorganizou o modo de vida camponês vigente até aquele momento: eliminando terras comunais, aprofundando a concentração fundiária, o aumento dos impostos sobre a terra, o conseqüente o endividamento e a concorrência do pequeno produtor com grandes latifundiários na hora de vender seus produtos no mercado. Nas cidades, a superpopulação, os salários baixos e as péssimas condições de vida para os camponeses que

---

<sup>86</sup> Por industrialização entendo “a produção em larga escala, localizada em estabelecimentos fabris, com uso de maquinaria e grande quantidade de mão de obra, com o objetivo de atingir um mercado consumidor” (SILVA; SILVA, 2009, p. 230).

saiam do campo geraram tensões sociais, um terreno fértil para a emigração (FRANCO, 1999; HOBBSAWM, 2015; KUHN, 2011).

No Brasil, o processo de atração de estrangeiros buscava braços para a grande lavoura, sobretudo a cafeeira, quando já se iniciava o longo processo do fim do trabalho escravo. No sul do país, predominou a colonização dirigida a ocupar áreas de terras devolutas, na formação de pequenas propriedades agrárias. A imigração também foi incentivada em função da necessidade de “tornar o Brasil mais claro”, em face da grande população negra existente, trazida escravizada da África ou nascida em terras brasileiras no cativo (SCHWARCZ, 2012, p. 39). A noção de que no Brasil “não havia povo”, era uma ideia disseminada pelas classes dominantes, com o propósito de desqualificar o conjunto da população nacional e, através da mestiçagem com os imigrantes, torná-lo branco. Por fim, o contexto geopolítico da província era de constante disputa de territórios. Os colonos, assim, poderiam ser convocados para formar as fileiras do exército e defender as fronteiras brasileiras (KUHN, 2011; MACHADO, 1999).

No Rio Grande do Sul, o início da colonização germânica se deu entre 1824 e 1830. Foi nessa leva, em 1825, que vieram de Birkenfelder, hoje cidade alemã do Estado da Renânia-Palatinado, Jacob Ely (1756-1829) e seu filho mais velho, João Carlos Ely (1797-?) (Johann Carl) (F1). Não há certeza da data ou local, mas entre a viagem e a chegada à capital do Brasil, João Carlos casou-se com sua primeira mulher, Maria Francisca Ostgen (?-?). Desembarcando da galera<sup>87</sup> Friederich Heinrich, chegaram ao Rio de Janeiro naquele mesmo ano (ELY, 1979, p. 14).

Abaixo encontram-se os primeiros membros da extensa genealogia dos Ely que atravessaram o Atlântico rumo à América. Ela faz parte de uma minuciosa pesquisa realizada por Guilherme Alberto Ely, em comemoração aos 150 anos da vinda de seus antepassados para o Rio Grande do Sul. A relação completa dos descendentes foi publicada no jornal *Correio do Povo*, em Porto Alegre, em 1979<sup>88</sup>. Agradeço a Helena Ely, seus irmãos e primos, descendentes do tronco formado por João Pedro Ely (F3), que permitiu meu acesso ao seu acervo familiar.

A fim de organizar as linhas de descendência dos Ely, desenvolvi um sistema de identificação que coloca cada membro da família em relação aos seus antepassados, já que a repetição de nomes de geração para geração é constante. Assim, para não haver confusões entre quem é o pai, o tio ou o avô, defini a organização da seguinte forma: a primeira geração dos

---

<sup>87</sup> A galera é um veleiro de três ou mais mastros. Era uma embarcação longa e de baixo bordo, e servia tanto à marinha de guerra, quanto à mercante.

<sup>88</sup> Nos Anexos do V e VI do capítulo 3 encontram-se as páginas da matéria contendo a genealogia dos Ely. Nos Anexos VII, VIII e IX encontram-se a transcrição da matéria.

Ely a vir para o Brasil, Jacob Ely e Gertrudes Hoffmann Ely, eu chamei de Genearca<sup>89</sup> 1A e Genearca 1B, respectivamente. Seus descendentes diretos foram definidos como Filho 1 (F1), para João Carlos Ely, Filho 2 (F2) para João Nicolau Ely, Filho 3 (F3) para João Pedro Ely e Filho 4 (F4) para João Ely. Como a referência é sempre Jacob (G1A) e Gertrudes (G1B), seus netos foram identificados com a letra N e o número que corresponde à ordem de nascimento. Por exemplo, a primeira filha de João Pedro Ely (F3) e sua mulher Cristina Regner, Catarina, foi identificada da seguinte forma: o número correspondente à ordem de nascimento de seu pai e tios, no caso de João Pedro (F3), e a identificação de Neto 1, já que foi a primeira neta de Jacob e Gertrudes, sendo descrita sempre como Cristina Ely (F3N1). A terceira geração, a de bisnetos, segue a mesma lógica: identificação do Filho de Jacob, a de Neto e a de Bisneto (FX, NX, BX).

**G1A.** Jacob Ely (1756-?) + **G1B.** Gertrudes Hoffmann Ely (1770-?)

**F1.** João Carlos Ely (1797-?) (Johann Carl) + **I** Maria Francisca Ostgen (?-?) **II** Madalena Rudolph (?-?)

**F2.** João Nicolau Ely (1799-1845) (Johann Nicolaus) + Madalena Ludwing (?-?)

**F3.** João Pedro Ely (1807-1910) (Johann Peter) + Cristina Regner (?-?)

**F4.** João Ely (Johannes) (?-?)

Não há fontes que possam explicar as razões específicas para a imigração dos Ely. Ainda assim, o quadro geral já apresentado da crise e mudança dos estados germânicos fornece uma base segura para entender a instabilidade que fazia muitas famílias decidirem deixar as terras de seus antepassados e tentar a sorte no chamado “novo continente”. Quando chegou ao Rio de Janeiro, em 1825, Jacob Ely (G1A) estava na casa dos 70 anos, o que indica que, ou a situação em sua terra natal não oferecia expectativas de sobrevivência e/ou as promessas de uma vida melhor no Brasil foram muito vantajosas.

De fato, as condições pareciam interessantes: o governo português, através de Dom Joao IV e, posteriormente, do governo monárquico independente de Portugal, na figura de Dom Pedro I, oferecia passagens pagas, alojamento, terras, animais, víveres e sementes, um auxílio diário para cada colono durante dois anos, bem como a isenção de impostos por 10 anos aos emigrados (MACHADO, 1999).

---

<sup>89</sup> O primeiro fundador ou progenitor de uma família, uma linhagem ou uma espécie.

A vinda, entretanto, para o Rio Grande do Sul parece ter sido feita em face dos contratemplos encontrados: originalmente, Jacob e o grupo que com ele viajava seriam enviados para a colônia de Nova Friburgo, aos cuidados do inspetor Monsenhor Miranda. Por falta de verbas, foram remanejados para o Rio Grande do Sul. Jacob Ely (G1A) não sobreviveu à morosa ineficiência dos órgãos imperiais e morreu três anos depois de chegar, poucos meses depois de trazer para o Brasil sua mulher, Gertrudes Hoffmann Ely (1770-?), e os filhos que estavam com ela na Prússia, João Nicolau Ely (1799-1845) (Johann Nicolaus) (F2), João Pedro Ely (1807-1910) (Johann Peter)<sup>90</sup> (F3) e João Ely (?-?) (Johannes) (F4). O prenome “João” foi ignorado pelos três primeiros Ely (F1, F2 e F3), permanecendo apenas o quarto, João (F4), o único solteiro e angariou a maior extensão de terras em comparação aos demais (ELY, 1979, p. 14).

A viúva, seus quatro filhos e nora chegaram a Porto Alegre no dia 10 de dezembro de 1829, depois de 50 dias de viagem no bergantim<sup>91</sup> chamado “10 de maio” (ELY, 1979, p. 14). Eles foram os últimos dos 1689 imigrantes que desembarcaram na capital da província naquele ano. Depois de aportar na cidade, o destino dos imigrantes seguia, basicamente, dois caminhos distintos. O primeiro era permanecer em Porto Alegre, vivendo de algum ofício previamente aprendido. Menos comum era o imigrante burguês que, com dinheiro, montava pequenos negócios. Os números do crescimento populacional de Porto Alegre mostram que a imigração teve impacto direto na cidade: em 1808, havia 6 mil pessoas, subindo para 12 mil em 1820 e 16 mil em 1845. O segundo destino, o mais comum, e o que teve Gertrudes (G1B) e sua família era ser enviado, via fluvial, em barcos menores, para a recém-criada Colônia de São Leopoldo, submetida ao controle de Porto Alegre até 1846, quando foi elevada à município (MACHADO, 1999; MONTEIRO, 2012; SYMANSKY, 1998).

Chegando às margens do Rio do Sinos, em 1829, os Ely encontraram uma região amplamente povoada. O local de criação do município já era ocupado desde 1788, quando a coroa portuguesa decidiu transferir a Real Feitoria do Linho Cânhamo de Rincão do Canguçu, atual cidade de Pelotas, para o Faxinal do Courita, hoje cidade de São Leopoldo. A Feitoria possuía grande número de escravizados e muitos açorianos ali receberam seus lotes. Ela representava uma tentativa da coroa de diversificar a produção rio-grandense, fabricando cordas e velas para navios. No ano seguinte, em 1830, o governo imperial interrompeu a imigração

---

<sup>90</sup> O nome original entre parênteses refere-se a versão germânica dos nomes dos Ely. O utilizado, entretanto, é o aportuguesamento que seus nomes sofreram ao entrarem no Brasil.

<sup>91</sup> Bergantim era uma escuna com velas quadrangulares em dois mastros.

para o Brasil, em função da redução de custos referentes aos muitos subsídios oferecidos aos colonos. Foi neste contexto que os Ely chegaram à região (MACHADO, 1999).

Assentados na Feitoria Velha da colônia de São Leopoldo, os irmãos Ely iniciaram suas lavouras e constituíram famílias. Carlos (F1), o primeiro filho de Jacob (G1A) teve sete filhos em seus dois casamentos, o primeiro com Maria Francisca Ostgen (I) e o segundo com Madalena Rudolph (II). Pelo registro civil dos colonos de 1848, Carlos apareceu como dono de 25 cabeças de gado e 11 cavalos. Ele e seus filhos instalaram-se em Picada Carneiro, hoje parte do Município de Lajeado (ELY, 1979, p. 14). Na cidade em questão há uma rua com o sobrenome Ely, a Rua Adão Ely (N4), filho de Carlos (F1), que foi um grande latifundiário. A nomeação de ruas é um processo “caracterizado pelo esforço de perenização da memória de personagens e fatos da história nacional e local, [...] baseada no culto à genealogia e edificação do Estado nacional, assim como aos fatos e personagens correspondentes” (DIAS, 2000, p. 103).

Logo, a presença dos Ely nas ruas de cidades da região indica que esses foram relevantes para a história local, assim como seus descendentes, ou aliados políticos, que ocuparam cadeiras das Câmaras Municipais, tomaram partido e propuseram a perpetuação da memória de homens como ele nas vias locais. Além de Adão, encontrei também referências àquela família nas ruas Osvino Otto Ely, Oswaldo Mathias Ely, Edmundo F. Ely, João W. Ely e Silvestre Jacob Ely. Existe menção à Rua Arnaldo Carlos Ely, em Arroio do Meio, mas como os outros são, provavelmente, descendentes das gerações seguintes, tendo a presente pesquisa se estendido apenas até a quarta geração, não foi possível definir sua ascendência. No outro lado da margem do Rio Taquari é possível encontrar mais menções aos Ely. Em Estrela, há a Rua Regina Ely (F1N3B9), provável homenagem à neta de Carlos (F1), filha de Carlos Ely Jr. (N3). Há também menção à Oscar e Fernando Ely.

O segundo filho de Jacob (G1A), Nicolau Ely (F2) (1799-1845), foi casado com Madalena Ludwing e deixou descendência. Seu filho, Pedro Ely Jr. (1836-1912) (F2N1), ajudou a fundar, junto à família Weber, a localidade de Poços das Antas (ELY, 1979, p. 14).

### *3.2.2 Pedro Ely, pai de Nicolau*

Pedro Ely (1807-1910) (F3) é o patriarca da família e a figura sobre a qual me debruço nas páginas que se seguem. Foi através de seu crescimento econômico que suponho terem sido

formadas as circunstâncias e recursos necessários para que seu filho, Nicolau (F3N9), tenha subido a estratos sociais além dos que ele galgou, rumo à elite porto-alegrense.

Pedro chegou ao Rio Grande do Sul com cerca de 22 anos, solteiro, vindo a casar-se com Catarina Regner na província. Os primeiros anos de trabalho foram nos lotes de terra entregues pela administração provincial. Em 1848, no Registro de Colonos, Pedro foi descrito como dono de 10 cabeças de gado, dois cavalos e um engenho de mandioca (ELY, 1979, p. 14). Além disso, em 1844 já havia registros da posse por Pedro de um lanchão com 3 remadores, levando dois passageiros e mercadorias de Porto Alegre para São Sebastião do Caí. Por essa época, boa parte de seus conterrâneos, vindos até 1830, já haviam se instalado e produziam alimentos e manufaturados para cidades como Porto Alegre, e dali o excedente era enviado para outras localidades do Império (WEBER, 2016).

A geopolítica da região parece ter colaborado para o sucesso da empreitada colonizadora. A Guerra da Cisplatina (1825-828) expôs a necessidade do aumento da produção de alimentos na província, dada a sua condição fronteiriça, enquanto potencial abastecedora das tropas movidas para defender o limite ao sul do Brasil, bem como da urgência em ter mais moradores na própria província, a fim de mobilizá-los enquanto soldados<sup>92</sup> em momentos de beligerância. A Guerra dos Farrapos, travada entre 1835 e 1845, mergulhou o Rio Grande do Sul em uma sangrenta guerra civil. O cerco por terra a Porto Alegre, entre 1835 e 1840, dificultou o recebimento de provisões pela capital, fazendo-a recorrer às cidades/colônias ligadas à cidade por rios, como São Leopoldo. Para aquela cidade, significou um período de estagnação de seu florescente comércio, mas para Pedro (F3), seu barco, terras, animais e moinho, parece ter representado a garantia de trabalho, grande demanda e proximidade com a capital e seus moradores. Nas colônias e em Porto Alegre, Pedro tornou-se uma figura conhecida, tanto por seu trânsito entre aquelas regiões, tanto por uma peculiaridade que o distinguia de seus conterrâneos: ele possuía uma tez amorenada, por isso foi apelidado de “*Schwarz Peter*”, em tradução livre, Pedro Preto (KUHN, 2011; LOVE, 1975; SYMANSKY, 1998).

O engenho de mandioca que Pedro possuía, em 1848, demonstra seu crescimento econômico. Quando Isabelle foi à São Leopoldo, em 1835, ele descreveu os estabelecimentos, “mais ou menos importantes” dos alemães “que possuem algum capital”, como “curtumes,

---

<sup>92</sup> Em 1850, em meio à preparação de guerra do Brasil contra a aliança do caudilho argentino Rosas e o uruguaio Oribe, o governador da província fechou um contrato às pressas com Peter Kleudgen, para que agenciasse o maior número de germânicos para trazer ao Brasil. A utilização de alemães, não apenas colonos, mas soldados profissionais, foi importante para avolumar as tropas imperiais (MACHADO, 1999).

destilarias, serrarias, olarias e outras fabricações tais como a de farinha de mandioca e de açúcar” (ISABELLE, 2006, p. 253). Pedro conseguiu viabilizar uma quantia significativa e indisponível a maioria de seus conterrâneos, tanto para os materiais necessários, como engrenagens, madeiras e instrumentos de metal, quanto o conhecimento necessário para construir seu moinho.

O fato de possuir um engenho o distinguia dos demais imigrantes, já que lhe conferia uma renda além da tradicional lavoura, sendo o engenho elemento essencial nas colônias. A mandioca, para os recém-chegados, tornou-se elemento da dieta, já que sua raiz se adaptava a qualquer terreno e a farinha feita dela, se estocada em local seco, era capaz de resistir guardada até um ano. Além do uso familiar, o que dela sobrava era vendido, como forma de renda extra. Assim, quem não possuísse um engenho precisava fazer sua farinha no de outrem, deixando parte dela como pagamento pelo uso (SERPA, 1998).

Quando a imigração recomeçou em 1846, depois de 15 anos de pausa, finda a “fase da subsistência”, iniciava-se a etapa da “expansão do comércio”, entre 1845 e 1870 (KUHN, 2011, p. 87). A colonização foi sendo ampliada, para além dos Vales dos Sinos e do Caí, em direção aos Vales do Taquari e Rio Pardo. Foi no fim desse período que Carlos (F1) e Pedro (F3) também deixaram a cidade de São Leopoldo indo para São Sebastião do Caí, emancipada daquela localidade em 1875, sendo um local de grande crescimento econômico. Desta região surgiram imigrantes que formaram grandes fortunas, como Anton Jacob Renner (1884-1966), do conglomerado das Indústria Renner, Adolpho Carlos Oderich (1857-?), e Frigoríficos Nacionais Sul-Brasileiros, que depois se transformaria na Conservas Oderich S/A, e João Gerdau (1849-1917), que iniciou o que hoje é o Grupo Gerdau (PESAVENTO, 1991).

Carlos e Pedro, além das lavouras, trabalhavam com navegação fluvial. Há, também, indícios de que, juntando-se ao seu irmão mais novo, João Ely (F4), trabalharam como agrimensores, comprando terras devolutas, medindo e demarcando-as para revender aos recém-chegados imigrantes. Assim, além das rendas provenientes de seu moinho, plantações e transporte, Pedro ainda acumulava os lucros obtidos com a venda de terras (ELY, 1979, p. 14).

A diversificação de atividades dos irmãos era consequência das mudanças em curso. O crescente mercado consumidor das colônias e o aumento populacional de Porto Alegre fez impulsionar a receita dos produtos que entravam na cidade, seja de outras províncias, seja de outros países, traçando uma linha de compra e venda que ia desde o grande distribuidor a atacado na capital, até o consumidor final, que comprava em pequenas lojas ou de “caixeiros viajantes” que iam aos pontos a pouco colonizados. Pedro encontrava-se no meio dessa rede: é

pouco provável que, fazendo o traslado de pessoas e suas mercadorias, ele mesmo não tenha se lançado ao velho negócio de comprar barato e vender caro, seja de produtos importados, seja do que ele mesmo produzia em suas terras e moinho (KUHN, 2011; MONTEIRO, 1995; PESAVENTO, 1991).

Podia-se comprar e revender diretamente para os colonos, como para as casas comerciais, lojas que se instalavam em povoados, encruzilhadas dos vales ocupados ou picadas. As possibilidades de lucro eram consideráveis. A belga Maria van Langendonck (1798-1875) passou por São Sebastião do Caí, então parte de São Leopoldo, em 1857, e descreveu com assombro uma loja local, do Major Guimarães, com “enorme sortimento de coisas [...] muito abastecida de comestíveis, confecções, especiarias, ferragens, vinhos, licores, óleos, tecidos, remédios [...] em meio a um deserto” (LANGENDONCK apud MARTINY, 2010, p. 18). Ela contou com surpresa o número de cavaleiros que chegavam com suas bolsas de coro, enchiamas de produtos e as levavam mato adentro, para seus lotes de terra e famílias.

A distância das terras dos colonos, por vezes, era grande de pequenas vilas, cidades, ou mesmo isolada e suas necessidades dos mais diferentes artigos era suprida por estabelecimentos como o do Major Guimarães, ou em tamanhos menores. Outra forma de abastecimento dos colonos era através de vendedores/comerciantes ambulantes. Mesmo próximos a centros urbanos ou pequenas aglomerações de casas, a maioria dos emigrados não possuía meios tanto de ir às cidades, como Porto Alegre, comprar diretamente as mercadorias de que necessitavam, ou mesmo de escoar o excedente até outros pontos de venda (MACHADO, 1999).

As dívidas que os colonos acumulavam a partir da segunda leva de imigrantes com o governo imperial, que começou a cobrar tanto as ajudas fornecidas em dinheiro e insumos, quanto pela terra, dificultava a tentativa de reinvestir em seus lotes e mesmo de ter acesso a dinheiro em espécie. “Os colonos viviam submetidos a uma verdadeira hierarquia de comerciantes, que intermediavam suas relações com o mercado final” (MACHADO, 1999, p. 29). Em São Sebastião do Caí, para onde Pedro e sua família se mudaram no início de 1870, uma saca de 60 kg de milho era comprada dos colonos por cerca de \$500 réis. Na capital da província, ela era vendida às grandes casas comerciais por 4\$500 réis, ficando os atravessadores com um capital bruto de nove vezes o valor pago ao produtor. É possível que Pedro fosse um desses comerciantes, com seus cavalos e bois, levando produtos às colônias sem acesso por rio, dos colonos comprando seus excedentes e vendendo-os a comerciantes de outras localidades ou mesmo de Porto Alegre (MARTINY, 2010; PESAVENTO, 1991).

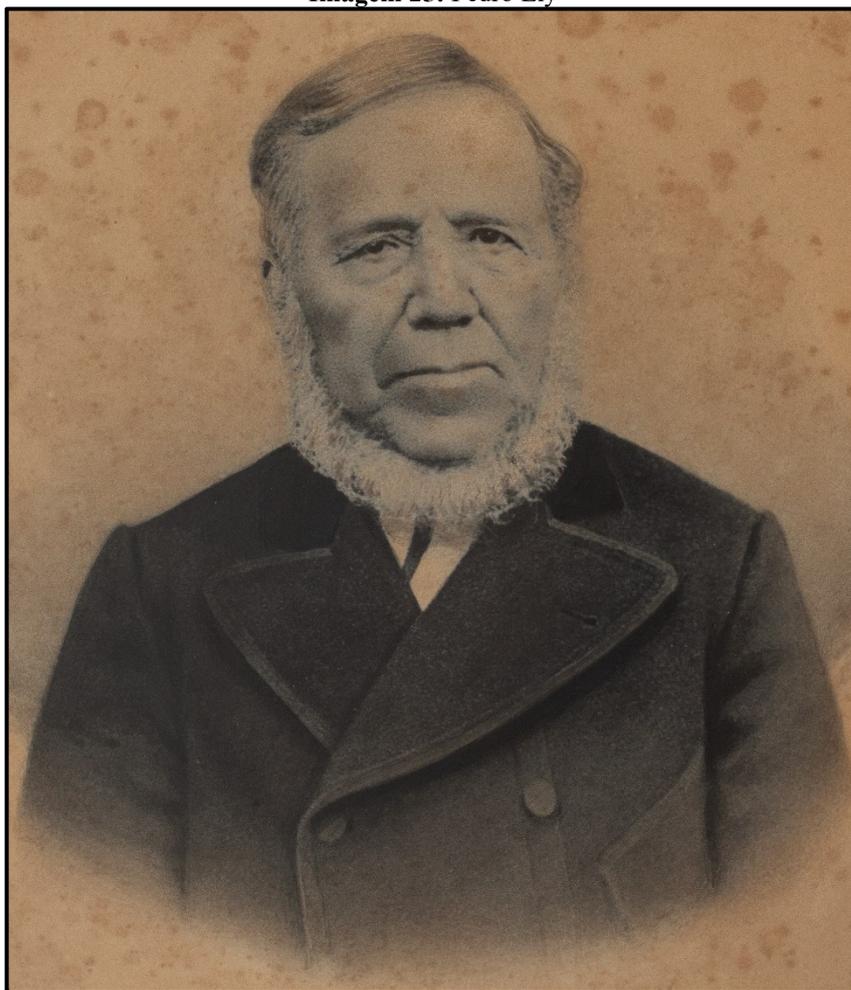
Os pontos levantados até aqui sugerem que Pedro tenha se tornado um homem próspero em seus negócios. Enquanto boa parte dos emigrados estava nas mãos dos comerciantes, por vezes tanto para comprar o necessário quando para vender o excedente produzido, Pedro já possuía os meios que lhe possibilitavam fazer parte do grupo dos que podiam fixar preços e estabelecer as margens de lucros. O engenho de mandioca, seu barco e a atividade de agrimensor apontam para uma vida mais confortável, tanto para si, quanto para os filhos, já na segunda década de sua vinda para o Rio Grande do Sul.

Por volta de 1870, Pedro (F3) adquire um objeto que simbolizava o seu crescimento econômico. Em idade avançada, próximo dos 70 anos, ele procurou um fotógrafo para capturar a si e à esposa, Cristina. Talvez temessem que a morte os surpreendesse antes de que tivessem tempo de provar suas existências em algo mais duradouro e menos mutável que seus velhos corpos. Talvez pela vaidade de ostentar em casa seus rostos em preto e branco, em pequenos cartões distribuídos aos familiares e amigos. Talvez pela simples curiosidade de ver aparecer sua figura naquele curioso objeto (ROUILLÉ, 2009).

A seguir, apresento as fotografias de Pedro (Imagem 25) e Cristina Ely (Imagem 28). Nos arquivos com as informações das imagens, não há menção a datas. Analisadas em conjunto, acredito terem sido realizadas na década de 1870 pelas características do vestuário do casal. Tanto Pedro quando Cristina não se enquadram nos quesitos para o pertencimento à elite. Ainda assim, a vida e as conquistas deles estruturam a trajetória de seu filho mais ilustre, Nicolau, até as mais altas esferas na capital do Estado republicano rio-grandense.

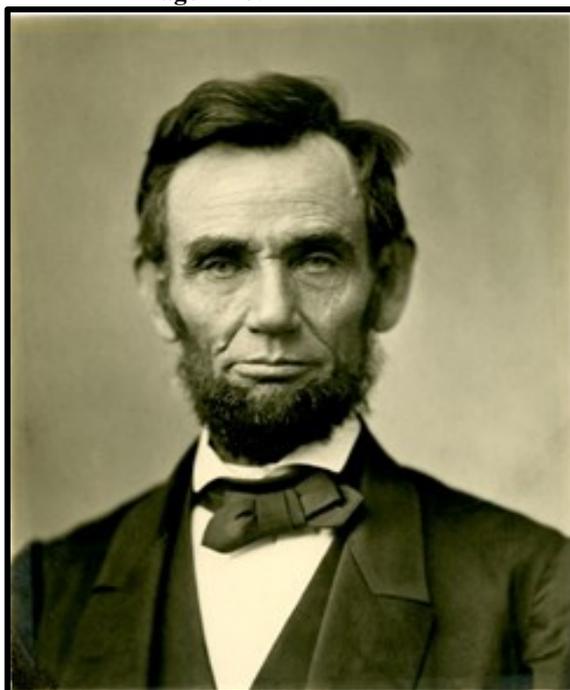
Em 1870, Pedro era o primeiro de uma extensa descendência que incluía 10 filhos e muitos netos. Na casa dos 70 anos, era considerado um ancião que aparenta a austera dignidade de um homem idoso e patriarca.

**Imagem 25:** Pedro Ely



**Fonte:** Autor desconhecido, c.1870. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Imagem 26:** Abraham Lincoln



**Fonte:** Alexander Gardner (1821-1882), 1863. Coleção do Mead Art Museum.

Da aparência de Pedro início por seu cabelo, dividido em uma das laterais da cabeça e penteado para o outro, curto. O modelo de barba de Pedro era chamado de *horseshoe beard*, em tradução livre, barba de ferradura. Este estilo ficou associado ao presidente estadunidense Abraham Lincoln (1809-1865), na Imagem 26, sendo conhecido como *Lincoln horseshoe*, “ferradura de Lincoln”. Essa forma de arranjar os pelos faciais foi muito apreciada pelos dândis da década de 1840, época em que a maioria dos homens usava seus rostos escanhoados. Em 1870, a barba e o bigode haviam voltado como grande símbolo de masculinidade (DOYLE, 2003).

Tanto Pedro quanto Lincoln apresentaram barbas cuidadosamente penteadas e aparadas. Os pelos faciais eram um valioso artifício estético masculino. Com a simplificação e padronização do vestuário dos homens, o recurso da fantasia e da multiplicidade de modelos reservado às mulheres, àqueles restou o expediente das “navalhas e as tesouras” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 75). As barbas grisalhas de Pedro e a basta cabeleira do ex-presidente parecem endurecer ainda mais os seus rostos: no primeiro, a respeitabilidade de um homem idoso, no segundo, a afirmação de sua imagem pública, um “rústico e grosseirão lenhador”, instalado na Casa Branca, na tentativa de afastar a imagem do primeiro da massa disforme e aproximar o segundo de seu eleitorado (VASQUEZ, 2003).

Os pelos faciais eram muito importantes para o contexto sul-rio-grandense e seus vizinhos da Bacia do Rio da Prata. Na Argentina do período pós-independência da Espanha, por exemplo, a identificação visual entre unitários e federalistas se deu, sobretudo, pelos estilos de barbas: os unitários, seguidores da elite intelectual de Buenos Aires e defendendo uma república liberal e centralizada, usavam a barba em forma de “U”, a *horseshoe beard*, para indicar seu apoio ao partido; os federalistas, entretanto, desejosos de uma república descentralizada, usavam bigodes e costeletas. Mais que simples preferência estética, os pelos faciais identificavam partidos (FIGUEIREDO, 2011).

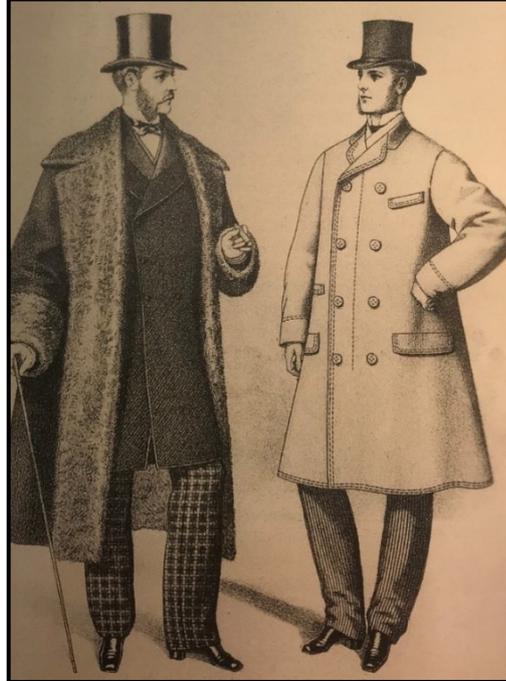
A roupa de Pedro também diz algo sobre ele, ou o que queria que aquela imagem construísse dele. Por volta de 1830, a roupa masculina estava virtualmente estabelecida e desde então tem sido apenas levemente modificada, o que a torna diferente da feminina, que sofre significativas transformações ao longo do século. Aos homens, a padronização do vestuário obriga o historiador da moda a olhar com mais atenção aos detalhes sutis que caracterizam o passar do tempo através da roupa (ARAUJO, 2012; HOLLANDER, 1996; MACLOCHLAINN, 2011).

Pedro usava um casacão muito popular no Brasil da segunda metade do século XIX, chamado redingote, o afrancesamento da nomenclatura inglesa, *riding-coat* que, ironicamente, jamais foi usada pelos ingleses. Este era um casaco formal, de gala, que substituiu a casaca nas ocasiões formais diurnas. O redingote veio em contraposição às roupas masculinas mais ajustadas, elitizadas, das décadas anteriores. Formas amplas e de fácil execução fizeram dele “a peça básica do guarda-roupa masculino burguês” (PRADO, 2019, p. 99). Os tecidos de sua composição eram de escolha do bolso e gosto do freguês, sendo o corte impecável e os detalhes da peça que distinguiam o redingote do homem abastado, do funcionário público ou do operário em dia de festa. O de Pedro parece ser feito de um tecido grosso, possivelmente lã. As amplas lapelas são divididas em duas partes, com a superior, mais escura, na altura de seus ombros, sendo de um material diferente do restante do traje, geralmente veludo. O pequeno triângulo formado pelas lapelas do casaco deixa entrever uma ínfima parte de sua camisa branca, encoberta no colarinho por sua abundante barba. Ele possui abertura frontal, fechada por duas carreiras de grandes botões. Na parte direita frontal do redingote vê-se um dos bolsos superiores, avançando abaixo da parte inferior da manga, que desce, reta, em direção ao punho. O conjunto geral do redingote de Pedro, com o uso de matérias como o veludo, costuras bem estruturadas, o alinhamento entre os ombros e o início das mangas sugerem uma roupa feita com cuidado e com materiais de qualidade: ou seja, uma roupa não disponível para os mais pobres (ARAUJO, 2012; BOUCHER, 2012; LAVER, 2006).

A Imagem 27 mostra como acredito, segundo a bibliografia sobre moda masculina, que seria o casaco de Pedro se tivesse sido fotografado de corpo inteiro. Os dois cavalheiros da ilustração trajam seus redingotes, o da esquerda, que chamarei de Cavalheiro 1 (C1), em tom mais escuro e sobre ele outro casaco e o da direita, que chamarei de Cavalheiro 2 (C2), em tom mais claro. As lapelas deles têm o mesmo feitio, apenas divergindo no tamanho, em relação ao de Pedro. O redingote do C2 é mais próximo ao de Pedro, com quase todas as características semelhantes (estilo das lapelas, também em dois tecidos diferentes, abertura frontal, dupla linha de botões, bolso superior direito, mangas), a exceção do tamanho das lapelas, que são menores. Até mesmo a barba desse cavalheiro é similar à de Pedro. A pequena faixa em preto abaixo do casaco do cavalheiro da imagem acima é uma gravata borboleta, a mesma que Lincoln usa, na Imagem 26. Na fotografia de Pedro, na Imagem 25, entretanto, vê-se apenas uma de suas pontas, já que a sua barba a encobre parcialmente. C1 usa sobre o seu redingote um *pardessus*, um amplo casaco de viagem forrado com peles na parte interna, nas mangas, com aberturas frontais e lapelas. O seu redingote é sensivelmente mais curto e menos amplo que o homem da direita,

por se tratar de um modelo para viagens, feito para ser utilizado em conjunto com o *pardessus*. As calças da época eram feitas em tecidos diferente do casaco, com motivos xadrez ou riscado (BOUCHER, 2012; HOLLANDER, 1996; LAVER, 2006; MACLOCHLAINN, 2011).

**Imagem 27:** Estilos de sobretudo para a década de 1870



Fonte: MacLochlainn (2011, p. 27).

Diferente de Lincoln, Imagem 26, com gravata, lapelas menores, a camisa e o colete à mostra, em um típico traje de gala para a noite, Pedro decidiu, ou foi orientado, a posar para fotografia com um redingote; não uma casaca. Mesmo que o redingote fosse do fotógrafo, e esse era um artifício amplamente usado na construção da imagem dos retratados, Pedro utilizou uma roupa que surgia com o desenvolvimento tecnológico na confecção de tecidos e vestuário, com as mudanças sociais, a padronização da roupa masculina e relacionada à “grande renúncia” dos homens em relação aos caprichos da moda (BOUCHER, 2012; ROUILLÉ, 2009; VASQUEZ, 2002).

O escritor Auguste Luchet (1806-1872), em 1868, observou: “não há mais de sob medida agora, há tamanhos [...] Não se é mais um cliente, se é um tamanho” (LUCHET apud PRADO, 2019, p. 55). A crítica às amplas e folgadas linhas de roupas, como o redingote, ou à impessoalidade do vestir-se, expressava uma mudança e, também, a resistência de alguns membros da sociedade, exposta no exagero da queixa. O avanço da alfaiataria masculina permitiu que se pudesse fazer roupas prontas de qualidade, elegantes, “não uma versão inferior de uma coisa fina e inatingível”, mas peças que “rivalizavam com as roupas festivas das classes

altas” (HOLLANDER, 1996, p. 137). Mesmo assim, homens da elite continuaram a ir aos seus alfaiates e alguns trajes ainda eram ajustados ao corpo. A diferença, entretanto, entre as roupas dos mais ricos e dos mais pobres, ao menos nas formas, diminuíram (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006).

A casaca que Lincoln usava, na década de 1860, era uma roupa associada à elite. A correção de suas formas sinuosas dependia da habilidade e zelo de um bom alfaiate. Além disso, a casaca era um traje restrito aos eventos noturnos, mais formais. Vivendo em São Sebastião do Caí, talvez a respeitabilidade do redingote fosse suficiente para quase todas as ocasiões na colônia, não sendo o *smoking* algo comum ou necessário por aquelas paragens. Diferente do presidente de uma nação, constantemente sob os olhos e os rígidos princípios do vestir-se, a formalidade e respeitabilidade diretamente associadas à roupa asseguravam à Pedro que seu redingote era o suficiente (ARAUJO, 2012; BOUCHER, 2012; LAVER, 2006).

Além da fotografia, outro indício da presença de Pedro foi encontrado em *A Federação*, no dia 10 de fevereiro de 1885. Na matéria, há o relato da desventura de algumas mulheres imigrantes. Na descrição do acontecido no periódico, a carta do Sr. André Leão é transcrita, contando que um grupo de mulheres e crianças ficou por três dias em São Sebastião do Caí, expostos ao rigor do frio e das chuvas<sup>93</sup>, esperando serem levadas às colônias, tendo o ocorrido se passado “em frente à casa de P. Ely” (NEGOCIOS..., 1885, p. 2).

Não há menção ao nome de ruas, apenas a referência à casa de Pedro (F3). Esta ausência poderia sugerir uma figura conhecida na cidade ou apenas uma localidade ainda não nomeada? Ao citar o nome de Pedro estaria o Sr. André Leão buscando a confirmação de sua história pelo pai de Nicolau, caso algum conhecido ou curioso o interpelasse? Seria a figura do já então idoso Pedro de alguma relevância naquela localidade, por isso sua menção, como fiador de sua palavra? As pistas sugerem que sim, sendo Pedro na época um idoso e bem-sucedido imigrante.

---

<sup>93</sup> Este é um caso que se deve levar em conta alguns pontos: a notícia é contada por André Leão, claramente um desafeto de Luiz Recke. O jornal que o noticiou inicialmente foi *A Reforma*, periódico oficial do Partido Liberal na província, e transcrita por *A Federação*, órgão do partido republicano. Como se sabe, em 1885 o Brasil ainda é regido pela figura de Dom Pedro II e *A Federação* era um jornal de oposição ao Império. Assim, a escolha do ocorrido e sua forma de redação, bem como sua resposta epistolar, não são despropositadas. Não obstante, se não for levada em conta a rixa e a luta por poder e afirmação em questão entre duas formas de organização política, e se acreditar o relato de André Leão como verdadeiro, nota-se que pouco parece ter mudado desde 1752. Os casais açorianos, que foram largados à própria sorte, agora refletiam-se nas mulheres e crianças, à espera de transporte para as colônias, em 1885. Teria sido uma questão de gênero o desinteresse do encarregado do transporte? Seria um conflito de “valores”, já que temos mulheres com muitos filhos, desacompanhados de maridos, emigrando para um país distante e desconhecido? Seria a barreira do idioma, já que essas mulheres provavelmente não falavam português? O caso em questão por si só mereceria uma análise detalhada, mas não cabe dos limites deste trabalho.

### 3.2.3 Cristina, a matriarca

A presença da imagem de Cristina, esposa de Pedro Ely (F3), nos arquivos da família Ely, foi uma grata surpresa. As mulheres, frequentemente relegadas as notas de rodapé da biografia dos “homens públicos”, geralmente não deixam mais que seus nomes nos arquivos, e quanto mais recuado no tempo, mais difícil é encontrá-las. Cristina, entretanto, é uma exceção (PERROT, 1998).

**Imagem 28:** Cristina Ely



**Fonte:** Autor desconhecido, c.1870. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

Comparando a fotografia de Pedro, Imagem 25, com a de Cristina, Imagem 28, cheguei à conclusão de que foram feitas na mesma época, pelas várias características semelhantes e que descrevo a seguir. A fotografia dos dois foi recortada em elipses e colada em uma base de papel reforçado, bege, circundado por uma linha branca. As duas fotografias focam dos braços para

cima, e apenas o contorno de seus corpos foi mantido, não sendo exposto um cenário ao fundo. Os dois também olham para a câmera.

Antes de iniciar a análise da imagem de Cristina, um lembrete é necessário. Cristina, assim como Pedro, não preenchem os requisitos de riqueza, poder/influência, o conjunto de boas maneiras e “predicados” necessários ao pertencimento de uma classe elevada, por isso, ela e ele não são incluídos neste estudo como integrantes da elite. Entretanto, sua presença não pode ser ignorada. Cristina, especificamente, como já citado, reflete a ausência das mulheres do contato externo com o mundo, ao menos através das fontes escritas e dos registros oficiais.

O silêncio, nesse caso, é um sinal de respeitabilidade, afinal, como e quando as mulheres eram mencionadas em jornais como *A Federação*? Em casos de crimes, adultérios e prostituição, com essas mulheres servindo como maus exemplos para o gênero feminino. Nos anúncios de mulheres pobres sendo procuradas ou propagandeando seus serviços. Para a mulher da elite, entretanto, estar em meio a este ambiente masculino e público era, na maioria das vezes, humilhante e incondizente de seu *status*. De forma geral, as poucas chances de ser mencionada era se destacando por sua beleza, graça ou como membro de importante família, sendo digna de nota na descrição de eventos de sociabilidade familiar, “como saraus, bailes e feiras de caridade” (MARTIN-FUGIER apud SANTUCCI, 2016, p. 94)

A imagem de Cristina, em seu conjunto, é muito singela. A sua roupa não possui enfeites, apenas um lenço amarrado ao pescoço. Seu cabelo esta repartido ao meio e penteado para trás. Das joias visíveis, apenas um brinco em argola. Apesar disso, e da ausência de alguns marcadores temporais da moda do século XIX, como a posição da cintura, amplitude da cauda dos vestidos, é possível sugerir uma década possível de quando a imagem foi feita (LAVÉR, 2006).

Os cabelos de Cristina são um bom ponto para começar. Eles estão partidos ao meio, no topo da cabeça, penteados rente ao couro cabeludo, possivelmente untados com algum produto. Não se pode ver o que é feito dele na parte de trás de sua cabeça, mas o mais provável para uma senhora da sua idade e estado civil é que estivesse preso a um coque ou rede. A tonalidade de seu cabelo é clara, talvez parcial ou completamente brancos. Através do penteado insiro esta imagem entre as décadas de 1850 e 1870, período em que ele foi muito popular. Antes e depois deste período, os cabelos levaram inúmeros adornos, ou eram frisados e encaracolados. Mesmo levando em conta gostos pessoais por penteados, por exemplo, de um determinado período que algumas mulheres adotavam e permaneciam com eles mesmo depois de passado o seu período na moda, o espaço de tempo selecionado é coerente.

O penteado de Cristina era muito popular e foi visto por centenas de milhares de pessoas pelo mundo todo através da Rainha Vitória, na Imagem 29. Em torno de 1860, Vitória era a face do Império britânico, “o Império onde o sol nunca se põe”, dadas as muitas colônias que possuía. A construção de sua imagem de mulher em constante luto pelo marido, devota aos filhos e ao lar, fez parte desta restrição do papel feminino. A imitação dos gostos por parte de mulheres de mais idade das toaletes de um modelo de piedade e discrição que representava a Rainha Vitória era muito comum e até mesmo desejável. Ela foi um ícone a ser seguido pelas matronas e mulheres “de bem”. O vestido de casamento branco, por exemplo, foi uma convenção iniciada por ela. Assim, não é estranho, mas quase esperado que Cristina utilizasse tal penteado. Na comparação é possível que Cristina, na Imagem 28, também tivesse um adorno como o de Vitória, na fotografia abaixo (DOYLE, 2003; WILCOX, 2008).

**Imagem 29:** Rainha Vitória e princesa Beatrice



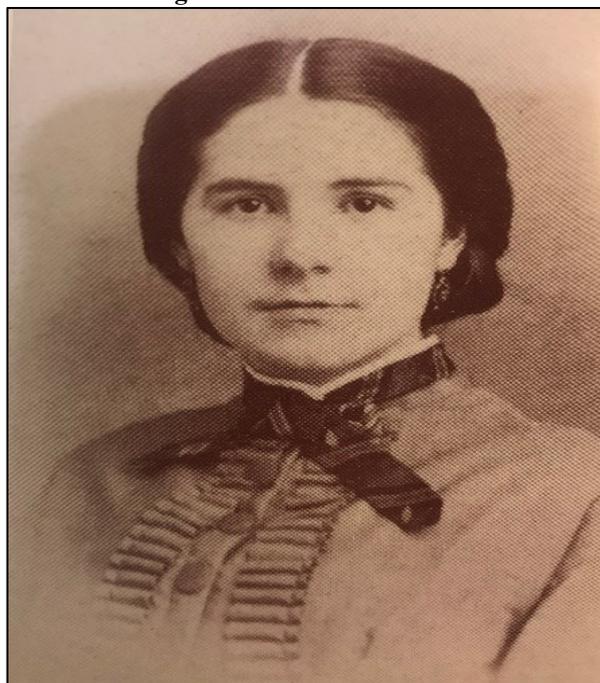
**Fonte:** John Jabez Edwin Mayall (1813-1901), 1860. *Royal Collection Trust*.

O vestido de Cristina é muito simples, em cor escura. À época, as roupas femininas eram compostas por duas partes, sendo a superior uma blusa folgada, de mangas pouco ajustadas, e na inferior uma saia ampla, mantida por anáguas para dar volume. A blusa fecha-se na frente por uma fileira de botões que vão até o pescoço. Aqui, a imagem da Rainha Vitória, novamente, é evocada. Através dela, na Imagem 29, vê-se um vestido que cai ao chão, em cores escuras e feito em dois tecidos diferentes: o primeiro, mais abundante, tem um efeito acetinado, e o

segundo, mais escuro e opaco, foi utilizado como ornamentação, em uma faixa que vai da gola à barra da saia e que também foi aplicado nas mangas e nos punhos. O de Cristina, na Imagem 28, com base nos modelos da época e da parte superior de seu vestido, presumo que seria do mesmo modelo, mas talvez feito em apenas um tecido (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006).

É provável, também, que Cristina esteja usando não uma blusa, mas um *pardessus* feminino, utilizado para saídas em ambientes públicos, visitas ou luto. Isso explicaria a considerável falta de ornamentos e sua amplitude, já que as blusas, folgadas na parte do ombro e do peito, estreitavam-se na cintura. A semelhança entre o redingote de Pedro e a parte superior do possível *pardessus* de sua mulher corroboraria essa hipótese, já que havia direta inspiração do guarda-roupa feminino para espaços abertos ou de esportes em relação aos trajes masculinos. A utilização do lenço claro sobre a gola lembra também as gravatas femininas que foram muito populares nos últimos anos do 1860. Abaixo, na Imagem 30, vê-se uma jovem usando um penteado muito parecido ao da rainha Vitória e de Cristina, e vestindo um *pardessus* e gravata, que também lembram muito as roupas de Cristina (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006; HOLLANDER, 1996).

**Imagem 30:** Jovem desconhecida



**Fonte:** Doyle (2003, p. 22).

A imagem da jovem acima foi feita na cidade de Troy, em Nova York, entre 1865-1867. A fotografia da rainha Vitória, Imagem 29, foi feita em Londres, em maio de 1860. E a de Cristina, Imagem 28, foi feita no Rio Grande do Sul, mas sem data oficial definida. Pelas

características de sua roupa e levando em conta a cronologia da moda ocidental, é possível definir o traje de Cristina como tendo sido feito por volta de 1870. A semelhança dos trajes das três mulheres, em hemisférios diferentes, em posições sociais diferentes, confirma a relativa sincronia da moda advinda da Europa, tanto de Paris, quanto de Londres (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006; LIPOVETSKY, 2009).

Além da moda, havia outra forma de perpetuar a memória das mulheres: através de seus filhos. Parte da árvore genealógica apresentada no próximo item conta uma faceta da vida de Cristina. A análise dos nomes mostra que ela teve dez filhos, entre 1831 e 1859. Isso representa um período de 28 anos engravidando. Através do período fértil da mulher, demarcado como iniciando aos 15 e finalizando por volta dos 50 anos, ajuda a, por exemplo, definir marcos temporais na vida de Cristina, como uma provável data de nascimento. Assim, caso Cristina tivesse 15 anos quando deu à luz Catarina (1831-1903) (N1), ou 22, data máxima para que seu último filho, Ana Elisabeth (1859-1934) (N10), fosse concebida tendo em vista sua vida fértil, as datas giram em torno de 1809 (22 anos) ou 1815 (15 anos). Na hipótese mais recuada, ela ainda era uma década mais jovem que Pedro ao se casar. Em 1870, ela teria entre 54 e 61 anos.

Cristina e Pedro são representantes de um grupo de imigrantes que por volta de 1870 já haviam ascendido econômica e socialmente. O fato de poderem se dar ao luxo de contratarem um fotógrafo em um período em que a fotografia ainda não havia se tornado barata, bem como as suas roupas, aponta para esse caminho. Novamente: mesmo não pertencendo à elite, Cristina e Pedro mostram o crescimento econômico que Pedro e seus irmãos alcançaram, 40 anos depois de atracarem no Rio Grande do Sul.

### *3.2.4 Os descendentes de Pedro e Cristina: os indícios da ascensão política e econômica de uma família*

Cristina e Pedro foram os pais de uma grande descendência. As condições econômicas de Pedro indicam que ele pôde oferecer recursos aos seus filhos, que lhes permitiram ascender econômica, social e, alguns, até mesmo politicamente. E para isso, Vargas afirma que o esforço em direção ao destaque de uma pessoa era visto como “fruto do investimento econômico de suas famílias e do manejo das redes de relações políticas em que o mesmo estava inserido” (VARGAS, 2011, p. 28). Assim, além da base material e social provida pelo pai, no caso aqui Pedro (F3), era necessário que todos os demais integrantes da família estivessem posicionados de forma a favorecer seus membros nos mais diferentes âmbitos da vida. Os descendentes de

Pedro, como mostro adiante, foram beneficiados por esta rede de alianças e contatos, já que as fontes indicam que foram bem-sucedidos em suas respectivas áreas, com o sobrenome Ely se multiplicando em menções nos jornais, nas rodas políticas e econômicas da província/Estado.

Assim, adiante, tenho por objetivo demonstrar que o filho mais ilustre da família Ely, Nicolau (F3B9), possuía uma base familiar distinta, com recursos políticos e econômicos que o ajudaram a construir nome e fortuna na capital do Estado.

No Rio Grande do Sul, o surgimento de lideranças militares, pelas guerras sucessivas enfrentadas, esteve entrelaçada com a importância econômica pecuarista e charqueadora, formando a base da estrutura social/política/econômica da região e formatando a elite local. As sucessivas levas de imigrantes, sobretudo os alemães, criaram, no desenrolar do século XIX, uma nova parcela da classe média e elite rio-grandense, formada e baseada no comércio com seus conterrâneos e demais moradores do Rio Grande do Sul, as outras províncias do Império e os países da Bacia do Prata. As fortunas acumuladas com o comércio engendraram uma nova economia para o Rio Grande do Sul e sua elite: a decadência, a partir de 1850<sup>94</sup>, das exportações do charque e demais derivados das charqueadas foi contemporânea ao aumento progressivo das indústrias e escalada até o primeiro lugar em importância dos produtos nelas produzidos no Estado do Rio Grande do Sul, pós-1889. Pedro e seus filhos fizeram parte deste grupo que crescia e se juntava às linhas da, até então, pouco diversificada elite rio-grandense. Através da biografia de alguns de seus filhos, argumento que suas posses e relações permitiram o apoio mútuo e o grande destaque de alguns de seus integrantes, como Nicolau Ely, patriarca da família aqui estudada, ou Jacob Nicolau Ely, influente político, na formação de uma nova parcela da classe média e elite rio-grandense (LOVE, 1975; PESAVENTO, 1991; VARGAS, 2011, 2016).

A seguir, apresento a continuação da descendência da família, agora através do ramo formado por Pedro (F3) e Cristina:

### **F3 Pedro Ely (1807-1910) + Cristina Regner (?-?)**

**N1 Catarina (1831-1903) + João Klein (?-?)**

**N2 Pedro Ely Filho (1834-1904) + I Carolina Mossmann (?-?) II Luíza Schmitt Taglieber (?-?)**

---

<sup>94</sup> Em 1850 a Lei Euzébio de Queiroz pôs fim ao tráfico de escravizados, conhecido como o “infame comércio” no Brasil. As charqueadas, que funcionavam com aquele tipo de mão-de-obra, encontraram problemas para renovar os componentes que faziam mover suas engrenagens. Toda a mão-de-obra excedente foi direcionada para as lavouras de café, produto de exportação mais importante à época. Para piorar a situação, inovações na produção do charque platino, aliado ao apoio governamental daquele país, tornaram-no melhor e mais barato em relação ao rio-grandense (KUHN, 2011; LOVE, 1975).

- N3** João Ely (1839-1891) + Regina Kaiser (?-?)  
**N4** Jacob Ely (1843-1918) + Maria Ana Krei (?-?)  
**N5** Teobaldo Ely (1846-1895) + Maria Rosa Stein (?-?)  
**N6** Guilherme Ely (?-1932) + Catarina Stein (?-?)  
**N7** Ana Maria (1851-1931) + Pedro Weber Filho (?-?)  
**N8** Cristiano Ely (1853-1904) + Catarina Eckert (?-?)  
**N9** Nicolau Ely (1856-1925) + Augusta Birnfell (?-?)  
**N10** Ana Elisabeth (1859-1934) + Estevão Schons (?-?)

O primeiro filho homem de Pedro (F3), Pedro Ely Filho (1834-1904) (F3N2), foi um integrante da família que exemplifica o exposto até aqui sobre a mudança de *status* dos Ely. Com o crescimento natural<sup>95</sup> da população aliado à continuação da imigração e a formação de novos vilarejos, o governo provincial promoveu subdivisões em regiões muito populosas, a fim de otimizar a administração das localidades e seus moradores. Havia, também, a demanda dos habitantes locais por participação política, o que era difícil em cidades como São Leopoldo, com membros antigos e bem relacionados instalados nos mais importantes cargos locais. Em 1875, foi criado o município de São Sebastião do Caí, desmembrado da cidade de São Leopoldo. Naquele mesmo ano, deu-se o primeiro pleito eleitoral para formação da Câmara Municipal local. Entre os eleitos estava Ely Filho (F3N2), que recebeu 167 votos para uma das 7 cadeiras da Câmara (MARTINY, 2010).

O ato de votar e ser votado era “mais um capítulo nessa luta cotidiana por definições de *status* e posição sociais que regravam condutas, possibilitavam ganhos e condicionavam alianças” (VARGAS, 2007, p. 123). A garantia do privilégio ao voto passava por um processo de avaliação feito por representantes locais da administração imperial. Para poder “qualificar-se” eleitor, de acordo com a legislação de 1846, era necessário possuir alguns requisitos. O primeiro deles era o de gênero, definindo que apenas homens tivessem o direito ao voto, o que de início excluía metade da população. O segundo, o etário, sendo o voto possível apenas aos maiores de 25 anos. O terceiro, censitário, definia que apenas os homens com rendas anuais iguais ou maiores de 200\$000 mil-réis eram possíveis eleitores e que, para ser candidato a cargos locais, como à Câmara Municipal, a renda mínima dobrava, ficando em de 400\$000 mil-

---

<sup>95</sup> Os imigrantes como Pedro e Cristina deram início a um grande aumento populacional na província. Dos seus 10 filhos adultos em 1875, seis já tinham descendência: Catarina (N1), com 9 filhos; Pedro Ely Filho (N2), com 12; João (N3), com 3 filhos; Jacob (N4), com 4 filhos; Teobaldo (N5), com 1; Guilherme (N6), com 1. Os quatro filhos mais novos, Ana Maria (N7), Cristiano (N8), Nicolau (N9) e Elisabeth (N10) ainda não tinham filhos. Ou seja, dos 10 filhos de Pedro, apenas 6 já haviam lhe dado 30 netos. E o número ainda crescerá, na casa dos 101 netos conhecidos, nascidos até o último, com data de nascimento conhecida, Léo Victor (F3N9B15), filho de Nicolau (F3N9), em 1907 (ELY, 1979, p. 15).

réis anuais. O quarto requisito excluía os homens negros e ameríndios do processo. Por fim, era necessário ser brasileiro ou naturalizado para poder participar dos pleitos políticos. A peneira da qualificação tornava o título de eleitor um emblema de distinção entre os demais homens, tornando-o uma peça necessária a quem quisesse conseguir algo ou conquistar um cargo político. Ser eleitor, assim, inseria o indivíduo nas teias de alianças, favores e recompensas ofertados e recebidos no momento de escolher alguém para votar (MACHADO, 1999; MARTINY, 2010; SCHWARCZ; STARLING, 2015).

O fato de Ely Filho ter sido eleito indica que ele era tanto relevante politicamente no grupo em que habitava, quanto sua renda e bens o distinguiam dos pobres da província. Os ventos, entretanto, não foram favoráveis à política para Ely Filho. A eleição de 1875 transcorreu em meio a acusações de fraudes e o mandato durou pouco: depois de empossado, a Câmara foi dissolvida, no início de 1877, por denúncias de irregularidades. A próxima eleição não contou com a presença de Ely Filho, mas seu nome ainda apareceria nas relações com o Império e a província (KUHN, 2011; LOVE, 1975; MARTINY, 2010).

O revés político de Ely Filho não o abalou, economicamente falando. Em 1878, ele foi citado como agrimensor, atividade praticada por seu pai Pedro (F3) e seus tios. Ely Filho, seu irmão Jacob Ely (1842-1918) (F3N4) e seu cunhado, Pedro Weber Filho, casado com Ana Maria Ely (1851-1931) (F3N7), formaram uma sociedade de compra e venda de terras, a Ely, Weber & Cia (CORONEL..., 1911, p. 1). A empresa foi muito bem-sucedida, fundando três colônias na região: a Colônia ou Picada São Pedro, que se tornaria o município de Poço das Antas; a Colônia ou Picada São Jacó, depois Boa Vista; e a Colônia ou Picada Novo Paris (MARTINY, 2010).

Os ganhos com o loteamento e venda das terras era grande, já que o preço pago à província era baixo e a Ely, Weber & Cia poderia instalar a primeira venda ou mercado, do qual a maioria dos novos moradores se abasteceriam dos artigos de necessidade básica ainda não produzidos, como comida, materiais de construção (pregos), ferramentas para a lida no campo (como serrotes, facões, enxadas). Era para essas vendas que o excedente produzido nos lotes de terras dos colonos era geralmente vendido, em parte para abater as dívidas que eram obrigados a fazer para iniciar a vida e o trabalho na província. Consistia em mais uma forma de aliar os lucros de várias atividades exercidas, como a compra e venda de mercadorias entre a capital e as colônias e o transporte desses mesmos artigos. A Ely, Weber & Cia terminou em 1882, mas não as empreitadas dos irmãos (MARTINY, 2010)

Em 1891, Ely Filho (F3N2) comprou terras da viúva Maria Amélia de Araújo Brusque (1823-1898), a Baronesa do Jacuí. O montante impressiona: foram 46 lotes, chamados de colônias, cada um com 100 mil braças quadradas (cerca de 10.120.000 m<sup>2</sup>) pelo valor de 27.600\$000 (27 milhões e 600 mil-réis ou 27 contos e 600 mil-réis). Em conversão<sup>96</sup> simples, o valor ficaria, aproximadamente, em 2,3 milhões de reais hoje (MARTINY, 2010).

O empreendimento demonstra a capacidade financeira de Ely Filho em desembolsar tão alta quantia para a transação com a Baronesa, ou mesmo seu crédito na praça, que garantiu aos bancos ou particulares emprestar o dinheiro com alguma garantia de retorno. Ely Filho (F3N2) morreu em 1904, deixando 15 descendentes e um filho pequeno, Arno Albino (1902-1972) (F3N2B15), com quem teve com sua segunda esposa, Luíza Schmitt Taglieber.

Jacob Ely (1843-1918) (F3N4), que partilhou com o irmão e o cunhado a empresa de colonização, foi outra figura relevante. Descrito como “distinto cidadão e probo cavalheiro, Jacob Ely inoculou na prole o espírito de honradez e de atividade o exorna: os filhos são dignos do pai” (CORONEL..., 1911, p. 1). De fato, ele foi um homem importante em sua cidade e teve filhos que também se destacaram na política.

Jacob (F3N4), como seu irmão Pedro Ely Filho, também era eleitor envolvido nos assuntos políticos. Em 1884, foi citado como signatário de uma posição do Sr. Tenente-coronel Ignacio Antônio de Oliveira, chefe do partido “dos eleitores *liberaes*” da cidade de São João de Monte Negro (SEÇÃO..., 1884, p. 3). O Partido Liberal era o mais influente da província, na época, “dominando a Guarda Nacional, o Legislativo provincial e a maioria dos governos municipais” (RECKZIEGEL, 2007, p. 23).

Com a Proclamação da República e a tomada do poder pelo PRR, Jacob e o irmão migraram para o partido situacionista, declarando “aderir, sem reservas, não só a forma de governo instituído pela Revolução de 15 de novembro, como a política seguida pelo governo provisório e pelo governador *d’este Estado*” (PELA..., 1890, p. 2). O prestígio de Jacob (F3N4) era considerável, já que foi escolhido para formar a comissão que fundaria uma célula do PRR em São João de Monte Negro. Segundo o relato de *A Federação*, ele e os demais “foram unanimemente aclamados, ficando assim composta a comissão” (COMISSÃO..., 1890, p. 2).

Mais um indício que confirma a relevância política de Jacob foi quando Castilhos assumiu a Secretaria do governo estadual, em 1889. Naquele cargo ele promoveu a grande

---

<sup>96</sup> A conversão dá-se através da comparação entre os valores de jornais da época e atuais, realizada da seguinte forma: Rs (27:600\$000 réis) (Valor a ser convertido em réis) / Rs (60 réis) (preço do exemplar de *A Federação* em 1891) = 460.000 (nº de exemplares que se podia comprar com a valor a ser convertido na época) x R\$ 5,00 (preço atual do jornal) = R\$ 2.300.000 (valor convertido atualizado).

derrubada dos liberais dos cargos públicos, substituindo-os por aliados. Jacob, mesmo sendo um “adesista de última hora”, foi nomeado para o cargo de subdelegado em São João do Montenegro pelo governo estadual (FORAM..., 1890, p. 2).

O membro da família Ely que mais se destacou na política estadual no início do século foi o terceiro filho de Jacob (F3N4), Jacob Nicolau Ely (1872-1911) (F3N4B3). Ele ocupou o cargo de Juiz de Paz, essencial e de grande relevância para o mundo político local. Era o Juiz de Paz quem presidia a mesa de qualificação de votantes, “podendo decidir pela inclusão de aliados seus ou pela exclusão de opositores” (MARTINY, 2010, p. 55). Foi também Juiz Distrital, que tinha por função “preparar e julgar todas as causas cíveis até o valor de quinhentos mil réis, com apelação para o juiz de comarca” (RIO GRANDE DO SUL, 1963, p. 14).

Tais cargos conferiam aos seus ocupantes poder decisório, eleitoral e em contendas econômicas, fazendo de Jacob Nicolau (F3N4B3) uma peça central da região. Segundo *A Federação*, ele fez-se “estimado dos alemães, dos italianos e brasileiros, acatado e ouvido nas deliberações de cada um, pelo critério com que exortava e aconselhava” (CORONEL..., 1911, p. 1). As vantagens de se ter um parente ou aliado em posições estratégicas como essa significava uma chance maior de ter seus interesses, demandas ou reclamações atendidas com/pelo Estado.

Em 1900, a antiga colônia Conde D’Eu, pertencente ao município de São João de Monte Negro, foi emancipada e Jacob Nicolau foi escolhido por Borges de Medeiros, presidente do Estado à época, para ser o intendente temporário enquanto as eleições não fossem organizadas. Em nota, *A Federação* descreveu o novo intendente como “nosso distinto e prestigioso amigo” (GARIBALDI, 1900, p. 2). Depois de alguns meses, a eleição foi realizada e Jacob Nicolau foi eleito (CLEMENTE; UNGARETTI, 1993). Em 1904, deu-se mais um pleito para o próximo mandato e Jacob Nicolau venceu, novamente (ORGAM..., 1904, p. 2).

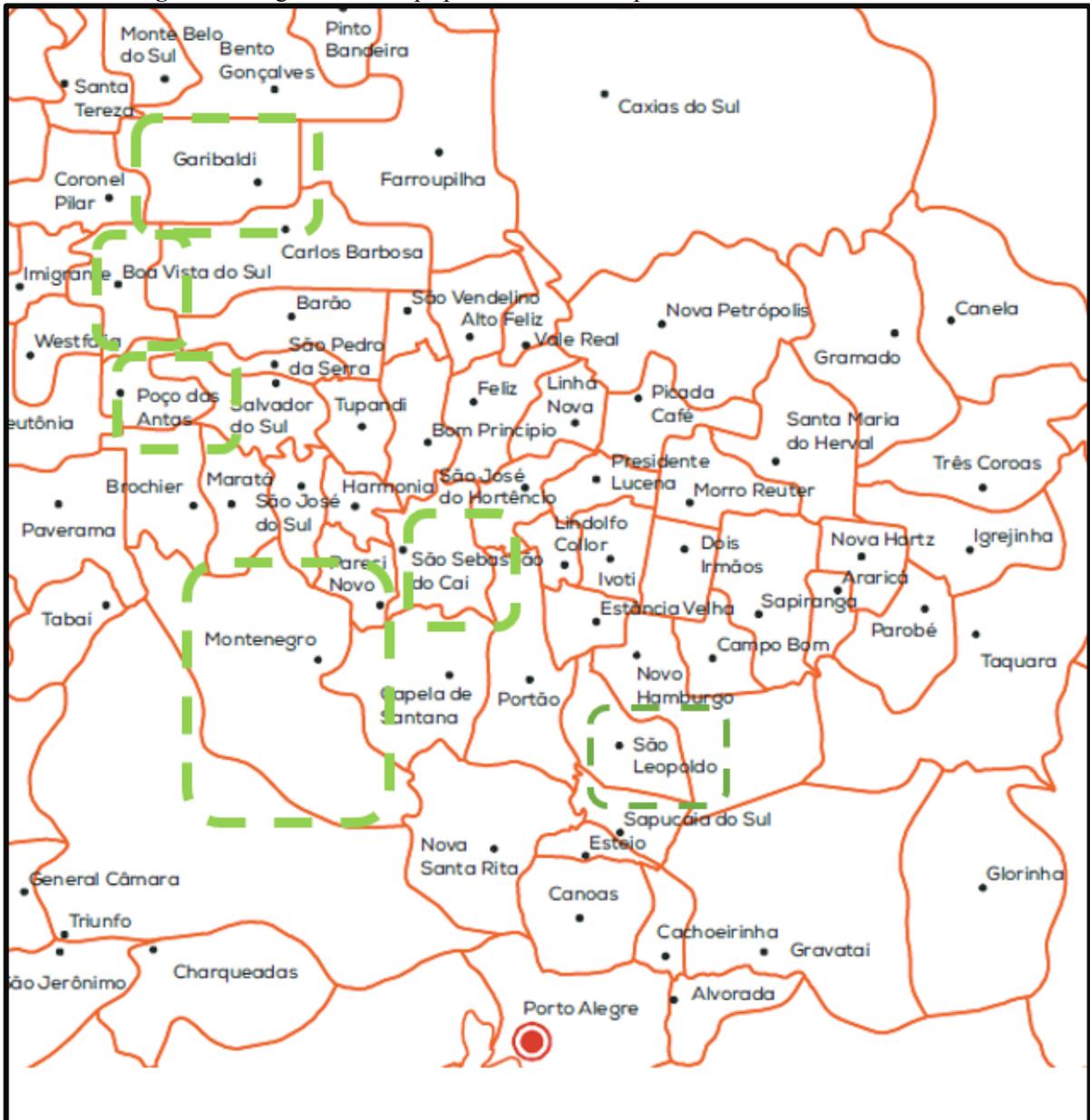
Apesar da influência do avô, tio e pai, as qualidades de Jacob Nicolau (F3N4B3) não podem ser desprezadas em sua indicação para o cargo. Ainda assim, tal fato só foi possível pelo prévio investimento na educação do futuro intendente ainda na infância, no “colégio, estudando a língua vernácula e a alemã, preparando-se para o commercio, pela contabilidade, porque esse era o destino que o gestor parecia dar-lhe” (CORONEL..., 1911, p. 1).

Além disso, Jacob (F3N4), oportunizou o começo da vida econômica de Jacob Nicolau (F3N4B3), através de uma madeireira que montou para ele em Garibaldi. Os dois pilares que Vargas (2007) sugere, o investimento familiar e seu poder nas relações político-econômicas locais, foram bem empregadas para o sucesso da vida política e econômica de Jacob Nicolau.

Ele encerrou sua vida descrito como “director da política republicana de Garibaldi”, sendo muito festejado quando de suas visitas a Porto Alegre através de *A Federação* (A FEDERAÇÃO..., 1911, p. 1).

Os Ely, assim, com o tempo e o crescimento do número de crianças que nasciam nas famílias que se formavam, espalharam-se pelo Estado, como comerciantes, agrimensores e grandes proprietários de terras. No mapa abaixo há as regiões em que os membros supracitados habitaram ou trabalharam:

**Imagem 31:** Fragmento do mapa político dos Municípios do Rio Grande do Sul em 1900



**Fonte:** Estado do Rio Grande Do Sul (2018, p. 25).

O mapa da Imagem 31 demonstra a configuração dos municípios rio-grandenses em 1900. Pedro Ely Filho (F3N2) foi eleito na nascente cidade de São Sebastião do Caí, em 1875, quando esta era emancipada de São Leopoldo. A Colônia de São Leopoldo foi o primeiro destino de Pedro (F3) e seus irmãos, em 1829, onde ele construiu seu patrimônio. Ali ele prosperou, oportunizando aos filhos as ferramentas para sua ascensão social e política. Jacob (F3N4) teve sua vida política em São João de Monte Negro, cidade originada em 1873 de Triunfo, ao lado do que era São Leopoldo. Jacob Nicolau (F3N4B3) foi destacado membro da política da cidade de Garibaldi, originada em 1900 da cidade de Bento Gonçalves, que também pertencia a São João de Monte Negro, até 1890. Assim, é possível acompanhar a escalada dos Ely no esforço para manter, aumentar e expandir seu capital político e econômico por meio de sua família. Através dos cargos e do envolvimento no mundo político era possível expandir os negócios, tanto pela compra de terras devolutas para posterior revenda aos imigrantes, quanto por favores recebidos de políticos aliados ou mesmo através do recebimento de cargos públicos como recompensa pela aliança formada. Portanto, política e economia são campos que não podem ser vistos em separado, já que funcionavam em conjunto na sociedade rio-grandense do século XIX (ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2018; VARGAS, 2007).

A presença dos filhos de Pedro em cargos de destaque em suas localidades e de seu neto como intendente, sendo indicado por um dos homens mais poderosos no Rio Grande do Sul do início do século, enfatiza o avanço dos Ely nas mais diferentes frentes da política e economia do período. Apesar da noção historiográfica clássica de que os imigrantes não se envolveram na política estadual, Jacob Nicolau, seu pai e tio contam uma outra forma de ver o período e seus atores: “Em todas as áreas de imigração, tão logo surgiam vilas, os imigrantes tiveram seus representantes a nível local” (DREHER, 2008, p. 58). À medida que a população foi crescendo e novos núcleos urbanos foram se formando, alguns integrantes da família Ely se tornaram representantes dos demais imigrantes, fazendo uso de seu crescente prestígio e influência para fazer parte dos círculos de poder das novas ramificações da província/Estado (PESAVENTO, 1991).

### *3.2.5 Nicolau Ely e a nova parcela da elite porto-alegrense*

Nas páginas anteriores, apresentei as bases familiares a partir de Pedro Ely (F3), seus filhos e netos que atestam a rede de contatos e alianças que os Ely formaram desde sua chegada à província, em 1830. Elas demonstram as condições possíveis de crescimento e destaque de

um indivíduo daquela família nas comunidades em que se instalavam e ajudaram a construir. Iniciando na Colônia de São Leopoldo, os descendentes dos quatro filhos de Pedro (G1A) e Gertrudes (G1B) espalharam-se rumo ao interior. Este movimento de ocupação de terras devolutas se deu pelo crescimento vegetativo das famílias e do retorno da imigração para o Brasil, em 1845, interrompida desde 1830. Os Ely foram beneficiados tanto pela compra e venda dessas terras, resultante da criação de novas colônias, quanto pelo comércio, consequência do aumento populacional, da venda de produtos aos colonos e compra de parte de sua produção. O movimento de interiorização que os Ely fizeram, como tantos outros descendentes de imigrantes, em busca de terras para si e para as famílias que criavam através de matrimônios, foi quebrado, até onde se sabe, por apenas um integrante (KUHN, 2011).

Nicolau Ely (1856-1925) (F3N9) foi o nono filho de Pedro (F3) e o único a ir em direção ao centro econômico e político da província em vez de comprar e vender terras e mercadorias nas picadas e colônias recém-abertas. Quando nasceu, em 1864, na cidade de São Leopoldo, a situação dos colonos ali assentados, precária e incerta no início, já se estabilizava. Nos 34 anos que se passaram da chegada de seu pai, Pedro, os Ely construíram um patrimônio e relações que possibilitaram a Nicolau as condições favoráveis de instrução e recursos materiais que seus irmãos mais velhos, Catarina (F3N1) e Pedro Ely Filho (F3N2), provavelmente não tiveram. Ainda assim, isso não impediu que Pedro Ely Filho, por exemplo, ascendesse política e socialmente, o que indica que, talvez, os Ely não tenham vindo para o Brasil sem algum pecúlio. Entretanto, Nicolau rompeu com os parâmetros de riqueza da família, tornando-se em algumas décadas um homem rico e influente na capital do Estado, construindo grandes prédios e criando “uma das mais opulentas [firmas] da praça” de Porto Alegre (TENENTE-CORONEL..., 1925, p. 3).

No início da década de 1880, Nicolau deixou São Sebastiao do Caí e foi para Porto Alegre. Ali, empregou-se na firma de Carlos Jacob Schilling (1819-1889), conhecido e antigo comerciante de fazendas, presente nas listas de estabelecimentos da capital da província e com sede em importante ponto do comércio na capital desde pelo menos 1873: “Carlos Jacob Schilling, rua 7 de setembro” (FRANCO, 1983, p. 69). A firma de Schilling ficava no térreo do famoso Edifício Malakoff<sup>97</sup>, o primeiro “arranha-céu” de Porto Alegre, com quatro pavimentos.

---

<sup>97</sup> O Edifício Malakoff foi demolido e em seu lugar encontra-se o Edifício Delapieve, ao lado do Edifício Guaspari, no centro histórico de Porto Alegre. O prédio teria sido denominado em homenagem à Torre de Malakoff, na cidade de Sebastopol, durante a Guerra da Crimeia (1853-56), conquistada pelos franceses (PORTO ALEGRE apud PESAVENTO, 2007, p. 106).

O prédio manteve essa posição até 1916, quando se deu o início da construção do Grande Hotel, que teria sete pavimentos em 1928.

**Imagem 32:** O Edifício Malakoff, à esquerda, o chafariz da Hidráulica Porto-Alegrense ao centro, na Praça do Paraíso e o Mercado Público à direita



**Fonte:** Autor desconhecido. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

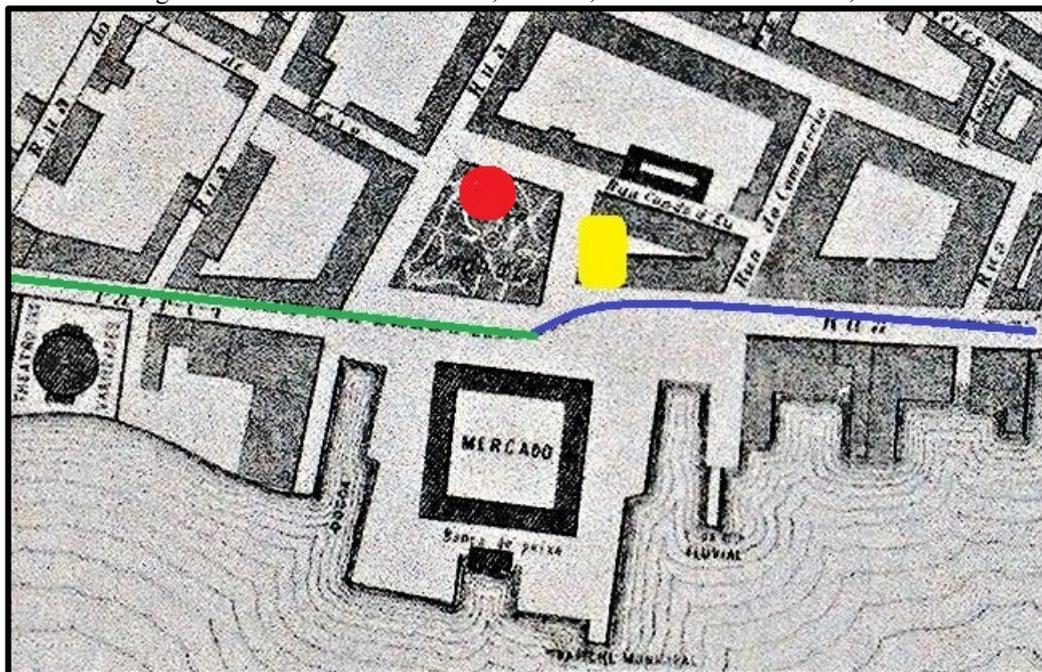
Na Imagem 32 é possível ver o Edifício Malakoff, à esquerda, no centro o chafariz que ficava na Praça do Paraíso, depois denominada Conde D'Eu, em homenagem ao marido da princesa Isabel e, por fim, a atual Praça XV de novembro, em honra ao dia da Proclamação da República. O Mercado Público está à direita, podendo ver uma de suas torres. A imagem em questão mostra a realidade de Porto Alegre no final da década de 1870: ruas e praças sem calçamento, rede de esgoto, prédios em arquitetura colonial, baixos e ausência de coerência paisagística. Ao fundo da Imagem 32 é possível ver os muitos armazéns que se localizavam na

beira do Guaíba, bem como os barcos que traziam as mercadorias de outros lugares e os carregadores e seus cavalos, prontos para distribuí-las pelos locais sem acesso por barco.

De 18.465 habitantes em 1858, a cidade de Porto Alegre mais que dobrou de tamanho em 1872, com 43.998 pessoas, chegando a 73.674 em 1900. Apesar do desenvolvimento populacional, a cidade ainda mantinha, de forma geral, a mesma aparência colonial que os avós e tios de Nicolau contemplaram quando chegaram a ela, em 1829 (PEDRO, 2015).

No recorte do mapa de 1881 da cidade de Porto Alegre, Imagem 33, é possível ver o ponto em vermelho, onde o fotógrafo postou-se para fazer a fotografia da Imagem 32, com o Edifício Malakoff, identificado em amarelo e o Mercado público a frente. No mapa o limite do Guaíba está às portas do Mercado, mostrando as áreas ainda não aterradas. Era um dos endereços mais prestigiados da época, devido a sua localização. Nicolau ali trabalhou até o fim da década de 1880, quando abriu sua própria empresa (BRANDS, 2015; FRANCO, 2000; MONTEIRO, 2012).

**Imagem 33:** Recorte da Planta da cidade de Porto Alegre de 1881. No detalhe, em amarelo, o Edifício Malakoff, e o segmento das ruas 7 de Setembro, em azul, e Voluntários da Pátria, em verde



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.

Em 1890 Nicolau deixou Schilling para criar a Ely & Cia, empresa em sociedade com os irmãos Frederico<sup>98</sup> (1848-?) e Henrique Dexheimer (1857-?), destinada ao comércio de

<sup>98</sup> A fortuna dos Dexheimer cresceu até o início do século XX. Em 1901 Frederico, Henrique e seu irmão Leopoldo criaram a empresa Frederico Dexheimer e Cia, destinada ao comércio de “comissões, consignações, conta própria

fazendas (TENENTE-CORONEL..., 1925, p. 3). Os sócios de Nicolau eram influentes e bem-sucedidos empresários no Estado, integrantes de uma vasta família de comerciantes do Rio Grande do Sul. Eles mantinham participação em diferentes tipos de empreendimentos, como ações da Hydraulica Guahybense, adquiridas em 1886, instada no bairro Moinhos de vento, destinada à coleta e distribuição de água para Porto Alegre (HYDRAULICA..., 1886, p. 3).

Em paralelo à Ely & Cia, Frederico e o irmão continuavam importando artigos do exterior, como insumos agrícolas, e exportando produtos produzidos localmente, como a farinha de mandioca (EXPORTAÇÃO, 1884, p. 3). Os dois também faziam parte das instituições reguladoras da cidade, como na direção da Praça do Comércio (PRAÇA..., 1884, p. 3) ou como conselheiros municipais (O DR. Jose..., 1901, p. 3). Os Dexheimer também tiveram experiência com lojas de tecidos anteriormente. Seu pai, Lourenço, apareceu, assim como Schilling, na seção de “comerciantes de fazendas”, no *Almanaque de 1873* (FRANCO, 1983).

A formação da Ely & Cia foi, certamente, uma aposta calculada, por homens de negócios experientes, como os Dexheimer, ao se associarem a Nicolau. A atividade precedente e a existência de capital, financiado por Pedro, um dos irmãos, ou mesmo pecúlio seu, certamente foram essenciais para o êxito do empreendimento. O nome da empresa criada, levando o sobrenome de Nicolau, parece também ser uma afirmação de solidez, afiançada pelo nome que circulava no Rio Grande do Sul há mais de meio século. A empresa dos três cavalheiros foi bem-sucedida, a julgar pela constante importação de tecidos, contabilizada na seção de *A Federação* destinada à alfândega, onde era descrito os produtos de importação/exportação e quem os vendia/comprava. Há até mesmo o registro fotográfico da Ely & Cia, na Imagem 34, a seguir.

A Ely & Cia ficava na Rua Voluntários da Pátria, n. 149. A rua era já antiga na época, e surgiu da necessidade de uma ligação com a cidade de Viamão. Conhecida como “Caminho Novo”, a estrada foi uma bela alameda de árvores que dava para a margem do Guaíba, até que por volta de 1860, o lado da margem<sup>99</sup> foi loteado e a rua converteu-se em local de comércio<sup>100</sup>.

---

e outros negócios que convenham n'esta praça com o capital de 800:000\$000”, o equivalente a 40 milhões de reais (JUNTA..., 1901, p. 3).

<sup>99</sup> À época, a margem do Guaíba ficava na Rua Voluntários da Pátria, como mostra a Imagem 24. Hoje, com os aterramentos feitos, a margem foi deslocada, para criar a Avenida Júlio de Castilhos, a Avenida Mauá e o Cais do Porto.

<sup>100</sup> A proximidade com o Mercado Público contribuiu para o interesse dos comerciantes, que ali construíram inúmeros trapiches para desembarcar suas mercadorias trazidas do exterior ou do interior do Estado. No mapa da Imagem 33 é possível ver inúmeros retângulos estreitos que saem dos quadrados que representam as casas comerciais e avançam rio adentro: aqueles são os pontos onde os navios atracavam e descarregavam suas mercadorias (FRANCO, 1983).

Quando Nicolau ali se instalou, em 1890, ela era repleta de lojas como a sua. Ela é, ainda hoje, uma rua destinada ao comércio, tendo muitas lojas de tecidos e aviamentos, sendo das mais movimentadas da capital.

**Imagem 34:** Prédio da firma Ely & Cia, na avenida Voluntários da Pátria, n.149



**Fonte:** Autor desconhecido. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

O trânsito de veículos naquela rua é difícil e perigoso, dado o grande número de pessoas circulando pelas calçadas, mas, sobretudo, pela rua. A Voluntários da Pátria, em verde na

Imagem 33, era a continuação da Rua 7 de setembro, em azul, onde seu último patrão, Schilling, tinha sua loja: aqui, uma inevitável comparação entre o antecessor e sua localização central e antiga, e o pupilo que, ao se emancipar, instalou-se em um ponto de expansão do comércio da cidade, para além de sua origem, como a continuação natural da vida e da economia (FRANCO, 1992).

A fachada da empresa, vista na página anterior, com seus dez metros de altura<sup>101</sup>, foi decorada em estilo eclético, muito popular à época e presente em importantes prédios, como a Intendência Municipal, Palácio Piratini, Mercado Público. O frontão<sup>102</sup> em triângulo, utilizado para esconder o telhado e servindo também como elemento decorativo, possui componentes em perfeita simetria. A cornija<sup>103</sup>, que circunda e divide o frontão da fachada inferior do prédio, serve de sustentação para quatro pilastras<sup>104</sup> que acabam em uma arcada, formada por três arcos. Acima, outra cornija apoia um arco. Entre as pilastras e os extremos horizontais do frontão encontram-se dois óculos, aberturas circulares que permitiam a passagem de ar e luz. O mais provável, aqui, é que o óculo fosse apenas decorativo. Nos pontos extremos do frontão encontram-se pinhas decorativas, e no ponto mais alto do prédio um enfeite com duas volutas e uma palma. Na parte inferior do prédio há quatro grandes portas com duas aberturas cada, terminando em bandeira leque<sup>105</sup>. Tanto as portas quanto os arcos possuem vidro em seus caixilhos, mas apenas a última contém belas volutas feitas de metal. As duas portas centrais são maiores em relação às dos extremos.

A impressão geral do prédio é de solidez e de decoração ponderada, sutil. As pilastras e os arcos remetem à arquitetura romana que, junto à cultura grega, são consideradas o berço do mundo ocidental. O latim, nessa época, ainda era uma língua ensinada nas escolas e cursos superiores. Em oposição aos elementos clássicos, as grandes portas envidraçadas e as grades de ferro enfatizam a utilização dos novos recursos e descobertas da ciência na melhoria das condições de vida e de trabalho. Assim, um passado clássico e um presente moderno dão o tom ao empreendimento de Ely e dos Dexheimer.

---

<sup>101</sup> Para medir a altura da fachada estimei a altura de Nicolau em 170 cm, considerando que a média dos homens da época era de 169,4 cm (MONASTERIO; SIGNORINI, 2008). Uma regra de três simples forneceu as medidas.

<sup>102</sup> Frontão é um “elemento de coroamento da fachada em forma triangular, aproximadamente triangular ou em arco de círculo, situado na parte superior do edifício ou de parte da edificação” (ALBERNAZ; LIMA, 1997, p. 276).

<sup>103</sup> Conjunto de molduras que servem de arremate superior às obras de arquitetura (SCHÄFFER, 2011).

<sup>104</sup> Pilastra é um pilar com quatro faces com uma delas ligada à parede da construção (Ibid.).

<sup>105</sup> Bandeira, ou sobreporta, como também é chamada, é um caixilho “situado na parte superior de portas e janelas destinado a melhorar a iluminação e ventilação no interior da edificação. Em geral é envidraçada” (ALBERNAZ; LIMA, 1997, p. 58).

Na foto também há a presença de cinco senhores. Através da comparação com as imagens do capítulo 5, proponho que o senhor de camisa e colete brancos seja Nicolau e os homens a sua esquerda são os irmãos Dexheimer<sup>106</sup>. A identidade dos senhores à direita é desconhecida.

Frederico e Henrique Dexheimer estão paramentados para eventos diurnos e públicos: os dois usam o traje completo, caracterizado por calça, colete e paletó. O guarda-chuva e o chapéu na cabeça sugerem que estavam chegando ou saindo. Um deles olha curioso em direção ao fotógrafo. Teriam eles se posicionado apenas para a foto? É uma possibilidade. Nicolau também olha para o fotógrafo, mas ele se apresenta em um traje de cores claras, e sem o paletó. Pelas sombras, sobretudo a do cavalheiro à direita de Nicolau, pode-se supor que fosse um dia ensolarado, talvez quente, e que ou o sol estava chegando ao ponto de zênite ou havia a pouco por ele passado.

A roupa de Nicolau sugere perguntas. Não afirmei até aqui que um homem de classe média e elite jamais se deixava ver em público, em uma rua repleta de outros estabelecimentos comerciais e frequentada por todos os homens importantes da época, sem estar completamente vestido? Acredito que esse detalhe não seja acidental. Apresento uma explicação possível para essa cena: tal diferença entre a roupa dos sócios poderia se justificar não enquanto uma incorreção do vestuário, mas um tipo de roupa adequado a quem estivesse dentro do prédio da Ely & Cia, trabalhando, talvez na contabilidade, quando foram requisitados para tirar o retrato. Sair à rua sem todos os paramentos necessários era considerado inapropriado e imoral para os padrões da época, sujeitando-se o infrator ao escárnio e escândalo dos demais (CRANE, 2006, LIPOVESTKY, 2009). Esse ponto parece o mais provável, também, já que Nicolau é o único dos cinco cavalheiros que não carrega nem chapéu ou guarda-chuva, nem veste um paletó. Ao ser convocado, ele poderia ter endireitado suas mangas, colocado seu paletó e tomado o seu chapéu, mas não o fez. Acredito ser, assim, um recurso retórico, em que Nicolau se coloca como homem “nascido sem bens de fortuna, exclusivamente devido ao seu esforço, o tenente-coronel Ely conseguiu firmar, no nosso alto commercio, sua representação de homem probo e trabalhador”, a forma exata em que foi descrito em seu obituário, quase três décadas depois (TENENTE-CORONEL..., 1925, p. 3). Em contrapartida, os Dexheimer eram representados como homens de negócios, ricos investidores, que a partir de seus dividendos vivam e aumentavam suas fortunas (HOLLANDER, 1996; STALLYBRASS, 1999).

---

<sup>106</sup> Ver Anexo X do capítulo 3.

Assim como seu avô, Pedro (F3), Nicolau (F3N9) diversificou seus investimentos. Em 1893, junto com seus sócios, os Dexheimer, e seu irmão, Jacob Ely (F3N7), perdeu um processo de disputa sobre terras compradas por eles e ocupadas por colonos, o que indica a prática de tal negócio, o que sugere que, além dele, outros investidores, como os Dexheimer, acreditavam que o negócio era lucrativo (AOS CIDADÃOS, 1893, p. 1). Em 1909, Nicolau venceu o leilão realizado pelo Estado de alguns terrenos no bairro “arraial dos Navegantes” (O DR. secretario, 1909, p. 4). Em 1905, comprou duas casas, herança de um órfão chamado Nicolau Audersons, no valor de 10:000\$000 mil-réis, o equivalente a R\$125 mil reais, na rua São Rafael, n. 93B e 96 (PELO..., 1905, p. 2). Essas compras evidenciam as múltiplas formas de se ganhar dinheiro na época, e como as parcerias econômicas não se limitavam a apenas uma empreitada, nem eram restritas aos irmãos ou parentes agregados, como cunhados.

Além do comércio e das terras, Nicolau foi acionista de muitas empresas que foram criadas no período. Em 1893, há menção de sua participação da Sociedade de Seguros Marítimos e Terrestres Porto-Alegrense, na qual ele tinha 10 das 10 mil ações existentes (PORTO ALEGRE, 1893, p. 3). No ano seguinte, em reunião extraordinária, a Companhia Transporte de Docas tem Nicolau como acionista, sendo ele o convidado a presidir à reunião (ACTA, 1894, p. 2), bem como na Caixa dos Funcionários Públicos (RELAÇÃO..., 1907, p. 3).

A reunião de acionistas da Cia Carris de Ferro Porto-Alegrense é interessante e sugestiva do momento que a cidade passava. Na assembleia extraordinária, pediram, Nicolau e os demais acionistas, a substituição “da tracção animal pela electrica” dos bondes em circulação (COMPANHIA, 1905, p. 2). Na “glorificação” de Castilhos, em 1904, na Imagem 19 do capítulo 2, é possível ver ao fundo da fotografia os bondes que acompanhavam a procissão, puxados por uma parelha de burros. A bicicleta, símbolo de modernidade, levada pelo homem em primeiro plano na imagem, mostra os diferentes estágios tecnológicos convivendo em uma mesma cidade que cresce e se desenvolve, mas que ainda parece uma cidade de província. Era essa passagem, do arcaico para o moderno, que os acionistas, como Nicolau, pediam (BAKOS, 2007; MONTEIRO, 2012).

A vida econômica de Nicolau, assim, estava atrelada, como seu pai e tios também faziam, a uma multiplicidade de empreendimentos, que garantiam lucros diversos. A Ely & Cia, sua primeira empresa em sociedade com os abastados irmãos Dexheimer, parece ter sido seu movimento de maior fôlego, até então, de um jovem que encaminha seus negócios e nome a um nível mais alto das firmas porto-alegrenses.

Nicolau tornou-se, assim, um dos muitos empresários de Porto Alegre que, além de manter um negócio próprio, diversificavam seus investimentos. No fim do século XIX, Nicolau já era um homem com o nome consolidado na praça, fazendo parte de um grupo relevante naquele início de república.

### 3.2.6 *A casa dos Ely*

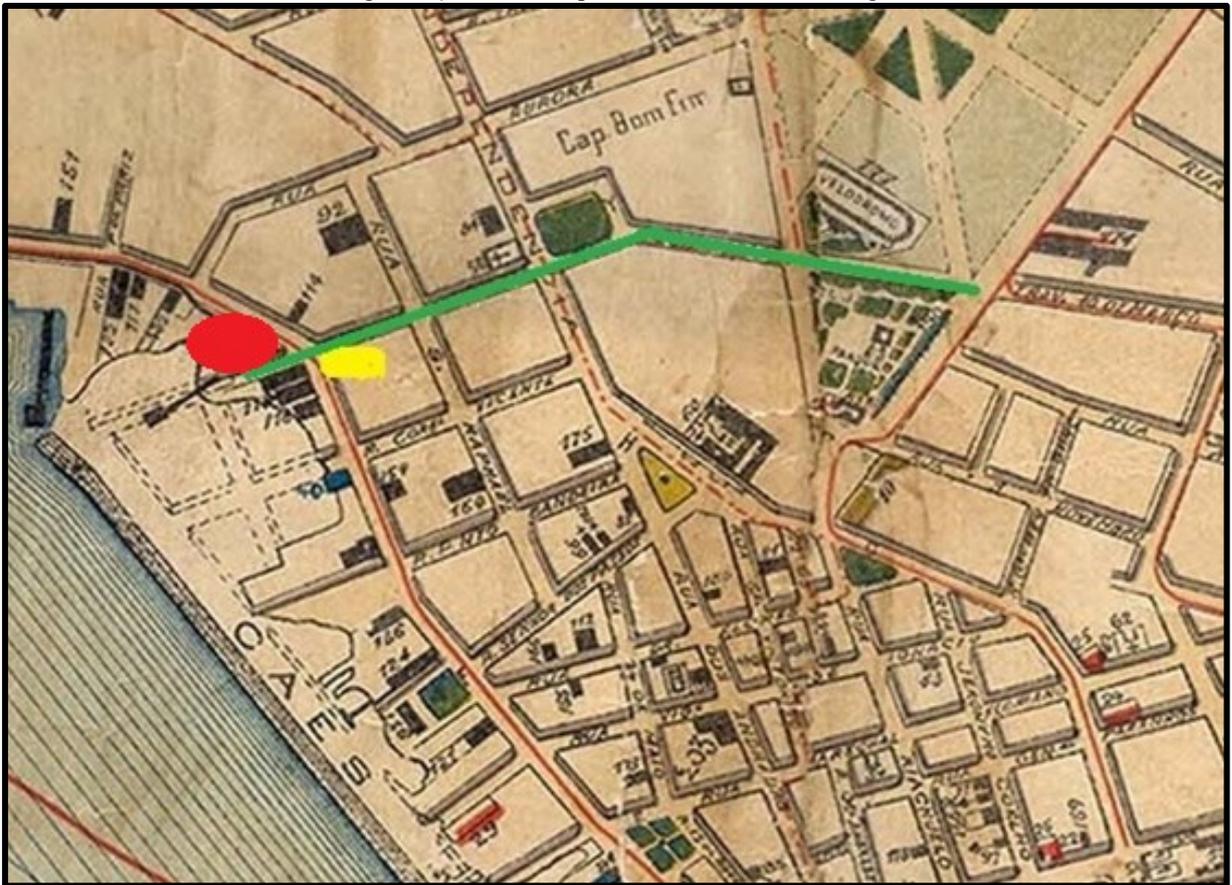
A arquitetura, neste capítulo, tem um papel importante em relação à cidade de Porto Alegre e sua elite. Já foi dito que os papéis de gênero femininos, que definiam a mulher como habitante do mundo privado, destinada a ser esposa e mãe, sob a tutela de um homem, foi usado como diferencial da elite que emergiu com o golpe de 1889. A ascensão ao poder do PRR obrigou seus líderes a fazer alianças com outras parcelas da sociedade rio-grandense que tinham pouca representação política, até então, como os imigrantes enriquecidos, na figura de comerciantes, industriários, bem como profissionais liberais. Tal aliança forneceu a base de apoio para a permanência de Castilhos e, posteriormente, de Borges de Medeiros, no comando do Estado entre 1897-1937. A continuidade no poder permitiu a aplicação de um plano a longo prazo de ordenação da cidade que a retirasse de seu passado colonial e a encaminhasse para o progresso do futuro. Os novos componentes da elite abarcada por Castilhos foram convidados a utilizar dos mesmos métodos de legitimação dos integrantes do PRR frente ao antigo poderio dos Liberais no Rio Grande do Sul, através dos papéis destinados as suas mulheres e filhas, bem como, em uma nova arquitetura que exteriorizaria a imagem que Castilhos e os entusiastas do progresso, através da ordem, idealizaram para Porto Alegre, substituindo seus prédios modestos e coloniais pelo que de mais novo a arquitetura e as modas arquitetônicas tinham a oferecer (KUHN, 2011; LOVE, 1975; PINTO, 1986).

Assim, Porto Alegre converteu-se na “sala de visitas” do Rio Grande do Sul, espécie de cidade-modelo para o restante do Estado e motivo de orgulho de seus habitantes. Enquanto sede tanto da administração municipal, quando da estadual, ela deveria ser “o produto urbano mais acabado das duas instâncias administrativas” (BAKOS, 2007, p. 175). Foi em Porto Alegre que boa parte dos ricos e poderosos construíram suas casas, palacetes e mansões, como quem edifica um monumento à própria pessoa, cravando no solo irregular da capital sua existência, riqueza e bom-gosto. O mesmo se dava com os belos mausoléus construídos no cemitério da Santa Casa, mas esses deveriam guardar seus cadáveres, enquanto as casas celebravam a alegria de viver luxuosa, privada e confortavelmente. A casa, assim, era a materialização de um indivíduo

e sua família através da arquitetura, e o lugar que ocupavam na sociedade porto-alegrense do fim do século XIX (FABRIS, 1993; MALTA, 2011).

A casa de Nicolau ficava na Rua da Conceição, n. 44. No final do século XIX, essa rua era muito diferente do que é atualmente. Ela se estendia do trecho que ainda leva o seu nome e compreendia as atuais ruas Sarmento Leite, criada em 1935, para unificar o segmento que ia da Avenida Osvaldo Aranha até a Avenida Independência e a Travessa 1º de Março. O túnel que encobre a atual Rua da Conceição, diminuindo-a, foi finalizado em 1975, e teve por função desafogar o trânsito do ponto de entrada da cidade (FRANCO, 1992).

**Imagem 35:** Parte do mapa de Porto Alegre de 1906, com demarcação em verde, na rua da Conceição: em amarelo a posição da casa de Nicolau, posteriormente, do Edifício Ely, em vermelho a antiga estação de ferro que levava a Novo Hamburgo



**Fonte:** Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.

É muito provável que a casa de Nicolau ficasse onde hoje se encontra o Edifício Ely, do qual falo posteriormente, na esquina da Rua Conceição com a Av. Independência, em amarelo na Imagem 35. Onde hoje estão as elevadas que conduzem ao Túnel da Conceição ficava a Estação de Ferro Porto Alegre- Novo Hamburgo, representada pelo círculo vermelho na imagem acima, criada em 1874 e substituída por uma de alvenaria, em 1910. A posição da casa de

Nicolau parece novamente indicar a relação que tinha com a nova realidade econômica rio-grandense. A primeira, enquanto comerciante, fundando sua casa em um local com direta relação com a Rua Voluntários da Pátria, logradouro da nova geração de comerciantes da capital naquele fim de século. A segunda, enquanto filho de imigrantes, sua casa ficava em frente à estação férrea, que levava e trazia pessoas, desde os imigrados, como seu pai e tios, à nova geração que, como ele, já nasceu no Rio Grande do Sul, em uma ligação direta com a antiga e fecunda colônia de São Leopoldo, cidade natal sua e de seus irmãos (FIALHO, 2010; TERRA, 2002).

A ferrovia, que se iniciava/acabava, fazia com que cada pessoa que fosse embarcar no trem ou que dele desembarcasse visse sua casa, com todos os ornamentos, como um monumento à opulência de uma família que ascendeu no centro político e econômico do Estado. Por fim, e fazendo um laço com o primeiro ponto, além de passageiros, a ferrovia levava e trazia mercadorias, produtos feitos nas colônias e escoados para a capital, a fim de serem vendidos para as grandes firmas, como a de Nicolau, em frente à rua consagrada ao comércio e aos comerciantes. Poderiam, também, servir de transporte para os produtos que ele comprava do exterior ou de outros estados, destinados a serem revendidos no interior do Rio Grande do Sul, em um trânsito que seu pai, Pedro (F3), fez durante décadas e, possivelmente, continuou a fazer para os lugares não contemplados com as rodovias.

A casa de Nicolau expressava o orgulho incontido que essa nova parcela da elite e classe média, da qual ele pertencia, do período sentia, através dos palacetes que construíam e ostentavam. Franco resume bem esta cena: “A casa térrea com porão<sup>107</sup> alto, que se definia como ‘assobradada’, falava a linguagem da moradia enobrecida. Levantar a casa acima de um porão, longe da terra e da umidade, era sinal de prosperidade burguesa e índice de *status*” (FRANCO, 2000, p. 63). O solo da cidade de Porto Alegre contribuiu para isso, já que, acidentado e irregular, boa parte das casas construídas nas ruas principais, como a Duque de Caxias ou Av. Independência, precisavam de estrutura para deixar o andar térreo nivelado. A de Nicolau, na Imagem 36, também foi construída dessa forma: da direita para a esquerda, o porão

---

<sup>107</sup> Há uma entrada visível entre a coluna do portão e o fim da fachada principal. Cheguei a cogitar que fosse uma entrada de serviço, mas, ampliando a imagem, foi possível perceber a existência de barras de proteção, visíveis entre as grades da cerca, que diferem dessas por serem equidistantes e conter um elemento decorativo. Também é possível ver uma barra, ao meio da abertura, que está na perpendicular em relação à grade. Ao invés de uma porta de entrada dos criados, parece ser um ponto de ventilação e entrada de luz no porão. Este não foi um elemento que necessitava grandes explorações no corpo do texto, por isso não foi feito o recorte, como nas demais imagens. Se o leitor (a), ainda assim, quiser ver, basta aumentar o tamanho da página do presente arquivo.

fica mais evidente e o piso superior se distancia do nível da rua, passando de 5,67<sup>108</sup> m de uma ponta para 7,93 m na outra. O que pode ser relacionado, também, com o crescimento socioeconômico de Nicolau: enquanto a residência de Júlio de Castilhos, no topo da acropole, erguia-se ao lado das principais instituições da época, sob um porão de quase dois metros de altura, sustentada por robustas pedras e protegida a sua privacidade por pequenas aberturas de ventilação, a casa de Nicolau subia, passo a passo, a ladeira do “progresso”, enquanto “abastado capitalista”, rumo ao esplendor dos palacetes, dos seletos grupos no controle da economia regional (TENENTE-CORONEL..., 1925, p. 3).

**Imagem 36:** Foto da casa de Nicolau Ely



**Fonte:** Autor desconhecido. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

Retorno para a Imagem 36. Ao lado do frontispício<sup>109</sup>, adjacente a ela, ficava o portão de entrada do terreno. Ele era feito de ferro, artisticamente retorcido para formar retas que se

<sup>108</sup> Para medir a altura da fachada estimei a altura de Nicolau em 170 cm, considerando que a média de altura da época era de 169,4 cm (MONASTERIO; SIGNORINI, 2008). Uma regra de três simples forneceu as medidas.

<sup>109</sup> Mesmo que fachada central. “Frente do edifício, em geral voltada para a via pública, com tratamento diferenciado e os acessos principais” (ALBERNAZ; LIMA, 1997, p. 248).

cruzavam, incrustado de flores douradas na parte inferior e, no topo, por volutas que sustentavam uma base levemente curvada onde havia hastes pontiagudas. Duas grandes colunas amparavam o portão e as grades, arrematando o conjunto das colunas, frisos<sup>110</sup> e urnas. As janelas, grades e portão delimitavam, oficialmente, a fronteira entre o mundo privado e o público, como a barreira entre o Jardim do Éden, para a mulher “direita”, e o terrível mundo da mulher “da vida”, ou da mulher pobre, onde, segundo os valores do fim do século XIX, apenas se encontraria a morte, tristeza e degradação. Aquelas grades, suas volutas, instigavam o passante a imaginar como seria viver naquela gaiola dourada, habitar os seus cômodos e admirar seus móveis delicados e objetos fabulosos. A barreira, apesar de bela, exibia suas lanças, como que protegida por uma fileira de hoplitas, ameaçadoramente postados, repelindo e ferindo quem daquele limiar ousasse transpor os sagrados muros que protegiam a santidade da célula que compunha o corpo social (MALTA, 2011; SENNETT, 2016).

A fachada da casa, assim, é um ponto relevante, já que era ela que definia, assim como a roupa fez pela caracterização pessoal dos indivíduos, a imagem da família enquanto grupo. É por isso que a decoração se torna um elemento indispensável a ser usado em larga escala, que multiplica a função ilusionista dos materiais. A seguir introduzo um recorte da Imagem 36 para melhor apreciação dos pontos desenvolvidos (FABRIS, 1993; LIPOVESTKY, 2009).

A casa dos Ely possuía uma profusão de elementos decorativos e, assim como a Ely & Cia, foi ornamentada em estilo eclético, a “cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa” (FABRIS, 1993, p. 13). Tal estilo combinava o culto ao passado, o historicismo, as culturas estabelecidas como “clássicas”, o conhecimento produzido pelo imperialismo europeu, trazendo à luz culturas “exóticas” e grandiosas, como a egípcia e a islâmica, e o surgimento de inovações técnicas, como o ferro forjado (DIEFENBACH, 2008).

O uso desses adornos era uma forma de sugerir o conhecimento de outras culturas, do refinamento construído a base da leitura e da intimidade com obras de arte, como a pintura e a fotografia, frente a uma sociedade com altos índices de analfabetismo e grande concentração de renda. Como a roupa, sua qualidade e asserção em relação às ocasiões de uso, a fachada de uma casa e a escolha dos elementos de distinção nela inseridos também conferiam prestígio aos seus moradores (FABRIS, 1993; SCHÄFFER, 2011; SCHWARCZ, 2012).

---

<sup>110</sup> “Faixa não muito larga, disposta no sentido horizontal, usada principalmente na parte superior de paredes externas e internas. Possui muitas vezes pinturas, ornamentos esculpidos ou inscrições” (ALBERNAZ; LIMA, 1997, p. 275).

**Imagem 37:** Fragmento da Imagem 36: fachada da casa de Nicolau Ely



**Fonte:** Recorte autoral.

As cinco janelas da fachada, na Imagem 37, são perfeitamente simétricas entre si, mediam cerca de 3,4 metros de altura, retangulares, protegidas nas folhas<sup>111</sup> exteriores por caixilhos<sup>112</sup>, vidro com formas geométricas e, no interior, por folhas feitas de madeira. A janela

<sup>111</sup> Folha é “a parte móvel das esquadrias, podendo ser lisa ou decorada” (ALBERNAZ; LIMA, 1997, p. 264).

<sup>112</sup> “Caixilhos são partes das folhas de esquadrias onde são fixados vidros, almofadas ou painéis, sustentando-os e guarnecendo-os. O termo é mais utilizado quando referido às esquadrias cujos caixilhos sustêm vidros” (Ibid., p. 75).

terminava em um arco pleno<sup>113</sup> e bandeira leque, com vidro colorido. As balaustradas eram de ferro, o corrimão com o metal forjado, balaústres em fustes dourados<sup>114</sup>. Nos extremos da fachada, pilastras<sup>115</sup> que terminavam em capitéis<sup>116</sup>, acabando abaixo de sete camadas de frisos<sup>117</sup>, quatro deles ornamentados e três lisos. São cinco frontões, quatro ondulados e um triangular, com frisos na parte superior, desenhos em seu centro e intercalados com urnas e pinhas.

Assim como na Ely & Cia, Nicolau decidiu exibir não apenas as urnas, frisos e balaustradas que o dinheiro ganho lhe permitiu comprar: ele eternizou, através da fotografia, um outro tipo de capital que construía através dos anos, encarnados na figura de sua mulher, Augusta, e dos filhos que teve com ela.

### 3.2.7 *Augusta e Nicolau e as relações de poder e gênero no ambiente privado*

Discorri, sobretudo no capítulo 2, sobre a separação entre o mundo privado e público e a sua destinação de acordo com a mesma oposição, homem *versus* mulher, que no século XIX foi construída. Nas três imagens anteriormente apresentadas essa separação é perfeitamente exposta: o mundo público do trabalho, das portas abertas de uma empresa aos compradores, da formação de sociedades com outros membros abastados, do controle e do poder econômico que era gerido por homens. A pose de Nicolau, na Imagem 34, a ausência de sua família, junto aos seus sócios e talvez até mesmo alguns empregados ajuda a dar sentido à imagem (KEHL, 2016; SENNETT, 2016).

O âmbito privado, nesse sentido, entendido como reduto feminino, também era dirigido, em última instância, pela autoridade masculina. O preceito de que as mulheres eram emotivas, constantemente tentadas pela paixão e assediadas pela loucura, garantia as decisões fundamentais ao pai, que seria o único responsável pela tomada de resoluções baseadas na razão

<sup>113</sup> “Arco em forma de uma semicircunferência [...] utilizado na arquitetura brasileira em vãos de portas e janelas a partir do século XIX, nas primeiras construções influenciadas pelo estilo neoclássico” (Ibid., p. 50).

<sup>114</sup> Balaustradas são o “anteparo de proteção, apoio, vedação ou ornamentação utilizado frequentemente em balcão, terraço, alpendre ou como guarda-corpo de escadas. O termo é mais empregado quando referido ao anteparo formado por uma série de elementos iguais, principalmente balaústres, com o mesmo espaçamento, arrematados por corrimão ou travessa”. O balaústre é uma das hastes que formam, em conjunto, a balaustrada, e o fuste é a parte entre os extremos do balaústre (Ibid., passim).

<sup>115</sup> Pilastra é uma “saliência retangular presa a uma edificação ou parede com a mesma disposição da coluna” (Ibid., p. 302).

<sup>116</sup> Capitel é a “parte superior de colunas, pilastras ou balaústres” (Ibid., p. 123).

<sup>117</sup> Friso é uma “faixa não muito larga, disposta no sentido horizontal, usada principalmente na parte superior de paredes externas e internas. Possui muitas vezes pinturas, ornamentos esculpidos ou inscrições. Em construções antigas está presente principalmente nos prédios influenciados pelo estilo neoclássico” (Ibid., p. 275).

e na ciência. Foi fundamentado nesses pressupostos que importantes pensadores europeus do século XVIII e XIX como Immanuel Kant (1724-1804), Auguste Comte (1798-1857) e Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) afirmaram: “O doméstico é importante demais para ser deixado a natureza fraca das mulheres” (PERROT, 1991, p. 125).

Ao homem, assim, além da vida pública lhe era reservada a autoridade máxima “no seio da vida privada” (CORBIN, 2013, p. 8). É possível estabelecer algumas relações públicas de Nicolau com sua vida doméstica: a aliança feita entre ele e os Dexheimer para iniciar a Ely & Cia também foi realizada com Augusta, sua mulher, sendo o contrato que rege tal aliança lavrado por órgãos oficiais, de forma pública, tanto no caso do casamento civil quando para a criação da empresa; da união, novos membros foram adicionados ao arranjo inicial, seja na figura de empregados, seja na de filhos; Nicolau, assim como com os funcionários de sua empresa, também tinha uma relação de dependência financeira entre ele e seus filhos, de obediência regida pela moral e mesmo subordinação legal. A parceria, entretanto, não concebia a Augusta os mesmos direitos e poderes que a Frederico e Henrique (CORBIN, 2013; PERROT, 1991).

**Imagem 38:** Fragmento da Imagem 36: Nicolau, Augusta e filhos nos balcões das janelas de sua casa



**Fonte:** Recorte autoral.

A Imagem 38, acima, mostra o centro da fachada da casa, onde posaram o casal, Augusta e Nicolau, e os filhos. Assim como na sociedade e nos negócios, a arquitetura eclética era regida pela simetria, com cada ornamento e componente com um lugar e função específica. Como a vida profissional de Nicolau poderia ser relacionada com sua vida familiar, o mesmo poderia ser dito com a arquitetura de sua casa e sua família. A noção de ordem, de função específica e de lugar determinado para cada membro da sociedade era compartilhada pela ideologia do período que era extensível a todos os ramos da vida humana. Dito isso, sigo.

A família está nas sacadas das janelas. Nicolau está à direita e Augusta à esquerda. Acima dos dois o frontão triangular, ladeado por outros dois circulares. Assim como aquele era o ponto central da fachada da casa, Nicolau e Augusta também eram o centro daquele lar. A proporção e simetria daquela face, reforço, simbolizava também a proporção reservada à cada pessoa, seu devido lugar e função na família e na sociedade.

O simbolismo das urnas, utilizadas desde a antiguidade clássica como ornamentos, onde se colocavam flores ou se represava a água da chuva, mistura-se com a antiga representação da fertilidade pagã, a pinha, e sua apropriação pelo cristianismo. A urna, enquanto depositária de algo, peça maciça e imponente, foi utilizada para decorar as fachadas centrais e laterais das intersecções delas. Assim também era a família do século XIX que está fotografada aqui: pais, mas sobretudo o pai, que estruturavam o lar, que conferiam segurança e referência, coletando ou fazendo de si um receptáculo para que outros seres neles crescessem.

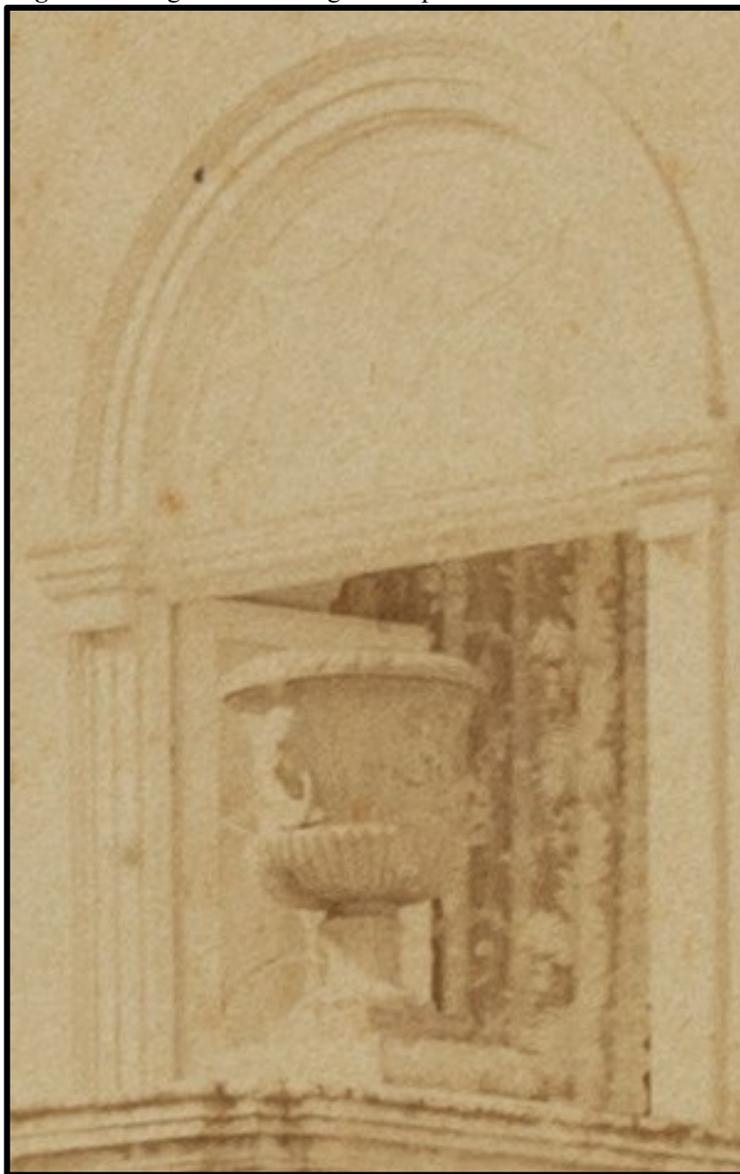
Centrais e onipresentes: colocadas nos pontos de intersecção, as urnas cobrem, em ambas as direções, o espaço entre as pinhas e as próximas urnas. Talvez aqui esteja substancializado o poder e a presença de Augusta: enquanto o marido, materializado nas urnas centrais da fachada, é o componente principal da casa, ela era as urnas nas intersecções, vigilante, ativa. Apesar de ser em Nicolau que aquela instituição se baseava e é por ele que ela existe, sem Augusta não haveria filhos e, por conseguinte, não haveria família. Assim, recuada em relação ao marido naquela janela, ela evidencia a extensão da importância que tinha naquela casa, talvez pequena na fachada, mas grande em seu interior (PERROT, 1991; KEHL, 2016).

### 3.2.8 O caso da cortina

Apesar de subordinada ao homem também no meio privado, era ali que a mulher tinha espaço, socialmente lícito, amplamente incentivado, de desenvolver um ambiente que era seu, onde seu caráter e personalidade pudessem ser expressos através de objetos, tecidos, flores. Lá era seu lar, seu refúgio. Até a chegada dos filhos, a vida da mulher casada da classe média e elite deveria ser passada com as ocupações da casa. A primeira delas era a decoração que no século XIX, “tornou-se uma atividade necessária e complexa” (MALTA, 2011, p. 223). Assim como a fachada, o interior da casa deveria ser arranjado de forma adequada, já que as classes “altas” do período se identificavam “por e pela aparência de suas casas. [...] Noções de lar, conforto, convenção, bom gosto, propriedade e *status* assumiram forma visual determinada: a forma decorativa dos ambientes das casas” (MALTA, 2011, p. 223). Uma série de objetos

deveriam ser arranjados, combinados, de forma a expressar o bom gosto e capricho dos que ali habitavam. Da decoração da casa de Augusta, há uma cortina que aparece na fotografia, na Imagem 39.

**Imagem 39:** Fragmento da Imagem 36: porta de entrada da casa dos Ely



**Fonte:** Recorte autoral.

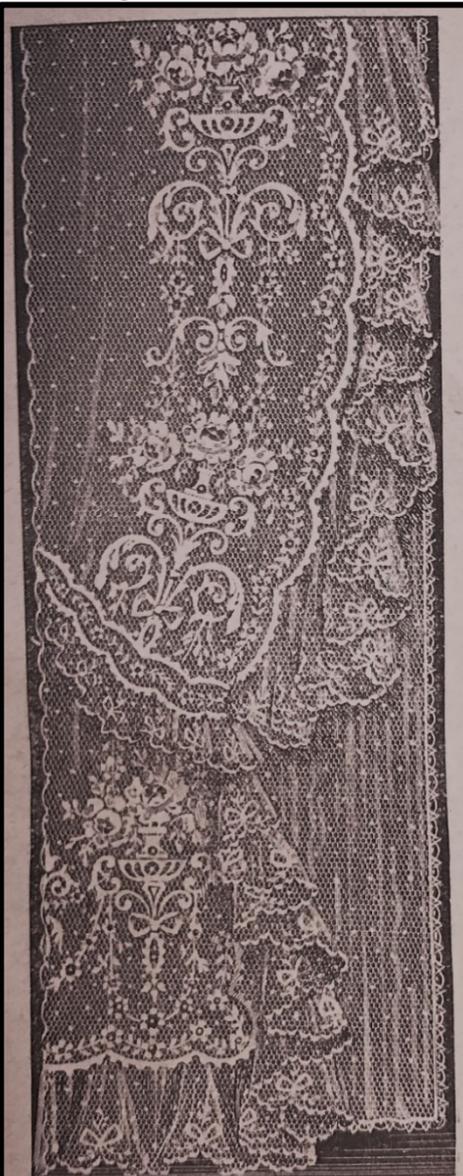
As cortinas eram parte da decoração têxtil do lar burguês elitizado. Elas tinham uma função protetora, tanto da poeira, que vinha das ruas não calçadas, levantada pelas carroças, carruagens, quanto da privacidade dos moradores, em relação aos passantes. Entre elas, havia muitas possibilidades de composição: grossos tecidos, como o veludo, delicados, como a seda, transparentes e leves, como o tule. Acredito que elas sejam parte das decisões de Augusta para decorar a sua casa: não era incomum que a maior parte dos móveis fossem escolhidos pelo marido, já que representavam um gasto substancial, ficando ao encargo da esposa a escolha dos têxteis, como as cortinas, tapeçarias, roupas brancas.

A cortina da Imagem 39 é vista pela porta central, parcialmente encoberta pela pilastra do portão, encimada pela urna. Ela parece ser de um material leve e transparente, possivelmente tule, onde foram bordados, manualmente ou por tear, a renda que enfeita o tecido. No lado direito há uma listra na vertical, composta de um motivo floral. É possível que esta seja a borda central de uma das duas partes que compunham o todo da cortina, já que era nas bordas que havia um maior investimento tanto no tamanho quanto na qualidade da renda. A borda provavelmente era ondulada, como sugere um pedacinho que aparece entre o corrimão e a guarnição da porta. Da esquerda para a direita o bordado das flores diminui e a distância entre elas é maior, arranjadas também em linhas verticais (FELIPPI et al., 2013; PEZZOLO, 2013; PERROT, 2011).

Nas Imagens 40 e 41 estão modelos de cortinas de renda do período, que ajudam a visualizar como seriam as de Augusta. Antes de prosseguir, alguns pontos precisam ser esclarecidos em relação ao consumo de produtos industrializados.

As cortinas nas imagens a seguir são do grande magazine *Au Bon Marché*, e constam no catálogo de *Ameublement, tapis, literie, couverture et rideaux blancs* (Mobiliário, tapete, roupa de cama, cobertor e cortinas brancas) da primeira década do século XX. Paris, sede do magazine, foi “a capital do século XIX”, local onde se deu o advento do consumo de massa, berço de um “modelo universalmente válido de consumo esclarecido”, provido de um “ideal de civilização” (WILLIAMS apud MICHETTI, 2009, p. 231). *Au Bon Marché* foi o primeiro grande magazine a ficar mundialmente famoso, construindo lojas de milhares de metros quadrados, empregando centenas de vendedores, popularizando mercadorias, estabelecendo preços fixos e claros, oferta de preços baixos e descontos, pequena margem de lucro, mas grande número de vendas e transformação das lojas em “paraísos ou palácios de consumo” (SANTOS, 2020, p. 58).

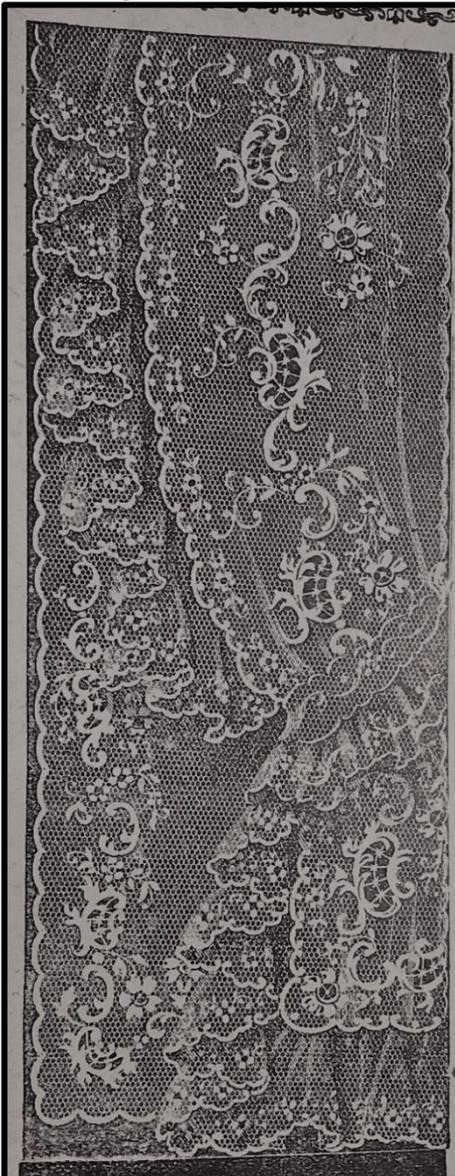
Imagem 40: Cortinas de renda



N<sup>o</sup> 40868. **GRANDS RIDEAUX** tulle point d'esprit, application linon, volant assorti.

	Largeur 1 <sup>m</sup> 50.	
Haut.....	3 <sup>m</sup>	3 <sup>m</sup> 50
La paire.....	<b>63.</b>	<b>72.</b>
	Vitrages. Largeur 0 <sup>m</sup> 69.	
Haut.....	2 <sup>m</sup> 50	3 <sup>m</sup>
La paire...	<b>17.</b>	<b>20.</b>
Le couvre-lit, 2 <sup>m</sup> 50 × 2 <sup>m</sup> 50.....		<b>59.</b>

Imagem 41: Cortinas de renda



N<sup>o</sup> 40603. **GRANDS RIDEAUX** volant sur beau tulle uni, application linon.

	Largeur 1 <sup>m</sup> 50.	
Haut.....	3 <sup>m</sup>	3 <sup>m</sup> 50
La paire....	<b>53.</b>	<b>62.</b>
	Vitrages. Haut.	
	2 <sup>m</sup> 50	3 <sup>m</sup>
La paire.....	<b>23.</b>	<b>28.</b>
Le couvre-lit 2 <sup>m</sup> 50 × 2 <sup>m</sup> 50.....		<b>59.</b>

Fonte: Catálogo de *Au Bon Marché*, 19--?. Acervo do autor.

Catálogos como o apresentado, enviados para o mundo todo, permitiam que se comprasse um produto em Paris, estando no Brasil, e recebê-lo em cidades como Porto Alegre. As lojas locais também compravam os produtos para revendê-los, recebendo por barcos, em algumas semanas, as mercadorias. Alguns estabelecimentos, como o de Guilhermina Weber, propagandeavam que sua loja recebia produtos “diretamente de Paris” (GRANDE magasin...,

1890, p. 4). O Ateliê de Modas de Angelita Vidal de Laporte também anunciava seus produtos vindos da “cidade luz” (NOVIDADES, 1894, p. 3). Além disso, com as novas tecnologias, os produtos de grandes lojas e marcas eram rapidamente copiados e vendidos mais baratos, distribuídos pelo mundo através das frotas marítimas. Por fim, Nicolau, como negociante do ramo de “fazendas” tinha acesso a todos os tipos de tecidos e produtos têxteis, facilitando ainda mais a aquisição, por parte de sua mulher, tanto das novidades quanto dos produtos já estabelecidos e prestigiosos.

Dos modelos na página anterior, há o exemplo de como as cortinas eram arranjadas sob as portas e janelas das casas. São duas camadas de tecido: a primeira era uma faixa de tecido retangular, geralmente mais simples e de tecido mais fino, presa estendida, que deveria cobrir metade da extensão da porta/janela; a segunda, chamada de reposteiro, era uma faixa de tecido volumosa, mais comprida que a anterior, que era presa à parede por uma faixa de tecido amarrada a um gancho, dividindo-a em duas partes, com a superior dobrando-se em uma cascata de babados, e a posterior caindo ao chão, geralmente amontoando-se no assoalho, sendo mais comprida que a primeira.

As formas de arranjar a segunda parte da cortina mudaram através das décadas, mas esta era a mais comum no início do século XX. Além da forma, os tecidos também eram regidos por normas estritas. Há uma passagem no *Livro das Noivas*, da jornalista e escritora Júlia Lopes de Almeida<sup>118</sup> (1862-1934) que ajuda a compreender melhor a questão. O livro de Almeida é um manual, lançado em 1896, “um marco na precária preparação para o casamento nos mais distantes locais do país” (BRAZIL; SCHUMAHER, 2000, p. 356). Ele continha as fórmulas e regras de, por exemplo, como decorar cada cômodo. O fragmento a seguir corresponde a um diálogo da autora com uma amiga (fictícia ou não) chamada Annita, quando Júlia vai visitá-la. Annita apresentou a sua nova casa com orgulho, começando pelo salão em que estavam. Percebendo o olhar de Júlia para as cortinas, comenta:

---

<sup>118</sup> Júlia Lopes de Almeida foi uma importante jornalista, escritora e abolicionista. “Crítica da sociedade do seu tempo, Júlia condenava a supremacia masculina, a negação do direito ao voto às mulheres, a exploração no trabalho, a escravidão dos negros e as violências sexuais contra a mulher” (BRAZIL; SCHUMAHER, 2000, p. 356). Há menções de vários dos romances publicados de Júlia em *A Federação*, como *A família Medeiros*, sobre os costumes da sociedade paulistana, anunciado como da “operosa *escriptora* Júlia Lopes de Almeida” (DENTRO..., 1893, p. 2). No *Almanak Enciclopédico Rio-grandense*, em 1898, há menção de outro romance, *A viúva Simões* (ALMANAK..., 1898, p. 248). *Livro das noivas*, lançado em 1896, foi anunciado em 1912 pela Livraria Universal, de Carlos Echenique (NOVIDADES!, 1912, p. 2). É muito improvável, entretanto, que muito antes Augusta e suas filhas não tenham tido contato com este livro, que foi grande sucesso de vendas e que marcou uma geração inteira de moças da sociedade brasileira (BRAZIL; SCHUMAHER, 2000).

Estás reparando para as cortinas de renda, não é assim? pois olha que é de propósito! Meu marido é um *hygienista*, nem imaginas! Os reposteiros de *reps*, de seda, de lã, são ninhos de micróbios. A renda branca não; alegra o olhar e de vez em quando, zás! Lava-se e engoma-se, e acabou a bicharia. (ALMEIDA, 1905, p. 154).

Quando Annita se adianta à amiga, ela deixa claro que conhece como se deve dispor cortinas e quais os tecidos correspondentes a cada parte da casa. A sala para receber visitas deveria conter belas cortinas em tecidos encorpados e sofisticados, a fim de dar o tom de elegância que a casa e seus moradores gostariam de imprimir aos recém-chegados.

A cortina de Augusta é vista, entretanto, pela porta de entrada da casa, sendo feita de renda. Poderia tal cortina estar, então, pendurada sob a porta de entrada? Muito improvável. O vestibulo de uma casa deveria estar sempre livre e despido de qualquer tipo de adorno, a não ser os arquetônicos, para que desde que cruzasse a soleira da porta o visitante pudesse contemplar o esplendor da parte interna do primeiro aposento. Seria, também, um empecilho na passagem dos moradores e criados. Outro ponto que apoia este argumento se encontra no tecido empregado: as fazendas de que eram feitas as cortinas de salões de visitas ou das portas e janelas de frente à entrada da casa deveriam ser de tramas nobres, volumosas, elegantes e caras, como a da Imagem 42.

**Imagem 42:** Cortinas de tecido estampado



Fonte: Catálogo de *Au Bon Marché*, 19--?. Acervo do autor.

Annita explica a razão das cortinas de renda justamente porque sabe a má impressão que pode ter a amiga em relação à casa e seu “bom-gosto”, afinal, o conjunto da casa e do morador misturavam-se, em uma simbiose delicada. O mais provável é que a cortina de Augusta estivesse pendurada sobre a porta que levava a um dos cômodos interiores da casa, compondo uma cobertura leve e graciosa, privando os olhares curiosos dos cômodos íntimos, reservados ao convívio familiar. Por fim, a parte que se vê era a primeira camada da cortina, constituindo-se em uma faixa de tecido retangular e reta. Sobre ela ainda era colocado o reposteiro que, como emoldurava os extremos da abertura que cobria, não ficou visível na imagem: eram amarrados em menor extensão, já que dificultaria o trânsito diário, tanto por haver uma faixa de tecido jogada entre os varões da porta, quanto pela necessidade de afastar, toda a vez que se passava por ela, as duas camadas da cortina. Ele provavelmente era feito de algum tecido mais encorpado, como o *reps*, muito usado para estofar móveis, de que Júlia se refere, próximo do modelo da Imagem 42 (MALTA, 2011; PERROT, 1991; PEZZOLO, 2013).

Por fim, mais uma vez a justificativa de Annita: ela revela à amiga que quem as comprou foi seu marido, um “*hygienista*”, que optara por algo não convencional em nome de um salão livre dos “ninhos de micróbios” (ALMEIDA, 1905, p. 154). Há, aqui, a sugestão da escritora da ingerência masculina nos assuntos comumente relacionados às mulheres, à vida puramente doméstica. Assim, a troca deu-se, segundo ela, por motivos “racionais”: novamente, a oposição entre o homem racional, atento às descobertas da ciência em confronto com a mulher e seu apego “frívolo” às convenções “sem sentido da moda” (KEHL, 2016; LAQUEUR, 2001).

A escolha correta dos objetos para cada cômodo era, assim, regrada e socialmente conhecida, seja através da leitura de manuais ou propagandas, seja através da experiência pela educação do olhar na casa alheia, seja pelas ilustrações de catálogos de lojas ou revistas. Augusta era a mulher de um homem que, já em certa posição, crescia econômica e socialmente. Sua casa deveria refletir a riqueza que se avolumava nos negócios, que era gasta nas fachadas dos seus imóveis e no interior deles. A correção destas regras não era apenas um detalhe, mas um pilar importante da educação feminina, uma parte considerável das obrigações das mulheres da classe média e elite (MALTA, 2011).

### 3.2.9 *A virilidade do homem e a feminilidade da mulher*

Retorno à imagem 38. Na janela central, na fachada, vê-se uma criança de branco entre os dois adultos em cores escuras. Uma jovem e pequena pinha pronta para brotar através do

abraço protetor e fecundo dos pais. Ali, há o modelo cristão da sagrada família: deus-pai, mãe, deus-filho. Diferente da história bíblica, o bebê presente não foi concebido sem a mácula do “pecado original”. Ao contrário: os filhos do casal são a prova da “virilidade” de Nicolau, da sua plena capacidade reprodutiva e do defloramento de sua esposa; para Augusta, da realização de seu destino, biológico e social, enquanto mulher. Os dois lados de uma mesma moeda, com o desenrolar de uma vida possível, segundo a ideologia reinante, para um; e mais um feito conquistado, para outro. Para a criança, se menino, o mesmo destino de seu pai: a vida pública e as conquistas advindas dos negócios, das profissões; se fosse menina, ao invés do paraíso e notoriedade do deus que é pai, mas também é filho, um eterno purgatório, de esquecimento e de tarefas que só eram notadas quando deixadas de fazer.

Para Nicolau, a injunção fundante da virilidade: “seja o Adão do Gênesis a quem foi conferido o domínio sobre todas as coisas” (CORBIN, 2013, p. 7). À Augusta, a antiga oscilação da imagem feminina entre Eva, que compele o homem e a humanidade para fora do paraíso, e Maria, a virgem-mãe do salvador, e as três, em comum, definidas por seus úteros, glória e ruína; mas, sobretudo, condição e causa de seu lugar social (KEHL, 2016; KNIBIEHLER, 2016; LAQUEUR, 2001; PERROT, 1991).

De fato, a empresa da qual Nicolau era sócio, as relações sociais que alimentava, a casa que ele exibia, a família que construiu, eram, para aquela sociedade, tanto provas de seu trabalho, merecimento pessoal, do esforço empregado, quanto dos valores morais aprendidos, praticados e mantidos. Nesse sentido, a virilidade não constituía uma virtude individual, ou apenas condicionava a dominação sobre a mulher, mas estruturava toda uma visão de mundo: sua relação com os empregados da casa, da empresa, com a mulher e filhos, com seus sócios, homens para quem vendia ou comprava, com as instituições políticas e econômicas. Em seu obituário, *A Federação* lhe escreveu um epitáfio que pretendia englobar todas as ações de um homem, toda a sua vida: “Cidadão honrado, bom *pae* e exemplar chefe de família” (TENENTE-CORONEL..., 1925, p. 3).

Augusta, também na Imagem 38, ao contrário do marido, é apenas um borrão, uma figura imprecisa e postada atrás dele. Ocupando quase toda a extensão da balaustrada, Nicolau recosta-se sobre o corrimão, displicentemente, enquanto com a outra mão segura uma criança: mesmo sendo Augusta quem gerou, durante nove meses, e concebeu aquela vida, em partos longos, dolorosos e com alta taxa de mortalidade, provavelmente em algum cômodo daquela mesma casa, era Nicolau quem daria existência social ao jovem, quem lhe conferiria o nome da família, credenciais e um lugar naquela sociedade. Até mesmo em sua própria casa, Augusta

era uma personagem coadjuvante (CORBIN, 2013; KEHL, 2016; KNIBIEHLER, 2016; PERROT, 1991).

A união do casal trouxe ao mundo 14 filhos, apresentados a seguir:

**N9 Nicolau Ely (1864-1925) + Augusta Birnfell (?-1930)**

- B1 Augusta (1883-1901)
- B2 Otão (Otton) (1884-1931)
- B3 Paula (1886-1973)
- B4 Oscar Frederico Ely (?-?) + Margarida Hulse Ely (?-?)
- B5 Waldemar Lúcio (1891-1968) + Olga Schnapp (?-?)
- B6 Wilma (1892-?) (solteira)
- B7 Arno Henrique (1894-?) + Alice Ruschel (?-?)
- B8 Nicolau Alfredo (1896-1947) + Olinda Sehl (?-?)
- B9 Edmundo Teobaldo (1898-1935) + Lucinda da Fonseca (?-?)
- B10 Erna (1900-1974) + Francisco Henrique Mayer (?-?)
- B11 José Affonso (1902-?) + Zaira Antunes da Cunha (?-?)
- B12 Paulo Edgar (1903-?) + Mary Becker (?-?)
- B13 Beno (Brenno) Pedro (1906-?) + I Irma Scharmamm (?-?) II Irma Maria Dreher (?-?)
- B14 Léo Victor (1907-?) + I Erna Schuck (?-?) II Lucinda da Fonseca (?-?)

A imagem da fachada da casa apresenta cinco crianças. Elas não foram identificadas, mas é plausível inferir que a fotografia não foi feita antes de 1901, nascimento do quinto filho do casal, Waldemar Lúcio (1891-1968) (F3N9B5) e que a máxima não ultrapassa 1907, ano de nascimento do último filho, Léo Victor (1907-?) (F3N9B14).

O dia de nascimento de Augusta (F3N9B1), primogênita, mas que não aparece na fotografia de 1910 pois havia morrido em 1901, ajuda a estimar quando ocorreu o casamento de seus pais. A data mais provável é 1882, anterior ao nascimento da menina, quando Nicolau se muda de São Sebastião do Caí para trabalhar em Porto Alegre na empresa de Schilling. Esta suposição está ancorada no pressuposto da virgindade da noiva até a consumação do casamento, na noite de núpcias. Sem contraceptivos eficazes e, na maioria dos casos, na completa ignorância da moça sobre o ato sexual, a gravidez pós casamento era muito comum (KNIBIEHLER, 2016; PERROT, 1991).

O período das gestações de Augusta, assim como os de sua sogra, Cristina, podem ajudar a calcular a sua data de nascimento. Augusta teve 14 filhos, nascidos entre 1883 e 1907, ou seja, em um período de 25 anos, ela teve em média um bebê a cada um ano e nove meses. Esse espaço de tempo pode ser até mesmo menor, já que não há registros sobre abortos espontâneos

ou natimortos nos arquivos, apenas daqueles que chegaram à vida adulta. Assim, calculando retroativamente o seu período de fertilidade, da menopausa até a data provável de casamento, chega-se a um ano aproximado de nascimento. As datas giram em torno de 1857-1867, considerando as idades no momento do casamento de Augusta, entre 15 e 25 anos. É improvável, entretanto, que a idade maior seja a correta, já que Nicolau tinha, em 1882, 18 anos, e os rapazes escolhiam moças mais jovens para o matrimônio, a não ser que a jovem fosse muito rica. Sobre os Birnfell, sobrenome de casada de Augusta, nada encontrei que sugerisse isso.

Não há evidências que descrevam origem, data nem a filiação de Augusta. Teria ela nascido em São Sebastião do Caí, de onde Nicolau se mudou, no início da década de 1880? O que se pode afirmar é que ela iniciou, com Nicolau, uma grande linhagem e que pertenceu a uma parcela seleta da população porto-alegrense no final do século XIX. Através de Nicolau, ela gozou de *status* diferenciado, construído através de sua atuação na economia e, como mostro mais adiante, na política. Se ainda não eram membros da elite, nas próximas duas décadas viriam a ser.

### *3.2.10 O caso da empregada e o homem (quase) invisível*

O dever de decorar uma casa era apenas o primeiro passo de uma infinidade de cuidados domiciliares que a mulher da classe média e da elite tinha ao longo de sua vida. Antes do nascimento dos filhos, e certamente depois, suas atividades consistiriam em garantir que sua casa estivesse sempre limpa, organizada e aprazível, preparada para visitas inesperadas (como a de Júlia a Anita), convidados trazidos pelo marido e como um refúgio das obrigações da vida pública: no lar aconchegante e pacífico, o homem deveria recarregar suas energias para os embates da vida pública. Para isso, a mulher deveria sacrificar todos os componentes “excessivos” de sua natureza fraca e passional, em nome do “desempenho a contento de suas funções de esposa e mãe” (KEHL, 2016, p. 58).

Enquanto um animal selvagem, segundo os preceitos de Rousseau e Kant, a mulher deveria ser dominada pelo homem para que, pacificada, fosse entregue ao seu dever para com a família e o marido. Como um pássaro raro, Augusta, e segundo o vaticínio dos padrões da época, deveria viver tranquila e satisfeita, em uma sucessão de pequenos momentos de alegria, tocando piano, cuidando da família e vendo o tempo passar através dos vestidos que se sucediam e dos centímetros que os filhos ganhavam, ano a ano (LAQUEUR, 2001).

“A concepção da mulher talhada especialmente para o privado (e incapaz para o público) é a mesma em quase todos os círculos sociais do século XVIII” (PERROT, 1991, p. 50). No século XIX, essa concepção se desenvolveu, passando da filosofia para buscar uma causa biológica, com o objetivo de sustentar as relações sociais, “o campo de batalha do gênero mudou para a natureza, para o sexo biológico” (LAQUEUR, 2001, p. 192). Assim, o destino das mulheres estava traçado. Enquanto Nicolau estava galgando os degraus de uma subida vertiginosa e competitiva para satisfazer suas ambições econômicas e sociais, enquanto ele “se tornava alguém”, Augusta “era alguém”: como mulher, suas conquistas estavam restritas a ser quem “deveria ser”. Assim, abaixo do marido na hierarquia privada, mas acima de todos os demais membros da família nuclear, a ação das mulheres e de Augusta, “consistiu sobretudo em ordenar o poder privado, familiar e materno” (PERROT, 2017b, p. 189). Sua posição recuada na Imagem 38, em relação ao marido, ganha cada vez mais sentido e significado se o contexto histórico do período for refletido (KEHL, 2016).

“Cuidar da casa”, para a mulher burguesa ou da elite não significava, de fato, limpar chãos, cozinhar ou lavar roupa. Sua atividade pode ser traduzida em organizar este trabalho através de seus empregados e este era um ponto crucial, já que “ser servido é a marca última de uma posição”. (PERROT, 2017a, p. 116).

Uma casa como a de Augusta, grande e cheia de objetos, certamente demandava a ajuda de, ao menos, dois empregados, segundo as convenções: uma cozinheira e uma criada de quarto. A Imagem 36, de sua casa, talvez, tenha dado a pista da existência de mais um (ALMEIDA, 1905; PEDRO, 2015).

Os recortes a seguir são dois fragmentos da Imagem 36, e estão em seu canto extremo direito. Naquele ponto há um homem. Ele quase ficou fora da fotografia e, provavelmente, era está a intenção do fotógrafo, contratado para retratar a bela residência do casal, em toda a sua extensão e imponência. Acredito que este homem seja empregado dos Ely e, a seguir, justifico minha hipótese. A Imagem 43, à esquerda, mostra um corte vertical da fotografia, e a 43, à direita uma seleção da anterior. Começo pelo lado direito.

De pé, ao lado do frontispício da casa, na colunata direita, está um homem. A sua silhueta está desenhada por suas roupas: uma camisa clara, um cinto preto e calças em um tom mais escuro, mas pela cor, provavelmente não eram pretas. O seu rosto na sombra se confundiu com a planta que se ergue atrás dele, mas sendo ainda assim possível distinguir as cavidades dos olhos, a ponta do nariz e o contorno da boca. Se comparado com o traje completo de Nicolau, esse senhor está praticamente nu, para os padrões da época.

**Imagem 43:** Fragmentos da Imagem 36: à esquerda, recorte vertical; à direita, seleção da imagem anterior



**Fonte:** Recorte autoral.

Para a sociedade ocidental do século XXI, mais especificamente no ano de 2020, é difícil entender o que significava estar apenas vestido de calças e camisa no século XIX, em uma área de grande circulação de pessoas, indo e vindo de suas viagens, ou fazendo compras. A moda atual simplificou muito o vestuário, reservando o traje completo masculino para ocasiões especiais, como casamentos, enterros, compromissos de trabalho. O homem do século em que vivo e escrevo pode ir às compras ou viajar utilizando apenas uma calça jeans confortável e

uma camiseta. No século XIX, os códigos de vestimenta eram extremamente regrados. O traje incompleto que Nicolau porventura utilizasse seria considerado uma atitude que demonstrava um caráter vacilante, moral duvidosa, digno de vergonha e repúdio social.

Karl Marx, em dezembro de 1850, enfrentou uma situação que ilustra o que expliquei acima: falido, penhorou todos os seus casacos de inverno e, sendo assim, não podia ir à sala de leitura do Museu Britânico. O casaco tinha muitas significações, e seu caráter prático, proteger os já doentes pulmões de Marx, era apenas um deles. Para começar, a Biblioteca Britânica não era aberta a qualquer um que nela quisesse entrar: era preciso ter um passe, uma prévia autorização. “Um homem sem um casaco, mesmo que tivesse um passe, era simplesmente qualquer um” (STALLYBRASS, 1999, p. 65). A respeitabilidade, materializada nas calças, coletes, camisas, gravatas, casacos, identificavam um homem enquanto “cidadão decente”, e não “um qualquer”, como afirma Stallybras (1999).

O *status* de um homem de certa posição social não lhe permitia se despir da correção das regras sobre suas roupas. O bem vestir-se era parte da criação da imagem de um homem, materialização de seu caráter, de sua civilidade e nível social. Mesmo na Ely e Cia, na Imagem 34, trabalhando no que parece ser um dia quente de sol, Nicolau não tirou seu colete e gravata.

Por este marcador é possível afirmar que este senhor pertence às “classes baixas”. A própria posição dos corpos sugere disparidade social: Nicolau está na janela central da casa, com um frontispício elegante e rebuscado, acima do nível da rua, com sua mulher e filhos bem-vestidos e alimentados, envergando todas as camadas de tecido que um homem de sua classe deveria usar, enquanto o homem a direita está no canto da imagem, quase invisível, em suas roupas simples (HOLLANDER, 1996).

A postura do homem, também, é relevante. Veja a Imagem 43. Há três níveis visíveis no chão. O primeiro refere-se à rua, o segundo à calçada e o terceiro é o que foi criado para nivelar as bases da fundação da casa retratada. É neste último que ele está parado, de pé. Se fosse apenas um transeunte, passando, ele estaria na estrada ou calçada, não no terceiro nível. Atrás dele, na Imagem 43 à direita, duas grandes colunas são vistas e, entre elas, grades de uma cerca ou um portão. Supondo que fosse uma entrada de serviço, teria ele saído à rua por ali? Poderia, também, pertencer aos vizinhos dos Ely, já que pela fotografia se enxerga parte de uma janela e telhado. A postura sugere, acredito eu, ainda outra possibilidade. Ele está com a mão aparentemente encostada na casa. Há uma distorção em branco e seu braço também aparece delineado ao lado do corpo. Isso sugere que ele tenha se mexido, trocado de posição quando o fotógrafo acionou o mecanismo da câmera, ficando gravado no filme a sucessão de

movimentos, sem que se possa definir a postura inicial. Qualquer que tenha sido a primeira postura, a da mão tocando a pilastra da casa sugere intimidade com a construção. Como nas fotografias de estúdio, em que mulheres sentadas tocam o ombro do marido ou filho, e vice-versa, o ato de se retratar, supondo que aquele homem estivesse ali de propósito, tocando algo, insinua uma relação pré-existente, seja de amizade, de amor ou de posse (TURAZZI, 1995).

Por fim, os Ely. A pose para a fotografia, no século XIX, era muito rígida. Entretanto, na Imagem 37 os integrantes da família parecem descontraídos, e muitos deles sequer olhavam para a câmera. O que estariam vendo? O que seria tão interessante a ponto de os desviar do propósito, caro e prestigioso, de se retratar fora do estúdio? Esquadrinhando a imagem encontrei aquele senhor ali, parado. Teria ele, realmente, alguma relação com a família? Teria dito algo que chamou a atenção dos adultos, mas sobretudo, das crianças?

Dos sete integrantes da família, apenas o menino maior, na janela à esquerda, olha com atenção ao fotógrafo. O seu rosto é o único definido, enquanto o de Nicolau, Augusta e o bebê são borrões. O menino não apenas olha, ele parece encarar o fotógrafo e sua máquina. Sua postura é rígida, com os braços ao lado do corpo e a as costas eretas. Nenhuma das outras crianças está dessa forma. Todas elas estão olhando para o outro lado e dão a impressão de grande movimento. O mais velho, não. Enquanto os irmãos menores usam a roupa branca que não distingue meninos e meninas, o mais velho traz consigo uma roupa inspirada na marinha, como as que são apresentadas no capítulo 5, com calças curtas, meias pretas e seus sapatinhos apontando entre os balaústres, para fora. Estaria ele já a aprender os preceitos de controle e comedimento viris, sobretudo em relação aos arroubos de felicidade e entusiasmo à que seus irmãozinhos se entregaram, e manteve a posição que acreditava ser a mais correta, talvez a já praticada na escola? A influência da disciplina militar nas escolas para meninos e, mesmo, a valorização do soldado heroico, que ama a pátria e por ela dá a vida, se necessário, que estava presente, também, na influência de sua roupa, ajudava a moldar o menino do presente no homem do futuro (JABLONKA, 2013).

Outra possibilidade considerável, em relação ao menino, refere-se a outro código de conduta aprendido durante a vida nas casas de classe média e elite, representada na familiaridade com objetos de consumo valorizados e caros, como a fotografia. Assim como o contato com outras casas iguais à sua lhe ensinaria que cortinas totalmente de rendas para os salões de recepção são impróprias, ele também aprenderia, indo ao *Studio Photographico* com a família, vendo as fotografias decorando os ambientes da casa ou em residências de

conhecidos/parentes, que fotografias requeriam posturas ativas e imobilidade (JABLONKA, 2013; TURAZZI, 1995).

Na cabeça de Nicolau há três linhas horizontais em preto e, entre elas, uma cor mais clara. Os três pontos correspondem aos pelos faciais e o cabelo. Mais escuros, os cabelos, barbas e bigode deixaram um rastro com o movimento de Nicolau, sugerindo que ele estivesse olhando para o ponto oposto ao que está, quando a foto foi feita. Com o bebê ocorre o mesmo: seu rosto está pouco nítido, mas sua pose final/inicial está virada para o ponto em que o senhor, no nível da casa, postou-se. As demais crianças, à exceção do jovem menino na primeira janela, estão olhando para outra direção que não a da câmera. A primeira menina, na segunda janela, sequer olhou para onde estava o fotógrafo: ela permaneceu parada, fitando algo, já que seu rosto está um pouco mais nítido na imagem, em relação aos demais. Dos sete, apenas os três maiores, Nicolau, Augusta e o menino da primeira janela, olharam para a máquina. Eles seriam os únicos que entendiam o que estava acontecendo? Nicolau e Augusta sim, já que eram adultos e estavam sendo retratados a pedido deles. Ainda assim, isso não os impediu que virassem as cabeças. Toda esta atenção sugere, novamente, algum tipo de conhecimento/proximidade. Um adulto estranho teria sido ignorado ao menos pelos adultos, ao invés de receber atenção em um momento tão significativo e ritualizado (ROUILLÉ, 2009; VASQUEZ, 2002).

Quanto às crianças menores, não completamente “civilizadas” e, diga-se, “domesticadas” para os padrões daquele século, olharam efusivamente para aquele senhor. Os empregados eram parte integrante da vida dos pequenos, vivendo entre eles, sendo banhados, alimentados, até mesmo amados por eles. No tempo da escravidão, era comum uma escravizada ter seu filho tirado de seus braços para servir de “ama de leite”, obrigada a nutrir o filho dos senhores sem saber o que, de fato, ocorreria com o seu próprio. O triste passado escravista das empregadas que criam os filhos da elite enquanto não conseguem acompanhar o crescimento dos seus tem suas raízes profundas e fortes até hoje (ALENCASTRO, 1997; GAY, 1998).

Assumindo, portanto, que aquele homem era um empregado dos Ely, ele estava sob as ordens, também, de Augusta. Ou não? A “inferioridade” da mulher, enquanto lugar comum da mentalidade social, atravessava os níveis das classes sociais ou eram barradas por elas? A mesma “superioridade natural” que o homem branco sentia em relação aos demais seres humanos, sobretudo em relação aos negros, os integrantes das classes médias e altas sentiam em relação aos pobres e, mais fortemente, em relação aos empregados?

As afirmações de que os negros têm nervos mais fortes e mais grossos que os europeus porque tem o cérebro menor, e que isso explica a inferioridade de sua cultura, são

paralelas às alegações de que o útero predispõe naturalmente a mulher à domesticidade. (LAQUEUR, 2011, p. 194).

As gradações de “civilidade” possíveis em relação à pirâmide racial erguida, “cientificamente”, através do darwinismo social, que colocava o homem branco e europeu no topo, eram sacudidas quando outros componentes se juntavam à estrutura. Classe social e dinheiro elevavam sujeitos supostamente inferiores acima dos limites estabelecidos pelo gênero, por exemplo. Homens pobres e homens ricos não eram apenas diferentes em relação à classe social. A teoria comtiana, assimilada e transformada no que ficou conhecido por castilhismo, fazia a distinção entre os homens através de suas características: parte dos homens, a saber os pobres, assim como todas as mulheres, em que predominavam os atributos afetivos, tinham seu caráter moldado com inclinações à obediência e ao trabalho físico; os homens nos quais as características intelectuais imperavam, mostravam uma capacidade invulgar de resistir as enérgicas, fatigantes e impróprias a quase todos os homens, deveriam governar. O intelecto superior, portanto, explicava as diferenças sociais, a disparidade entre patrão e empregado. Os de intelecto e moral superior assumiam o comando dos segmentos menos favorecidos em razão de sua “incapacidade” de autogoverno (LAQUEUR, 2001; LEAL, 1998; PEDRO, 2015; PERROT, 1991).

As casas burguesas necessitavam, também, de homens para executar trabalhos que se acreditava não poderem ser realizados por mulheres, como os que demandavam grande esforço físico, apesar de que algumas tarefas feitas por mulheres, como esfregar o chão, limpar janelas altas, como as daquela casa, ou mesmo cozinhar, requeriam grande esforço físico. Eram as mulheres que se encarregavam da organização e manutenção da casa. Era, portanto, a elas, também, que os empregados homens se reportavam no dia a dia. Assim como Augusta não se punha ao chão com escovão, sabão e água para o lavar, era igualmente inadequado e mal visto que homens utilizassem seu tempo para, por exemplo, fazer reparos na casa (uma goteira no telhado, uma porta rangendo, um vidro quebrado) ou tarefas rotineiras (rachar lenha, limpar e engraxar botas e sapatos, lavar janelas e portas, limpar e repor querosene nos lampiões, abastecer as lareiras/fogão da cozinha com lenha, despejar as fezes e urina dos penicos no rio) (ALMEIDA, 1905; CORBIN, 2013; KEHL, 2016).

Como já dito, ter empregados era sinônimo de *status*, já que as tarefas da mulher abastada passavam, primeiro, por coordenar o trabalho doméstico de seus lacaios. Realizar tal organização, segundo Júlia Lopes de Almeida, requeria da dona de casa “força moral, caracter firme, vontade ou educação methodica e perfeita” (ALMEIDA, 1905, p. 74), características

associadas aos homens, neste período: mesmo fazendo o que a “natureza” reservara às mulheres como destino compulsório, para bem realizá-lo, elas deveriam anular-se e espelhar as virtudes masculinas.

Mas nem só do trabalho masculino era feita uma casa. Júlia Lopes de Almeida dá voz a muitas mulheres de seu tempo, que reclamavam do acúmulo de tarefas que lhes cabiam: “mas como estudar uma mazurka, desenhar qualquer coisa, ou lêr um bom livro, se a terra não pára um minuto, as horas teem azas e a casa precisa da nossa atenção continuamente?” (ALMEIDA, 1905, p. 73). Distribuir o serviço com inteligência e justiça era a chave: para a cozinheira, o menu para a semana toda, os dias de lavagem do assoalho, das portas e janelas, do polimento do fogão, torneiras, panelas; para a criada, a limpeza diária do quarto, da *toilette* de sua senhora (ajudar a vestir-se, pentear-se, separar, com a senhora, previamente a roupa para os momentos do dia) levar as crianças para passear, lavar suas roupas delicadas, por ao sol semanalmente objetos de vestuário que mofam (casimiras, botinas) (ALMEIDA, 1905).

Era pelo trabalho realizado por suas empregadas que era possível à mulher da classe média e da elite, viver no que a sociedade daquela época considerava “ócio”. Toda uma nova leva de famílias em ascensão na sociedade porto-alegrense buscava distinção, “centrada principalmente no comportamento feminino. Daí a preocupação em delinear a esposa e mãe ideal” (PEDRO, 1994, p. 43). A idealização da mulher enquanto “anjo do lar” foi tomada diferente em cada classe. Enquanto Augusta tocava ao piano suas mazurkas, as suas criadas trabalhavam. Para essas mulheres a nova definição feminina não se encaixava pela sua realidade econômica. A mulher pobre “sofria todas as consequências de pertencer a um sexo desprotegido, mal pago e submisso ao pai, ao marido, ao patrão, ao padre” (PESAVENTO, 1995, p. 76).

Segundo Margareth Rago, a reformulação do modelo de feminilidade dificultou a vida da mulher pobre: “a construção de um modelo de mulher simbolizado pela mãe devota e inteira sacrifício implicou sua completa desvalorização pessoal, política e intelectual” (RAGO, 2014, p. 91). Das mulheres que trabalhavam em fábricas e exigiam participação nos movimentos operários, em resposta eram instadas a participar na condição de mães, de filhas, em uma luta pela valorização do trabalho masculino, em detrimento do feminino, pior remunerado e que as expunha, segundo eles, à exploração sexual por seus patrões, o que as impedia de serem mães (PEDRO, 2015).

Das empregadas de Augusta, uma ganhou notoriedade jornalística em Porto Alegre. Em 1890, *A Federação* noticiou um princípio de incêndio, ocorrido no dia 21 de janeiro, por volta

das 11 horas, “na casa de moradia do comerciante de fazendas, Nicolau Ely, situada na rua Voluntários da Pátria”<sup>119</sup> (INCENDIO, 1900, p. 2). O incêndio, portanto, ocorreu antes da Imagem 36 ter sido feita. Segundo o jornal, “antes, porém, que o elemento devastador tomasse maiores proporções, foi imediatamente extinto pelo referido comerciante e mais pessoas que acudiram no momento” (INCENDIO, 1900, p. 2). Ao saber do fato, o delegado de polícia da cidade foi até o local e constatou que o incêndio fora criminoso: ao final do processo, o delegado incriminou “a alemã Clara Morkendorf” pelo ocorrido, que tentava esconder o roubo de alguns *objectos* subtraídos da casa de Ely. O desfecho foi folhetinesco: Clara, ao ser descoberta, tenta suicídio por enforcamento e só não leva a cabo seu intento pela atuação de “um cabo da praça civica, que chegou a tempo de cortar a corda” (INCENDIO, 1900, p. 2).

O *status* de empregadas como Clara era dúvida: assim como podiam ser aliadas de seus senhores e senhoras, “o conhecimento potencial dos segredos do senhor pode fazer delas uma inimiga” (PERROT, 1991, p. 182). Por vezes, elas se viravam contra seus empregadores e o conhecimento íntimo da casa, seus objetos e preciosidades facilitavam tentativas como as de Clara. Amadas ou não, elas eram necessárias, tanto em relação ao estilo de vida, quanto em relação às necessidades práticas da casa.

A descrição da origem de Clara, “alemã”, também é sugestiva. É bem conhecido o costume de estrangeiros empregarem, prioritariamente, seus conterrâneos em empresas ou negócios que possuíam. É, de fato, algo ainda recorrente nos dias de hoje. No caso de Clara, e daquele momento da história brasileira, ele talvez seja mais significativo. A lembrança da escravidão que completaria quatro séculos no início do século XX, se não tivesse sido extinta em 1888, ainda era muito recente. Possuir escravizados que fizessem as tarefas da casa era sinônimo de riqueza e posição social nos “tempos do velho imperador”. No século XX, a posse de um ser humano por outro foi relacionada a uma instituição “decadente”, derrubada em nome dos ideais republicanos. Ter criados negros, assim, ligava uma casa e seus moradores a uma imagem da qual queriam esquecer e se distanciar. Por isso, contratar criadas brancas, em detrimento das negras, para os serviços da casa era uma forma de se inserir na “modernidade”, republicana e “livre” daquele novo momento social. Com bandejas de chá nas mãos, as criadas brancas perambulavam pela casa em seus uniformes de trabalho. Para as mulheres negras deixava-se os serviços que ficavam fora da vista tanto dos moradores quando de possíveis visitas.

---

<sup>119</sup> Por se localizar na esquina entre a Rua Voluntários da Pátria e a Rua da Conceição, os jornais ora se referem a uma rua, ora a outra.

Além das atividades já descritas acima, uma era de especial necessidade: lavar roupa. No início do século, eram poucas as casas abastecidas por água corrente, sendo imprescindível recorrer aos rios e lavá-las lá ou trazer uma grande quantidade de água para casa. O início da Rua da Conceição, onde ficava a casa dos Ely, dava para o Guaíba onde, na época, existia um estaleiro (ver Imagem 35). Meio século antes ali colocavam-se as lavadeiras, com suas trouxas de roupa suja, ensaboando e batendo-as em pedras, até que ficassem limpas. Não é possível ver se a casa de Augusta possuía algum tipo de área de lavagem de roupas, o que havia no quintal ou como era organizado. Seguindo o costume da época, é muito provável que tivesse uma lavadeira trabalhando para si (FRANCO, 2000).

Júlia Lopes de Almeida recomendava o maior zelo com a escolha das lavadeiras, preferindo as que moram fora da cidade, porque as lavavam em água corrente dos rios, e não em tinas, onde se misturavam as roupas de outras famílias que também eram atendidas pela lavadeira em questão. A roupa branca, advertia ela, deve ser digna de toda atenção e cuidado pela boa dona de casa. A roupa branca era, no século XVIII, apenas as peças de uso íntimo, conhecidas hoje como “roupas de baixo”. No princípio do século anterior elas incluíam a rouparia da casa, como “panos, lençóis, toalhas de mesa, toalhas bordadas, guardanapos e toalhas de mão (de higiene pessoal e, ao mesmo tempo, guardanapo)” (ROCHE, 2007, p. 163).

Como já afirmado, a escolha dos têxteis era prerrogativa feminina e sua lavagem também. Almeida sugere que cada cama da casa devia ter duas dúzias de lençóis de bom linho, tendo em vista possíveis contratemplos (chuvas recorrentes, doença da lavadeira ou do morador da casa), bem como o mesmo número de fronhas. Além disso, tinham-se guardanapos e toalhas sujos quase que diariamente durante as refeições, os panos da cozinha (de prato, de limpeza, aventais), além, é claro, das roupas pessoais. Ceroulas, combinações e saias eram trocadas todo dia, enquanto a roupa social durava mais tempo, desde que não tivesse manchas visíveis. Assim, um traje masculino incluía paletó, colete, camisa, golas e punhos, calças, ceroulas e meias.

Em 1907, Augusta tinha 14 filhos, que iam de um recém-nascido a um homem de 22 anos. A quantidade de roupa estimada para lavar assusta: em uma semana, seria, pelo menos, 15 lençóis e fronhas (sem contar os dos empregados que viviam na casa), entre um e cinco toalhas de mesa, 15 de banho, ao menos oito conjuntos de roupa masculinas (em torno de cinco peças), três infantis, cinco conjuntos femininos (cerca de cinco peças) e as roupas de baixo diárias de cada membro da casa. Em uma conta pouco criteriosa, o balaio de roupas para lavar da casa de Augusta produzia cerca de 227 peças por semana, devendo todas elas estarem com uma etiqueta que identificasse o dono e a procedência. Depois de lavadas e secas ao ar livre, as

roupas ainda deveriam ser passadas. Algumas peças eram engomadas, um processo demorado que consistia em mergulhar a peça em uma tina com água fervendo, na qual havia sido misturado algum tipo de amido, retirá-la, mergulhar em uma tina com água fria, torcê-la e expô-la ao sol para secar. Quando fosse passado o ferro, o tecido adquiria uma espécie de rigidez, que ajudava a manter a estrutura de colarinhos, por exemplo, ou altas golas femininas sem estrutura de ferro, esticadas e na posição em que fossem colocadas (ALMEIDA, 1905). Mas o que motivava esse trabalho todo?

A noção de limpeza mudou muito através dos séculos. Da concepção de que o banho expunha os poros da pele aos ataques externos de doenças à concepção de Louis Pasteur (1822-1895) de que havia microrganismos que causavam doenças, o banho passou a ser, mas sobretudo a água, uma aliada na luta contra os “micróbios”. A preocupação já está além do corpo, ou das roupas, que precisam ser lavadas constantemente, mas até mesmo as cortinas precisam ser repensadas, como adverte Annita à amiga: “ninhos de micróbios” (ALMEIDA, 1905, p. 155). Nesse mundo repleto de organismos microscópicos, a advertência de Almeida em relação à escolha da lavadeira é ainda mais relevante. Ela expõe uma outra forma de vida, diferente da sua, das lavadeiras da cidade, que lavam suas roupas em “tinas de cortiço”, na qual “o mesmo sabão e na mesma água as lavadeiras misturam a roupa de toda a gente [...] extendendo-a depois para seccar sobre pedras ou sobre o zinco, entre o amontoado dos trastes e dos trapos” (ALMEIDA, 1905, p. 20). A transformação da noção de limpeza acompanha “uma discriminação social [que] aflora de passagem, mais discreta, mas muito sensível” (VIGARELLO, 1996, p. 227). Estar limpo não é apenas um preceito da higiene, mas também uma forma de distinção social. O dever de Augusta transforma-se, assim, em um imperativo da maior importância: manter seu lar sempre limpo, sem micróbios que causam malefícios à saúde de seus filhos e marido era parte importante de sua função como mãe e mulher, já que “limpar é, antes de tudo, ‘proteger’” (VIGARELLO, 1996, p. 229).

A mulher da elite, mas sobretudo a da classe média, era, assim, através da feminilidade baseada nos papéis de mãe e esposa, mais que uma “ociosa”, mas uma importante integrante familiar, que coordenava e, muito recorrentemente, participava do interminável trabalho de manter uma casa “funcionando a contento”. Diferente de suas criadas, a quem geralmente se pagavam poucos salários, o seu era tido como a “doação” natural à que a mulher estava destinada a oferecer aos seus, em profunda e religiosa resignação (KEHL, 2016; LAQUEUR, 2001; PEDRO, 2015; PERROT, 1991).

### 3.2.11 A morte de Augusta

O início do século XX foi de crescimento econômico, notoriedade social e política para Nicolau e sua família. Foi, também, um momento de perda e tristeza. Augusta (F3N9B1), primogênita do casal, morreu em 1901, aos 18 anos. Para fins de organização, quando o nome Augusta for mencionado referindo-se a D. Augusta, mulher de Nicolau Ely, acompanhara o número correspondente ao lugar de Nicolau na árvore genealógica dos Ely (F3N9). Quando se referir a Augusta, filha do casal Nicolau e Augusta, o nome acompanhará a posição da menina na árvore genealógica (F3N9B1).

**Imagem 44:** Augusta Ely, filha de Nicolau e Augusta Ely



**Fonte:** Duarte (2016, p. 54).

A única imagem conhecida de Augusta (F3N9B1), acima, se encontra no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e só há vestígio de sua existência na árvore genealógica

publicada em 1979. Nos jornais da época não há menção a sua morte, o que é estranho, já que *A Federação*, por exemplo, noticiava os óbitos e nascimentos. As mortes subsequentes na família, Nicolau (1925) e Augusta (1930), receberam a atenção de uma nota com uma descrição de sua vida, para Nicolau, e um agradecimento da família pelo comparecimento à missa de sétimo dia, no caso de Augusta (F3N9). Em que circunstâncias a jovem Augusta (F3N9B1) teria morrido? Qual a causa de sua morte? Por que o silêncio em relação às fontes oficiais?

O que se sabe de Augusta (F3N9B1) é que nasceu em 1883, provavelmente já em Porto Alegre, e que morreu em 1901, a única filha do casal a morrer antes dos pais.

A jovem foi fotografada de frente, da cintura para cima, por Virgílio Calegari (Imagem 44). Ela olha para a câmera, e suas feições delicadas e juvenis, sugerem uma menina, ainda. Seu cabelo está puxado para traz, provavelmente atado em um “rabo de cavalo”, talvez arrematado com um laço. Em suas orelhas não há brincos, o cabelo não leva pentes ou acessórios e a cor escura do vestido impede que se veja um colar, caso ela estivesse usando um. Em relação à roupa Augusta (F3N9B1) usa um modelo muito característico da segunda metade da década de 1890: “As mangas, que no início da década eram cheias nos ombros e ajustaram-se depois, adquiriram proporções enormes em torno de 1894” (LAVIER, 2006, p. 208). A gola vai só até metade do pescoço e não possui ornamentos, apliques ou rendas. O período posterior a esse as golas subiram até roçar no queixo das mulheres do início do século XX. Acredito que esta foto foi feita em torno de 1895 e 1899, tendo a jovem entre 12 e 16 anos.

A morte silenciosa da jovem Augusta diz muito sobre o valor público da morte de uma mulher.

### 3.2.12 Nicolau, um abastado capitalista e o monumento a sua memória

Um ano após da morte da filha, Nicolau desfaz sua sociedade com os irmãos Dexheimer. Naquele mesmo ano ele anuncia em *A Federação* que tem, “à rua Voluntários da Pátria n. 10 uma bem montada casa de fazendas e miudesas, por atacado”, tendo a “firma commercial Ely & Cia” entrado em liquidação (O SR..., 1902, p. 1). Nicolau permaneceu em sua área de atuação tradicional, a têxtil, mas com uma mudança: agora vende apenas por “atacado”. Este tipo de venda consiste em vender um produto apenas para revendedores, não atendendo o público em geral, ou seja, o consumidor final. A venda por atacado pressupõe, também, um grande capital inicial, para suprir as encomendas e abastecer os mercados locais. Nicolau certamente já havia sido parte desta cadeia, anteriormente, porém como um revendedor de pequeno a médio porte.

Agora ele estava entre as grandes casas comerciais da capital. Ele, entretanto, não foi o único a abrir uma empresa naquele ano.

Quando Júlio de Castilhos subiu à cadeira da presidência do Estado, no início de 1890, ele forjou uma aliança com diversos setores da sociedade civil, arrebanhando para a base governista “as frações agrárias e não agrárias da burguesia local, em associação com elementos da classe média urbana e setores do colonato” (PESAVENTO, 1991, p. 115). Depois da repressão aos insurgentes maragatos, o plano posto em prática pelo castilhismo viu para o Estado a constituição de uma base alternativa de economia que não o predomínio exclusivo da pecuária. Este projeto não só permitiu a adesão de outros setores às fileiras do PRR como também trouxe a cena novos atores políticos, como Jacob Nicolau e o próprio Nicolau. Não necessariamente homens investidos de cargos políticos que lhes possibilitavam ingerência direta nos assuntos do Estado, mas formas de influenciar, negociar com figuras políticas e seus cargos na direção de seus interesses particulares. Nicolau era, claramente, um desses homens (VARGAS, 2007).

Através de seus negócios, e sem jamais ocupar um cargo no poder executivo, Nicolau ganhou relevância política. Um editorial de *A Federação* o caracterizou como um “republicano sincero e devotado, Nicolau Ely prestou ao seu partido valiosos serviços, com lealdade e dedicação” (TENENTE-CORONEL..., 1925, p. 4). A premissa de que política e economia não são áreas distintas é novamente relevante aqui.

O destaque entre seus pares veio, também, ao ser eleito algumas vezes para a Diretoria da Praça do Comércio. Fundada em 1858 por Lopo Gonçalves Bastos<sup>120</sup>, a Praça do Comércio da cidade de Porto Alegre nasceu da necessidade de articulação dos comerciantes da capital. Era das negociações que se fazia dentro de suas paredes entre seus membros que se determinava o preço das mercadorias, seguros, fretes, transporte de água, papéis de crédito. As decisões da Praça intervinham, assim, nos preços das tarifas que se pagariam nos produtos de importação e nas de exportação, e isto tinha uma relação direta com o lucro que cada comerciante obteria e com a renda do Estado (FRANCO, 1983).

Nicolau, em 1894, aos 30 anos, foi eleito para seu primeiro mandato naquela instituição, como um dos diretores (A PRAÇA..., 1894, p. 2). No ano seguinte, em 1895, foi eleito para diretor do mês, junto a Domingos Martins Pereira e Souza (PRAÇA..., 1895, p. 3) e, em 1900, novamente, para a diretoria (A DIRECTORIA, 1900, p. 1). A relação entre as organizações

---

<sup>120</sup> A Praça do Comércio foi fundada na casa de campo de Lopo Gonçalves, em 1858, ainda de pé, e que hoje abriga o Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, na Rua João Alfredo, n 582 (FRANCO, 1983).

econômicas e o Estado podem ser ilustradas através de um evento em 1908. Ao novamente participar da Diretoria da Praça do Comércio, Edmundo Batista, o tenente Fructuoso Fontoura e Nicolau são recebidos por Borges de Medeiros, que lhes congratula pela eleição (SABBADO, 1908, p. 2). Alguns dias depois, Borges recebe o mesmo grupo em sua casa, agora acrescido do senador Pinheiro Machado, com quem conversam sobre a questão do contrabando (HOJE, 1908, p. 1).

**Imagem 45:** Grandes negociantes de Porto Alegre, sendo o número 14 o próprio Nicolau Ely



**Fonte:** Loyd et al (1913, p. 835).

Em 1913, ele foi citado em *Impressões do Brazil no Seculo Vinte, Sua historia, seo povo, commercio, industrias e recursos* (1913), impresso na Inglaterra pela *Lloyd's Greater Britain Publishing Company*. O livro fez um levantamento extenso sobre muitos aspectos dos Estados

brasileiros e, quando chegou à cidade de Porto Alegre, Nicolau foi citado entre as 60 mais importantes casas comerciais da capital rio-grandense, na Imagem 45. Entre os seus colegas de profissão estavam o renomado fotógrafo, o Cavaleiro Virgílio Calegari, Hugo Gerdau, que com o pai, João Gerdau, fundou o atual Grupo Gerdau.

O que deixou o nome dos Ely para a posteridade foi, sem dúvida, o prédio que Nicolau mandou construir, na esquina da Rua Conceição com a Av. Independência, na Imagem 46. Para o projetar, Nicolau contratou o arquiteto Theodor Wiederspahn (1878-1952), imigrante alemão que chegou ao Brasil em 1908. Theo Wiederspahn, como ficou conhecido, foi o responsável por uma série de importantes construções, de pé até hoje. Entre elas: o prédio do Hotel Majestic, atual Casa de Cultura Mário Quintana; o edifício da Delegacia Fiscal, hoje ocupado pelo Museu de Artes do Rio Grande do Sul; a Agência Central dos Correios e Telégrafos, transformada no Memorial do Rio Grande do Sul; a Faculdade de Medicina da UFRGS; a Cervejaria Continental, hoje parte do Shopping Total. A esses prédios somam-se muitas residências também projetadas por ele. Abaixo, encontra-se a ilustração que Wiederspahn fez para Nicolau, em 1922, na aprovação do projeto (DIEFENBACH, 2008).

**Imagem 46:** Projeto do Edifício Ely, de Theo Wiederspahn



**Fonte:** Theo Wiederspahn, c.1922. DELFOS - Espaço de Documentação e Memória Cultural

O edifício Ely, hoje sede de uma das lojas Tumelero, ainda conserva a sua imponência e graça. Ocupando toda a extensão da quadra, os seus quatro pavimentos são repletos de janelas, frontões e pilastras dispostos simetricamente. Assim como a casa de Nicolau, o prédio também foi construído em estilo eclético neobarroco, sendo o último a ser construído com este estilo na capital. O Edifício foi uma das realizações mais importantes de Nicolau, porque deixou cravado

à terra de Porto Alegre um monumento de cimento e tijolos, sobrevivente da reformulação desenvolvimentista a partir dos anos 1950 (SCHÄFFER, 2011).

Nicolau, entretanto, não viveria muito para apreciar sua construção. No final de maio de 1925, *A Federação* anunciava a “encomendação e sepultamento do nosso prestigioso amigo e correligionario Nicolau Ely, abastado capitalista desta praça” tendo sua morte repercutido “no nosso mundo social, a nova do desenlace do tenente-coronel Ely, que, *desfructava* de avultadíssimo número de relações de amizade” (TENENTE-CORONEL..., 1925, p. 3). Naquele dia, sua biografia foi contada no jornal, seus feitos e glórias públicas, mas também sua retidão de caráter na vida privada. No dia 06 de outubro do mesmo ano, *A Federação* noticiou a “partilha amigável de uma fortuna [...] avaliada em 4.220:600\$110, e o passivo em 150:911\$220” (PARTILHA..., 1925, p. 5).

### 3.3 Nas frestas, as mulheres

Este capítulo teve por objetivo apresentar e analisar outras formas e grupos da elite rio-grandense. Fugindo à ideia de que a elite era composta apenas por estancieiros, procurei argumentar em torno da formação de um novo grupo que se estabeleceu através do comércio, de homens e mulheres que imigraram para o Rio Grande do Sul. Elementos desse grupo, com especial destaque neste capítulo para os alemães, prosperaram e se constituíram em uma nova parcela da elite local, mas agora urbana. Esta nova parcela se fortaleceu, geração a geração, uns se espalhando pelo interior do território rio-grandense, enquanto outros, com capital, retornaram para Porto Alegre. Este é o caso de Nicolau Ely e sua família.

Com o tempo e o aumento das cifras, Nicolau se tornou um considerável membro do seletto grupo de homens que gravitavam a volta dos poderosos, influenciando-os, sendo ouvidos, levando suas demandas e as de outros. A ascensão de Nicolau foi acompanhada de objetos de prestígio, demonstrações de riqueza, como a sua ampla casa ou sua empresa, bem como da fotografia, pelas mãos de conceituados profissionais, como Virgílio Calegari. Através de Nicolau, e da certeza de sua posição na sociedade, foi possível chegar até as mulheres de sua família, neste capítulo representadas por Dona Augusta (F3N9), sua mulher, e por sua filha, Augusta (F3N9B1). Tanto mãe quanto filha tiveram uma existência discreta fora dos limites de suas casas, mas essa também era uma característica de suas posições no arranjo das classes sociais.

#### 4 FOTOGRAFIA: DAS ORIGENS À CIDADE DE PORTO ALEGRE NO FINAL DO SÉCULO XIX

Em 1839, a invenção de Niépce-Daguerre é solenemente anunciada e em seguida oferecia pela França “liberalmente ao mundo todo”, enquanto a Inglaterra reivindicava a paternidade. Sem apresentar um real interesse, essa primeira querela sublinha, todavia, que a fotografia surge quase simultaneamente na França e na Inglaterra na “era do maquinismo” e no seu epicentro. (ROUILLÉ, 2009, p. 32).

Caso acreditemos que existam países predestinados à fotografia, o Brasil deverá figurar com certeza entre eles. Prova disso é a incrível rapidez com que a fotografia chegou até nós, num momento em que nada poderia indicar que tal coisa ocorreria, tendo em vista nossa condição de sociedade periférica e, ainda por cima escravocrata, bem como a distância que nos separa da Europa, incrementada pela precariedade das ligações náuticas na era anterior à navegação a vapor. Não deixa de ser significativo o fato de, a despeito da distância, o Brasil ter conhecido a daguerreotípia antes de Portugal, pois, “Segundo A. S. Carvalho, devem-se a William Barclay os primeiros daguerreótipos feitos em Portugal, em 1841”. (SENA apud VASQUEZ, 2003, p. 13).

Nascida, oficialmente, entre a nação da jovem rainha Vitória, que iniciava uma nova era, e o descendente do Rei Sol, Luís Felipe (1873-1850), agora trajado como um “rei burguês”, a fotografia vinha como grande representante dos novos tempos: um mundo composto de grandes cidades, medidas não mais em almas, mas em cifras; um mundo feito em ferro, vidro e movido a carvão; um mundo onde os objetos eram multiplicáveis, lançados ao vento para lugares longínquos e exóticos, com os quais apenas a imaginação sonhava, mas que estavam agora ao alcance dos olhos dos ricos ou aventureiros; um mundo que classificava, dissecava e ordenava a natureza, agindo sobre ela, domando-a; um mundo transformado em imagem pela luz, pela técnica e compostos químicos. Por fim, a democracia, como último componente desta lista de modificações, enquanto imagem de uma nova classe (HOBSBAWM, 2015; ROUILLÉ, 2009).

A fotografia surge, assim, da necessidade de representação desse mundo tecnológico que se ergue no horizonte, adaptada aos seus novos “ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, a sua economia. Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades” (ROUILLÉ, 2009, p. 31). Por seu caráter mecânico, abolida a mão do homem, foi o símbolo da era industrial, a mais adequada para capturá-la, exibi-la, eternizá-la: ela cruzou uma linha tênue que a separou de todas as técnicas antecessoras, anunciando uma nova série de evoluções posteriores, contribuindo para o aparecimento do cinema, do vídeo e da televisão (ROUILLÉ, 2009; TURAZZI, 1995).

Atravessando o Atlântico, e contra todas as probabilidades, a fotografia aporta no Rio de Janeiro, trazida por um abade, Louis Compte<sup>121</sup>, em um país agrário, tão diferente da fervilhante Paris, uma ex-colônia governada por um imperador de 14 anos (VASQUEZ, 2002).

A fotografia tem, enquanto tal, uma relação com o Brasil desde seus primeiros momentos, até mesmo, anterior ao seu “nascimento” oficial em Paris, em 1839. Sua assimilação e disseminação pelo território nacional é uma prova do fascínio ou medo, da euforia que causava, da corte até os extremos deste jovem Império, como a belicosa província do Rio Grande do Sul, envolta naquele ano de 1839 em uma guerra civil (MONTEIRO, 1997; VASQUEZ, 2003).

Contudo, Porto Alegre, sitiada, não tomou imediato conhecimento das novas de Daguerre, muito menos dos chegados à capital do Império; Pelotas e Rio Grande, antes de Porto Alegre, atraíram profissionais também versados na arte e no dispositivo de Daguerre. Seria necessário que outra guerra, a do Paraguai (1864-70), trouxesse para região soldados e o próprio imperador para que a fotografia se desenvolvesse com energia na capital da província (LENZI; MENESTRINO, 2011; VASQUEZ, 2002).

Assim, esse capítulo tem por finalidade estudar a fotografia e os múltiplos pontos em que apareceu, tanto na Europa quanto no Brasil, seus principais desenvolvimentos técnicos, repercussões sociais, principais fotógrafos e fotógrafas, disseminação pelo mundo e pelo país, depois à província de São Pedro até Porto Alegre. Dessa forma, preocupo-me em reinserir as “obras na profundidade sincrônica de sua base social, cultural, ideológica” (SCHMITT, 2007, p. 47). Para tanto, utilizo a seriação sugerida por Annateresa Fabris, que organiza a história da fotografia em três momentos durante o século XIX<sup>122</sup>. O primeiro é definido temporalmente

---

<sup>121</sup> Segundo Kossoy, Compte era capelão da corveta franco-belga *L'Orientale*, alugada por estudantes abastados desses países dispostos a viajar e ver por si próprios as maravilhas do mundo. Eles chegaram ao Rio de Janeiro no dia 17 de Janeiro de 1840. “As primeiras fotos em território nacional foram feitas por ele, no Largo do Paço (Praça 15 de Novembro), fotografando o Paço Imperial, o Chafariz do Mestre Valentim e o Mercado da Praia do Peixe” (KOSSOY, 2002, p. 110). Antes do Rio de Janeiro, entretanto, a fragata havia aportado na Bahia, em 7 de novembro. Vasquez (2003) afirma que as primeiras fotografias teriam sido tiradas no Rio de Janeiro, a partir da chegada da fragata, em 17 de janeiro de 1840. Mas teria Compte não utilizado seu daguerreótipo na Bahia? Em uma viagem na “escola flutuante”, não teria ele visto nada digno de ser eternizado pelos saís de prata? Seria Compte o único homem na embarcação habilitado a utilizar um daguerreótipo, sendo aquela uma instituição de ensino e tendo eles semanas de travessia pela frente? É sabido que na segunda metade de setembro “de 1839 tanto o aparelho como o manual de Daguerre sobre a técnica estavam disponíveis finalmente ao público em Paris” (WOOD, 1994, p. 6), permitindo que qualquer pessoa letrada e com dinheiro pudesse manejar o equipamento. Apesar da historiografia apostar no Rio de Janeiro, talvez seja a Bahia, ou Pernambuco, segunda parada no Brasil, o cenário de nossas primeiras fotografias. Se elas existiram, não resistiram ao tempo ou estão guardadas em algum baú, esquecidas. A versão de Vasquez, sobre um abade francês que traz a fotografia para um imperador adolescente é sem dúvida muito mais interessante.

<sup>122</sup> Das muitas linhas cronológicas realizadas acerca da História da Fotografia, sugiro também a feita por Vasquez (2003, p. 286).

entre 1839, ano de criação oficial da fotografia, e os anos de 1850, que defino como sendo o de 1851. Ele é caracterizado pelos primeiros passos da fotografia, ainda um privilégio, tanto para quem se posicionava em frente à câmera quanto para quem a manjava. São os anos de desenvolvimento da ideia rudimentar de Daguerre por outros inventores, culminando com a invenção da técnica do colódio úmido. O segundo momento, inicia-se com a invenção, por Disdéri, do *carte-de-visite*, em 1854, permitindo que a fotografia se torne popular, mais acessível, conferindo seu aspecto industrial. Já o terceiro momento começa na década de 1880, quando as inovações permitiram que, com tamanho da máquina reduzido e da facilidade das placas secas, a fotografia se tornasse um produto das massas (FABRIS, 1998; TURAZZI, 1995; VASQUEZ, 2003).

Por fim, da Europa, a chegada da fotografia ao Brasil e o processo que a levou à cidade de Porto Alegre, destacando os principais atores da cena fotográfica local e os coadjuvantes deste estudo: Júlio de Castilhos e Nicolau Ely através das lentes de Calegari e Ziul.

#### **4.1 A invenção da fotografia: dos primórdios à Daguerre**

Apesar de, oficialmente, ter um pai e uma data de nascimento, a invenção da fotografia tem uma longa história, que remonta à antiguidade e que estava condicionada a inúmeros experiências e invenções anteriores. Poder-se-ia voltar às pinturas rupestres no rastro das tentativas humanas de compreender a realidade e representá-la o mais fielmente possível. De forma geral, foi necessário o entroncamento de duas áreas seculares na sua criação: a câmara obscura e os conhecimentos óticos, por um lado, e a sensibilidade de algumas substâncias à luz, e a moderna química, por outro (FERREIRA, 2004; KOSSOY, 2002; ROUILLE, 2009; VASQUEZ, 2003).

A câmara obscura é conhecida desde a Antiguidade. Não há consenso sobre quem a teria inventado, com alguns autores atribuindo sua criação a Mo Tzu, chinês que viveu no século V a.C., enquanto outros acreditam que ela veio do filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.) (FABRIS, 1998):

A Câmara Obscura consiste numa caixa de paredes retas escurecidas em seu interior. Uma delas possui um orifício no centro enquanto a parede oposta deve ser de cor clara ou possuir um vidro despolido ou tela de projeção. Sobre esta tela aparecem as imagens invertidas dos objetos colocados em frente ao orifício. (FERREIRA, 2004, p. 16).

Este conhecimento volta ao Ocidente no fim da Idade Média através dos árabes que, enquanto a Europa se esfacelava e encastelava, floresceram em sua cultura e ampliaram seus domínios. Assim, através dos relatos de Abu al-Hasan Ibn al-Haytham (965-1038) que intelectuais como Roger Bacon (1212-1292) e Leonardo Da Vinci (1452-1519) estudaram-na. Foi Cesare Cesariano (1475-1543), discípulo de Da Vinci, de quem temos a menção mais antiga a expressão “câmara obscura” (KOSSOY, 2002, p. 142). A partir daí, as melhorias feitas por Girolamo Cardano (?-?) e sua lente biconvexa<sup>123</sup>, ou Daniello Barbaro (1514-1570) e o mecanismo<sup>124</sup> inserido no buraco da câmara obscura, que permitia controlar a entrada de luz, e tantos outros intelectuais e cientistas criaram o caminho para o próximo passo: a possibilidade de visualização adequada através da câmara obscura para a fixação dessas imagens em um suporte, e não mais apenas sua projeção (FERREIRA, 2004; LEWIS, 1982).

Os processos químicos, outro ponto chave, que possibilitaram a captura duradoura da imagem em um suporte, também têm uma história secular. Em 1602, o italiano Ângelo Sala (1576-1637) descobriu que o nitrato de prata escurecia quando exposto a luz. Johann Heinrich Schulze (1687-1744), um século depois, percebeu que ácido nítrico, prata e pó de giz em um frasco, quando expostos à luz, ficavam imediatamente pretos. Colando pedaços de papel no vidro, imagens se formavam (FERREIRA, 2004; KOSSOY, 2002; MONTEIRO, 1997).

As pesquisas químicas de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), entre 1824 e 1827, conseguiram produzir uma imagem realista e duradoura. Uma forma anterior à fotografia, a heliografia<sup>125</sup>, foi produzida, mas a fotografia, como a conhecemos, só nasceu depois de Niépce ter exposto a placa com seus compostos químicos em uma câmara obscura. A primeira fotografia, uma imagem técnica, aqui entendida como “toda imagem produzida com o auxílio

---

<sup>123</sup> Em 1550, Girolamo Cardano insere uma lente biconvexa (“lentes convergentes que apresentam duas partes convexas”) em frente ao orifício da câmara obscura, permitindo obter uma imagem mais brilhante e com melhor resolução (FERREIRA, 2004, p. 18).

<sup>124</sup> O mecanismo inventado por Barbaro vinha na tentativa de corrigir um problema criado por Gardano e suas lentes biconvexas: era impossível obter imagens nítidas quando dois objetos focados juntos estavam distantes um do outro. Barbaro percebeu que, variando o diâmetro do orifício de entrada de luz, era possível melhorar a nitidez das imagens. Assim, projetou um dispositivo, antepassado do que hoje usamos em câmeras, que permitia aumentar ou diminuir a exposição à luz (Ibid.).

<sup>125</sup> O processo que resultava na heliografia consistia em dissolver betume em solvente de óleo de lavanda, espalhando a mistura em uma fina chapa de metal (ligas de cobre, chumbo ou estanho). Sobre esta placa era colocado o desenho a ser replicado. A folha também era mergulhada em óleo de lavanda, que deixava o original translucido. A seguir, a folha com o desenho e a placa eram expostas ao sol, por algumas horas. Ao fim da exposição, o betume endurecia e as partes que ficavam por baixo dos traços do desenho permaneciam moles. Depois de fixar o desenho na placa com um banho de lavanda com terebintina, que retirava o material não exposto à luz, ela era tratada com ácido que corroía a chapa metálica onde o betume mole, não reagente à luz, havia sido retirado, formando sulcos em baixo relevo. O betume era raspado e nos sulcos inseria-se tinta (Ibid.). Este processo é mostrado empiricamente no site da Maison Nicéphore Niépce: <https://photo-museum.org/niepce-invention-photography/>.

de uma câmara ou qualquer outro tipo de aparato tecnológico”, mostrava a imagem da janela de Niépce, em Le Gras, na cidade de Saint-Loup-de-Varennes, na França (VASQUEZ, 2003, p. 27).

O nome que ficou, entretanto, por mais de um século como sendo o inventor da fotografia foi o de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Quando conheceu Niépce<sup>126</sup>, Daguerre já era um artista famoso, inventor do Diorama<sup>127</sup>. Tornados sócios<sup>128</sup>, depois de muita insistência de Daguerre, este tratou de desenvolver o processo de fixação de Niépce. Depois de guardar algumas chapas em um armário por alguns dias, Daguerre percebeu as imagens latentes<sup>129</sup>, ou seja, as ainda não tratadas, estavam reveladas<sup>130</sup>, isto é, com a imagem gravada na placa, visível. Concluiu que fosse em decorrência do mercúrio de um termômetro quebrado. Suas tentativas subsequentes mostraram que ele estava certo, conseguindo mudanças importantes, como reduzir o tempo de exposição<sup>131</sup> das chapas de 8 horas<sup>132</sup> para 30 minutos. No dia 19 de agosto de 1839, François Arago<sup>133</sup> (1786-1856), diretor do Observatório de Paris, apresentou a daguerreotípia à Academia de Ciências e Belas-Artes da França (DEBRAY, 1993; MONTEIRO, 1997; VASQUEZ, 2003).

---

<sup>126</sup> Niépce, quando esteve em Londres visitando um irmão adoentado, apresentou seus progressos e a heliografia à *Royal Society*, mas sem revelar os processos por completo, fazendo com que os integrantes da instituição não levassem as discussões adiante (FREUND apud FERREIRA, 2004).

<sup>127</sup> “O Diorama era um teatro de ilusões impressionante. Ele era formado por quadros com efeitos de luz variáveis e pinturas enormes que mediam até 22x14 metros. Eram reproduções de paisagens famosas. Daguerre usou uma câmara obscura como ajuda para pintar as telas em perspectiva” (FERREIRA, 2004, p. 18).

<sup>128</sup> A sociedade entre os inventores não traria frutos para Niépce, que morreu sem receber os louros de sua invenção, em 1833. Seu filho, Isidore, através da Câmara dos Deputados, receberia uma pensão vitalícia de 4 mil francos do governo francês com a condição de que a invenção não fosse patenteada, oferecendo-a, assim, ao mundo. Daguerre recebeu 6 mil francos de pensão, mas porque vendia, junto com os segredos da daguerreotípia, os do Diorama (MONTEIRO, 1997; VASQUEZ, 2003).

<sup>129</sup> De forma geral, a imagem latente é aquela que ainda não foi revelada, ou seja, não passou pelos processos químicos que a deixariam visível. Imagem latente, neste contexto, era a chapa que ficava pouco tempo em exposição, menos de oito horas, e que, aparentemente, a imagem não havia se fixado em sua superfície. Depois do tratamento com mercúrio, percebeu-se que as imagens que ainda não haviam aparecido estavam “latentes”, não processadas, mas presentes (FERREIRA, 2004; ROUILLÉ, 2009).

<sup>130</sup> Imagem que passou pelos processos químicos que mostram o positivo, ou seja, a imagem final (FERREIRA, 2004).

<sup>131</sup> Tempo de exposição “é o lapso de tempo durante o qual o filme é impressionado pelos raios luminosos. Sua duração é determinada por um mecanismo denominado obturador, enquanto a intensidade dos feixes luminosos é controlada pela abertura do diafragma” (VASQUEZ, 2002, p. 59).

<sup>132</sup> As longas exposições, na verdade, ficaram com os pioneiros da fotografia. Em 1840, por exemplo, o tempo de exposição era entre 15 e 25 segundos. Com as melhorias, em 1841, era possível obter um daguerreotipo em um segundo de exposição. O mais comum, entretanto, era dar ao menos 10 segundos de luz à placa, sem que o modelo pudesse se mover ou piscar (VASQUEZ, 2003).

<sup>133</sup> Daguerre procurou inúmeras figuras relevantes nos mais diferentes âmbitos da cena francesa, mas apenas François Arago interessou-se. Arago, cientista e político de relevância (em 1848 fora primeiro-ministro da França), era amigo de Daguerre. Por suas credenciais, Arago levou o invento ao governo francês, que comprou os direitos da invenção e o divulgou publicamente, “tornando-o de uso livre” (TURAZZI apud FERREIRA, 2004, p. 25).

O processo inaugural de Daguerre era realmente engenhoso<sup>134</sup>. O daguerreótipo era

uma imagem formada sobre uma fina camada de prata polida (o material fotossensível) aplicada sobre uma folha rígida de cobre (base ou suporte) e, depois, montada em elegantes estojos (inicialmente de madeira revestida de couro trabalhado, em seguida de baquelita ornamentada em relevo), nos quais a imagem vinha protegida por um *passe-partout* de metal dourado filigranado, sob uma lâmina de vidro, tendo a parte oposta àquela da imagem forrada em veludo trabalhado. (VASQUEZ, 2003, p. 27).

A novidade era, de fato, notável: por mais competente que fosse o artista, jamais se conseguiu os resultados que a fotografia trouxe em termos de semelhança. A fotografia veio estremecer uma relação há séculos instituída entre a imagem, o real e o corpo do artista. Muitos a receberam entusiasmados, como Arago, enfileirando utilidades científicas e econômicas para a fotografia.

Suas propriedades mecânicas permitiram [...] dentro das condições novas da revolução industrial, [...] de realizar a utopia de Diderot: proceder a um inventário exaustivo do mundo visível, reduzi-lo, em sua totalidade, ao formato de um álbum, consultável num quadro restrito de um laboratório ou de um salão burguês. (ROUILLÉ, 2009, p. 38).

Charles Baudelaire (1821-1867) não foi um dos que se deixou encantar pelo Espelho de Narciso, uma alusão de sua autoria ao jovem que, como castigo por seu orgulho e vaidade, é condenado a se apaixonar pela própria imagem e perecer, admirando-a.

[diz a voz da multidão através de Baudelaire] “A indústria que nos daria um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta”. [...] Um Deus vingador atendeu aos desejos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela se diz: “Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles creem nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia.” A partir desse momento, a sociedade imunda lançou-se como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. (BAUDELAIRE, 1993, p. 90).

A disputa entre arte e fotografia manifestou-se na grande fratura da modernidade na Europa, baseada em um longo processo de secularização. Desse processo resultaram dois grupos distintos, os amantes e os detratores da fotografia. Baudelaire era virulento em relação a ela, pelo seu “resultado idêntico à natureza”, seu realismo. Ele acreditava que a arte devia

---

<sup>134</sup> “Em 1837, quatro anos depois da morte de Niépce, Daguerre já tinha modificado e aperfeiçoado o processo da heliografia o bastante para produzir uma imagem positiva altamente detalhada de um canto de seu estúdio. Por considerar seu processo muito diferente do de Niépce, ele assumiu sozinho a autoria do invento, batizando-o de daguerreótipo” (MONTEIRO, 1997, p. 52).

buscar o ideal, alcançado através de obras feitas pela mão do artista, que reflete, organiza e seleciona, que compõe os elementos que constitui-la-iam. Esse fazer artístico conferiria a *oeuvre d'art* aura, enquanto o fotógrafo apenas “tirava”, capturava uma parte recortada de um todo, resultando em um objeto sem alma. A “teoria dos sacrifícios”, vigente durante séculos, postulava que se devia “negligenciar certos acessórios de um quadro para melhor salientar as partes principais”, era impossível para a fotografia, que tudo mostrava (LITTRÉ apud ROUILLÉ, 2009, p. 41). Na análise de Rouillé, para Baudelaire e seus partidários, a arte “carrega uma concepção elitista e aristocrática, [...] antagônica ao que poderia ser a utopia de uma visão democrática, igualitária, do mundo e das coisas” (ROUILLÉ, 2009, p. 57), enquanto a fotografia não fazia distinção ou hierarquia do que capturava. “Em outras palavras, a fotografia e a arte são inconciliáveis, como a democracia e a aristocracia” (ROUILLÉ, 2009, p. 57).

A fotografia surge em um processo de profunda mudança no Ocidente, que marca a passagem do local para o global, com a criação de grandes redes, seja de políticas, econômicas ou culturais; a expansão dos horizontes, com o advento da mobilidade e da velocidade, trazendo consigo grande circulação de coisas e pessoas. Através da crença de que o que estava na fotografia era o real, ela foi eleita para capturar esse novo mundo, renovando um regime de verdade até então dominado pelo desenho e pela gravura, em suas funções documentais (ROUILLÉ, 2009; TURAZZI, 1995).

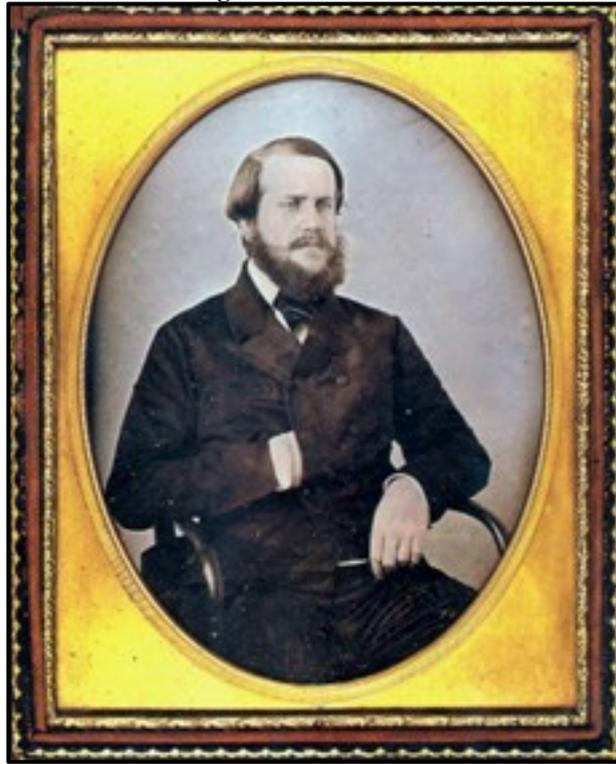
Muito diferente ainda da fotografia que conhecemos hoje, sobretudo se falarmos da fotografia digital do século XXI, o daguerreótipo era uma imagem única de seu retratado, ou seja não havia se transformado em um tipo de arte reproduzível, tão característico da modernidade e do processo de que Walter Benjamin (2012) reflete. Ela era o contemplar de sua imagem no espelho, estática, cara, exclusiva e reservada à elite<sup>135</sup> (BENJAMIN, 2012; FERREIRA, 2004; VASQUEZ, 2003).

A seguir, introduzo a Imagem 47, que reflete bem as considerações até aqui expostas. O daguerreótipo apresenta a figura de Dom Pedro II. Apesar da literatura atual já ter demolido a ilusão de objetividade fotográfica, é inegável a diferença entre uma pintura, gravura ou ilustração e a fotografia<sup>136</sup> (ROUILLÉ, 2009).

---

<sup>135</sup> O conjunto completo dos materiais para executar um daguerreótipo era caro e pesado. Uma imagem completa destes instrumentos encontra-se no Anexo I e II do capítulo 4.

<sup>136</sup> No capítulo 2, Imagem 12, há uma pintura da Rainha Vitória em sua juventude e, no capítulo 3, Imagem 29, uma fotografia sua, 15 anos depois, em 1860. Na primeira imagem, uma jovem de traços delicados, um rosto curvilíneo, gracioso. No segundo, o espelho pouco lisonjeiro da vida real. Assim como Dom Pedro, Vitória apresenta bolsas nos olhos e, ao contrário da vivacidade do olhar no quadro, na fotografia eles transparecem tédio,

**Imagem 47: Dom Pedro II**

Fonte: Abraham-Louis Buvelot, c.1853. Lago; Lago (2005, s.p.).

A imagem é, de fato, soberba. Dom Pedro II, sentado em uma cadeira simples, traz o cabelo penteado, dividido em uma das laterais e num comprimento considerável, chegando os fios quase às orelhas. A barba do imperador lembra a *horseshoe beard*, muito similar à de Lincoln e de Pedro Ely, estudadas no capítulo 3, Imagens 26 e 25, respectivamente. A semelhança entre as roupas do Imperador e de seu humilde súdito nos confins do Império é notável: apesar da clara diferença entre a qualidade dos tecidos e da costura, já que Dom Pedro, embora sobriamente vestido, era cliente dos melhores alfaiates nacionais e internacionais, como Henry Poole, a aparência dos dois homens é prosaica.

A “estratégia da informalidade” da qual Dom Pedro, Louis Phillipe<sup>137</sup> e até mesmo o filho da rainha Vitória, o Duque de Windsor, adotaram buscava apresentá-los como “monarcas modernos e informais”, daí a pretensa proximidade de seus trajes em relação aos de seus governados (ARAUJO, 2012, p. 36). Ao invés das posturas majestáticas, com coroa e manto, esses monarcas utilizaram-se da fotografia para parecerem menos antiquados, “modernos”. É digna de nota, ainda, a posição da mão do imperador, à moda de Napoleão I (1769-1821). Meyer (apud ARAUJO, 2012, p. 35) mostra que a pose era muito anterior ao imperador francês, sendo

---

tristeza, talvez insônia. Teria sido está uma fotografia realizada depois da morte do Príncipe Albert? Vista em perspectiva, através de toda a sua vida, a soberana sempre apresentou uma expressão enfadonha.

<sup>137</sup> Ver Anexos IV e IV-B do capítulo 4.

essa uma “postura agradável e sem afetação”, muito mais antiga que a referência militar que adquiriu depois. Era, assim, através da fotografia, que Dom Pedro moldava sua imagem de “rei-cidadão”, a despeito da coroa que brilhava sobre sua cabeça.

Imersa em tantas controvérsias, a fotografia “não mostra nem mais nem melhor, como acreditam seus adeptos; nem menos, como afirmam seus adversários” (ROUILLÉ, 2009, p. 41). A imagem de Dom Pedro, como uma figura amplamente conhecida, estava presente na fotografia e em suas pinturas. O que mudava era a forma de encarar uma mesma figura, um mesmo personagem, um mesmo corpo. À pintura, sacrificavam-se as vicissitudes humanas do imperador em prol de sua figura imperial. À fotografia, todos os detalhes de sua condição mortal. Que artista sublinharia no imperador bolsas abaixo dos olhos? Quem desenharia uma calça, que deveria ter vincos discretos, mas que se mostrava toda amassada? Quem jamais viu um pintor mostrar um pedaço branco de camisa, uma peça quase íntima, aparecendo por baixo das vestes negras do soberano de uma nação? Novamente, a relação direta da realidade para com o real, da época, era manejada: apesar de ser uma imagem do imperador, tudo faz supor que todos estes detalhes mundanos em sua figura na fotografia também haviam sido propositais (KNAUSS, 2003).

Enquanto um objeto precioso e, para alguns, quase místico, a chapa do daguerreótipo precisava ser protegida. Assim, ela era guardada em um estojo, com um passe-partout (a moldura dourada que dá forma ovalada à imagem). A borda do daguerreótipo do imperador é um belo exemplo: é trabalhada com pequenos frisos, formando dois círculos, seguidos de uma superfície lisa e dourada, que terminava em suas paredes retas, formando um retângulo, uma pequena moldura em volutas. É possível, ainda, ver o tecido que se interpõe entre o estojo e o daguerreótipo, que também forra a outra tampa, que não vemos, como uma cama luxuosa para a imagem do retratado. Pequenos e portáteis, eram facilmente carregados e abertos em “v” sobre superfícies para serem admirados, como um ancestral dos modernos porta-retratos (VASQUEZ, 2003).

No Brasil, entretanto, a fotografia foi muito anterior a agosto de 1839 ou ao abade Compte, em 1840.

#### **4.2 Florence, Dom Pedro II e a fotografia no Brasil em 1839-40**

No mês seguinte à apresentação do invento a cidade de Paris se encheu de daguerreótipos e seus proprietários entusiastas. Para se ter uma ideia da popularidade que o invento de Daguerre tomou rapidamente, apenas no ano de 1840, em Paris, por volta de 500

mil daguerreótipos foram feitos. Antes mesmo de findar o ano de 1839, a fragata *L'Orientale* partiu daquela capital em sua viagem ao redor do mundo levando um daguerreótipo, apenas cinco meses após sua invenção, chegando ao Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1840 (LUND, 2019; VASQUEZ, 2003). O *Jornal do Commercio* anunciou:

Finalmente passou o daguerrotypo para cá os mares, e a photographia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por theoria [...] He preciso ter visto a cousa com seus próprios olhos para se poder fazer idéa da rapidez e do resultado da operação. Em menos de 9 minutos o chafariz do Largo do Paço, a Praça do Peixe, o mosteiro de S. Bento e todos os outros objectos circumstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza e quase sem a intervenção do artista. Inutil he encarecer a importância da descoberta de que por vezes temos ocupado os leitores: a exposição simples do facto diz mais do que todos os encarecimentos. (PHOTOGRAFIA, 1840, p. 1).

Da nota é possível perceber que as novas da apresentação do invento de Daguerre já haviam chegado ao país, e que as expectativas em relação a ele eram altas. As imagens do Rio de Janeiro que Compté faz são o retrato de uma possessão ainda colonial, que tinha por satélites igrejas, casarões de dois andares, muitos escravizados e a instituição monárquica, encravada à “terra brasilis”, um corpo estranho à América inventada.

Para o francês Hércule Florence (1804-1879), radicado na vila de São Carlos, atual cidade de Campinas, a notícia chegou através de um amigo que cita a matéria enquanto conversavam. Ao ouvi-la, ele descreve em seus diário: “senti um choque no coração, no sangue, na medula dos ossos, em todo meu ser” (FLORENCE apud VASQUEZ, 2003, p. 18). Ele foi um dos muitos inventores que, antes de Daguerre, obtiveram sucesso ao fixar imagens através da luz (ROUILLÉ, 2009)<sup>138</sup>.

Os estudos de Florence em relação aos novos meios de produção de imagens, através de pesquisas fotoquímicas, resultaram no invento que ele chamou de *polygrafia*. De forma geral, consistia em utilizar pranchas de vidro matrizes untadas com uma mistura de goma arábica<sup>139</sup>

<sup>138</sup> Ao chegar ao país, Florence trabalhou alguns meses na livraria de Pierre Plancher (1779-1844), um dos sócios que abriram este jornal, que veicularia a chocante nova vinda de Paris (VASQUEZ, 2003).

<sup>139</sup> A goma-arábica é um líquido proveniente do interior de algumas acácias. Ao chegar ao lado externo da árvore, ela adquire uma consistência viscosa. Sua nomenclatura deriva da Idade Média, quando, da África Ocidental, era enviada para ser vendida na Europa através de pontos de tráfico humano da Arábia. Era muito utilizada para se fazer tecidos. Na fotografia, ela era utilizada como espessante e ligante. No caso de Florence, com a utilização do buril, desenhava-se sobre a placa de vidro, retirando a camada de goma e fuligem, formando desenhos que iriam se fixar à folha posta embaixo da placa, pela ação do sol. A goma também poderia ser usada como fixador no que ficou conhecido como fotografia a bicromato. Suas propriedades faziam com que uma solução sensibilizante a luz adicionada a ela se fixasse no papel, tornando-o pronto para ser utilizado (FRAZÃO-MOREIRA, 2013).

e fuligem: “com o buril<sup>140</sup> delineava seus desenhos e textos e os copiava, por contato, sob a ação da luz do sol, em papéis sensibilizados com cloreto de prata e, preferencialmente, cloreto de ouro, obtendo imagens *print out*” (KOSSOY, 2002, p. 143).

O processo não apenas conferia qualidade às imagens, como foi utilizado por Florence comercialmente para produzir diplomas maçônicos, rótulos para produtos farmacêuticos e etiquetas comerciais. Há até mesmo, em seus escritos, a comprovação de que ele teria já utilizado o termo “*photographie*” ainda entre os anos de 1833-34, cinco anos antes que Sir John Herschel (1792-1871) sugerisse a denominação, em fevereiro de 1839, a Arago (KOSSOY, 2002). Suas fotografias, entretanto, não eram resistentes quando expostas por muito tempo à luz: em face da ausência de um bom fixador, as imagens de Florence tinham que ficar guardadas entre páginas de livros. Apesar das soluções inovadoras de Daguerre, foi também Herschel quem sugeriu a utilização de hipossulfito de sódio como agente fixador, em uso até os dias de hoje (FERREIRA, 2004; KOSSOY, 2002).

A despeito da frustração, Florence foi por outro caminho em relação à paternidade da fotografia. Apesar de um início de tentativa de reivindicar o invento, ele desistiu: “quando eu soube que Daguerre tinha conseguido melhores resultados, abandonei este gênero de trabalho” (BOURROUL apud VASQUEZ, 2003, p. 18).

O destino de um dos inventores da fotografia e do primeiro fotógrafo amador se cruzou, décadas depois, através de sua publicação sobre o relato de viagem da expedição do Barão de Langsdorff (1774-1852), da qual Florence participou, pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1875. No ano posterior, Florence recebeu a visita do imperador que lhe saudou: “*Nous sommes des vieux amis, Monsieur Florence, et je désiré voir vos derniers travaux*” (BOURROUL apud VASQUEZ, 2003, p. 18). Em 1877, foi convidado a se juntar aos membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, muito provavelmente pela influência do próprio imperador.

Muitos se perguntaram a razão de Florence não ter procurado o imperador já em 1833-34, quando se deu seu progresso com a polygrafia. À época, entretanto, Dom Pedro II ainda era Pedro de Alcântara, com apenas sete anos, herdeiro do trono do Brasil. Somente com a chegada de Comte foi que Dom Pedro teve contato com a fotografia, em 1839, sendo através do daguerreótipo que sua paixão pelas imagens produzidas “pela luz” o transformou no primeiro fotógrafo brasileiro. O amor e a percepção, por parte do imperador, da importância do papel

---

<sup>140</sup> O buril é uma ferramenta de aço com ponta cortante em V, usada na gravação em metal ou madeira para abrir traços finos.

que a fotografia viria a desempenhar na vida humana o fazem ser uma figura central no assunto. “Mais importante do que o fato do imperador ter sido nosso primeiro fotógrafo foi o fato de ter sido o primeiro colecionador de fotografia do Brasil – muito provavelmente também um pioneiro nas Américas” (VASQUEZ, 2003, p. 15). Sua coleção pessoal de fotografias, doadas à Biblioteca Nacional, em 1889, nomeada a seu pedido de Coleção Dona Thereza Cristina Maria, consiste em um acervo que abarca meio século e são um precioso repositório de parte da nossa história<sup>141</sup> (SCHWARCZ; STARLING, 2015; VASQUEZ, 2003).

Foi o Rio de Janeiro de Dom Pedro II, capital do Brasil e sede da corte, o grande centro fotográfico de todo o Segundo Reinado (1840-1889): “onde há governo há fogueira de vaidades; onde o governo é monárquico, a fogueira se transforma em verdadeiro incêndio florestal” (VASQUEZ, 2002, p. 24). Tal primazia, justificada pela concentração de uma parcela da população com alto poder aquisitivo, estendeu-se até o último quartel do século XX, quando tal posição passa a ser ocupada por São Paulo (TURAZZI, 1995; VASQUEZ, 2003).

Segundo o levantamento de Kossoy (2002), o Rio de Janeiro, entre 1833 e 1849, teve vinte e um fotógrafos<sup>142</sup>, mais que a soma das demais províncias da época: Bahia possuía cinco fotógrafos, Pernambuco quatro, Ceará e São Paulo dois e Maranhão, Minas Gerais e Pará um fotógrafo<sup>143</sup>. As províncias de Alagoas, Amazonas, Espírito Santo, Goiás, Mato Grosso, Paraíba, Paraná, Piauí, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Sergipe não registraram nenhum fotógrafo por seu território no período (KOSSOY, 2002).

Pernambuco e São Paulo, apesar da população pouco expressiva possuíam, desde 1828, as duas únicas faculdades de Direito do país, fazendo com que a presença de estudantes abastados de várias províncias contribuísse para o desenvolvimento da fotografia. Salvador, assim como Recife e o Rio de Janeiro, possuíam os portos mais importantes do período. Tendo em mente que as estradas eram perigosas e pouco desenvolvidas, sem falar no peso dos equipamentos fotográficos, as rotas marítimas eram as mais seguras para se locomover a grandes distancias, o que me leva à próxima característica do período (SCHWARCZ; STARLING, 2015; TURAZZI, 1995; VASQUEZ, 2003).

---

<sup>141</sup> A Coleção Dona Thereza Cristina Maria é composta por 23 mil fotografias do Brasil e do mundo, entre 1840-1890. Através do site da Biblioteca Nacional é possível ter acesso a uma boa parte da Coleção, através da Biblioteca Nacional Digital. Para mais, ver <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>.

<sup>142</sup> Dentre eles, 3 anônimos, Francisco Bautz, Abraham Louis Buvelot, Joseph Chauvin, Louis Compte, J.D. Davis, E. Dubois, J. Elliot, Geanne, Conrad Gerbig, Hoffman, Keller, Mm. Lavenue, Augustus Morand, Prat, Henry Schmidt, Smith, Guilherme Telfer e W.R. Williams (KOSSOY, 2002, p. 335).

<sup>143</sup> Bahia: A. Boisse, Charles DeForest Fredricks, C.L. Milcolci e dois anônimos; Pernambuco: Joseph Evans, Charles DeForest Fredricks, Cincinato Mavignier e Roberto; Ceará: Joaquim Insley Pacheco e Frederic Walter; São Paulo: Hercules Florence e cinco anônimos; Maranhão: Charles DeForest Fredricks; Minas Gerais: Hippolyte Lavenue; Pará: Charles DeForest Fredricks (KOSSOY, 2002, p. 334-335).

Não se deve se deixar enganar, contudo, pelo número de fotógrafos citados, já que “a itinerância dos fotógrafos é uma das características mais notáveis da penetração da fotografia no interior do país”, tendo alguns deles, como Charles DeForest Fredricks (1823-1894) passado pela Bahia, Maranhão, Pará, Pernambuco e Rio Grande do Sul sem fixar estúdio em nenhuma cidade permanentemente (KOSSOY, 2002, p. 25).

No Rio de Janeiro, ainda, diferente do que mostro adiante, do que ocorreu na Europa, o Brasil “aceitou com prodigalidade a fotografia no seio das exposições de artes plásticas, ou belas artes, [...] [acolhendo] a irrequieta e desafiadora [irmã] caçulinha com exemplar complacência” (VASQUEZ, 2003, p. 32). De fato, aqui também tivemos as discussões em torno do conceito de arte e sua aplicação, mas, ainda assim, a fotografia foi aceita como integrante nas exposições artísticas, o que possibilitou uma maior divulgação nos meios acadêmicos e da sociedade civil (DAMASCENO, 1971; ROUILLÉ, 2009; TURAZZI, 1995).

Por ordem de Dom Pedro, vários fotógrafos foram agraciados com honrarias e seus preferidos, não necessariamente os mais talentosos, recebiam o título de “Photographos da Casa Imperial”. Ele foi o primeiro monarca no mundo a oferecer tal honraria aos artífices da luz. Um deles, Luiz Terragno (1831-1891), italiano, foi pioneiro da fotografia no Rio Grande do Sul, chegando em Porto Alegre já em 1853 (DAMASCENO, 1971; DUARTE, 2016; KOSSOY, 2002).

Até aqui, apresentei a teia histórica que ligou inovações, transformações e alguns nomes importantes para a invenção da fotografia. O período que se encerra com sua apresentação formal ao mundo, na França, e no Brasil, também, em 1839, é considerado o período de sua formação. Ainda rudimentar, com Daguerre, mas já formada enquanto tal. No início da próxima fase, entre 1839-1851, a fotografia se desenvolveu e se espalhou pelo mundo, com inovações que a tornariam mais simples, barata e acessível.

#### **4.3 Negativo/positivo: a fotografia entre 1839-1851**

Assim como para Florence, a apresentação oficial da invenção da fotografia em Paris por Arago pegou outros inventores de surpresa. A partir de 1839, muitos advogaram em causa própria, afirmando ter desenvolvido algum processo de fixação de imagens: Harmant (apud MONTEIRO, 1997, p. 36) levantou o nome de 24 outros reclamantes: “sete franceses, entre os quais Niépce, Bayard e Daguerre; seis ingleses, Talbot entre eles; seis alemães; um americano; um espanhol; um norueguês; um suíço e um franco-brasileiro – Hércules Florence”.

Dentre os muitos inventores, Henry Fox Talbot (1800-1877), foi outro membro importante neste rol de homens inventivos. Descendente de uma família tradicional inglesa, Talbot estudara em Cambridge e fazia parte da Real Sociedade de Astronomia. Em 1835, ele já havia conseguido resultados em suas experiências. A janela da galeria sul de Locock Abbey, na Inglaterra, foi o primeiro negativo da história, que ele chamaria de “imagem fotogênica” (photogenic drawing), possibilitando, a partir daí, que cada imagem fosse a primeira de quantas a vaidade e imaginação humana pudessem sonhar (FERREIRA, 2004; MONTEIRO, 1997).

Talbot, diferente de Daguerre, já utilizava folhas de papel sensibilizadas ao invés de chapas de metal.

Nesse processo, a imagem registrada pela câmera escura em papel sensibilizado com iodeto de prata e ácido gálico era exposta à luz e revelada numa solução de galonitrato de prata. Em seguida, era lavada e seca, e recebia um tratamento com cera para adquirir transparência. Esse era o negativo da foto, que seria então encostado de frente em outro papel sensibilizado com cloreto de prata. Os dois, prensados entre chapas de vidro, eram expostos à luz do sol, que atravessava as partes claras do negativo, escurecendo o positivo (MONTEIRO, 1997, p. 58).

A este processo melhorado Talbot chamou de calótipo (do grego “Kalos”, belo). Entre o daguerreótipo e o calótipo, o cliente deveria fazer uma escolha: ou priorizava a qualidade dos detalhes do primeiro, mas sem possibilidades de cópias, ou escolhia a capacidade de reprodução do segundo, mas com uma nitidez muito inferior à do primeiro. A questão seria resolvida em 1848 com Frederick Scott Archer (1813-1857), mas apresentada ao mundo apenas em 1851<sup>144</sup> (FABRIS, 1998; FERREIRA, 2004).

O processo do colódio úmido surgiu do impasse entre as invenções de Daguerre e Talbot. Com a nova técnica iniciou-se o processo de barateamento e maior acesso da fotografia. É também a data de declínio do daguerreótipo<sup>145</sup>, substituído por um método mais barato e fácil.

---

<sup>144</sup> Archer, em parceria com Peter W. Fry (1795-1860), também inventou uma técnica muito difundida entre 1850-1860 nos EUA, por ser mais barata, era chamado de “daguerreótipo dos pobres” (VASQUEZ, 2003, p. 28). Batizado de Ambrotipia, o processo consistia em “negativos de Colódio úmido, sub expostos e montados sobre fundo negro para produzir o efeito visual dos positivos” (VASQUEZ, 2002, p. 54). O Ferrótipo, criado por Hamilton L. Smith (1819-1903), era uma variação do processo de Archer: Smith colocou como suporte ao colódio uma fina lâmina de metal laqueada com verniz negro. Foram, depois de montados em estojos, postos em papel, sendo muito leves e possíveis de se enviar pelo correio em um envelope. Apesar de populares nos EUA, não fizeram muito sucesso nem no Brasil nem na Europa.

<sup>145</sup> Digo declínio por que, apesar da cronologia das técnicas aceita ser a daguerreotipia (1839), ambrotipia (1851) e a ferrotipia (1853), respectivamente, como técnicas que se aprimoram, “isso não quer dizer que um tenha sucedido automática e inexoravelmente a outra” (VASQUEZ, 2003, p. 29). Cada técnica tinha suas vantagens e desvantagens, *status* e grupo prioritário, disseminação em alguns países e em outros não. Portanto, não se pode interpretar literalmente essa sucessão, assim como não se espera que o camponês europeu que tenha dormido em sua cabana no dia 28 de maio de 1453, ainda durante a Idade média, tenha acordado no dia 29 sentindo-se um homem novo, em uma nova era.

O colódio úmido era um “líquido viscoso (resultado da dissolução em álcool e éter do nitrato de celulose ou ‘algodão pólvora’<sup>146</sup>)”, popularizado pelo seu uso na Guerra da Criméia<sup>147</sup> (FERREIRA, 2004, p. 31). A técnica consistia nos seguintes passos: a emulsão de colódio era espalhada pela placa de vidro, mergulhada em uma solução de haletos de prata, rapidamente exposta e revelada: depois de seca, por isso era denominado “úmido”, a placa era inutilizada.

O tempo total da operação (preparação da chapa, exposição e revelação) não poderia durar mais que 15 minutos ou o colódio secava e, junto com a placenta, jogava-se fora também o bebê. O tempo de exposição reduziu-se para dois ou três segundos e o valor da impressão em papel saía por 1/10 do valor de um daguerreótipo. A técnica do colódio úmido permitia grande riqueza de detalhes, mas era, preferencialmente, para ser usada em estúdio, já que as fotografias em lugares abertos requeriam que se levasse todo o equipamento junto<sup>148</sup>. Era, também, altamente inflamável e explosivo, o que causou muitas mortes e perdas materiais (PAGANOTTI, 2016).

No Brasil, a técnica do colódio úmido foi dominante durante a maior parte do século XIX que, adicionadas ao papel albuminado<sup>149</sup>, foram as grandes protagonistas até a chegada e popularização das placas secas, vistas a frente (VASQUEZ, 2003).

O processo que levou a fotografia de um intrincado processo técnico caro e irreprodutível, de 1839, ao barateamento e reprodutibilidade, em 1851, foi relativamente rápido. O anúncio das pesquisas, das descobertas, sucessos de outros fotógrafos e a procura cada vez maior trouxe a fotografia para um outro patamar. Ainda assim, a popularização dar-se-ia nas próximas décadas, com o período aqui percorrido sendo prerrogativa dos ricos e abastados, já que o equipamento completo custava cerca de 400 francos-ouro, o que “equivalia a oito meses do salário médio de um operário francês em 1850, e pesava aproximadamente 50 kg” (PAGANOTTI, 2016, p. 22).

---

<sup>146</sup> Apesar de essencial na fórmula do colódio, o nitrato de celulose era muito perigoso, por ser altamente inflamável. O “algodão de pólvora”, como era conhecido, foi inventado em 1840 para substituir a pólvora negra, que produzia muita fumaça, na fabricação de munição de rifles e canhões (FERREIRA, 2004).

<sup>147</sup> Os médicos utilizavam o colódio nas feridas dos soldados, já que o produto, quando seco, formava uma pequena película translúcida que os protegia de infecções (Ibid.).

<sup>148</sup> No Anexo B é possível ver um fotógrafo com sua tenda de revelação em campo aberto.

<sup>149</sup> O papel albuminado “foi inventado pelo francês Louis Désire Blanquart-Evrard (1802-1872) em 1850, sendo assim denominado porque empregava o albúmen (extraído da clara dos ovos da galinha) como camada adesiva transparente destinada a fazer aderir os sais de prata fotossensíveis à base do papel. Foi o papel mais popular para a execução de cópias fotográficas até meados de 1890, quando foi definitivamente desbancado pelos papéis de prata gelatina” (VASQUEZ, 2002, p. 57).

#### 4.4 1851-1880: do *carte-de-visite* às *dryplate*

A invenção da técnica do colódio úmido e do uso do papel na fotografia causou uma revolução no ramo; faltava, entretanto, baratear ainda mais o custo e possibilitar um maior número de cópias. Legros (apud FABRIS, 1998, p. 16) parece dar voz a essa exigência quando afirma que “só ela (a fotografia) é capaz de dar ao infinito esta infinidade de provas que as necessidades de nossa época reclamam imperiosamente”. Em 1854, André Adolphe Eugène Disdéri (1818-1889) apresenta ao mundo sua invenção, o *carte-de-visite* (cartão de visita). Aqui, o processo também era de negativo/positivo, que também se valia da técnica de colódio úmido (ROUILLÉ, 2009).

A invenção, que, ironicamente, de forma geral pouco inovava, comprova a afirmação de “que as melhores ideias são sempre as mais simples” (VASQUEZ, 2003, p. 36). A mudança no dispositivo fotográfico consistia em uma câmera com quatro lentes e uma chapa que se deslocava, ou uma câmera com oito ou dez lentes e uma chapa fixa. Tal câmera possibilitava a exposição de oito, dez fotografias de 9,5 cm por 6 cm, que depois seriam recortadas e coladas em cartões duros de 10 cm por 6,5 cm, do tamanho de um cartão de visitas. Do outro lado do cartão, “o nome do fotógrafo costumava ser impresso – quase sempre em elegantes letras douradas, tanto na frente quanto no verso dos cartões suporte das imagens” (VASQUEZ, 2003, p. 29). Iniciava-se, aqui, a preocupação com a autoria, sendo o outro lado da foto um ponto de publicidade para o fotógrafo.

Disdéri (apud ROUILLÉ, 2009, p. 53) sabia que “para tornar as provas fotográficas acessíveis às necessidades do comércio, é preciso diminuir muito os custos de fabricação”. O preço de uma dúzia de cartões de visita custava 20 francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de 50, chegando até 100 francos. Vale aqui retomar a informação de Paganotti: se um operário ganhava em média 50 francos por mês, seria muito difícil que pudesse gastar todo o seu ordenado em um daguerreótipo. Agora, no entanto, com 20 francos, o mesmo operário compraria 12 cartões de visita, ao preço de 1,67 francos cada um. A economia, portanto, consistia na multiplicação das fotografias, fazendo com que “todo o tempo e as despesas gastas para obter uma prova são divididos por 10. O que reduz a bem pouco o preço de cada uma dessas dez provas” (ROUILLÉ, 2009, p. 53).

As novas dimensões e materiais das fotografias permitiam que se enviasse em um envelope, aos amigos e parentes, sua própria imagem. Tal facilidade instigou a criação de

coleções de personalidades<sup>150</sup>, monumentos, vistas de cidades, além dos álbuns de fotografias de familiares, amigos ou relações (PAGANOTTI, 2016; VASQUEZ, 2003).

Agora, homens e mulheres de pobres, famílias de classe média e todos os tipos sociais conseguiam, com alguma economia, “tirar o retrato”. Tal mudança influenciou Disdéri que, além de um procedimento técnico, elaborou, também, um esquema estético para adaptar seus *carte-de-visite* às novas condições sociais e econômicas: instituiu modelos identificáveis e poses estereotipadas, objetos socialmente emblemáticos, como a cartola e o livro (FERREIRA, 2004; ROUILLÉ, 2009; VASQUEZ, 2003).

Assim, operários das sujas fábricas parisienses, moradores de apertadas e insalubres pensões pré-Barão Haussmann, enfileiravam-se a espera de sua vez em frente à câmera, escolhendo objetos para compor a cena e, por vezes, experimentando roupas disponíveis, ao invés de eternizar seus pobres andrajos. A disseminação do modelo de Disdéri é exemplificada por Vasquez que relata que Napoleão III (1808-1873), de partida para a campanha na Itália, parou no estúdio do inventor para se retratar no novo formato, deixando as tropas atravancando as ruas de Paris: “desde que todo e qualquer um podia ter seu retrato no mesmo formato e diante do mesmo fundo que o chefe de Estado, rei ou imperador, uma relação direta se estabeleceu entre aqueles que estavam no poder e seus súditos” (SAGNE apud VASQUEZ, 2003, p. 41).

No modelo *carte-de-visite*, “a técnica e a economia prevalecem sobre a estética”, reunindo, assim, os fotógrafos-artistas, que mobilizaram “toda sua energia para se livrar dela, mas ela dominará a fotografia-documento durante quase um século e meio” (ROUILLÉ, 2009, p. 54). Os processos anteriores, como a daguerreotipia, ainda tiveram alguma sobrevivência até a década de 1860, mas como forma de distinção aos ricos, em face da multiplicação e vulgarização das fotografias. A partir de meados da década de 1860, a daguerreotipia cedeu lugar à fotopintura “que garante a fidelidade [...] e a inteligência do artista” (FABRIS, 1998, p. 20).

A invenção do *carte-de-visite* foi essencial para a disseminação da fotografia. Em Londres, em 1851, havia 12 fotógrafos; quatro anos depois, esse número já havia subido para 66 e, em 1860, estava por volta de 200 fotógrafos na cidade. Em Paris, em 1860, Sagne estimou em 33 mil o número de pessoas que trabalhavam como fotógrafos ou em profissões relacionadas

---

<sup>150</sup> O *Eastman Museum* possui uma grande coleção disponível on-line e gratuitamente de inúmeras fotografias de Disdéri. Entre elas, personalidades, membros da realeza, políticos, artistas. A visualização dessas imagens permite constatar a homogeneidade das poses, dos cenários e dos objetos das diversas pessoas, de certa forma, democrática. Para mais, ver: <https://collections.eastman.org/categories/classifications/Photograph/images?filter=people%3AAndr%C3%A9-Adolphe-Eug%C3%A8ne%20Disd%C3%A9ri>.

à fotografia. No Brasil, a grande concentração de renda, característica do país até hoje, foi mais restritiva em relação até mesmo ao cartão de visita, com uma estimativa de que 120 fotógrafos, entre 1840 e 1900, tenham atuado no Rio de Janeiro (MAUAD, 1990; VASQUEZ, 2003).

Outro grande passo na história da fotografia foi a invenção, iniciada pelos estudos de Richard Maddox (1816-1902), em 1871, mas refinadas por Charles Bennett (1840-1927), em 1878, da *dryplate* (placa seca), com a utilização de gelatina nas chapas. Muito mais sensíveis à luz, tornavam o tempo de exposição muito menor. Tal mudança libertou o fotógrafo da necessidade de levar seu laboratório por onde quer que fosse, e diminuiu bastante seu trabalho. Assim como a *dryplate*, a fotografia baseava-se, cada vez mais, em técnicas refinadas, produzidas uniformemente. “Era o início do fim da fotografia artesanal. Foi por essa época que a sensitometria<sup>151</sup> foi introduzida e as primeiras tabelas de exposição começaram a surgir” (FERREIRA, 2004, p. 32).

#### 4.5 Por fim, a massificação

A grande novidade da fotografia do início dos anos de 1880, portanto, sua terceira e última fase do século XIX, veio com George Eastman (1854-1932) e a *Eastman Dry Plate Company*, que vendia as placas secas, prontas para serem usadas pelos fotógrafos. A companhia de Eastman não era a única no mercado. Outras empresas também se interessaram em fabricar materiais fotográficos, e a concorrência obrigou cada empresa a investir “maciçamente na produção de lentes mais rápidas, obturadores, diafragmas, fotômetros e na iluminação artificial para fotografia noturna e de interiores” (MAUAD, 1990, p. 75). A companhia de Eastman, no entanto, destacou-se (PAGANOTTI, 2016; VASQUEZ, 2003).

Em 1884, Eastman apresentou o filme de celuloide coberto com emulsão fotográfica, leve e flexível, uma grande inovação aos fotógrafos que usaram por décadas pesadas e caras placas de metal ou vidro e que precisavam levar tendas e quilos e mais quilos de equipamentos para revelar as placas logo depois da exposição. Quatro anos mais tarde, a sua empresa lançou a câmera *Kodak n.º 1*, uma pequena caixa com 9,5 cm de altura, 8,2 cm de largura e 16,5 cm de comprimento, com lentes simples. O filme de celuloide, capaz de produzir até 100 fotografias, ia dentro dela. Para revelar as fotos, a câmera era enviada pelo correio para a fábrica, que retirava o filme, colocava outro e devolvia a câmera e as fotos ao cliente. Bastava apontar a

---

<sup>151</sup> “É a ciência que estabelece a sensibilidade das emulsões fotográficas e dos tempos mais convenientes para revelação. Também se encarrega de estudar a resposta dos materiais fotográficos à exposição e revelação” (FERREIRA, 2004, p. 32).

câmera para o ponto a ser fotografado: “você aperta o botão, nós fazemos o resto” (LOTHOP apud MAUAD, 1990, p. 73). O impacto do sistema *Kodak* foi imenso: “mais que uma câmera era, na verdade, um sistema que revolucionou definitivamente a fotografia, tornando-a acessível a qualquer pessoa” (KOSSOY, 2002, p. 42). O sucesso foi tamanho que Eastman acrescentou o nome *Kodak* ao da empresa: *Eastman Kodak Company*. As facilidades desenvolvidas nas duas últimas décadas do século XIX, como a *Kodak*, simplificaram o processo fotográfico ao máximo, possibilitando que homens como Ziul tornassem-se, também, fotógrafos (FERREIRA, 2004; ROUILLE, 2009).

Esta primeira parte do capítulo teve por objetivo situar a invenção da fotografia, bem como seus múltiplos criadores, no tempo e no espaço, até 1889, quando se inicia o recorte temporal desta dissertação. As consequências de sua criação são múltiplas e marcam decisivamente a segunda metade do século XIX.

Feitas as devidas observações sobre a fotografia, de sua invenção até 1889, tanto no Brasil quanto na Europa, detenho-me a partir daqui em inserir o Rio Grande do Sul, sobretudo Porto Alegre, neste quadro maior da fotografia.

#### **4.6 A fotografia na província do Rio Grande do Sul**

O Rio Grande do Sul não teve a sorte de ter um abade e um daguerreótipo passando por seu território apenas alguns meses depois da apresentação formal do invento por Arago em Paris. Na província, os fotógrafos que apresento a seguir e de que se tem registro apareceram a partir do fim da primeira fase (1839-1851), com características muito similares aos seus contemporâneos, *brothers in arms*: itinerância, de nacionalidade estrangeira e diversidade de atividades (KOSSOY, 2002; VASQUEZ, 2003).

O primeiro fotógrafo da província e de Porto Alegre, de que se tem registro, foi o norte-americano Charles DeForest Fredricks (1823-1894). Passando por vários países abaixo da linha do Equador, ele teria entrado no Brasil pela floresta amazônica, em 1846, realizando seus primeiros retratos de índios brasileiros. Fredericks passou por inúmeras províncias, como Belém, Maranhão, Bahia e Rio de Janeiro, chegando ao Rio Grande do Sul entre os anos de 1848 e 1849 (LENZI; MENESTRINO, 2011; VASQUEZ, 2003).

Os jornais da época ajudam a refazer seus passos, através dos anúncios em que oferecia o “Daguerreotypo. Retratos fixos e coloridos”, atestando sua qualidade e perenidade, enquanto advertia que logo sairia da cidade de Rio Grande (DAGUERREOTYPO, 1848, p. 4). Em 1849, em Porto Alegre, um “Apreciador” anônimo escreveu uma carta ao “Redactor” do periódico

*Correio de Porto Alegre*, relatando sua ida à “caza dos Srs. C Fredericks e Masoni<sup>152</sup>, professores de Daguerreotypo”. Lá, o “Apreciador” admirou-se com o trabalho dos retratistas, pedindo ao destinatário que, por “meio de sua folha, faça vêr ao respeitável público, que não só são os dictos retratistas dignos da proteção dos bellos porto-alegrenses, porque são pessoas muito decentes, [mas também porque] o seu trabalho é perfeito e muito commodo” (CORREIO DE PORTO ALEGRE apud DUARTE, 2016, p. 154). Quatro dias antes, em 14 de agosto, Fredericks e Masoni anunciavam em *O Imparcial* que, “ainda tendo um pequeno número de lâminas, rogam às pessoas que ainda desejam retratos de aproveitarem esta tão favorável ocasião” (OS ABAIXO..., 1849, p. 6).

O caso de Fredericks, assim como os outros que apresento adiante, mostra os muitos pontos em comum destes profissionais “que alugavam um cômodo em casas ou pensões, ou se acomodavam em hotéis e, quando a clientela ficasse saturada, iriam para outro lugar. Nunca mais voltavam” (ALVES, 1998, p. 9). Fredericks, entretanto, depois de alguns anos viajando retorna para Nova York onde abre um grande estúdio, de muito sucesso (KOSSOY, 2002).

Outro fotógrafo dos primórdios foi o francês Edouard Timoléon Zallony (1811-1904), um capitão do Estado-Maior da França no Rio de Janeiro que, em 1840, foi à cidade de Rio Grande para ocupar o cargo de professor público de francês, em 1844. Posteriormente, como também era desenhista, lecionou na primeira Escola de Desenho da província. De uma viagem sua a Marselha, retornou a Rio Grande, em 1851, instrumentalizado na daguerreotipia, trazendo, além dos apetrechos para a fotografia, mais quatro conjuntos para comercializar, o que sugere que ele também ensinasse o processo de fotografar. Depois de Rio Grande ele foi para Salto, no Uruguai, voltando para o Brasil, quando se instalou em Porto Alegre, em 1861, agora como fotógrafo, na rua do Rosário, mas sem lá se demorar. Em 1864, ele retornou para Paris, onde, em 1894, oferecia seus serviços como médico. O que tornou Zallony mais conhecido foi sua atuação como enfermeiro na pandemia de cólera que varreu o globo, e da qual resultou um livro. A itinerância de Zallony é evidente, por suas andanças em diversos países, bem como as inúmeras profissões que exerceu (militar, professor, desenhista, fotógrafo, médico) (BORGES, 1999; TORRES, 2015; ZALLONY, 1884).

Márcia de Castro Borges (1999) apresenta como um dos primeiros fotógrafos da província Roberto Offer que passou pela cidade de Rio Grande, em 1852. É possível, entretanto,

---

<sup>152</sup> Saturnino Masoni (1826-1892) foi um fotógrafo a que Fredericks se associou para ajudá-lo com o fazer fotográfico. Vale lembrar que o daguerreótipo era ainda um instrumento complicado, e que uma fotografia necessitava de uma série de procedimentos técnicos e químicos que, se não adequadamente feitos, poderiam pôr a perder todo o trabalho e o caro material de sua confecção. Assim, um companheiro de ofício permitia dividir as tarefas e aumentar o número de pessoas atendidas (LENZI; MENESTRINO, 2011).

encontrar um anúncio de Offer em 1851, oferecendo seus “Retratos *Potographicos* do Daguerreotipo em Pelotas” (RETRATOS..., 1851, p. 4). Pela propaganda, é possível confirmar algumas asserções de Kossoy (2002) referente aos pioneiros da daguerreotipia, levando em consideração também Fredericks e Zallony: a fotografia não era sua principal atividade, já que ele se apresentava como “*Architecto*” e atendia apenas “aos domingos e dias santos, desde as 9 horas da manhã até as 4 da tarde” e “às segundas feiras das 11 às 2 da tarde”, ou seja, excetuando às segundas-feiras, trabalhava apenas em dias “de folga”; além das fotografias, ele vendia outros objetos, como “caixas, quadros e medalhas”, em uma diversificação de produtos a oferecer; além de Pelotas, onde residia “na Rua do Commercio sobrado do Sr. Leitão”, ele também anunciou em um jornal da cidade de Rio Grande, buscando mais clientes fora de Pelotas, já que, apenas naquele ano, mais três fotógrafos já haviam passado pela cidade (LENZI; MENESTRINO, 2011). Por fim, dizia ele que “o mesmo R. Offer está disposto a ensinar esta arte a quem queira aprender, mediante um preço razoável”, o que indica que o daguerreótipo e os produtos químicos para a fotografia conseguiam chegar ao Rio Grande do Sul, a quem tivesse interesse e dinheiro para adquiri-los (RETRATOS..., 1851, p. 4).

A presença e trânsito, tanto de Fredericks e Zallony, quanto de Offer, entre Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre não é surpresa. As três cidades, na década de 1850, eram florescentes e abastadas, concentrando grande riqueza. Pelotas era uma urbe com ricos e prósperos charqueadores, responsáveis pelo principal produto da província à época e onde, duas décadas depois, surgiu a primeira indústria de tecidos do país, a Companhia União Fabril, criada em 1873 por Carlos Guilherme Rheingantz. Rio Grande era uma cidade portuária que concentrava, junto com Porto Alegre, os principais negociantes do litoral da província, além do grande número de empresas que lá foram criadas, aproveitando seu porto. Porto Alegre já era a capital da província, concentrando poderosos e ricos comerciantes. Assim, mesmo não tendo registros das passagens dos fotógrafos em cada cidade por onde transitaram, o mais provável é que todos passassem pelas três principais cidades já mencionadas, dirigindo-se aos rincões do Rio Grande do Sul depois de esgotar a clientela nos grandes centros (ALVES, 1998; PESAVENTO, 1991; VARGAS, 2011).

Porto Alegre, apesar dos muitos fotógrafos itinerantes, teria seu primeiro fotógrafo com estúdio fixo em 1853, quando Luiz Terragno aporta na cidade e se estabelece. Sua carreira foi longa, mas não menos itinerante de que a de seus predecessores. Buscando ampliar sua clientela, ele viajava pelo interior, como pela cidade de Rio Grande, Pelotas, e Desterro, e seus ateliês não foram menos numerosos: apenas em Porto Alegre, entre 1857-1885, foram seis

endereços diferentes, cidade em que ele mantinha seu estúdio fixo quando de suas andanças por outras paragens (KOSSOY, 2002).

A década de 1860 movimentaria o campo da fotografia em Porto Alegre. A Guerra do Paraguai, um conflito que envolveu quatro países e durou cinco anos, trouxe Dom Pedro II, o Estado-Maior de guerra e toda a sua comitiva para a província de Rio Grande. A Porto Alegre, a guerra trouxe morte para seus filhos, mas também transformou a capital em um centro fotográfico, em razão dos soldados em busca de uma última recordação para enviar a seus familiares, pela curiosidade e afã do país por imagens do conflito e pela presença do imperador. No mesmo ano em que retratou o imperador em solo rio-grandense, Terragno foi ao Rio de Janeiro, onde ganhou uma medalha de prata na Exposição Nacional de 1866, voltando para Porto Alegre, dois anos depois, ostentando o título de “Photographo da Casa Imperial” (ALVES, 1998; DAMASCENO, 1971; VASQUEZ, 2002).

A lista de técnicas nas quais Terragno foi o pioneiro são tão diversas quanto os seus 38 anos de atividade: ele teria sido o primeiro a utilizar continuamente o daguerreótipo na capital, pioneiro na utilização do ambrótipo de colódio úmido, da fotografia estereoscópica<sup>153</sup>, inventou um extrato a base de mandioca que servia como fixador para os negativos, que ele chamou de sulfo-mandiocato de ferro, inventou o Sinete Terragno, utilizado para autenticar cartas, officios, recibos, evitando falsificações, o Imega-Typo, uma técnica para ampliar imagens. Todas essas inovações e novidades tinham o intuito de o distanciar de seus concorrentes, estar sempre um passo à frente. Com o fim da Guerra do Paraguai, em 1870, com cerca de 17 profissionais, a cidade estava cheia de fotógrafos, chegando perto da saturação na década de 1880, com 19<sup>154</sup> profissionais. Depois de dar sociedade ao filho, em 1888, Terragno morre em 1891, “amigo de todos e honesto até o fim” (ALVES, 1998, p. 25).

#### 4.6.1 Mulheres na fotografia

A década de 1870 trouxe uma novidade ao cenário excessivamente masculino da fotografia da época: Madame Reeckell. Nascida Isabel Jacintha Cunha, nas Ilhas dos Açores, em 1837, mudou-se, possivelmente, com os pais para o Brasil e casou-se no Rio de Janeiro, em

<sup>153</sup> A estereoscopia foi desenvolvida pelo inglês Sir David em 1851. “Trata-se de pares de fotografias de uma mesma cena sob ângulos ligeiramente diferentes (correspondentes à distância pupilar) que, vistas simultaneamente num visor binocular apropriado, produzem a ilusão da tridimensionalidade” (ETCHEVERRY, 2007, p. 24-25).

<sup>154</sup> Não é possível falar de todos os contemporâneos de Terragno, já que somam, segundo Kossoy, entre 1850 e 1880, cerca de 37 fotógrafos. Para saber mais sobre os demais, sugiro ver a obra de Kossoy, *Dicionário Histórico-Fotográfico* (2002).

1867, com Carlos F.J. Reeckell, passando a ser conhecida por Madame Reeckell. Seu marido era “fotógrafo volante”, passando pelas ilhas dos Açores e depois vindo para o Brasil, instalando-se brevemente também nas províncias do Ceará, Rio de Janeiro e, por fim, Rio Grande do Sul, por volta de 1872 (DUARTE, 2016; KOSSOY, 2002; VASQUEZ, 2003).

Hélio Ricardo Alves (1998, p. 12) já havia feito referência a “uma senhora alemã, fotógrafa, estabelecida na Rua dos Andradas, n 80”, mas sem mais detalhes, a não ser sua bancarrota, em 1878. A confusão de Alves talvez se tenha dado em função do nome da empresa dos Reeckell ser “Photographia Allemã”. A senhora alemã, na verdade açoriana, chegou um século depois que seus conterrâneos do século XVIII, os primeiros casais “del Rey”, no que era, então, ainda uma sesmaria. É curioso que a única mulher que o autor cita em seu texto clássico sobre a fotografia em Porto Alegre não seja identificada, mas registre a sua falência para a posteridade. De fato, a vida financeira dos Reeckell na década de 1870 era calamitosa: na cidade de Fortaleza, a Tesouraria Provincial registrou o débito de 33\$ mil-réis relativos aos impostos pela casa fotográfica que mantinham. Madame Reeckell, entretanto, não entraria para a história da fotografia em Porto Alegre, mas como uma das tantas esposas invisibilidades na época (ALVES, 1998; KOSSOY, 2002).

Os exemplos de esposas, filhas, ajudantes, mulheres em geral, que tiveram papel fundamental nas descobertas, criações, atividades ou feitos atribuídos a homens são incontáveis e passaram a ter relevância para o campo da história nas últimas décadas. Madame Reeckell, entretanto, não apenas aprendeu o ofício com o marido e provavelmente o auxiliou por um período, mas, ao que tudo indica, ela assumiu o controle do estúdio em Porto Alegre. Nos anúncios publicados, ia abaixo sempre seu nome, bem como no carimbo ou selo colados e, no verso das fotografias de sua lavra, era gravado “Nova Photographia Allemã de Madame Reeckell” (DUARTE, 2016; PERROT, 1991).

Em 1874 ela anunciava a reforma feita “no atelier que se achava muito devassado” tirando os retratos “sem que nada incomode, em qualquer hora do dia, ainda mesmo que chova”. Concluía o anúncio com o endereço, Rua dos Andradas, n. 80, e sua assinatura, “Mme. Reeckell” (DUARTE, 2016, p. 288). As poucas provas de seu trabalho que restaram mostram que talvez ela tenha tido aceitação como profissional, já que sua condição de mulher trabalhadora não impediu que ela fosse contratada pelo então presidente da província do Rio Grande do Sul, Dr. João Pedro Carvalho de Moraes (1831-1878), para retratá-lo, à mulher e aos filhos pequenos. As *carte-de-visite* produzidas por ela mostram seu belo trabalho, com fotos

impressas em discos de porcelana colados em cartões. O que, então, causou a falência da primeira fotógrafa estabelecida em Porto Alegre, se não sua qualidade de mulher trabalhadora?

Uma das razões das dificuldades financeiras de Madame Reeckell talvez tenha sido a concorrência em uma cidade com população de, em 1872, cerca de 43.998 pessoas, entre livres e escravizados, segundo a Fundação de Economia e Estatística (1981), ou 34.183 pessoas, segundo os Dados Estatísticos do Município de Porto Alegre, do mesmo ano. A partir dos números apresentados não se deve contabilizar os escravizados, que eram entre 20 e 30% da população da cidade, estimada entre 10 e 13 mil pessoas, já que, normalmente, seus ganhos não lhes pertenciam<sup>155</sup> e iam ao fotógrafo apenas quando seus proprietários os levavam, como as amas de leite. Ainda que em pequeno número, o negro livre e o forro procurava o estúdio fotográfico, como forma de materializar a sua dignidade de homem livre através da imagem, como Mãe Rita, fotografada por Calegari, mas de forma geral eram minoria (ALVES, 1998; FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA, 1981; KUHN, 2011; MACIEL, 2019).

Havia, ainda, um grupo formado por brancos pobres, uma grande porcentagem da população que também não frequentava o estúdio fotográfico, já que “o valor gasto nos pequenos retratos representava um investimento caro, que podia significar a privação de itens importantes à sua sobrevivência, ou à sobrevivência de seus dependentes” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 75).

Restava, assim, um pequeno grupo de abastados que contratavam um fotógrafo em eventos especiais, como casamentos, mortes. Quanto aos fotógrafos, eram todos homens. Em 1874, por exemplo, Walter Sutton Bradley, John King e Thomas King passaram pela capital, enquanto, no ano seguinte, Thomas Brooks e Wallace Chute também fotografaram por um período na cidade. Tais fotógrafos representavam um caráter de novidade em uma cidade em que as principais figuras se conheciam de longa data e as novas não eram muitas. Além destes, ainda havia os fotógrafos com estúdios fixos em Porto Alegre naquele período, como Luiz Deschamps, Pedro Morandi, Jacob Ferdinand Baldwin Röhrig (Balduino Röhrig), José Rodrigues Gonçalves da Silva, o recém-chegado Rafael Ferrari e o já famoso Luiz Terragno. Na Exposição Comercial e Industrial de 1875, no âmbito da província do Rio Grande do Sul, há menção da participação entre os premiados de Luiz Terragno, Madame Reeckell, Balduino Röhrig e Pedro Weingärtner (DAMASCENO, 1971; KOSSOY, 2002; STUMVOLL, 2014).

---

<sup>155</sup> Xavier (1996) mostra a relação dos escravizados (“escravo de ganho”), o “aluguel” previamente combinado entre senhor e escravizado, e o dinheiro que sobrava de seu trabalho para sobrevivência e o pecúlio, arduamente economizado, para a compra da própria liberdade. Apesar de, oficialmente, o escravizado não ter direito a posse alguma que fosse sua, já que o próprio ser humano era uma posse, tudo sendo de seu senhor, o dinheiro que sobrava raramente era o suficiente para se retratar neste período.

Apesar da aparente competência, já que suas fotografias que restaram permanecem inalteradas até hoje, e frente a grande concorrência existente, o destino de Madame foi a falência. Em 1875, ela enviou à Câmara Municipal um pedido de isenção do “imposto de sua casa de retratista, alegando estado de pobreza” (DUARTE, 2016, p. 288). Em 1877, anunciava ter seu estúdio à venda já que, em decorrência da doença do marido, “temos que sahir para a Europa” (DUARTE, 2016, p. 290). Em seu auxílio, as irmãs Júlia e Carolina Riosa, atrizes e cantoras conhecidas à época, ofereceram um concerto no teatro São Pedro em seu benefício. Na matéria do semanário *Álbum do Domingo*, foi anunciando o recital, louvando a atitude das irmãs Rios e, relatando a situação dos Reeckell, descreve o altruísmo de Madame para tornar menos “amargo um longo quinquenio de moléstia, mastyrrios e dôres de seu marido” (OCTAVIO, 1878, p. 6). A matéria continua: “Só rara abnegação, tão grande esforço para o trabalho tem feito afugentar a miséria, que mais uma vez se há apresentado esquálida e medonha à porta do pobre homem” (OCTAVIO, 1878, p. 6).

Segundo o autor da nota do semanário *Álbum do Domingo*, de fato, o fazer fotográfico de Madame Reeckell era que a tornava protagonista da luta contra o espectro cadavérico da miséria, tanto dela quando do marido adoentado. Ora, o ambiente público, do mundo do trabalho, do dinheiro e das relações com órgãos governamentais, como a Câmara Municipal, era prerrogativa masculina, já discutidos no capítulo 2. Às mulheres da classe média e elite, o casamento resguardava do trabalho. A casa, os criados, a comida, tudo, oficialmente, devia ser pago pelo marido. O dinheiro, do mundo exterior, chegava a ela pelas mãos intercessoras deles. Os Reeckell, apesar da situação, não poderiam ser considerados pobres: estavam instalados em uma importante rua de comércio da capital, a frente de um negócio baseado em conhecimentos científicos, caros e complicados e associados a europeus. As garantias do casamento, para Madame Reeckell, não foram asseguradas e ela precisou desempenhar um papel e funções não condizentes com seu gênero, de acordo com as concepções para aquela sociedade. Ainda assim, seu estúdio foi agraciado pela presença da figura mais importante da província, o Sr. Presidente do Estado, a Câmara Municipal, formada por importantes homens locais, concedeu-lhe isenção dos impostos e seu incomum destino foi tratado com sentido pesar pelo jornal local (COLLING, 2014; KEHL, 2016; PERROT, 1991).

O que contribuiu para a aceitação, ou ao menos condescendência, social da senhora Reeckell em papéis e figuras tão associadamente masculinas à época? A excepcionalidade de sua posição, acredito eu. Não se tratava de uma mulher independente, entenda-se solteira, sem o controle paterno ou marital. Tratava-se de uma senhora casada, aparentemente sem filhos,

lutando contra as adversidades da vida, personificadas na falta de posses e capacidades físicas do marido de prover suas necessidades. Sua existência e atividade não eram uma afronta ao *status quo* estabelecido. Eram quase uma advertência às moças da cidade quanto às consequências de casamentos não vantajosos. E, nesse sentido, ao louvar seu papel como esposa e não suas qualidades de fotógrafa, deixavam mais clara a intenção ali expressa: seu labor era excepcional no mundo do trabalho, mas sua condição de esposa, de quem cuida e zela, eram naturais, inalteráveis (KEHL, 2016; PERROT, 1991).

Por fim, de volta à Europa, Madame Reeckell ainda teve uma longa vida profissional, diferente de seu marido, de quase 25 anos como fotógrafa. Há registros de atividade da *Photographia Allemã* em 1892, em Portugal, mas agora com a direção de Viúva Reeckell, em funcionamento em outros endereços até 1904.

Outras mulheres foram fotografas, como Madame Reeckell. Dos primórdios, em Rio Grande, em 1854, há o anúncio de Serafina Maria S. Y<sup>a</sup>, que oferecia serviços fotográficos no Largo do Poço, mas sem mais informações (LENZI; MENESTRINO, 2011; VIEGAS, 2018).

Das fotografas que passaram por Porto Alegre, Rosalina Cavalheiro (1870-?), Rosinha Sanchez, Viúva Sanchez e Rosinha Ramos já são excepcionais pelo fato de serem mulheres lutando por espaço em uma sociedade que restringia as atividades femininas, e mais excepcionais ainda por serem as quatro a mesma pessoa, em diferentes momentos de sua interessante vida. Quem desvendou o mistério das Rosinhas foi Duarte (2016), ao pesquisar a multiplicidade de fotografas com nomes parecidos e em mesmas épocas no Estado. Nascida Rosalina Cavalheiro, em 1870, na cidade uruguaia de Taquerembó, ela casou-se posteriormente com Pedro Sanchez (1854-1895), fotógrafo argentino que com ela se mudou para a cidade de Santa Maria. Lá, ele anunciou a abertura de seu “Estudo *Photographico* [...] do conhecido *photogapho* P. Sanchez” (ESTUDO..., 1889, p. 4)<sup>156</sup>. Espremido abaixo do anúncio do “Caporal Virgem”, a pequena menção no jornal indica que Rosinha e Pedro não dispunham de muito dinheiro para publicidade, de investimento. Não está claro se Rosinha já atuava como fotógrafa enquanto Pedro ainda estava vivo, assinando suas fotografias como “Rosinha Sanchez”, ou se começou apenas depois de sua morte, em 1895, primeiro com aquela assinatura e, posteriormente, com a alcunha de “Viúva Sanchez”. O mais provável, e segundo as fontes, é que ela tenha iniciado como “Rosinha Sanchez”, como mostra o anúncio de *O Combatente*, em que os editores agradecem uma fotografia enviada ao jornal por ela, comentando que “D.

---

<sup>156</sup> Ao que tudo indica, não há um erro de escrita em “Estudo”, já que essa mesma grafia aparece no carimbo das fotografias de Sanchez.

Rosinha é digna discipula de seu finado marido” (FOMOS..., 1895, p. 2). A nota, infelizmente, não dá certeza da atividade como fotografa de Rosinha apenas depois de viúva, porque, como visto anteriormente, a sociedade daquele tempo buscava encaixar em uma ordem pré-definida as atividades de mulheres, tornando-as, sempre, pupilas de seus pais ou maridos. Fato é que, ao anunciar a abertura de seu estúdio, dia 30 de junho, apenas 20 dias depois da morte de Pedro (QUARTA FEIRA, 1895, p. 2), ela já se apresenta como “Viúva Sanchez” (ESTABELEIMENTO..., 1895, p. 3).

O trabalho feminino não era bem-visto pela sociedade oitocentista, sobretudo em mulheres de estratos mais altos ou em profissões tipicamente masculinas. O trabalho de viúvas, entretanto, parece ter sido mais bem tolerado, já que podia ser visto como continuação do trabalho do companheiro expirado ou como forma de manter a família, na falta do provedor presumido. No caso de Madame Reeckell, de seu trabalho dependia a subsistência sua e do marido. No caso da “Viúva Sanchez”, com o pai já morto e a mãe residente no Uruguai, dela própria. Rosinha, assim, parece ter se apropriado de uma categoria que gozava de certo respeito no mundo do trabalho. Em rápidas pesquisas pelos jornais da época são comuns nos anúncios e relações de importação/exportação a razão social de viúva. Anita Zanoni (?-1974) (AGRADECIMENTO, 1974, p. 21), quando viúva de Júlio Calegari, apresentado algumas páginas adiante, assume o estúdio até sua morte. As filhas de Otto Schönwald, Irma e Grete, seguiram os passos do pai, mas já século XX adentro (DUARTE, 2016; TESSARI, 2013; VIEGAS, 2018).

Rosinha, ainda no final do século XIX, deu mais um passo: casou-se novamente. O eleito, Firmino Pereira Ramos, natural do Rio Grande do Sul, com o qual o enlace se deu em 1897, era comerciante. Nas Habilitações de Casamento na cidade de Porto Alegre daquele ano, na descrição dos nubentes, Rosinha foi caracterizada como residente em “Santa Maria/RS há mais de 6 anos, aonde viuvou, de profissão fotógrafa” (DUARTE, 2016, p. 278). A profissão de Rosinha foi reconhecida, em documento oficial, como “fotógrafa”, uma façanha e tanto para o período. Quantas como ela, cobertas pela ação do tempo e da ideologia, não atuaram, também, neste período, mas jamais foram mencionadas nos livros de fotografia? Para cada Rosinha, para cada Madame Reeckell, quantas anônimas que fotografavam, mas não se viam como fotógrafas, [...] “talvez fizessem fotografia como as suas contemporâneas tecessem nas máquinas das fábricas de tecido ou como tantas outras realizassem qualquer atividade da qual não reconheciam o produto como feito por suas mãos” (BEAL; MICHELON, 2008, p. 67). Quantas mulheres neste período tinham profissões não entendidas como femininas, como as

relacionadas aos cuidados da casa (lavadeiras, passadeiras, criadas, cozinheiras), com os cuidados para com doentes e pessoas idosas, ou relacionadas ao nascimento, como as parteiras, ou mesmo na confecção de roupas? Poucas, e o feito de Rosinha, enquanto profissional da fotografia, reconhecida pública e oficialmente enquanto tal, é extraordinário. Depois de seu casamento com Firmino e a adoção de seu sobrenome, Ramos, há indícios de sua atividade de fotógrafa, mas sem rastros de sua vida posterior.

Os casos aqui apresentados revelam uma outra face do passado, a despeito dos discursos que se perpetuaram em um eco desagradável, audíveis até hoje, no século XXI. Essas vozes repetem que “homens” e “mulheres” são diametralmente opostos, assim como o dia e a noite, o privado e o público, o racional e o passional, a ciência e a superstição. Para além do senso comum, ou de uma cronologia que entende os conceitos históricos como a-históricos, suas experiências mostram que não há hegemonia em nenhum sistema ideológico. A narrativa não precisa se centrar no conto da “rara abnegação”, do “tão grande esforço para o trabalho” desenvolvido pelo redator do jornal, que as arrasta para os muros do lar e do controle da aliança, para justificar a vida profissional de Madame Reeckell, por exemplo (OCTAVIO, 1878, p. 6). Ginzburg afirma que, da cultura do próprio tempo e da própria classe não é possível fugir sem cair no delírio e na ausência de comunicação: “Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um” (GINZBURG, 2006, p. 20). A fragilidade e incapacidade das mulheres para o trabalho, propagada durante todo o século XIX, entendida como uma característica natural está presente na narrativa que busca encobrir sua atuação. Como viúvas, libertas da autoridade do pai e do marido, as duas adicionaram este adjetivo aos seus nomes profissionais e, tendo em perspectiva a experiência de mulheres anteriormente, elas puderam lançar-se em um ambiente predominantemente masculino e hostil ao trabalho feminino, flexionando algo que a ideologia apresentava como rígido.

Os acontecimentos que possibilitaram seu *status* de “Photographas”, sem que isso as tornasse párias sociais, podem ter tomado este rumo por suas escolhas, por seu amor à fotografia, por seu talento e perspectiva de futuro profissional, talvez mesmo de autonomia. Mais do que coadjuvantes passivas de uma vida estrelada e definida, tanto na vida quanto na morte, por seus maridos, mais do que carpideiras eternas em preto, mais do que ajudantes desconhecidas em uma sala escura, essas mulheres assumiram negócios, buscaram parceiros econômicos possíveis, propaganda, espaço, lucro. Delicadas rendas tremulando, cabelos caprichosamente arranjados no penteado e saias que farfalhavam pelo estúdio fotográfico, não

mais para se eternizar em poses rígidas como bonecas de porcelana, mas como autoras de um outro mundo, feito em saís de prata e papel (KEHL, 2016; PERROT, 1991; SCOTT, 1998).

Madame Reeckell, Rosinha, Serafina e tantas outras fotógrafas, das quais sobraram poucas evidências de sua existência, são os exemplos de uma parte importante da história da fotografia, das mulheres e da cidade de Porto Alegre, que ainda está por ser escrita. Esta dissertação não pôde passar ao largo delas, como tantos outros e outras fizeram, e ignorar suas existências, seus percursos e seus trabalhos. Um grande historiador disse, certa vez, que saber que as mulheres participaram da Revolução Francesa não mudava seu entendimento daquele evento histórico. Ao contrário, acredito eu: saber que vestidos foram arrastados em laboratórios, mangas e babados foram sujos com colódio úmido e que o olhar singular de uma mulher, educada para ser o oposto masculino, guiou a tomada de uma imagem muda a noção que tenho desse período da fotografia, não mais uma hegemonia das calças. Por ora, volto aos fotógrafos.

Os fotógrafos trabalhados a seguir fazem parte dos autores das fotografias utilizadas nesta dissertação: as imagens feitas de Castilhos, as dos Ely, sua casa, prédio e família, e as da “glorificação” de Castilhos, de Ziul. Os fotógrafos, o primeiro profissional e o segundo amador, foram autores de vidas singulares e cada um, ao seu modo, foi relevante na cidade de Porto Alegre, no Brasil, e até mesmo no exterior, como Calegari. Prestigiados como excelentes “artistas” em suas áreas, suas imagens eram banhadas pela mesma aura de prestígio que suas pessoas. Assim, entender suas histórias e trajetória de vida ajuda a elucidar o fascínio que suas imagens inspiravam.

A seguir apresento três fotógrafos: a família Ferrari, Virgílio Calegari e Ziul. Os Irmãos Ferrari não são autores de nenhuma fotografia utilizada nesta dissertação, mas foram autores de inúmeras imagens feitas dos Ely no final do século. Apresentar a história da fotografia em Porto Alegre sem passar pelos Ferrari seria uma lacuna que eu não me permiti manter. Assim, por eles início.

#### *4.6.2 Os Ferrari e a fotografia nas duas últimas décadas do século XIX em Porto Alegre*

Diferente de Terragno e Madame Reeckell, uma família que havia recém-chegado na província entraria para a República coroada de louros. Em 1871, o italiano Rafael Ferrari (?-1890) desembarcou em Porto Alegre e instalou-se, trazendo, alguns anos depois, a mulher, Maria Antônia Ferrari (?-1910), e os filhos ainda pequenos, Carlos (1864-1932) e Jacintho (?-1935). O casal teria mais um filho, o primeiro nascido em terreno brasileiro, Raphael Ferrari

(1880-1961). Rafael “foi o iniciador de uma verdadeira tradição na fotografia na capital gaúcha”, já que todos os filhos seguiram o ofício paterno (KOSSOY, 2002, p. 132). O primogênito seguiu os passos do pai, sendo confiado “o ensino técnico do jovem Carlos ao famoso fotógrafo [...] Luiz Terragno” (MIRANDA apud LUND, 2019, p. 42).

Parece adequado que o pioneiro tenha ajudado a formar as gerações que o precederam. O estúdio de Ferrari pai só começou a ganhar alguma projeção em 1880, quando comprou o estabelecimento e todos os equipamentos de Baldwin Röhrig. Doente, em 1885, Rafael passa o estúdio a Carlos e Jacintho. Com a morte do pai, em 1890, os irmãos seguem sob a razão social de Photographia Ferrari & Irmão. Cinco anos depois, Raphael se junta a eles, como colaborador, mas vai passar a maior parte de sua carreira fora de Porto Alegre, no Estado de Mato Grosso (ETCHEVERRY, 2007; KOSSOY, 2002).

O trabalho dos irmãos recebeu atenção, sobretudo, quando, em 1886, compram uma câmera especial para tirar vistas “das principaes ruas, edificios, jardins e lugares mais pittorescos d’esta cidade e fóra dela” (PHOTOGRAPHIA FERRARI & IRMÃO, 1886, p. 4). “Inauguravam assim os irmãos Ferrari a ideia da venda de imagens em ‘fascículos’ no país” (KOSSOY, 2002, p. 131). Esse álbum foi seu maior sucesso, chamando a atenção do governo do Estado do Rio Grande do Sul, que lhes encomendou em 1892 fotografias de Porto Alegre para serem apresentadas na Exposição colombiana no ano seguinte (ETCHEVERRY, 2007).

Santos (1997) chama a atenção para a percepção dos políticos do PRR para a fotografia como forma de exaltação dos aspectos promissores da capital, da aldeia que se civilizava, através dos prédios de suas instituições, serviços e crescimento populacional, em um modelo civilizacional nitidamente europeu. Este álbum será reeditado, tendo grande aceitação.

Para enfrentar a concorrência, que na década de 1890 era estimada por Kossoy (2002) em cerca de 23 fotógrafos, os Ferrari apresentaram muitas inovações, como as ampliações de Terragno, agora ainda maiores, a utilização de grandes cenários imitando partes da cidade ou dos arrabaldes ou a compra de inovações técnicas do campo e sua respectiva propaganda em jornais. Os retratos coloridos, denominados Rembrant, fizeram grande sucesso. Sua associação com pintores como Alfredo Trebbi (1837-1928) e Pedro Weingärtner (1853-1929) rendeu-lhes uma aura artística relacionada ao seu estúdio que, com uma clientela invejável, fazia-os fechar as portas, por alguns dias, devido ao excesso de trabalho (ALVES, 1998; DAMASCENO, 1971; KOSSOY, 2002; SANTOS, 1997).

Apesar da grande consideração que tiveram até suas mortes, os dois primeiros na década de 1930 e o caçula na década de 1960, os irmãos desfizeram a sociedade em 1905, em virtude

da diminuição da clientela e da concorrência com um conterrâneo a pouco chegado à Porto Alegre (ETCHEVERRY, 2007).

#### 4.6.3 *Virgílio Calegari, um nobre fotógrafo no início do século XX*

“Dos mais afamados fotógrafos do Rio Grande do Sul e do Brasil do final do século XIX e princípios do XX” (KOSSOY, 2002, p. 95), Virgílio Calegari (1868-1937) foi um dos grandes do seu período, por mérito de seu ofício e eficiente autopromoção, construção de uma figura aristocrática e singular para si. Autor das imagens de Castilhos, apresentadas a seguir, que também aparecem nas fotografias feitas por Ziul (Imagem 16), em 1904, e da fotografia da Família Ely, no capítulo 5, ele é essencial para compreender a importância, função e usos da fotografia nos anos em que se desenrolam esta dissertação (ALVES, 1998; DAMASCENO, 1971; KOSSOY, 2002)

Uma década depois de Rafael Ferrari, os Calegari, Oscar e Rosa, chegaram a Porto Alegre, em 1881, trazendo consigo os filhos, Batista, Gualtiero, Guilherme e Virgílio, da cidade de Bérgamo. Os Calegari constituíram uma família de artistas: Guilherme tornou-se cenógrafo e decorador de interiores, sendo ele o responsável pela decoração interna da Igreja das Dores; Batista e Gualtiero eram pintores, fazendo cenários para estúdios fotográficos e peças de teatro; Júlio (1886-1938), o caçula, nasceu em Porto Alegre, e, de aprendiz de Virgílio, tornou-se fotógrafo de grande sucesso, instalando-se em Caxias do Sul até sua morte (ETCHEVERRY, 2007; SANDRI, 2007; SANTOS, 1997; SILVA; STUMVOLL, 2019).

Enquanto seus futuros concorrentes entravam de sócios do pai, em 1885, Calegari começava como ajudante do fotógrafo espanhol João Antônio Iglesias (1854-1906), outro nome importante da fotografia da época, tornando-se, mais tarde, operador de estúdio no ateliê do alemão Otto Schönwald (1854-1941), sendo este último considerado um excelente professor de fotografia. Portanto, Calegari teve acesso a ensino de qualidade e a equipamentos modernos que tanto Iglesias quanto Schönwald usavam, os dois também comerciantes de suplemento fotográfico, tornando-o apto à profissão (ETCHEVERRY, 2007; SANTOS, 1997)

Virgílio abriu seu estúdio fotográfico em 1893, em meio à guerra civil, à degola e às incertezas políticas. No plano econômico, o fotógrafo estava inserido no período do encilhamento, desenvolvido por Rui Barbosa (1849-1923), nos primeiros anos da República. É possível que Calegari tenha iniciado seu primeiro ateliê incentivado pelos empréstimos fáceis que se praticava na época, já que não há indicativos de que sua família possuía recursos

substanciais para tal. Em 1895, Calegari aparece nas listas de homens qualificados para votar: na descrição de sua profissão, ele já mostrava a imagem que fazia de si, intitulando-se não *fotógrafo*, mas “artista” (1047..., 1895, p. 3).

Naquele mesmo ano, ele já trocava de endereço, saindo da na Rua do Arroio (Rua Bento Martins), n. 40, para a importante Rua dos Andradas, a antiga Rua da Praia, n. 171. Nos anos que se sucederam, Calegari tornou-se muito requisitado, recebendo o suficiente para, no início do século XX, comprar a casa na Rua dos Andradas e, no terreno, construir um confortável sobrado de três andares, onde viveria até sua morte, em 1937, e um luxuoso estúdio, onde atenderia seus clientes (SANDRI, 2007).

Calegari, ao lado dos Ferrari, no ocaso do século XIX e aurora do XX, eram os principais fotógrafos da cidade. Entretanto, “enquanto a família Ferrari foi se eclipsando, no cenário da fotografia, Calegari foi cada vez mais se tornando presente” (SANTOS, 1997, p. 32). Os prêmios do último em concursos e exposições assim o atestam: na Exposição Industrial e Comercial, realizada em Porto Alegre, em 1901, leva a medalha de ouro. Em 1904 recebeu a medalha de prata na *Saint Louis Purchase Exposition*, nos Estados Unidos. E, nos anos que se seguiram, levou a medalha de ouro ou o grande prêmio em todas as exposições em que participou na Europa: em Paris e Milão, em 1906, em Londres, em 1907, novamente em Madri, em 1907, no Rio de Janeiro, 1908 e em Roma, em 1911 (DAMASCENO, 1971; SILVA; STUMVOLL, 2019).

Mas seu maior prêmio, do qual ele teria mais orgulho, foi a Condecoração *Cavaliere della Corona d'Itália*, em 1910, pelas mãos do próprio rei Vítor Emanuel III (1869-1947). No Brasil, Virgílio era a personificação da novidade, do moderno, do europeu, enquanto na Itália “ele era o protótipo do empreendedor que dera certo, o que muito orgulhava os italianos” (SANTOS, 1997, p. 30). A partir de então, ele assinou suas criações como “Cav. Calegari”.

O sucesso de Calegari vinha, além de seu belo trabalho, da imagem que cultivou de si mesmo. Alves (1998) exalta suas qualidades de sociabilidade, descrevendo-o como “uma pessoa simpática, e boa figura, de média estatura: gostava de se trajar bem”, afirmando que “se houvesse entre nós a nobreza, certamente o artista de Bergamo seria o eleito” (ALVES, 1998, p. 15). “Adepto do nobre esporte da caça”, Calegari reunia amigos em seu barco e partia para finais de semana reservados ao tiro, acompanhado de sua matilha, especialmente criada para a caça, seu material fotográfico, vinho e muitos quitutes (SANTOS, 1997, p. 25). De fato, Calegari foi o artista preferido dos poderosos e ricos de Porto Alegre, na virada do século XIX para o XX e em suas duas primeiras décadas. Dentre os retratados, encontravam-se nomes como

Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros, dois dos homens mais importantes do Rio Grande do Sul durante toda a primeira República (POSSAMAI, 2006).

Os Ferrari e os Calegari têm muito em comum, além da profissão que os alavancou econômica e socialmente. Ambos imigrantes, vieram para o Brasil em busca de terras, trabalho, de uma vida melhor para os seus. Nenhuma das duas famílias, ao aportar, dirigiu-se para os lotes das colônias, ou mesmo para São Leopoldo, destino comum dos recém-chegados. Eles permaneceram em Porto Alegre, desempenhando funções não relacionadas ao cultivo do solo, o que indica que sua situação financeira não era como a de muitos conterrâneos seus, de pobreza. Enquanto família, passaram seu conhecimento aos irmãos, que seguiram, alguns, os passos dos primogênitos, no caso dos Ferrari, do pai, enquanto outros foram para áreas adjacentes, como os irmãos pintores de Virgílio Calegari. A estas duas famílias podem-se aplicar o que foi dito, até agora, aos Ely: aprendendo uns com os outros, casamentos realizados entre as famílias dos fotógrafos ajudava a fortalecer suas alianças e formar as novas gerações no ofício no qual os pais foram bem-sucedidos. Seja no comércio, seja na nobre arte dos “artífices da luz”, matrimônios, relações de poder, dinheiro e *status* eram mantidos e ampliados através das famílias e pelas famílias.

Bem-sucedidos como “photographos”, cresceram material e socialmente, tornando-se conhecidos e respeitados em suas respectivas áreas. O prestígio ligado aos seus nomes de família abrigou também os demais irmãos, que seguindo a mesma profissão, a montar estúdios ou pintar em outras regiões do Estado. Por fim, com a abundância, a existência política: o dinheiro que passava por suas mãos permitiu que todos pudessem se qualificar como votantes, enquanto homens pertencentes a um encadeamento de relações de reciprocidade e dependência.

A fotografia para Porto Alegre, assim, através dos europeus que a praticaram, tornou-se um símbolo de modernidade, de progresso. A ilusão da realidade, aliada ao alto prestígio social que angariou, tornaram-na um objeto de desejo de consumo. O lugar social do fotógrafo, assim, estava atrelado ao lugar reservado à imagem fotográfica na cidade. O que me faz virar a cabeça para mirar páginas passadas. Nicolau Ely, patriarca e chefe da família da qual pertenciam as mulheres que estudo no capítulo 5, não estava alheio à importância das imagens. Como ficou claro no capítulo 3, ele tentou, através da fotografia, mostrar suas conquistas, exibir seus tesouros, seja na fortuna que acumulou, seja na ampla prole que gerou, através dos saís de prata e do papel. Também imigrante, filho de uma grande família de prósperos comerciantes, participativo nas instituições econômicas do Estado e em relação com os poderosos, Nicolau fez-se retratar nos luxuosos estúdios de Virgílio Calegari, assim como também o fez no dos

Ferrari. Mais do que um simples objeto de memória, um objeto de diferenciação, a fotografia carregava toda a importância e conquistas dos que a faziam, passando, um pouco, para aqueles que delas se faziam objeto. O selo de Calegari ou dos Ferrari, assim, como garantia também do requinte e bom gosto de quem os escolhia. Nessas intrincadas relações de poder e controle sobre a imagem de uma família ou um indivíduo, seja pelo fotógrafo seja pelo contratante, as mulheres se inseriam, mas como coadjuvantes de uma cena masculina, dominada pelo preto e pelas calças (ROUILLÉ, 2009; SANTOS, 1997; VASQUEZ, 2003).

A emergência da República, o aburguesamento dos costumes, acompanhadas da visão eurocêntrica e evolucionista daquele século, bem como a ideologia positivista de Castilhos e do PRR, fizeram da fotografia sua ferramenta de propaganda e imposição. O lema positivista de “viver às claras”, de uma ditadura republicana e esclarecida foram perseguidos pela criação e manipulação da imagem de seus dirigentes políticos: uma imagem para ser espalhada, conhecida, reverenciada, dos poderosos aos humildes e, sobretudo, imitada (LEAL, 1996; PINTO, 1986; ROUILLÉ, 2009).

#### 4.6.4 Os poderosos e a fotografia: Júlio de Castilhos e os usos e funções da fotografia

**Imagem 48:** Salão de exposição de Virgílio Calegari



**Fonte:** Etcheverry (2007, p. 116).

Calegari foi um grande retratista e a exposição desses retratos nas dependências de seu estúdio não era menos grandiosa. Na Imagem 48 é possível ver a sala de espera de seu ateliê. Ricamente ornamentada, ela exibia a fina flor porto-alegrense, “verdadeira espetacularização do homem”, constituindo-se em mais que um recinto, um “preambulo da transformação dos reles mortais em imortais que buscavam tornar-se tão parecidos quanto possível com os notáveis da cidade” (SANTOS, 1997, p. 26). Como quem apresenta seu portfólio, as imagens, além de exibir as importantes figuras que ali também haviam sido retratadas, o contratante tinha à vista as opções de formato, de tamanho, de técnica, de composição (KOSSOY, 2002).

A próxima sala, o estúdio, local onde acontecia o retrato, era um lugar com algumas especificidades. Para aumentar a luminosidade do estúdio seus tetos eram envidraçados, permitindo a passagem da luz natural que, pelo intermédio de uma cortina, era dosada pelo fotógrafo. Os cenários eram compostos com telas pintadas, ao fundo, simulando um jardim, uma praia, ou o interior de uma casa. Foi a tela emulando uma casa a escolhida para a Imagem 67 do capítulo 5, em que tem-se a impressão de estar na sala de uma casa aristocrática, sustentada por colunas e com grossas cortinas nas paredes. Ao fundo, ainda é possível vislumbrar uma balaustrada elegante, sugerindo que a casa teria mais um andar, ajudando a construir o contexto sócio-cultural daquela família (BARROS, 2017; FABRIS, 1993; KOSSOY, 2002; MALTA, 2011).

A necessidade de se evitar movimentos durante o “clic” levou fotógrafos como Disdéri, a inserir nos seus cenários cadeiras, colunas, muretas, afim de dar suporte ao retratado e este manter a pose para que a imagem não fosse comprometida. Outros objetos foram introduzidos e outras composições foram sendo feitas, de acordo com os pedidos de cada pessoa ou família. Livros, que sugeriam uma relação com as letras, a imprensa, ou simplesmente o fato de saber ler, ou, também, de querer que ao menos a sua imagem fosse letrada. Obras de arte, ou quadros de parentes importantes ou já falecidos, estatuetas de santos, tapetes luxuosos, móveis ao estilo francês, enfim, uma infinidade de possibilidades para criar a aura adequada a cada pessoa (KOSSOY, 2002; MALTA, 2011; ROUILLÉ, 2009; VASQUEZ, 2002).

Apesar da grande possibilidade de combinações, “a fotografia também produziu um mobiliário de estúdio e uma padronização de visão cosmopolita e pasteurizada” da sociedade, fundada no modo europeu, ocidental e burgues de sociedade (VASQUEZ, 2002, p. 49). Assim, é possível elencar os objetos mais comuns: “Nos anos 60 era a balaustrada, a coluna e a cortina; nos anos 70, a ponte rústica e o degrau; nos anos 80 a rede, o balanço e o vagão; no anos 90,

palmeiras, cactuas e bicicletas e no início do século XX, o automóvel” (GERNSHEIM apud MAUAD, 1990, p. 68).

A moda também foi uma ferramenta importante para a construção das imagens nas fotografias. Enquanto um sistema que contém a própria sociedade em que funciona, a moda, assim como a fotografia, também prestigiava o moderno, na crença inabalável do poder do homem para criar seu próprio mundo, na consagração da iniciativa estética. Ambígua, enquanto obrigatória, a moda também possuía um caráter de positividade da diferença entre os sujeitos. Assim como na fotografia a combinação de cenário, objetos e poses criava uma imagem única, que eram, ao mesmo tempo, parecidas entre si (LIPOVETSKY, 2009). Esse, entretanto, é o assunto para o próximo capítulo.

O mais importante integrante do panteão em preto e branco que Calegari exibiu era Júlio de Castilhos, (Imagem 50), ao menos até sua morte, em 1903. As notas em *A Federação* relatando os pedidos de retratos de Castilhos são muitas, desde municípios como Alegrete (SABEMOS que o retrato, 1903, p. 1), associações, como o Club Júlio de Castilhos, de Santa Maria, que encomendou em tamanho natural também o quadro de Borges de Medeiros (O CLUB, 1904, p. 2) ou mesmo *A Federação* que, no primeiro dia do ano seguinte à morte do chefe, inaugurava um belo retrato de Castilhos na sala de redação da folha. Antes de ser entregue, entretanto, o quadro do jornal ficou exposto na Drogaria Inglesa para apreciação do público (RETRATO..., 1904, p. 1).

Por meio da fotografia, e com a cumplicidade de Calegari, Castilhos buscou construir uma reputação de homem de poder, líder capaz e moralmente irrepreensível. De fato, tal recurso não era novo: homens como Luis XIV, através do retrato pintado, e Dom Pedro II e Napoleão III, através da fotografia, tomaram em suas mãos o controle das ferramentas que moldariam suas imagens para seus contemporâneos e para a posteridade (BURKE, 2004; PINTO, 1986).

A imagem do líder do PRR que mais circulou foi a que produziu Virgílio, em 1895. Ela se encontra em destaque em imagens já utilizadas, como na parede do fotógrafo (Imagem 50), e também em uma fotografia no capítulo 2, Imagem 16, em seu cortejo de “glorificação”.

Por meio da comparação entre elas, inseridas a seguir, nas Imagens 51, 52 e 53, é possível ver que alguns pontos são os mesmos em todas. Assim, proponho que sejam cópias de um mesmo original, com molduras e técnicas aplicadas diferentes. Para tanto, recortei fragmentos das três imagens, extamente na ordem em que aparecem a seguir, para melhor apreciação. A análise das três imagens proporciona uma comparação ímpar das possibilidades e ferramentas que a fotografia do período apresentava.

**Imagem 49:** Recorte da Imagem 1: fotografia de Castilhos rodeada de flores

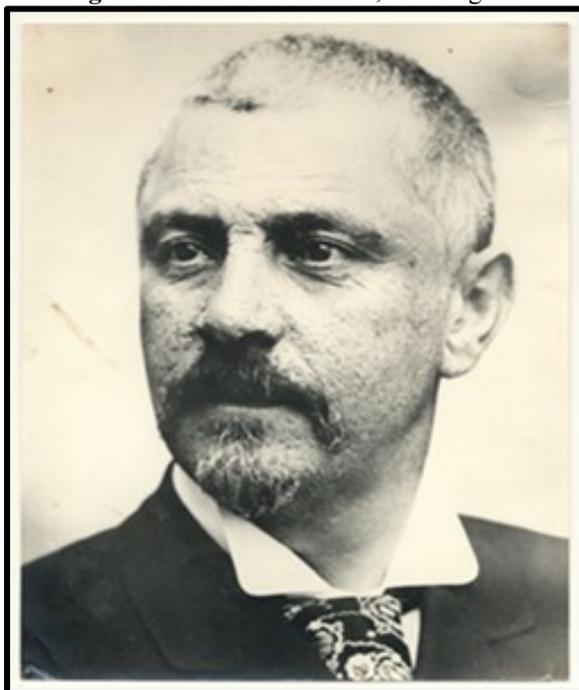
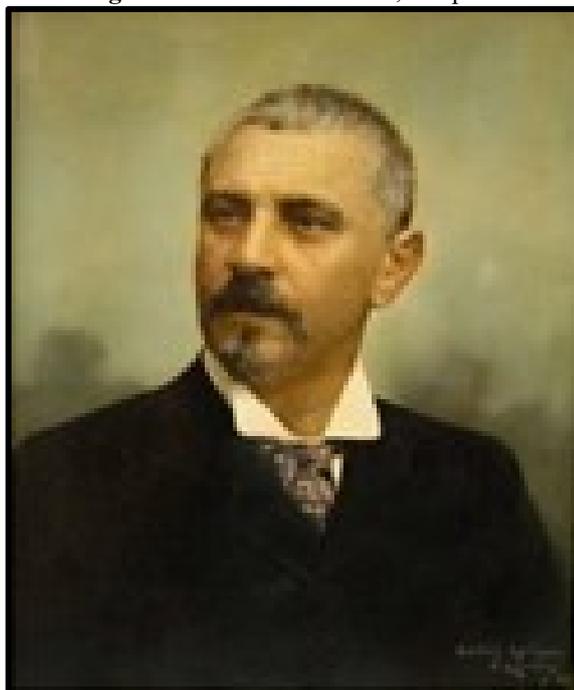


**Fonte:** Recorte autoral.

**Imagem 50:** Recorte da Imagem 48: fotografia de Castilhos no salão de exposição de Virgílio Calegari



**Fonte:** Recorte autoral.

**Imagem 51:** Júlio de Castilhos, foto original**Fonte:** Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.**Imagem 52:** Júlio de Castilhos, foto retocada**Fonte:** Fototeca Sioma Breitman.**Imagem 53:** Júlio de Castilhos, fotopintura**Fonte:** Museu Júlio de Castilhos.

O primeiro ponto observado foi o alfinete de gravata de Castilhos, o mesmo em todas as imagens, composto por uma pedra de cor mais escura ao centro rodeada por outras de cor mais clara, formando uma flor. O alfinete também encontra-se no mesmo lugar em todas elas: ao fim do nó da gravata, não no centro, mas à esquerda.

**Imagem 54:** Recorte da Imagem 51.  
Gravata de Júlio de Castilhos



**Imagem 55:** Recorte da Imagem 52.  
Gravata de Júlio de Castilhos



**Imagem 56:** Recorte da Imagem 53.  
Gravata de Júlio de Castilhos



**Fonte:** Recortes autorais.

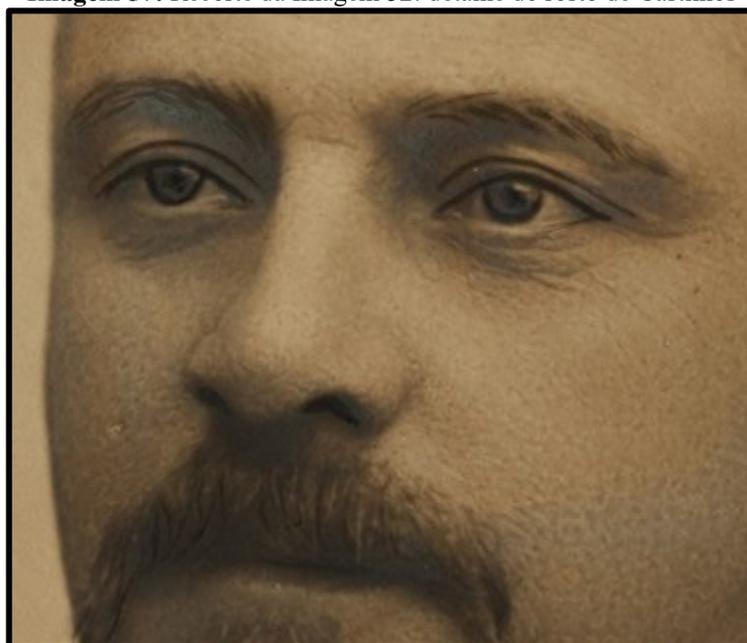
A padronagem da gravata de Castilhos também é exatamente a mesma, composta por desenhos de tom claro em um tecido de cor mais escura. No centro da gravata há um mesmo ponto, cercado acima e abaixo por linhas sinuosas, e a esquerda e direita por figuras pela metade. Na ponta da esquerda da gravata, para onde Castilhos virou sua cabeça, não é possível ver sinais de sua camisa, já que a gravata foi empurrada, acompanhando sua frente. Do outro lado, entretanto, no espaço antes ocupado pela gravata, se vê a mesma figura geométrica, um triângulo, com um dos vértices localizado onde a linha sinuosa se inicia. Outros pontos mutáveis com o tempo e de foto para foto, como a mesma nesga de cabelos negros que aparecem um pouco acima da orelha direita de Castilhos, são sinais da afirmativa da suposição aqui levantada.

Diante das lentes da câmera, o retratado poderia dar-se a ver em duas posições diferentes: “o homem natural, que mantém uma rígida postura frontal, e o homem civilizado, posicionado de forma afetadamente lateral” (FABRIS apud SANDRI, 2007, p. 106). Castilhos, como bom positivista, escolheu a de “homem civilizado”, voltado para o futuro de qual ele seria o idealizador. O enquadramento da câmera se restringiu a uma pequena área do seu corpo, dos ombros à cabeça, com o tronco levemente virado para a direita, enquanto seu rosto se volta para a esquerda. Na imagem 51, entretanto, sua pele apresenta um aspecto doentio, fruto da ação inexorável do tempo e da natureza implacável: uma doença que “o conduz às portas da morte e, não o matando, o desfigura” (CASTILHOS, 1993, p. 8). Os olhos transparecem cansaço, tendo a fotografia realçado o negro de suas olheiras. Seus olhos são contornados por uma infinidade de rugas, assim como a testa, toda vincada. Seu cabelo, aparado bem curto, é de aspecto ralo e já muito embranquecido. Além do tradicional bigode, Castilhos apresenta uma barbicha que, em conjunto com o primeiro, chama-se *Van Dick*, em homenagem ao pintor flamenco, conhecido por sua barba incomum. As roupas visíveis resumem-se a um paletó de lapelas curtas, camisa branca, gravata estampada e amarrada em nó, alfinete e camisa com golas

viradas para cima. Em conjunto, uma imagem decrépita e pouco atraente (DOYLE; 2003; TURAZZI, 1995).

Existe, entretanto, um outro Castilhos, na Imagem 52. Este homem possui uma pele uniforme, bonita e sem marcas consideráveis. Seus olhos apresentam discretas rugas que despontam em seu rosto e que, acompanhadas pelas marcas de expressão na testa e pelo cabelo que embranquece, mostram um homem que passa lenta e graciosamente da juventude em direção à maturidade. Seus olhos são expressivos e marcantes, capturando a atenção do incauto que manuseia ou admira a fotografia. Suas sobrancelhas são grossas, arqueadas e harmoniosas em relação ao conjunto de sua face. De forma geral, um homem agradável e de compleição saudável. No centro da testa há um pequeno círculo, fruto de uma traça glutona que não foi avisada da importância do retratado em que ela se banquetou.

**Imagem 57:** Recorte da Imagem 52: detalhe do rosto de Castilhos



**Fonte:** Recorte autoral.

Este Castilhos, além do que chamo de suavizações, tem também acréscimos. O detalhe na Imagem 57 mostra a passagem do pincel de Calegari contornando os olhos do presidente, dando-lhes forma, expressão. Os olhos são, afinal “as janelas da alma” e que alma poderia ter um homem com tais características físicas? Além da pálpebra, Calegari reforça a linha do concavo, já que a de Castilhos estava flácida e caída, sublinhando a impressão de um homem constantemente cansado. Estas modificações, chamadas de retoque, não eram fruto da mente de Calegari: desde a década de 1850 esta técnica foi sendo desenvolvida tornando-se

indispensável a todo estúdio fotográfico. Mesmo os “puristas” não se furtavam de usá-la já que, além da possibilidade de correção de um ponto indesejável da anatomia do cliente, podia-se corrigir uma luminosidade deficiente na hora de fotografar, por exemplo. Com o advento das câmeras portáteis e do filme transparente, o retoque prolongou a vida dos estúdios em mais algumas décadas (KOUTSOUKOS, 2006; ROUILLÉ, 2009; TURAZZI, 1995).

Há, ainda, o terceiro Castilhos, na Imagem 53. Pela câmera de Calegari e os pincéis de Vincenzo Cervásio, foi produzido “o mais bonito exemplo da fotografia pintada”, segundo Alves (1998, p. 15). O retrato, exposto atualmente no Museu Júlio de Castilhos, de fato, é magnífico. Nele, o mesmo homem apresenta-se enviesado na fotografia, mas não mais grotesco ou angelical. A luz que incide sobre a sua fronte ilumina uma pele não mais perfeita, como a da fotografia retocada, nem desfigurada, como a imagem original, mas a tez de um homem levemente corado, seja pelo tempo de exposição ao sol, seja pela boa saúde. Suas olheiras remetem à vida fatigante dos homens importantes, que se deitam tarde e levantam cedo, mas não mais a prostração constante dos adoentados. Um homem de responsabilidade, de autoridade e mando. Um homem que carrega na coloração das pálpebras e no distanciamento do olhar um mundo inteiro. Cervázio foi mais cauteloso para com as marcas de Castilhos: ele lhe atenuou as pálpebras inferiores, acrescentou delicadeza e suavidade às faces, mas escolheu deixar as linhas de expressão na testa, os músculos constantemente contraídos das mentes ocupadas. A fotopintura enobrecia ainda mais o trabalho, conferindo ao produto final a condição de obra de arte (SANTOS, 1997).

As três imagens (51, 52 e 53) suscitam perguntas que estremeçam as bases do que se convencionou para a fotografia no século XIX: a fidedignidade, o retrato do real. A fotografia foi louvada por uns e deplorada por outros graças ao seu caráter de exatidão, de prova irrefutável da existência de algo ou alguém. Diferente da pintura, ela, em tese, não sofria a interferência da mão humana. Não é isso, entretanto, que mostro aqui. O habilidoso Calegari sabia que não poderia mudar a face material do presidente do Estado, mas a sua imagem impressa poderia ser aprimorada. Com o auxílio de técnicas, o fotógrafo apagou as muitas depressões no rosto do contratante, delineou os olhos e preencheu as falhas da sobrancelha, propagando um líder político todo poderoso, alheio às vicissitudes humanas. Sua função como fotógrafo, ao selecionar o que camuflar e o que realçar, era criar um outro Castilhos, uma face harmoniosamente condizente com as qualidades morais e intelectuais do grande líder do Rio Grande do Sul no início da República. Cervásio levou esse intento ao nível mais alto de excelência (ROUILLÉ, 2009; VASQUEZ, 2003).

Seria, então, aquele um falso Castilhos idealizado pelo fotógrafo e, no último retrato, também pelo pintor? Não, afinal, toda fotografia é uma criação: do enquadramento aos objetos, das roupas aos gestos, tudo era encenado. Sua função era, antes, menos representar um referente real e mais criar e produzir o “eu” ideal, em consonância com as aspirações e normativas de uma época: “construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos” (ROUILLÉ, 2009, p. 18). É esta a caracterização maior da fotografia-documento de que Rouillé fala: plenamente operante e ativa, ela era dominante em seu caráter de documento comprobatório, impregnada de ciência, dos valores e aspirações daquele século, e amplamente usada como ferramenta de poder. Por isso, também, tão eficiente. As fotografias trabalhadas no capítulo 2 mostram muito claramente isso: através do enquadramento, mostrava-se apenas a parte que interessava ser vista da sociedade rio-grandense em 1904. Longe de uma narrativa globalizante e integradora, aquelas fotografias queriam documentar o “immortal” e o séquito que lhe pranteava (LEITE, 1993; ROUILLÉ, 2009; TURAZZI, 1995; VASQUEZ, 2003).

Esse é o mandamento maior que deve ter em mente o leitor e a leitora que percorrem as páginas que escrevo: apesar de sempre mostrar algo visível, o relato que extraio de uma fotografia nem sempre é o que parece e essa é uma de suas grandes funções, a fantasia. Um exemplo moderno desse uso da fotografia é a rede social Instagram, em que cada usuário cria uma narrativa de vida para si através de imagens que produz, seleciona, edita, assim como Calegari e Cervásio. A magia da fotografia ainda esta presente na sociedade contemporânea, apesar de suas sucessoras, o cinema e a televisão, terem adquirido um *status* mais eficiente. Mas retono a Castilhos (ROUILLÉ, 2009; TURAZZI, 1995).

De fato, no fatídico dia de seu enterro, em 1903, enquanto seu cadáver se decompunha no alto da colina onde fica o Cemitério da Santa Casa, era apenas sua fotografia, emoldurada por flores, que conferia dignidade à pessoa material de Castilhos naquele momento. Apesar da reverência dos mais altos dignatários do Estado, dos discursos e da pompa, era ainda a fotografia que trazia o caráter humano daquele corpo em decomposição dentro do féretro. Uma ferramenta de sobrevida mas, também, a cruel lembrança da finitude humana: sobrevida, sim, já que a fotografia também envelhece como o homem, também possui suas fragilidades. Em 1904, com um caixão vazio, era também a fotografia que representava a figura humana de Castilhos, não a ideia ou a abstração de “grande homem” que Borges de Medeiros engendrava para ele. Oscar Wilde (1854-1900), em sua percepção perspicaz da realidade de seu tempo, aliada ao seu lendário amor pelo belo, escreveu *O retrato de Dorian Gray*. Naquela obra, o personagem principal era um lindo jovem que possuía um retrato pintado que, enquanto Dorian

permanecia intocado pelo tempo, envelhecia o retrato por ele, com o seu correspondente em carne e osso permacecia inalterdo, ano a ano (WILDE, 2012). Fora da ficção, infelizmente, Cronos era implacável.

Dos tantos retratos tirados, quantas imagens sobreviveram aos seus similares em carne e sangue? “Quem sabe já não sumiram mais fotos do que homens que habitaram a terra nesses 154 anos de existencia oficial do meio [fotográfico]?<sup>157</sup>” (MICHELON, 1993, p. 19). Castilhos e sua imagem cuidadosamente cinzelada sobreviveram, até o presente momento, 125 anos e parte dessa façanha se deve ao trabalho de Calegari (ROUILLE, 2009; TURAZZI, 1995).

Tanto em vida quanto em morte, Castilhos continuou sendo um meio de lucro para os fotógrafos. No dia seguinte à sua morte, e um ano depois, o cortejo seguiu seu trajeto rumo ao cemitério da Santa Casa, como já discutido no capítulo 2. Entre o falecimento, dia 24 de outubro, ao escurecer, e o dia 25, seu enterro, à tarde, quando o corpo é enviado para a catedral, passaram-se poucas horas para preparar um tão importante funeral, sendo natural que muitas informações estejam faltando à descrição do acontecido (A MORTE..., 1903, p. 1). Da presença dos fotógrafos da cidade, por exemplo, temos apenas uma pequena menção: “Vistas *photographicas* foram tiradas em vários pontos, por profissionais e amadores, ao passar o cortejo fúnebre” (VISTAS..., 1903, p. 2), sem os mencionar. Sabe-se que Calegari estava entre eles, por que alguns dias depois *A Federação* anunciava o seguinte: “O hábil artista Virgílio Calegari offereceu-nos uma vista *photographica* do majestoso cortejo que acompanhou ao cemitério o féretro do Grande Morto (O HABIL..., 1903, p. 3).

O mundo da fotografia, entretanto, não pertencia mais apenas aos profissionais.

#### 4.6.5 *Ziul e a fotografia amadora*

A fotografia apresou o interesse dos que nela colocavam os olhos desde o início. De Daguerre e os daguerreótipos que capturaram Paris e os parisienses, em 1839, a última década do século XIX trouxe mudanças e simplificações, como a dimensão da câmera e seu peso, que permitiram um maior número de pessoas operar, por si só, uma câmera fotográfica e, com o barateamento de seus equipamentos, adquiri-los. Quase todos os estúdios também ofereciam as ferramentas de seu ofício a quem interesse tivesse, bem como aulas, por um preço módico ou gratuitamente, como acontecia na Drogaria Inglesa. O fascínio pela fotografia aproximava fotógrafos amadores e os profissionais, que ofereciam aos primeiros “a prestação de serviços

---

<sup>157</sup> Em 2020, a fotografia possui, oficialmente, 181 anos.

fotográficos, tais como a realização de reproduções e ampliações, dirigindo seu alvo especificamente aos amadores” (POSSAMAI, 2006, p. 275).

Pequenos círculos sociais formavam-se em torno das artes fotográficas envolvendo desde profissionais, como Calegari, que incentivava a visita ao seu ateliê, como ponto de encontro desses artistas, pintores, como Pedro Weingärtner (1853-1929), a amadores, como Luiz do Nascimento Ramos (1864-1937), de pseudônimo Lunara, e Luiz Manoel de Souza Filho (1864-1919), o Ziul<sup>158</sup>. Círculos que viraram, com o tempo, clubes, como o Sploro Photo-Club (1903) e Photo-Club Helios (1907) (POSSAMAI, 2006; RODEGHIERO, 2014; SERRANO, 1998).

Lunara, segundo Alves, foi o mais notável, sabendo como ninguém “expressar pela fotografia o homem comum, o negro, a mulher e a criança. As cenas bucólicas foram sua especialidade” (ALVES, 1998, p. 18). Suas criações não focam as grandes construções da cidade, suas instituições ou poderosos, mas as margens e os marginalizados, indo na contramão das tendências fotográficas da época. Em contraposição à fotografia sob encomenda, Lunara praticava a “*photographia artística*”, relacionada aos clubes amadores e ao pictorialismo francês (SILVA; STUMVOLL, 2019, p. 88). Dos amadores de relevância do início do século, Lunara teve apenas outro companheiro notável.

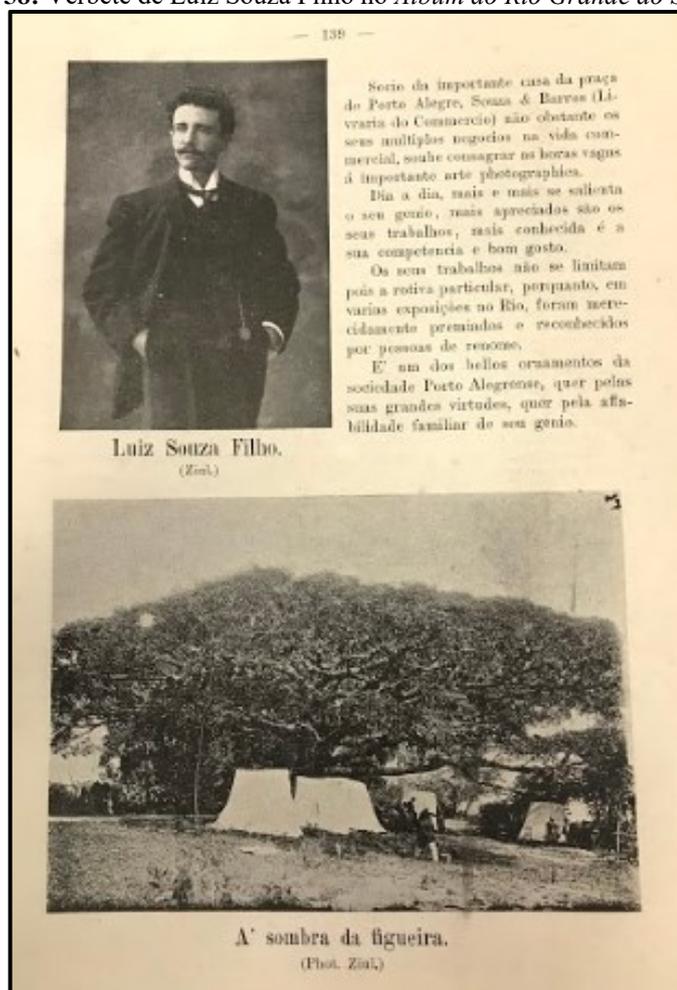
Luiz Manoel de Souza Filho, o Ziul, foi outro importante amador da cidade e autor das fotografias trabalhadas no capítulo 2. Segundo sua qualificação para votante, em 1899, ele foi despachante, ganhando o suficiente para ser eleitor (605, 1899, p. 3). Ziul parece ter tido importantes cargos em Porto Alegre, tornando-se diretor gerente da Companhia Progresso Industrial (DECLARAÇÕES, 1900, p. 2-3) e secretário do Banco do Commercio (BANCO do..., 1900, p. 2). No mesmo ano, na lista de qualificação, foi descrito como “comerciante” (569, 1900, p. 3). Ziul também aparece no Álbum do Rio Grande do Sul de 1905, na Sessão de Arte (Imagem 58), precedido por Jacinto Ferrari e Calegari e tendo depois da sua nota Lunara. Ali, ele foi descrito como um dos sócios da firma Souza & Barros, proprietários da importante Livraria do Commercio, localizada na esquida da Rua dos Andradas, n. 346, 248 e 350. No álbum, que contém uma bela fotografia sua, é descrito como “um dos bellos ornamentos da sociedade porto-alegrense, quer pelas suas grandes virtudes, quer pela afabilidade familiar de seu gênio” (REIS, 1905, p. 139).

---

<sup>158</sup> A data de nascimento de Ziul não foi determinada com certeza, já que em seu obituário, em 1919, diz que ele morrera com 55 anos (OBITOS, 1919, p. 4), enquanto em na descrição da lista de qualificação de votantes, em 1899, é descrito com 31 anos, tendo então nascido em 1868 (605, 1899, p. 3). Duarte (2016), entretanto, afirma que Ziul teria nascido em 1863, mas não apresenta os documentos que comprovam tal fato.

Em 1905 Ziul já havia adquirido vários emblemas de pertencimento da classe média e elite da capital do Estado: progredira financeiramente, adquirira prestígio entre seus pares e seu *status* de “artista amador” era reconhecido por uma sociedade que valorizava esses emblemas. Um deles, que Calegari foi o exemplo vivo da importância, são os prêmios em competições. Em 1901, na Exposição Comercial e Industrial do Rio Grande do Sul, recebeu algum reconhecimento por seu belo trabalho, já que foi convidado a ser jurado na Mostra de Artes Plásticas, juntamente com Balduino Röhrig. Em concurso de fotografia patrocinado pela folha *Gazeta do Commercio*, em 1903, e realizado na Drogaria Inglesa<sup>159</sup>, Lunara ganhou medalha de ouro, e Ziul, a de prata (DAMASCENO,1971).

**Imagem 58:** Verbete de Luiz Souza Filho no *Álbum do Rio Grande do Sul* de 1905



**Fonte:** Reis (1905, p. 139).

<sup>159</sup> A Drogaria Inglesa foi palco de muitas exposições fotográficas. Na falta de um local próprio para as exposições, como museus e galerias, estabelecimentos da cidade exibiam em suas vitrines as fotografias, tanto de amadores, quanto de profissionais. Calegari, por exemplo, expôs lá seu quadro de Castilhos, encomendada pelo jornal *A Federação*, em 1904 (RETRATO..., 1904, p. 1). A Drogaria Inglesa também vendia material fotográfico, dispondo-se a ensinar quem comprasse o equipamento, em 1900 (ETCHEVERRY, 2007; SILVA, W.; STUMVOLL, 2019).

#### 4.6.6 As dívidas do passado: Calegari e Ziul, 1903 e 1904

Tendo passado por todo esse caminho, pontuado sobre temas e autores, volto, novamente, ao início, às fotografias do capítulo 2. As imagens utilizadas naquele capítulo pertencem ao Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e correspondem ao total de sete fotografias, apenas três utilizadas. Na atribuição daquelas imagens, consta como autor Ziul e a data, 1903. Entretanto, como já mencionado, o cortejo fúnebre de Castilhos foi fotografado tanto por profissionais quanto por amadores, mas sem mencioná-los nem localizá-los espacialmente no trajeto até o cemitério, em 1903 (VISTAS..., 1903, p. 2). A menção aos fotógrafos não é estranha, já que em um evento de tal importância política para o Estado a presença não era apenas esperada, mas demandada.

No ano seguinte, no aniversário de morte do ex-presidente do Estado, foi organizado um “glorioso cortejo cívico” para homenagear o falecido (NO CEMITÉRIO, 1904, p. 3). Com um ano de antecedência, o *staff* estadual teve, dessa vez, tempo de preparar cada detalhe da homenagem, que seguia o mesmo itinerário original do caixão de Castilhos, reunindo uma grande multidão, previamente vinda à capital para o evento. Desta vez, cada ponto do trajeto foi descrito, inclusive os fotógrafos e suas posições. Naquele dia, à rua da Azenha (João Pessoa), esquina com a rua Buenos Aires, em um palanque especialmente erguido encontravam-se, “com as respectivas machinas, os srs. Luiz Manoel de Souza Filho, Virgílio Calegari, Emilio Silva e Boscaglio” (OS PHOTOGRAPHS, 1904, p. 3). Dos cavalheiros que acompanhavam Calegari e Ziul, o sr. Silva é desconhecido, mas Boscaglio, ou Boscagli, a grafia muda conforme a fonte, é conhecido e foi um italiano pintor e paisagista que assumiu o ateliê de Iglesias, em 1906. O ponto em que o jornal localiza os fotógrafos em 1904 está assinalado com uma estrela na Imagem 18, no capítulo 2 (DAMASCENO, 1971; KOSSOY, 2002).

Uma das fotografias que pertence ao mesmo grupo foi publicada no Álbum do Rio Grande do Sul, de Carlos A. Reis, que também era fotógrafo, já que foi mencionado pelo jornal retratando o “prestito glorificador”, em 1904 (OS PHOTOGRAPHS, 1904, p. 3). No Álbum, Imagem 59, abaixo da foto e da biografia de Castilhos, há a legenda “Glorificação de Júlio de Castilhos, 24 de outubro de 1904” (REIS, 1905, p. 9). A fotografia de Castilhos nas Imagens 51, 52 e 53 já são bem conhecidas, de autoria de Calegari. A debaixo é atribuída à Ziul, mas não possui assinatura. A questão da autoria também se faz presente, aqui, já que, estando os dois no mesmo palanque, a foto atribuída posteriormente à Ziul pode ser de Calegari, já que foi publicada com outra sua.

Imagem 59: Verbete de Júlio de Castilhos no *Álbum do Rio Grande do Sul* de 1905

— 9 —



**Dr. Julio de Castilhos.**

Nasceu Julio de Castilhos a 29 de Junho de 1860, na fazenda da „Reserva“, município de S. Martinho, do casal de Francisco Ferreira de Castilhos e D. Carolina Prates de Castilhos.

Creou-se como rio-grandense, correndo e saltando, aprendendo a montar a cavallo e a ver o serviço da fazenda.

Aos 5 annos de idade começou a aprender a lêr, revelando logo muita comprehensão.

Mais tarde (aos 12 annos de idade) veio para esta capital, onde frequentou as aulas do collegio Gomes.

Neste collegio, já no menino via-se o homem do futuro: sério, reconcentrado, um pouco acanhado ás troças dos outros e muito dedicado ao estudo.

Foi exemplar alumno, muito considerado pelo comportamento e subida intelligencia.

Prompto em rapido tempo dos preparatorios, seguiu para S. Paulo, matriculando-se ali no curso juridico no anno de 1876.

O que elle foi na Paulicéa com Ernesto Alves, Assis Brazil e outros, diz bem o echo competentissimo de tão distinctos companheiros, o qual repetia

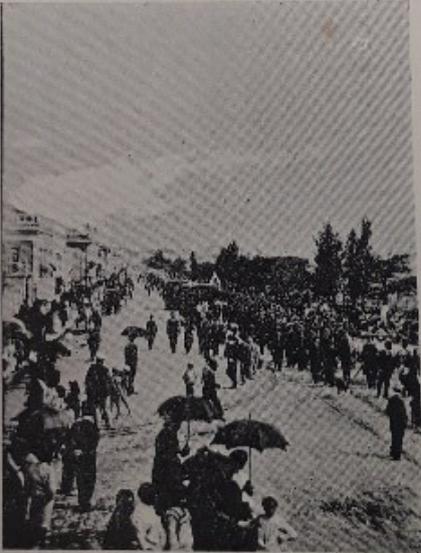
a consideração de que elle gozava naquello meio lucido.

Ali já existia o germen de uma propagação republicana, na qual tomou activa parte Julio de Castilhos, prognosticando com segurança em seus escriptos o ultimo dia da monarchia.

Foi adquirindo conhecimentos profundos e de par com elles foi-se tornando um polemista de forga.

Formado em 1882, veio para sua terra natal.

Uma vez aqui, veio lutar pelo seu ideal politico, collaborando com Venancio Ayres, Ernesto Alves, Ramiro, nos primeiros fundamentos da *Federação*, sendo pouco depois, elevado ao posto de chefe da redacção d'este valente organ da liberdade, donde sahio para tomar conta dos destinos do Estado, para cujo cargo foi eleito unanimemente. Falleceu a 24 de Outubro de 1903, com a idade de 43 annos, e a 24 de Outubro de 1904 foi feita uma manifestação á sua memoria, á qual concorreram representantes de todas as classes sociaes.



Glorificação de Julio de Castilhos  
24 de Outubro de 1904.

Fonte: Reis (1905, p. 9).

As questões sobre autenticidade e data da foto pareceram extremamente sérias e comprometedoras no começo, mas com o amadurecimento da reflexão e do acúmulo de informações elas foram se dissipando. Em primeiro lugar, a “Glorificação de Castilhos” foi organizada da mesma forma que o cortejo, um ano antes. As mesmas delegações, as mesmas

coroas de flores, as mesmas bandas, a mesma organização hierárquica, política, militar, administrativa e econômica. A saber, todos homens.

Calegari foi um grande artista, mas Ziul também foi. A colaboração e amizade dos dois não era gratuita, sendo Calegari responsável por revelar as fotos de Ziul, já que este não tinha os equipamentos de laboratório em casa. Como amador, Ziul teve considerável reconhecimento, superior, até, do que muitos fotógrafos profissionais do mesmo período. Sendo assim, a questão exata da autoria também se dilui. Seria possível fazer muitas conjecturas, mas extrapolariam os limites desta dissertação que, por sinal, já se encontra demasiadamente longa.

#### *4.6.7 As mulheres, a memória e os cartões postais*

A fotografia foi, nesse período, de grande importância para a sociedade rio-grandense, sejam quais fossem os objetivos ou expectativas que levava alguém ou um grupo de pessoas ao estúdio fotográfico. No estudo da classe média e elite porto-alegrense, perpassei, sobretudo neste capítulo e no anterior, por muitos homens, a maioria imigrantes, que encontraram “um lugar ao sol” em meio à multidão. Todos fizeram da fotografia uma ferramenta para ostentar o próprio sucesso e riqueza, criar imagens de si e suas famílias em conformidade com as regras sociais do período e, também, registrar membros e momentos da vida familiar para a posteridade. A fotografia, e todos os seus encantos e seduções, era mais uma forma desses homens marcarem suas conquistas e feitos, sua existência. Para Nicolau Ely, era o ápice de sua ascensão social, eternizada através de sua casa espaçosa e elegante, de suas empresas, lucrativas e invejadas, de sua figura, reconhecida nos bancos e demais instituições econômicas, em companhia de outros ricos e influentes comerciantes e políticos. Para os fotógrafos profissionais, era seu ganha-pão, sua escada para sair da lamacenta base que circundava a acrópole da cidade, onde, para os de cima, os de baixo eram apenas uma massa amorfa de despossuídos, a serem controlados e disciplinados. Através de suas câmeras, famílias inteiras, como os Ferrari e os Calegari, subiram, degrau por degrau, colina acima, rumo à rua da Praia<sup>160</sup> e suas fachadas imponentes, para então, Rua da Ladeira<sup>161</sup> acima, ter acesso às nascentes do poder temporal, espiritual e às artes. Para Ziul e Lunara, o reconhecimento social de seu caráter de “artista amador”, envolvidos com toda a tecnologia e modernidade associados à fotografia,

---

<sup>160</sup> Atual Rua dos Andradas, ainda uma importante rua do Comércio em Porto Alegre.

<sup>161</sup> Atual Rua General Câmara que, da Rua dos Andradas, leva, por uma subida íngreme, à Praça da Matriz, atual Praça Marechal Deodoro, onde localiza-se a Catedral Metropolitana, o Palácio do Governo (Palácio Piratini), o Foro e o Tribunal, além da Biblioteca Pública e do Teatro São Pedro.

aumentava sua aceitação em outros círculos sociais, trazia prestígio e, quem sabe, a amizade ou os favores dos mais ricos e poderosos que eles (LEITE, 1993; PESAVENTO, 1995; ROUILLÉ, 2009; SANTOS, 1997; TURAZZI, 1995; VASQUEZ, 2003).

Tantos homens, e poucas mulheres. Onde elas estavam? Porque não apareceram? Porque quase não há registros seus nos jornais, nos arquivos públicos? Às mulheres das classes média e alta, as conquistas encontravam-se dentro de casa, no casamento adequado, na descendência numerosa. Seus rastros, deixados em diários, cartas, colchas, roupas de bebê e jóias, perdem-se nas caixas de lembranças das famílias, espalhadas a cada nova partilha, sem chegar aos arquivos públicos, formados pelos acervos de ou sobre “grandes homens”. “Assim, os arquivos públicos, olhar de homens sobre homens, calavam as mulheres” (PERROT, 1998, p. 11). São as próprias mulheres que, por vezes, apagavam ou destruíam seus vestígios, por considerá-los sem importância. Ou, pelo pudor e segredo com que a história familiar devia ser perpetuada, calavam-se, em “um silêncio consubstancial à noção de honra” (PERROT, 2017a, p. 17).

Por ser o mundo da escrita, dos jornais, dos livros, das letras, por excelência público e calcado na divulgação, baseado na “inteligência superior do homem racional”, poucas mulheres ousaram empunhar suas penas que não fosse para escrever cartas ou em seus diários, e as que o fizeram tiveram dificuldade de ver seus trabalhos publicados e lidos. Andradina de Oliveira (1864-1935), em 1898, viúva e exceção em relação às suas contemporâneas, em seu periódico *Esgrínio*, conclamava “à mulher rio-grandense, convidando-a a romper o denso casulo de obscuridade e vir à tona do jornalismo trazer as pérolas de sua cultivada inteligência!” (OLIVEIRA apud BRAZIL; SCHUMAHER, 2000, p. 25). A grande maioria das mulheres, entretanto, não rompeu os limites impostos por sua classe e sociedade, sendo pelas fotos o meio mais comum da prova de suas existências. O ambiente do ateliê, fechado e interno, controlado por um fotógrafo, na companhia de parentes, com telas representando ambientes domésticos, jardins, era a teatralização de seu mundo privado, por isso lícito, de ser nele representada. Uma imagem privada porque, apesar de multiplicável e multiplicada, aquelas fotografias eram destinadas aos seus álbuns de família, caprichosamente constituídos e guardados, aos álbuns de parentes e amigos íntimos, a quem a fotografia era entregue ou enviada como prova de afeto e consideração. Estes álbuns eram como linhas do tempo, mostrando a passagem, o desenrolar de suas vidas, dos ritos, dos nascimentos e das mortes. Álbuns que remontavam a história da família, contada aos filhos e, com sorte, aos netos (LEITE, 1993; PERROT, 2017b).

Outro destino de suas fotos eram as paredes de suas casas, confiadas à proteção de preciosas molduras, exibidas como prova de suas existências: ostentação de si e de sua família, em suas melhores roupas e mais belas e graves poses, precioso capital da mulher do fim do século (KEHL, 2016; LEITE, 1993; MALTA, 2011; PERROT, 2017b).

Paula Ely, terceira filha de Augusta e Nicolau Ely, foi uma exceção à regra. Não há confirmação, mas é possível que boa parte das fotografias doadas sobre os Ely ao Arquivo Histórico tenham sido feitas por ela. Uma parte, específica, aponta para isso: seu álbum de cartões postais. Nele, a grande maioria foram endereçados a ela, entre 1900 e 1910. Há, também, alguns de sua irmã, Wilma. Antes de continuar, gostaria de pontuar que este capítulo não se destina à análise das mulheres Ely em particular, mas à fotografia, como demonstra todo o percurso realizado até aqui. Dito isso, contínuo. Tanto Wilma quanto Paula foram solteiras por toda a vida e é possível encontrar seus nomes nos jornais de Porto Alegre até os anos de 1960, em listas de doação para a caridade, mas também movendo ações contra credores em atraso com o aluguel de suas casas, ou como acionista de empresas. Só com essas informações é possível perceber que são mulheres que seguiram caminhos diferentes do que mandava a regra à época: o casamento e a maternidade.

A emergência da fotogravura, o resultado da impressão com matrizes reticuladas a partir de uma fotografia, na década de 1900, possibilitou que fotografias fossem impressas em cartões postais<sup>162</sup>, permitindo que as imagens de mulheres circulassem pelo mundo afora, não mais cercadas por muros de papel. No Brasil, “segundo estatísticas oficiais, no período de 1907 a 1912 o Correio coletou 57.876.202 cartões-postais e distribuiu 81.963.858, em todo o Brasil, um país cuja população aproximava-se da cifra de 20 milhões de habitantes” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 430). A já mencionada desvalorização da escrita feminina ajudou a popularizar os postais, interligando a imagem do remetente, de seus familiares, à tradicional escrita epistolar feminina, agora pública. O postal, nascido da melhora e rapidez dos meios de transporte e comunicação, que foi inventado para ser um modo de comunicação rápido e barato, logo se popularizou, mostrando os locais distantes de quem viajava, ou fazendo presente quem distante estava, alguém querido e amado. O ato de comprar, escrever e enviar um postal não foi exclusividade das camadas mais abastadas, apesar de ser necessário saber escrever para tal, e apesar dos altos índices de analfabetismo feminino à época, ele se tornou muito popular. Os

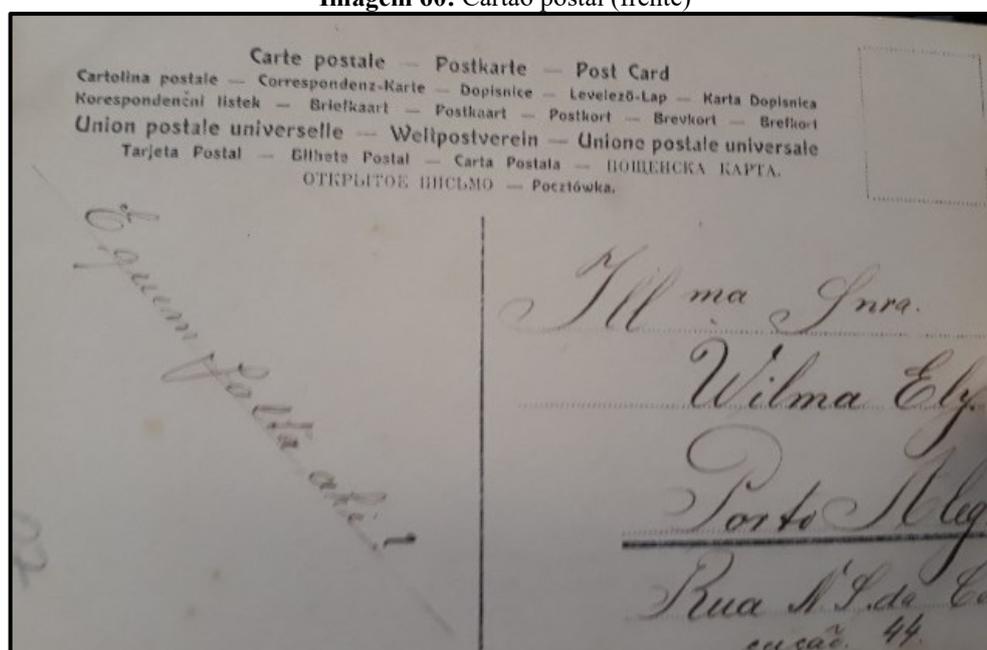
---

<sup>162</sup> Os fotógrafos amadores tiveram seu trabalho difundido para o grande público através dos cartões postais, em belas imagens colorizadas, retratando Porto Alegre e os seus “typos”. Para mais, ver o belo trabalho de Denise Stumvoll (2014).

álbuns, vendidos em papelerias para colecioná-los eram, entretanto, muito caros, tornando este um hábito das elites (AZEVEDO, 2016; LEITE, 1993; PERROT, 1998; STUMVOLL, 2014).

A Imagem 60 mostra um cartão postal enviado à “Illma Snra Wilma Ely, Porto Alegre, Rua N. S. da Conceição, 44”. Na parte superior estão as inúmeras formas de se escrever “cartão-postal”, das línguas mais conhecidas como o inglês (*Post Card*), o francês (*Carte Postale*), o espanhol (*Tarjeta Postal*) e o próprio português, até línguas que não utilizam o alfabeto latino. Tantas identificações mostram seu caráter universal. Este lado do postal era reservado apenas ao endereço e ao destinatário. Interessante notar que, na parte superior direita encontra-se um retângulo, destinado ao selo postal: ele está vazio, o que indica que o postal não foi entregue pelo correio, mas em mãos (AZEVEDO, 2016).

**Imagem 60:** Cartão postal (frente)



**Fonte:** Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

O verso do cartão, Imagem 61, era reservado a uma fotografia ou desenho. Neste caso, há uma foto do que parece ser de pessoas conhecidas de Wilma. O/A remetente insere a data e local, “Porto Alegre, 26-06-1906” e uma pergunta, que parece ser retórica: “Wilma, conheces estas meninas?”. No verso do cartão, ainda, o/a remetente novamente pergunta: “E quem falta ahi?”. Este era o local em que se inseria a mensagem que se quisesse escrever. Há postais em que apenas uma linha foi escrita, como o acima, mas há outros em que toda a superfície da fotografia foi preenchida com uma caligrafia apertada e pouco legível quando do encontro da tinta preta da missiva era sobreposta ao negro da impressão da foto (AZEVEDO, 2016).

**Imagem 61:** Cartão Postal (verso)

**Fonte:** Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

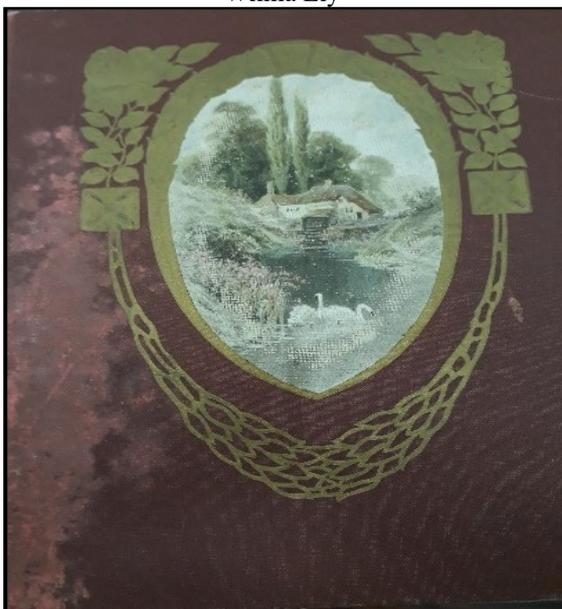
A Imagem 61, aqui escolhida para ser discutida, apresenta sete meninas em ordem crescente, da mais alta (esquerda) para a menor (direita). Sob seus pés há um tapete posto sobre o que parece ser o chão batido de um local aberto. Algumas das meninas estão vestidas como que para visitar parentes ou conhecidos. É possível ver a diferença entre as crianças com sapatos e longas meias negras, e as crianças descalças, um pouco mais desarrumadas e com os pés sujos. A fotografia lembra muito um registro feito quando da visita de parentes ou amigos, em que as crianças que fazem a visita estão arrumadas e de sapatos, cabelos penteados, enquanto as que recebem encontram-se mais “à vontade”. Pelo conjunto dos demais postais em mesmo estilo é possível afirmar que as crianças loiras são irmãs de Wilma, fotografadas no Bairro Tristeza<sup>163</sup>, enquanto a menina de cabelos negros, segunda da esquerda para a direita, é uma amiga sua.

Seria possível que esta imagem tivesse sido feita com um câmera caseira, pertencente à família, e não de um fotógrafo profissional? Sim. A *Eastman Kodak Company* possuía um representante, a *Guinle & Comp.*, em Porto Alegre, que oferecia os seus produtos aos porto-alegrenses em 1904 (GUINLE & COMP, 1904, p. 3). A facilidade para manejar uma Kodak era propagandeada como um dos seus diferenciais em relação às demais câmeras. A própria aparência do conjunto das crianças mostra que não houve prévio planejamento para tal ato, ou então todas estariam vestidas e arrumadas para aquele acontecimento.

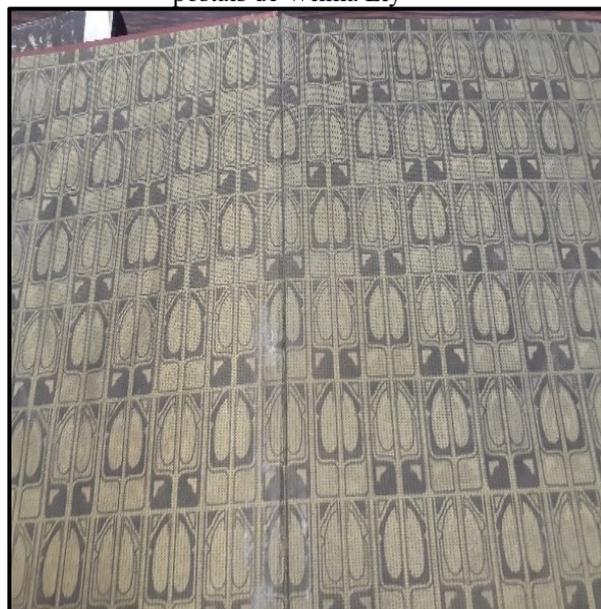
<sup>163</sup> O Bairro Tristeza, neste período, caracterizava-se por ser uma zona rural, tranquila, onde muitos “homens da cidade” compravam lotes de terras para construir suas chácaras.

Este postal é apenas um dos muitos doados ao Arquivo Histórico. A leitura de alguns mostra a comunicação entre membros da família que moravam distantes, ou mesmo como mais uma forma de criar imagens de si e dos outros, guardá-las e colecioná-las. Guardadas em grandes álbuns, com gravuras ou pinturas na capa, ricamente encadernados e com capacidade para 200, 300 postais, eles se toranaram objeto de consumo dessa sociedade, ávida por imagens de si e do mundo (Imagens 62 e 63).

**Imagem 62:** Capa do álbum de cartões postais de Wilma Ely



**Imagem 63:** Contracapa do álbum de cartões postais de Wilma Ely



**Fonte:** Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

#### 4.6.8 De Niépce/Daguerre a Callegari

A fotografia foi criada em um século de expansão econômica, de desenvolvimento tecnológico, de emergência de uma nova sociedade, com novas demandas, novas preocupações, novas formas de encarar o mundo e nele se ver e colocar. Sua especificidade de “imagem técnica”, enquanto materialização da ciência que se desenvolvia, enchia os homens e as mulheres da certeza de um futuro melhor, diferente. Para alguns, de fato, a fotografia mudou seus rumos, suas perspectivas e estampou sua escalada ao sucesso. Para outros, ainda, ela foi a primeira oportunidade de se ver representado, incluído nesse novo mundo que arrastava cidades inteiras para o futuro.

No Brasil, a fotografia chegou rapidamente, mais rápido, inclusive, do que alguns países europeus, como Portugal. Ela se espalhou lentamente, através dos périplos dos “photographos volantes”, que andavam de cidade em cidade, carregando seu pesado equipamento e oferecendo

seus serviços a troco, por vezes, de um animal como pagamento. No Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, mais especificamente, ela se demorou até retratar o primeiro morador daquela aldeia, encarapitada em um morro, a meio caminho do interior e do mar.

Instalada, a fotografia foi instrumento de grandes artistas, homens de negócios, militares, políticos, cavaleiros e cavalheiros. Através de suas câmeras, uma nova realidade foi formada, estática, monocromática, mas extremamente poderosa. A potência que a imagem fotográfica teve naquele final de século e início de outro, sua influência e prestígio fizeram dela um alvo de medo, cobiça, fascínio, repulsa. Um meio de criar a si mesmo, de dotar-se de qualidades ou características que talvez não se tivesse em sua figura de carne e osso. Um meio de diferenciação, mas também de pertencimento.

Em Porto Alegre, esse canhão que não expelle, mas captura, foi manejado por algumas mulheres que poucos rastros deixaram. Seus passos foram se perdendo ou ignorados por homens que buscavam, coletavam, registravam pegadas, mas que jamais perceberam ou se importaram em constatar que as deixadas pelas mulheres eram diferentes, imprecisas, turvadas por seus vestidos farfalhantes ao chão. Parte da paisagem, elas foram admiradas, mas constrangidas a um sorriso de Monalisa, com os lábios cerrados e as emoções ocultadas. Através das fotografias é possível acessar essas mulheres que a história não considerou relevantes, até muito pouco tempo atrás. Suas vidas privadas, seus filhos, seus gostos e individualidades ficam acessíveis através das imagens que delas sobreviveram. Se pouco pude saber das mulheres pelas fotografias que elas produziram, muito é possível saber pelas roupas que usaram. E é às roupas e às mulheres que o próximo capítulo é dedicado.

## 5 MODA: DA ALTA COSTURA PARISIENSE ÀS ROUPAS PORTO-ALEGRENSES

O século XIX e as suas transformações subseqüentes são tributárias de uma “dupla revolução: a Revolução Francesa de 1789 e a Revolução Industrial (inglesa)” (HOBSBAWM, 2016, p. 15). A primeira, com a qual iniciei esta dissertação, procurei demonstrar as conseqüências da aventura revolucionária, que deu início ao mais longo dos séculos, e que influenciou a vida de homens e mulheres, de sua época e do porvir, tanto nativos quanto distantes habitantes de longínquos países, continentes e hemisférios. A segunda, contemporânea da primeira, baseada na produção de tecidos de algodão, através da máquina a vapor, da diminuição das distâncias, multiplicação dos objetos, abalou antigas estruturas de vida e solidariedades, criando um “Império onde o sol jamais se põe” e uma economia “genuinamente global” (HOBSBAWM, 2015, 29).

Além de contemporâneas, as duas Revoluções acarretaram conseqüências para todo o mundo Ocidental e a moda esteve intimamente interligada a ambas. A industrialização da Inglaterra e seus tecidos de algodão foram protagonistas de uma questão política e cultural, envolvendo a moda, na corte de Maria Antonieta (1755-1793). A anglomania na década de 1780, que chegou ao seu ápice com a Revolução Francesa, e a simplificação do vestuário, inspirado nos escritos de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), de uma vida simples e campestre, foi traduzida em roupas. As duas revoluções, uma em progresso e a outra por estourar, estavam intimamente interligadas.

A rainha de Luís XVI, quando em seu refúgio particular, o *Petit Trianon*, criou vestidos despídos dos símbolos de majestade do *grand habit* de corte, como os *panniers*, as grandes caudas, os penteados altos, a maquiagem e as joias pesadas. Ao invés da seda em cores fortes, dos brocados pesados, veludos opulentos, ela introduziu os tecidos de algodão, como a musselina<sup>164</sup>, a gaze e o linho. A *gaulle*, um vestido simples, branco, com uma gola de rufos fechada, mangas bufantes e uma larga faixa de fita na cintura, foi ampla e rapidamente adotada pelas demais parisienses, em 1782: “os bulevares de Paris estavam repletos de simples vestidos brancos” (QUICHERAT apud WEBER, 2008, p. 171)<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> A musselina é um tecido de algodão leve e transparente, inicialmente produzido na Índia. Seu nome deriva do francês *mousseline*, em referência a cidade de Mossul, a grande exportadora desse tipo de tecido (SABINO, 2007).

<sup>165</sup> Apesar de ser tida como uma moda inglesa, as gaulles criadas por Rose Bertin para a rainha foram inspiradas nos vestidos usados pelas “esposas de colonos impossibilitadas de usar seda no calor caribenho” (WEBER, 2008, p. 171). Georgiana, a duquesa de Devonshire, só o popularizou na Grã-Bretanha depois de receber uma *gaulle* de presente de Maria Antonieta, amiga da duquesa.

A resposta às novas modas teve reações de duas ordens: econômica e de gênero. Segundo os críticos dos novos trajes da rainha, eles não só eram um desrespeito pelos homens, como também influíam nas demais mulheres “o mesmo sentimento de emancipação sexual ostensivamente desfrutado pela própria rainha rebelde” (WEBER, 2008, p. 171). Os trajes de Maria Antonieta, de acordo com seus detratores, davam fácil acesso aos seios e genitais da mulher que os usasse, permitindo uma rápida recomposição da mesma em caso de flagrante adultério. A segunda reação, de ordem econômica, foi dada pelos fabricantes franceses de seda, que tinham boa parcela de sua clientela formada pela nobreza e classes abastadas de Paris e viram suas encomendas caírem drasticamente.

Assim como o Prólogo desta dissertação, no capítulo 2, o Epílogo se inicia no mesmo ponto: a tentativa de liberdade das roupas da rainha se chocou com o ancestral controle do corpo feminino pelos vestidos amplos, dispendiosos e de mobilidade restritiva. O controle da sexualidade e vida sexual das mulheres está aqui representado pela “afronta” de Maria Antonieta aos costumes e, pior, pela disseminação da “imoralidade” entre as demais francesas. Não é sem motivo que as mulheres revolucionárias, pós 1789, adotariam o estilo inspirado no neoclássico, mas popularizado pela rainha, em sua luta por direitos civis, da qual a *gaulle* aqui apresentada e a roseta, do capítulo 2, são exemplos privilegiados (FRAISSE; PERROT, 1994; HOBBSAWM, 2015).

A moda, imbricada nesse movimento de liberdade corporal e, até mesmo político, mostra sua característica do novo, no campo da filosofia, dos tecidos, dos modelos de roupas e mesmo de um país. A economia, diretamente afetada pela mudança do vestuário, já apontava para a desigualdade dos estágios de industrialização e do direcionamento das produções econômicas que marca todo o século XIX: Paris voltada para o mercado de luxo, e feminino; enquanto Londres estava voltada para os tecidos mais sóbrios, e a moda masculina (BOUCHER, 2012; LIPOVETSKY, 2009; WEBER, 2008).

Mais antiga que as revoluções do século XVIII, a moda tomou forma no final do século XIV e estava circunscrita ao mundo ocidental e às sociedades modernas que se formavam naqueles países. Na primeira metade do século XIX tornou-se uma força emergente, organizando-se em um sistema mais complexo, abrangente e global, galvanizado no que se convencionou chamar de Alta Costura. O posterior desenvolvimento da imprensa de moda vai levar modelos e moldes de Paris para os países e lugares que o comércio industrial alcançou com seus tentáculos, como Porto Alegre (HOLLANDER, 1996; MICHETTI, 2009).

Da Revolução Francesa à ascensão de Napoleão, o Brasil abrigou a família real portuguesa em fuga que, auxiliada pelos ingleses, selou em acordos de comércio sua longa dependência econômica para com a Inglaterra. Os mesmos movimentos de industrialização que transformavam a Inglaterra chegaram à França e varreram os estados germânicos, transformando-os e resultando nas ondas migratórias europeias em direção à América, as quais deram seguimento à vinda dos Ely para o Rio Grande do Sul.

A moda, especificamente a Alta Costura, assim como a fotografia, também surgiu deste cenário de transformações tecnológicas, políticas, culturais, mas sobretudo, sociais, atendendo às necessidades de representação de uma classe que emerge, de cartola e casaca, seja na França de 1789, seja no Brasil de 1889, das monarquias que ajudaram a destronar (LIPOVETSKY, 2009; MACHADO, 1999; ROUILLÉ, 2009; SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Assim, este capítulo tem por função dissertar sobre o aparecimento da moda, enquanto fenômeno histórico, e da Alta costura, como “árbitra das elegâncias”, da segunda metade do século XIX até o início da I Guerra Mundial<sup>166</sup>, fim do período aqui estudado. O importante papel da imprensa, enquanto arauto desta nova potência, permite a ligação através da moda, do consumo e dos valores encarados como universais entre as metrópoles europeias, sobretudo Paris, e a cidade de Porto Alegre e sua elite. As mulheres da família Ely, novamente, são objeto de análise, através das fotografias que delas sobreviveram. Pelas imagens de suas roupas e dos poucos indícios que restaram de suas existências também em jornais, proponho reflexões sobre a elite, o gênero e a moda nesta importante capital que foi Porto Alegre entre o final do século XIX e o início do século XX.

## 5.1 Moda: gênese

A roupa, como elemento mais “vistoso” da moda, é tão antiga quanto a própria humanidade<sup>167</sup>. Levados pelas necessidades de proteção, frente ao frio da última era glacial, os hominídeos perceberam que além da carne dos animais, poderiam usar as peles de suas caças como barreira entre as intempéries do tempo e seu corpo. A agulha, inventada para unir diversas peles e moldá-las ao corpo, foi “um dos maiores avanços tecnológicos da história do homem, comparável em importância à invenção da roda e à descoberta do fogo” (LAVER, 2006, p. 10).

---

<sup>166</sup> Este período se estende, segundo Lipovetsky (2009), até os anos de 1960.

<sup>167</sup> Nem toda roupa é moda, e nem toda moda é roupa. A roupa é uma constante mundial, de todos os agrupamentos humanos. A moda, entretanto, é uma forma de mudança social característica do ocidente da segunda metade do século XIV. Além disso, a moda não se restringe às roupas, mas às ideias, aos livros, às teorias, às músicas (SVENDSEN, 2010).

Além das peles, os grupos e povos subsequentes inventaram tecidos a base de fibras animais e vegetais. Dando continuidade à criatividade humana, foram desenvolvidas uma série de roupas e adornos corporais que denomino de vestuário, entendendo enquanto:

Um conjunto formado pelas peças que compõem o traje e por acessórios que servem para fixá-lo ou complementá-lo. Num sentido amplo do termo, o vestuário é um fato antropológico quase universal, uma vez que na maior parte das sociedades humanas antigas e contemporâneas são usadas peças de vestuário e acessórios que ornamentam o corpo humano. (NACIF, 2007, p. 1).

Assim, dos esquimós e suas peles, passando pelos grupos humanos de áreas mais temperadas que “mais se enfeitavam do que se vestiam” e chegando às civilizações da antiguidade, a roupa esteve presente enquanto interface, entre o homem, o meio natural e a cultura (BOUCHER, 2012, p. 21). Seus significados vão muito além da função utilitária, tendo relações religiosas, de alteridade, de pertencimento a um grupo, posição na hierarquia, elemento ornamental, níveis etários (LAVER, 2006; LIPOVESTKY, 2009).

Apesar do vestuário estar presente em todas as épocas e grupos, a moda, entretanto, não é um fenômeno trans histórico como afirma Gabriel de Tarde (1907), por exemplo. Em vez disso mais coerente seria considerá-la uma “formação essencialmente sócio-histórica, circunscrita a um tipo de sociedade”, a saber, o ocidente moderno (LIPOVESTKY, 2009, p. 24).

Ocidental porque nas civilizações orientais, a mudança, característica primeira da moda, não existe. Em sociedades tradicionais, como o Japão, onde a herança dos antepassados é considerada justa e indiscutível, e a imutabilidade das classes sociais é imposta em qualquer parte, “pode-se dizer que a própria ideia de moda não tem sentido” (CALANCA, 2008, p. 25). “Na China, o traje feminino não sofreu nenhuma verdadeira modificação entre o século XVII e o XIX” (LIPOVESTKY, 2009, p. 30).

Moderna, porque só apenas ao final da Idade Média que ela nasceu, enquanto sistema. Civilizações, como a grega e a romana, por exemplo, não conheceram a moda, já que as mudanças em seu vestuário, assim como nas sociedades orientais, foram lentas e geralmente motivadas por influências externas, como invasões, nas quais o conquistador impõe os seus trajes aos vencidos. É na metade do século XIV, com a emergência do capitalismo mercante, que as mudanças econômicas abrem caminho para as reformulações culturais relativamente rápidas. Tais transformações acabaram criando um vestuário essencialmente novo: “curto e ajustado para o homem; longo e justo para a mulher. Revolução no vestuário que lançou as bases do traje moderno” (LIPOVESTKY, 2009, p. 31). De fato, essa diferenciação estendeu-se

até as primeiras décadas do século XX, quando mulheres, como Coco Chanel, põem, de forma ascendente, na moda o até então grande símbolo da masculinidade ocidental: as calças (KNIBIEHLER, 2016; PERROT, 1991; SVENDESEN, 2010).

A mudança na moda, assim, “é a eterna recorrência do novo” (BENJAMIN apud SVENDESEN, 2010, p. 10). No final da Idade Média, por volta de 1350, “a moda testemunha o poder dos homens para mudar e inventar sua maneira de parecer; empreendedorismo dos homens para se tornarem senhores de sua condição de existência” (LIPOVESTKY, 2009, p. 36). O novo, e o presente social, são valorizados, em detrimento do passado ancestral. A mudança, sem motivação, é a norma, concentrando-se nos ornamentos e acessórios, enquanto as estruturas dos trajes são mais estáveis (BOUCHER, 2012; CALANCA, 2008; LAVER, 2006; LIPOVESTKY, 2009; ROCHE, 2007).

Entre os séculos XIV e XVIII a moda foi caracterizada pela teatralidade, pelo luxo extravagante da aristocracia, comum aos dois gêneros, mas com preponderância para as novidades em ornamentações para a moda masculina. Foi no final do século XVIII e início do XIX que se deu a “grande renúncia” masculina em relação à moda: “Os novos cânones da elegância masculina, a discrição, a sobriedade, a rejeição das cores e da ornamentação, a partir daí, farão da moda e de seus artifícios uma prerrogativa feminina” (LIPOVESTKY, 2009, p. 40). De fato, as roupas masculinas simplificaram-se em relação aos coletes e camisas bordados, em cores berrantes e vistosas da moda aristocrática antecedente. Entretanto, como desenvolvido no capítulo 2, a roupa masculina também estava sob a autoridade da moda, de suas mudanças periódicas, mas, em comparação às roupas femininas, muito mais discretas e espaçadas (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006).

A moda, em seu caráter moderno, também não pode ser separada de um duplo movimento, aparentemente contraditório, mas complementar. Com o aparecimento de novas camadas sociais, enriquecidas pelo comércio e o aparecimento de bancos, os novos ricos começam a adotar as roupas da moda, antes um privilégio da nobreza abastada e dispendiosa. A riqueza e o luxo, para a aristocracia, não era, entretanto, supérfluo, mas “norma social consubstancial à ordem aristocrática” (LIPOVESTKY, 2009, p. 61). Combinada com o mimetismo social da burguesia em relação aos seus “superiores”, em busca dos sinais manifestos da respeitabilidade e da promoção sociais, ligava-se uma nova relação de si com os outros, de uma estruturação de uma individualidade própria. Esta é a força motora que faz girar, constantemente, a roda das novidades na moda, em um “efeito de novas valorizações sociais

ligadas a uma nova posição e representação do indivíduo em relação ao coletivo” (LIPOVESTKY, 2009, p. 67).

Assim, das peles dos homens das cavernas às vestes diferenciadas do século XIV, o vestuário permeou a relação humana, tanto de si quanto em sociedade. A moda, entretanto, iniciou um movimento pouco visto até então, das mudanças feitas em nome do capricho, da fantasia, da vaidade humana. Este ciclo vai se tornar muito mais rápido na segunda metade do século XVIII, quando rachaduras são feitas na fachada da aparentemente sólida monarquia absolutista francesa. A Revolução que se seguiu trouxe às ruas novas concepções de cidadania, povo e direitos, e as roupas foram atores principais neste processo, materialização em tecido dos conceitos e princípios que se buscou aplicar (LIPOVESTKY, 2009; WEBER, 2008).

## 5.2 A Revolução Industrial e o algodão

Nas últimas décadas do século XVIII, entre 1780-1800, a Inglaterra passou pelo processo de industrialização, através das fábricas, entendidas como forma histórica de produção capitalista que sucedeu à manufatura e que se caracterizou pela introdução da tecnologia na produção e por alterações nos processos de trabalho, resultando para o operariado a perda do controle sobre o processo produtivo que ele ainda mantinha parcialmente na fase anterior, manufatureira. (PESAVENTO, 1995, p. 15).

Os tecidos de algodão foram o motor desta nova forma de produção, revolucionando o vestir e o comércio através de seu baixo custo e leveza. Eles eram, entretanto, de uso limitado às classes mais altas. Apesar de ser produzido na Europa desde o início da Idade Média, os tecidos de algodão ganham grande aceitação quando importados da Índia. Os “indianos”, como eram chamados, eram tecidos de algodão de grande qualidade, estampados ou pintados à mão, sendo muito resistentes à luz e às lavagens sucessivas. A grande importação, no início do século XVII, causou na Europa a preocupação em relação às economias nacionais, com a da lã e seda, na França. Capitaneados pela França, Inglaterra, Prússia e Espanha proibiram a entrada dos “indianos” no país, tentando substituir aqueles pela produção local. A Inglaterra foi o país que mais êxito obteve nessa empreitada. A invenção da máquina de descaroçar (responsável por separar a fibra do algodão da casca que a envolvia), da máquina de fiar (dedicada a fazer o fio do algodão bruto) e o tear mecânico (que fazia a trama do tecido a partir do cruzamento de fios) automatizou, criando o processo fabril, que até então era manual e realizado na casa dos trabalhadores, permitiu que a produção crescesse em projeção geométrica. Por volta de 1800, quase toda a fiação britânica de algodão estava mecanizada, saltando de uma produção de mil

toneladas de tecido cru de algodão, em 1760, para 112 mil em 1830 (CALANCA, 2008; HOBSBAWM, 2015; PEZZOLO, 2013; SABINO, 2007).

Nascida do comércio colonial, a indústria algodoeira e a escravidão marchavam juntas. A necessidade crescente de matéria prima estimulou as *plantations* nas colônias da América, sobretudo as regiões do sul dos atuais Estados Unidos da América<sup>168</sup>, a aumentar a produção daquele insumo, através do trabalho de escravizados, que eram vendidos aos colonos pelos ingleses. Os ingleses, por sua vez, compravam, na maioria das vezes, pessoas africanas dando em troca seus tecidos. Uma triste e flagrante contradição com as expectativas de libertação do homem, de melhoria de vida através da tecnologia (HOBSBAWM, 2015).

No Brasil, os tecidos de algodão britânicos invadiram o mercado com a transferência da corte joanina para o Rio de Janeiro, através da abertura dos portos às nações amigas, na prática apenas a Inglaterra, pelo Tratado de Comércio e Navegação. Mais baratos que o linho e mais leves que a lã, os tecidos de algodão foram comprados pelos mais diferentes grupos sociais e para as mais diferentes funções: da delicada musselina utilizada nos vestidos das mulheres da elite, até o pano mais grosseiro, destinado a roupa da escravaria, o tecido de algodão chegou ao Brasil e ao mundo como o primeiro produto industrial feito em grande escala. O primeiro de muitos ainda por vir (SCHWARCZ; STARLING, 2015; STEIN, 1979).

A moda, entretanto, nesse período, não havia se transformado em um fenômeno organizado, centralizado, ainda girando em torno de grandes personalidades, conquistas em guerras, reis, rainhas, e a nobreza, de forma geral. É por esta característica que Lipovetsky (2009) a chama de “período aristocrático”. O século XIX iniciou uma nova fase do que entendo por moda, e que foi amplamente dominante no período a que esta dissertação se atém.

### 5.3 O nascimento da *Haute Couture*

O século XIX viu, em sua aurora, duas cenas fulgurantes: o fim da centenária monarquia francesa, transformada em República, posteriormente Império, sua campanha contra seus vizinhos europeus, e a expansão do comércio industrial britânico, que transformou Londres no centro econômico mais poderoso do mundo. A influência da moda francesa feminina foi hegemônica<sup>169</sup>, mas substituída a diretriz cortesã em benefício de outros grupos sociais e do

---

<sup>168</sup> O Brasil também fornecia algodão para as empresas inglesas, e sua demanda era maior em tempos de instabilidade de outros fornecedores, como no período da Guerra da Secessão norte-americana (STEIN, 1979).

<sup>169</sup> Diana Crane oferece uma explicação para a diferença de prestígio entre os criadores de moda em Paris e Londres. Segundo ela, a “aura glamurosa de gênios artísticos que envolvia os mais bem-sucedidos modistas de Paris” não foi congênere aos seus vizinhos insulares em razão da menor liberdade de expressão artística que os

progresso econômico. Foi o momento do crescimento de uma burguesia de classe média que influenciou os costumes e, diretamente, o vestuário (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006; SENNETT, 2016).

A segunda metade do século XIX foi definida por Lipovetsky (2009) como o começo de um novo período para a moda, uma “estrutura de longa duração”, que se estenderia até o século seguinte, por volta de 1960. A “moda dos 100 anos”, iniciou-se com a ascensão de Charles-Frederick Worth (1825-1895) e seria por ele definida em suas características mais básicas e gerais, em vigor por quase um século.

De origem inglesa, Worth, um empregado de uma loja de tecidos em Londres, mudou-se para Paris, no intento de melhores chances de crescimento profissional. Na “cidade luz”, foi admitido na Gagelin & Obigez, que operava no comércio de têxteis, passando, depois de pertencer ao departamento masculino, ao de confecção de vestidos. Através dessa empresa, participou das exposições Universais de Londres (1851) e Paris (1855), no setor têxtil, com vestidos de sua criação, ganhando com um deles, em 1855, o primeiro lugar: “As formas inovadoras aliadas aos cortes diferenciados geraram grande crescimento nas vendas” para a casa a qual Worth trabalhava (DEBOM, 2015, p. 214). Além disso, seu nome também ficou conhecido, levando-o a se arriscar a abrir seu próprio negócio (BOUCHER, 2012; DEBOM, 2015; MARTIN-HATTEEMBERG et al., 2017; PESAVENTO, 1997).

Em 1857, em sociedade com Otto Boberg, abre, na *Rue de la Paix*, a *Maison Worth & Boberg*. Houve resistência, inicialmente, ao trabalho de Worth, já que o mundo do vestuário era dividido entre os gêneros, com os homens na alfaiataria, e as mulheres na moda feminina. Como forma de quebrar o gelo inicial e dar publicidade ao seu trabalho, ele fazia os modelos que sua mulher, Marie-Augustine Worth (1825-1898), usava em eventos e nas ruas. Caindo, depois de muitas tentativas de aproximação, nas graças da Imperatriz Eugênia, a *Maison* cresceu e acabou sistematizando o que seria adotado por todas as demais casas da nascente Alta Costura (DEBOM, 2015; LIPOVETSKY, 2009; MARTIN-HATTEEMBERG et al., 2017)<sup>170</sup>.

---

baseados em Paris. Com uma clientela com gostos extremamente conservadores, formada pela realeza e da classe alta, e forçados a criar roupas para ocasiões e aparições cerimoniais, os costureiros ingleses seguiram os modelos dominantes de roupa, advindos, principalmente, de Paris. Esta situação mudou apenas ao final dos anos de 1960, momento que Lipovetsky define como o ocaso do comando da Alta Costura sobre a inovação na moda. A estilista Mary Quant (1934-) destaca-se no cenário internacional, fazendo roupas inspirada no que os jovens usavam na rua. Este ponto, também, é relevante para o grande prestígio inglês na alfaiataria masculina. O desenvolvimento do corte preciso, da costura perfeita, do modelo bem ajustado ao corpo, seja da roupa pronta, seja da roupa sob medida, foi relevante na roupa masculina que, mais discreta e lentamente, em 1829, já apresentava as características básicas dos próximos dois séculos (CRANE, 2006; HOLLANDER, 1996; LIPOVETSKY, 2009).

<sup>170</sup> Chegar à Imperatriz não foi fácil. O exotismo de um homem fazendo vestidos, sobretudo para a alta aristocracia, era novo e audacioso. A primeira grande aristocrata convencida pelo talento de Worth foi a princesa Pauline de

Worth, com o tempo, inverteu a ordem conhecida até então na confecção de vestidos da alta sociedade: ele não ia à casa das clientes, elas deveriam ir até seu ateliê, a exceção de pouquíssimas mulheres, como a imperatriz; a visita deveria ser previamente agendada e raríssimas exceções eram feitas; a criação do vestido era feita por ele, tendo em vista o que acreditava que era conveniente a cada mulher para cada ocasião e parte do dia/ano; o vestido era sua obra de arte, podendo sofrer apenas pequenas modificações por parte de sua destinatária; o novo, da moda, antes influenciado por personalidades ou aristocratas, agora era uma incumbência do costureiro e, futuramente, das *maisons*; coleções de vestidos, previamente formuladas, eram apresentados em salões luxuosos e muito bem iluminados, no corpo de “sósias” das compradoras presentes, que poderiam analisar as criações em movimento (BOUCHER, 2012; DEBOM, 2015; LIPOVETSKY, 2009; MARTIN-HATTEEMBERG et al., 2017).

Todas estas exigências, condições e inovações eram, também, a reafirmação, por parte de Worth, da dignificação de sua atividade, não enquanto um simples artesão, mas de um artista<sup>171</sup> que, na sua obra, revelava seu talento singular, reconhecível e incomparável, próprio da influência do romantismo na literatura, costumes e mesmo na moda. O tratamento de igualdade, dispensado por Worth a mulheres de estirpe aristocrática, por exemplo, ou o suposto desdém que demonstrava pelas “novas-ricas”, era resultado dos valores modernos, no sentido “de ambição, de suficiência, de vaidade, própria à entrada das sociedades na era da igualdade” (LIPOVETSKY, 2009, p. 100). Sentido esse que seria aguçado com o fim do Império de Napoleão III, início da Terceira República Francesa, em 1870, e de sua sociedade com Boberg, passando sua loja a chamar-se, apenas, *Maison Worth* (DEBOM, 2015; HOBBSAWM, 2015; LAVER, 2006; MARTIN-HATTEEMBERG et al., 2017).

Ao mesmo tempo que a valorização do costureiro enquanto artista e árbitro das elegâncias era uma afirmação dos novos tempos, era também o resultado secular da valorização

---

Metternich (1836-1921), embaixatriz vienense na corte francesa e grande amiga de Eugenia. Debom (2015, p. 216) traz o relato feito pela princesa que, ao usar um vestido do costureiro, foi interpelada pela imperatriz:

*“Dites-moi le nom de votre couturière!*

*Votre Majesté, il est un homme, un Anglais*

*Je ne crois pas. Un homme? Et qu'est-ce qu'il a appelé?*

*Son nom est Worth.*

*Un homme? L'idée d'un homme confectionner mes robes est étrange et presque indecente”.*

<sup>171</sup> Virgílio Calegari, apresentado no capítulo anterior, também exigiu para si o reconhecimento de artista, e não apenas um corpo que aciona um mecanismo. Assim como Worth, Virgílio, de fato, fazia um belo trabalho, tendo suas fotografias sobreviventes comprovando a causa de sua grande procura e farta documentação “das autoridades e aristocracia” rio-grandense (ALVES, 1998, p. 15). Cultivou uma imagem de si enquanto homem simpático, bem-vestido, praticante do nobre esporte da caça. Seu estúdio era decorado com luxo, obras de arte e suas criações eram expostas com requinte e orgulho, tanto pelos retratados quanto pelo artista que as fez. Diferente de Worth, entretanto, Calegari, foi nobre, além da arte, mas por título, tornado cavaleiro pelo rei Vitor Emanuel, na Itália.

da moda. Luís XIV fez da moda, em sua concepção abrangente, além da roupa, uma forma de controle social, na qual o luxo, ou “as cerimônias de consumo”, conformavam posições sociais e objetos enquanto símbolos de poder e coerção política. A “ritualização” dos atos cotidianos foi associada ao luxo inerente a uma classe, por isso a interdição de determinados objetos e materiais a classes fora da nobreza ou figuras que não a do Rei (WILLIAMS apud MICHETTI, 2009, p. 231).

O prestígio da corte de Luís XIV e a indústria do luxo que desenvolveu, como a produção da seda, dignificou as coisas humanas e terrenas, elevando o *status*, progressivamente, também, de quem as fabricava e vendia. Meio século depois, Maria Antonieta seria acusada de receber uma plebeia, *marchande de mode*, Rose Bertin (1747-1813), em seus aposentos privados, um privilégio de nobres, e trabalhar com ela no “Ministério da Moda”, onde a rainha escolhia e encomendava seus vestidos e enfeites. A ascensão social de Bertin através do sucesso econômico e a constatação de seu “talento, gênio”, fazia-a escolher suas clientes e tratar em pé de igualdades com mulheres da realeza em pleno vigor do “antigo regime”. Assim, a *manière d'être* política, social e culturalmente de Worth “era a continuação de um *ethos* de elevação social dos criadores de moda que datava do século passado” (LIPOVETSKY, 2009, p. 97).

Segundo Boucher, o caráter essencialmente inédito da Alta Costura com Worth foi ter instituído “uma empresa de criação apresentada por ‘modelos’ e ter organizado uma distribuição ao mesmo tempo comercial e mundial, com a valorização de seus modelos apoiada pelas profissões da moda” (BOUCHER, 2012, p. 370). Assim, além da Alta Costura, de modelos únicos, luxuosos, sob medida, Worth sistematizou a Confecção, que consistia na criação de modelos de roupa reproduzidos de forma mecânica, em maior número, para serem vendidos prontos (BOUCHER, 2012).

A confecção de roupas prontas, chamada de *wearing apparel*<sup>172</sup> foi, entretanto, muito anterior a Worth. Era, todavia, dedicada, sobretudo, em seu início, à fabricação de roupas masculinas, como citado no capítulo 3. Na Inglaterra, no começo do século XIX, o trabalho em confecções era a segunda maior fonte de empregos femininos não agrícolas depois do serviço doméstico, chegando a 586.298 pessoas, em 1861. Os baixos salários, a divisão das tarefas, a grande produção e a redução do preço dos tecidos permitiram que roupas prontas inundassem

---

<sup>172</sup> “O mais colossal exemplo desse movimento nos é fornecido pela produção de *wearing apparel* (acessórios de vestuário). Segundo a classificação da *Children’s Employment Commission*, essa indústria compreende produtores de chapéus de palha e de chapéus femininos, produtores de gorros, alfaiates, *milliners* [confecção de toucados, mantos e mantilhas] e *dressmakers* [modista], camiseiros e costureiras, espartilheiros, luveiros, sapateiros, além de muitos ramos menores, como a fabricação de gravatas, colarinhos etc.” (MARX, 2007, p. 360).

o mercado nesse período, diminuindo a procura por roupas sob medida<sup>173</sup> nas classes baixas e médias.

Com as confecções, grandes lojas, os chamados *grands magasins de nouveautés*, criados em Paris, a partir de 1850, como o *Bon Marché*, apresentado no capítulo 3, a roupa “da moda” se popularizou, chegando às classes antes pouco contempladas por ela. Essa grande indústria que se desenvolvia foi incluída por Marx em sua reflexão sobre a classe trabalhadora inglesa, observando que “cidades e regiões inteiras” se especializavam em atividades específicas e em série da indústria do vestuário, como corte e costura das peças, ou fabrico de objetos específicos, como sapatos (MARX, 2007, p. 360).

A partir da Alta Costura, e Worth, que monopolizava a inovação, a Confecção também se dedicou ao fabrico de vestidos, mas agora não mais apenas reproduzindo modelos existentes, mas criando peças exclusivamente para a Confecção. Agora as clientes, sobretudo as mais abastadas, mas também as de classe média, poderiam aguardar pelas novidades lançadas periodicamente por Worth através de suas confecções, ir a uma loja, adquirir um vestido pronto, e sair com ele dela, sem necessidade de comprar previamente o tecido, escolher modelos, sem a necessidade de espera da costureira aprontá-lo (BOUCHER, 2012; PRADO, 2019; SVENDESEN, 2010).

A máquina de costura, criada em 1829 pelo francês Barthélemy Thimmonier, foi apresentada ao mundo em 1850, portanto, posterior ao início da confecção, tendo sofrido uma série de inovações por Isaac Singer (1811-1875), que revolucionou o ramo da roupa pronta e da moda no mundo. Através da *Singer Company*, utilizando os mesmos métodos modernos de fabricação, Singer produziu suas máquinas e transformou-as em sonho de consumo ao alcance das classes de forma geral, já que oferecia seu produto a preços fixos e permitia o parcelamento do valor total da máquina, possibilitando que mesmo os mais pobres a adquirissem. Na Confecção, ela barateou o trabalho das costureiras, já que “cada costureira pode dar 30 ou 40 pontos por minuto; as máquinas Singer da época davam 900” (CALANCA, 2008, p. 134). O tempo de trabalho se reduziu, aumentando a eficiência na produção, jamais vista ou imaginada, diminuindo o preço das roupas nas Confecções, bem como permitindo uma maior complexidade da costura, em drapeados e efeitos, já que a nova ferramenta permitia trabalhos

---

<sup>173</sup> Com o aparecimento dos *Grand Magasins*, as costureiras dividiram-se em dois tipos: as que trabalhavam para os *Magasins* e as que tinham clientela específica. As segundas, vendiam o tecido e faziam roupa sob medida de boa qualidade. Teria saído delas a ideia de Worth de ter o triplo ganho ao concentrar o fornecimento de tecido no processo de confecção da roupa (BOUCHER, 2012; MICHETTI, 2009).

antes reservados às clientes muito ricas, dado o tempo de confecção de alguns modelos e técnicas (CRANE, 2006; PRADO, 2019).

Assim, com o barateamento dos tecidos e a máquina de costura, o preço das roupas diminuiu consideravelmente, permitindo que mais pessoas usassem os modelos da moda. Exportadas para o mundo todo, essas roupas consagraram a moda europeia, a partir de Paris, no mundo ocidental, não apenas consumidas pelas elites, mas pela burguesia de negócios, profissionais liberais, burocratas (BOUCHER, 2012; CALANCA, 2008; DEBOM, 2015)

Articuladas, a Alta Costura e a Confecção, sob as rédeas firmes dos costureiros sediados em Paris, foram internacionalizadas, diluindo as diferenças regionais, “não deixando subsistir senão o modelo e suas cópias em grande número, idêntica em todos os países” (LIPOVETSKY, 2009, p. 85). A moda dos 100 anos, assim, aparece como a primeira manifestação de consumo de massa, feminina, homogênea, estandardizada, indiferente às fronteiras (BOUCHER, 2012; LIPOVETSKY, 2009).

A Alta Costura, associada à Confecção, assim, transformou a antiga relação da roupa com quem a adquiria, no sentido de que reduzia a participação da cliente na escolha e no processo de confecção, transformando-a em uma consumidora das obras ou ideias de um artista. A autoridade desse novo poder baseava-se na continuação/constituição de um conhecimento especializado, seguido em nome da elegância, da imaginação, da mudança. Essa nova forma de “controle” fez parte de uma “dominação que podemos chamar de burocracia cuja peculiaridade é visar, penetrar e remodelar a sociedade, organizar e reconstruir, de um ponto de vista ‘racional’ as formas de socialização e os comportamentos até em seus detalhes mais íntimos” (LIPOVETSKY, 2009, p. 108). De forma geral, esta é a nova conformação do sistema da moda que, mais rígido ou flexível, espalhou-se pelos países ocidentais do globo, sobretudo através de suas respectivas elites.

A partir da multiplicação dos objetos, da modificação de sua feitura, da redução de seus preços e da progressiva padronização das roupas e das pessoas, o consumo passou de uma prerrogativa de classe para um direito, uma necessidade, uma ânsia pelo novo, pelo supérfluo. Como no caso das cortinas de Augusta, no capítulo 3, o ato de comprar, de selecionar um dos muitos objetos disponíveis, de combiná-los, expressava a individualização do sujeito, “daí a necessidade de se utilizar uma carga imaginativa que torne sedutora a aquisição dos produtos” (ORTIZ apud MICHETTI, 2009, p.240).

A roupa passou, assim, de uma demarcação de classe, para a materialização exterior do “Eu” interno, expressão de uma estética que implicava na concepção da assimilação das normas

do código burguês, “como a ‘correção’ ou a ‘respeitabilidade’, cujos prolongamentos ideológicos auxiliariam no controle social” (MICHETTI, 2009, p. 246).

Comprar, utilizar, compor, era um ato de existência, de pertencimento. Era, sobretudo, ser/estar inserido em um mundo civilizado, em constante movimento, e valorizar, através da moda, o novo, o efêmero e a individualidade. A roupa, nesse processo de mudança, teve grande importância e a propaganda, que a levou dos bulevares de Paris para o resto do mundo, foi essencial para esta nova forma de ver a moda (LIPOVETSKY, 2009; ROCHE, 2007).

#### **5.4 Imprensa de moda na Europa**

É consenso, assim, entre os autores e autoras aqui utilizados, que a moda advinda de Paris dominou o vestuário ocidental, sobretudo, a partir do século XIX. Assim, além das parisienses que frequentavam a *Maison Worth*, das senhoras que compravam seus modelos prontos e das costureiras que reproduziam os modelos lançados para mulheres mais pobres, a moda irradiada de Paris chegava a lugares distantes através da imprensa: o meio de comunicação mais importante da época (BOUCHER, 2012; CALANCA, 2008; CRANE, 2006; HOLLANDER, 1996; LAVER, 2006; LIPOVETSKY, 2009; ROCHE, 2007; SENNETT, 2016; SVENDESEN, 2010).

Na França, antes da imprensa especializada, as novidades da moda eram espalhadas através de bonecas chamadas Pandoras que, vestidas “à última moda”, eram enviadas mensalmente para os quatro cantos da Europa e do mundo. As gravuras de moda, produzidas desde o século XVI, sucederam as Pandoras no século XVIII: combinando imagem e escrita, popularizaram-se. As imagens, feitas em grandes tiragens nas tipografias, barateavam seu custo e ampliavam o alcance da moda para além da aristocracia, como a ascendente burguesia, ávida por conquistar as distinções indumentárias das “classes superiores”. Com a disseminação de manuais e grandes séries de imagens e a crescente procura por eles, desenvolveu-se entre os impressores-editores as principais características da imprensa feminina: “associação de imagem e texto, conselhos sobre como copiar roupas, informação acerca de uma grande variedade de tópicos e repetição periódica dessas lições efêmeras” (CRANE, 2006, p. 481). O século XVIII, entretanto, ainda seria um período conturbado e de muitos impedimentos para esta imprensa, dada as dificuldades de tiragens limitadas e circulação restrita, devido aos correios (SENNETT, 2016).

A imprensa feminina francesa do oitocentos tornou-se um refúgio para as mulheres escritoras. Distanciando-se das visões tradicionais do papel das mulheres, colocando a igualdade entre os sexos na perspectiva mais ampla da conquista da igualdade. Na virada para o século XIX, esse discurso foi utilizado para dignificar, também, o *status* dos objetos e das práticas destinadas a trazer felicidade, conferindo uma legitimidade à revolução indumentária que a moral religiosa negava à moda até então. O nascimento da publicidade, da qualidade das informações e grande ampliação do público leitor favoreceu a conformação final desta imprensa: ênfase de uma cultura diferente do corpo, descrevendo os mecanismos e meios de um sistema de consumo ligado à roupa que serviam para sustentá-lo e, por fim, relacionar esse sistema em um “discurso de moralidade social colocado sob a égide da moda triunfante” (ROCHE, 2007, p. 498).

No século XIX, o corpo feminino estava representado no domínio do privado, o novo espaço introduzido na vida pública, protegido em duas instâncias: a roupa e a casa. A ornamentação, não mais cerimonial, mas expressão de uma identidade pessoal, bem como os “bons modos”, a higiene, a vida disciplinada e o respeito pela moda eram propagados por essas novas publicações (RAINHO, 2002; ROCHE, 2007; SENNETT, 2016).

A passagem dos periódicos de imprensa feminina para os de moda deu-se quando tais impressos chamaram para si o objetivo de apresentar regularmente coleções de moda, mantendo a convenção e associando texto e imagem, tendo uma dupla função: “de espelho no qual a sociedade se via e era vista; de fator precipitante, apresentando uma evolução que produzia e reproduzia – se é verdade que a imagem de algo não se repete, mas o modifica e renova” (ROCHE, 2007, p. 475).

Em Paris, muitos periódicos foram criados para tratar de moda, dando publicidade a ela, levando-a para fora da cidadela fortificada em sedas, corpetes e bordados, para o mundo. Roche (2007) apresenta uma relação satisfatória dos periódicos femininos na França, mas finalizada a compreensão da formação dos periódicos e sua caracterização, o objetivo passa a ser a recepção desses periódicos no Brasil.

## **5.5 Imprensa de moda no Brasil**

O Rio de Janeiro, como sede da corte brasileira durante o Império, local de vaidades, de exibição de riqueza e de requinte, foi o porto de entrada dos periódicos franceses, dos produtos de moda importados e mesmo dos emigrados franceses que vieram montar suas lojas e prestar

seus serviços. Assim sendo, não é de se estranhar que foi, também, onde se criou os primeiros periódicos nacionais sobre moda. Em 1827, foi lançado um jornal que se destinava a preencher esta lacuna, denominado *Espelho Diamantino*<sup>174</sup>, que, além da reprodução e descrição de modelos de roupas francesas, discutia sobre questões filosóficas e estéticas da moda. De vida curta, o *Espelho* foi impresso apenas até o ano seguinte. Os seus sucessores teriam longevidade parecida: *Correio das Modas* (1836), ou *O Jornal das Senhoras* (1852-1855), escrito e editado por mulheres, entre outros, tiveram também vida curta. Uma exceção à regra foi *Jornal das Famílias* (1863-1878), que circulou por mais de uma década (MARTINS, 2018; RAINHO, 2002).

A progressiva valorização da mulher e da necessidade de sua alfabetização para que pudesse exercer a contento seu destino de mãe e esposa permitiu sua educação basicamente nas camadas mais altas da sociedade. Com isso, um novo público leitor foi criado, permitindo o crescimento deste ramo da imprensa. Além da moda, a literatura era a outra constante presença nesses periódicos, que se destinavam tanto a informar, quanto entreter as senhoritas e senhoras da sociedade. Assim, com o desenrolar do século, muitos outros jornais foram criados, bem como o aumento da importância da moda e seu público leitor no país. Um deles, também editado no Rio de Janeiro, foi muito popular em boa parte das províncias do Brasil (KEHL, 2016; MARTINS, 2018; RAINHO, 2002; SILVA, 2009).

*A Estação: Jornal Ilustrado para a Família*, foi um dos periódicos de modas de mais longa duração da segunda metade do século XIX no país, sendo publicado entre 1879 e 1904. Ele foi a versão brasileira de *Die Modenwelt*, jornal lançado em 1865, em Berlim, pela Editora *Lipperheide*. A partir de sua congênera alemã, *A Estação* recebia sua primeira parte pronta e traduzida, sendo impressa no Brasil, um editorial sobre moda em Paris, bem como uma grande quantidade de imagens de roupas, “figurinos, gravuras, riscos, trabalhos manuais, dicas e conselhos de economia e utilidade doméstica” (CRESTANI, 2008, p. 326). Esta primeira parte era a mesma em todos os 13<sup>175</sup> idiomas em que *Die Modenwelt* era impressa. A segunda parte, a literária, era feita no Brasil, e contava com a participação de importantes nomes das letras nacionais, como Machado de Assis (1839-1908), Artur Azevedo (1855-1908) e a já conhecida Júlia Lopes de Almeida. Nessa seção publicava-se “ficção (conto, novela, romance), crônicas teatrais, críticas, resenhas, relatos de viagens, variedades, notícias, seções de entretenimento,

<sup>174</sup> Quando Rainho escreveu *A cidade e a moda* (2001), no final dos anos 1990, a leitura de jornais como o *Espelho Diamantino* ainda era possível apenas no lugar de memória em que se encontravam. Hoje, estão acessíveis por meio da Hemeroteca Digital, no site da Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

<sup>175</sup> A saber, em alemão, inglês, holandês, dinamarquês, sueco, francês, italiano, espanhol, português, russo, polonês, checo e húngaro (SILVA, 2009).

belas artes (pinturas e partituras musicais), entre outros assuntos do interesse das leitoras” (CRESTANI, 2008, p. 326).

Apesar do nome alemão e da origem berlinense, *Die Modenwelt* assegurava que seu objetivo era divulgar a moda parisiense e que suas imagens eram coletadas por uma equipe de senhoras em Paris, sempre atentas às últimas novidades. De fato, a centralidade da capital francesa em relação à moda era indiscutível nesses periódicos. Assim como as novas estruturas no campo da moda, a imprensa especializada também se profissionalizou e internacionalizou, tendo os mesmos figurinos percorrido milhares de quilômetros em continentes e hemisférios diferentes. Assim, entre a impressão de *Die Modenwelt* na Alemanha e a impressão de *A Estação* no Brasil não se passavam mais de dois meses, um tempo razoável, já que o desenvolvimento das ferrovias, da navegação a vapor transatlântica, e mesmo das tecnologias de impressão, transformaram a comunicação e encurtaram as distâncias. Com revistas escritas, impressas e enviadas prontas de outros países para o Brasil, o tempo de diferença entre a leitura da mulher europeia e da brasileira poderia ser de apenas algumas semanas (SILVA, 2009).

A questão da abrangência das revistas de moda também é um fator importante. Apesar da relação entre texto e imagem ser relevante, as mulheres analfabetas poderiam delas fazer uso apenas olhando as figuras: o olhar da amante da moda ou de quem dela necessitasse, com a visão treinada para ver as sutilezas do vestuário, poderia com uma passada de vista perceber o que de novo havia sido introduzido ou o que dos usos correntes havia sido remanejado. Assim, mesmo as mulheres das camadas mais desfavorecidas da sociedade poderiam ter acesso aos modelos da moda e, mesmo com pouco dinheiro, fazer renovações em seus vestidos desatualizados, acrescentando uma manga diferente, rendas, bordados. Mesmo as costureiras que não tinham acesso à revista poderiam ter contato com as páginas de *A Estação* através de suas clientes, que levavam a elas os modelos que gostariam de reproduzir para si.

Outro ponto relevante desses periódicos refere-se a seu número de leitores e leitoras. *A Estação*, por exemplo, em 1882, empreendeu uma campanha que visava coibir o empréstimo de seus números. Segundo os editores, “não há talvez país nenhum no mundo em que se emprestem livros e jornais com tamanha profusão do que entre nós” (CRESTANI, 2008, p. 332). Segundo o jornal, dos 10 mil exemplares enviados para todo o país quinzenalmente, o número de leitores poderia chegar a 100 mil através dos empréstimos.

Por fim, um tópico importante, mas considerado pouco feminino pelos valores da época. A política foi um assunto que as noções de gênero, baseadas nas supostas evidências científicas

da mulher enquanto não afeita e pouco capaz de processar as complexidades das leis, dos partidos e das tribunas, foi, oficialmente, retirada da vida e dos impressos femininos. Isso está expresso nas constantes escusas quando o tópico é abordado: “Bem sei que estes assuntos não agradam as leitoras; mas que hei de eu fazer, não me dirão? Durante a quinzena só se falou em política, e eu não posso colher assunto onde os não há” (CRESTANI, 2008, p. 348). Em outro número, o editor escreve:

A leitora não me perdoaria se eu fizesse de principal assunto da quinzena o assunto principal da crônica. Não sei, mesmo, se me perdoará esta ligeira referência ao empréstimo levantado em Londres pelo Governo Brasileiro. – Que tenho eu com isso? Dirá a leitora, e dirá muito bem. Falemos de coisas frívolas e alegres. Pois falemos. (CRESTANI, 2008, p. 349).

Apesar das constantes escusas do (a) autor (a) ao inserir assuntos políticos nas páginas do jornal, há, aqui, segundo Bruna da Silva Nunes, duas possibilidades que explicariam a questão: na primeira, a constante presença da política no periódico, mesmo que o posicionamento oficial da redação a considerasse fora dos interesses de suas leitoras, dar-se-ia pela ciência de que as mulheres, sim, tinham o desejo de acompanhar o que se passava nas esferas do poder no Brasil; a segunda expressar-se-ia na estratégia de atrair o público masculino, estendendo, portanto, o (a) leitor (a) para além das saias farfalhantes, cativando, também, as graves calças pretas (NUNES, 2016).

*A Estação*, assim, no discurso, delimitava os assuntos que considerava adequados às mulheres, trazendo folhetins para a sua diversão, artigos sobre arte para o desenvolvimento de um espírito e gosto refinado e que abrangesse toda a família, não apenas seus constituintes femininos. Questões como a economia e a política nacionais pouco trariam a acrescentar aos interesses femininos, mais inclinados, segundo o periódico, às “coisas frívolas e alegres”. A política, e o ambiente público dos jornais como *A Federação*, raramente ocupados por mulheres, também era interdita nestes periódicos. Quando da morte de Júlio de Castilhos, trabalhado nos capítulos anteriores, *A Estação* publicou o ocorrido, reafirmando que, mesmo não sendo sua finalidade as apreciações políticas, “assumpto alias pouco compatível com as preocupações habituaes das senhoras”, anunciava a morte do republicano rio-grandense em homenagem a sua figura (DEU-NOS..., 1903, p. 15).

Ainda assim, empreendimentos como *A Estação* permitiram que mulheres pudessem se dedicar à imprensa em um ambiente e um público que lhes era destinado. As primeiras mulheres editoras no Brasil começaram por este tipo de periódico, como o já citado *Jornal das Senhoras*, surgido no Rio de Janeiro, em 1852, e editado por Joana Paula Manso de Noronha, que

convidava as senhoras “dotadas de inteligência” a publicarem suas produções literárias anonimamente (MARTINS, 2018).

*A Estação*, por fim, ao mesmo tempo em que estava inserida em um contexto de integração da mulher à imprensa, às artes e à literatura, não fugia das noções correntes do que era adequado e do que não era para servir de leitura às senhoras da classe média e elite brasileira. Enquanto defensora de um determinado padrão feminino, frívolo e despreocupado com o extramuros de suas casas, *A Estação* e as demais revistas vinculavam-se, enquanto engrenagens, de um mecanismo maior, que funcionava alimentado e alimentando pela cultura europeia, considerada universal e legítima. A moda, como expressão dessa cultura, uma marca material e imediatamente reconhecível, associava através do consumo os indivíduos que participavam deste mundo moderno e “civilizado” e aqueles que eram dele excluídos. Assim como o Positivismo, importado da França, a moda, sob a égide da Alta Costura, levada pelos periódicos de moda, continha mais do que romances, técnicas de bordado e belas imagens, mas toda uma conjunção de valores de gênero, definindo quem e como deveria ser a mulher (KEHL, 2016; LIPOVETSKY, 2009; RAINHO, 2002; ROCHE, 2007; SENNETT, 2016; SILVA, A., 2009).

## 5.6 A imprensa de moda no Rio Grande do Sul e Porto Alegre

O Rio Grande do Sul não ficou fora do alcance da moda e de suas emissárias. Avançando no tempo, por volta de 1890, e chegando a Porto Alegre, havia muitos jornais de moda presentes e oferecidos. *A Estação*, por exemplo, era oferecida por Lombaerts ao já conhecido periódico *A Federação*, em 1885, em sua primeira página (POR INTERMEDIO, 1889, p. 1). Em uma nota acima da anteriormente citada, o mesmo periódico trazia o anúncio de *A Moda Ilustrada*, oferecida pela *Agência Litterária* (A AGÊNCIA..., 1889, p. 1). *A Estação*, já apresentada, fazia parte da publicação de origem alemã, e a segunda era um jornal de modas português. Outros títulos eram encontrados: como a espanhola *La Moda Elegante*, a parisiense *Mode Nationale*, e a berlinense *Wäsche Zeitung* (SANTUCCI, 2016).

Além das assinaturas, as mulheres tinham contato com as revistas de moda através das lojas que, ávidas por mostrar as novidades e vender seus produtos às clientes, disponibilizavam-nas. A casa de modas A Infantil, das irmãs Neves, dispunha das revistas já citadas, acima, tendo ainda *A Rainha da Moda*, *O Mundo elegante e Chic Infantil* (LINDAS..., 1903, p. 3).

Além das revistas, alguns jornais, como *A Federação*, então o jornal oficial do governo do Estado, traziam, às vezes, artigos que refletiam sobre a moda e suas inovações, como o já

citado no capítulo 2 em relação as gravatas. Na quarta-feira do dia 20 de março 1901, depois de importantes ponderações sobre o fechamento da Alfandega de Porto Alegre pelo governo federal, da descrição de um incêndio na Califórnia apagado com vinho, de uma observação sobre os efeitos da luz elétrica sobre os pinheiros, dos despachos da secretaria do interior, de um interminável relato sobre o debate em relação às diretrizes do casamento civil e da menção da participação do Brasil no Congresso Latino-Americano, encontrava-se um artigo denominado *O dia de uma parisiense*<sup>176</sup>. Encomendado por um *magasin francez* e transcrito e traduzido por *A Federação*, Paul Bourget (1852-1935), descrito como “o romancista de todas as elegâncias e mundanidades”, escreveu uma crônica que tinha por objetivo pormenorizar o dia de uma parisiense do século XIX e que resultou, nas palavras do redator de *A Federação*, em “um documento de inapreciável valor para os *chronistas* futuros” (O DIA..., 1901, p.1).

De fato, o texto de Bourget tenta inserir em suas digressões todas as características de modernidade do tempo, bem como a passagem no dia de uma mulher parisiense da elite através das roupas e da toailete, assim como *A Federação*, com seus artigos sobre outros lugares do mundo e da interação entre grandes invenções da tecnologia daquele século com a vida cotidiana. Através da pena de Bourget, as manhãs, as tardes e as noites, os passeios de carro, os jantares, todos estes momentos passam através e requerem uma roupa específica: o robe que a parisiense joga sobre a roupa de vestir pela manhã, o vestido mais despojado e confortável para receber visitas, o vestido preto com chapéu e véu para o passeio de carro e o elegante e dispendioso vestido de baile. As obrigações de dona de casa, esposa e mãe também perpassam seu dia, nas crianças a cargo da “empregada alemã” que vão ver sua mãe pela manhã, no almoço apressado com o marido que vai às corridas de cavalo com um amigo, até as ordens e providências passadas ao mordomo, ao cozinheiro e às criadas de quarto. Das compras, representadas nos muitos fornecedores que a procuram (vendedores de rendas, chapéus, tecidos), o único que ela tem de ir ao encontro é Worth, que em 1901 já havia morrido, mas que foi ponto essencial de compras das elegantes da segunda metade do século XIX. Outros importantes lugares para se ir (a confeitaria, a praça, casa de conhecidos, amigos e familiares) jantares e teatros já que “das oito a meia noite pertencem à sociedade”, dizia a parisiense (O DIA..., 1901, p.1). O automóvel no qual esta parisiense passeia pela manhã por Versalhes, o telefone no qual fala com o marido e a *bicycleta* da qual sua irmã se recupera de uma terrível queda, dão o tom deste fim de século, de inovações e sociabilidades importantes criadas e que demandavam muitos vestidos diferentes. A parisiense, vivendo na capital da moda, comprando

---

<sup>176</sup> O texto completo encontra-se no Anexo I do capítulo 5.

em seu principal nome daquela época, via as mudanças acontecendo dia a dia. E as demais mulheres?

Em Porto Alegre, as inovações na moda eram acessadas através dos jornais especializados no tema, como os apresentados acima. Menos movimentada que a capital francesa, a rio-grandense, ainda assim, possuía seus lugares de sociabilidade, como os clubes, os teatros, as confeitarias, as lojas da Rua da Praia, as casas de amigos e parentes que se visitava. Tudo isso requeria um cuidado específico já que, como a parisiense, as porto-alegrenses e visitantes também precisavam estar atentas ao vestuário específico de cada momento do dia, ocasião e local (MONTEIRO, 2012; SABALLA, 2010; SANTUCCI, 2016).

### 5.7 Os lugares de compra e de moda em Porto Alegre e as novas sociabilidades femininas

Depois das revistas, o local de contato da maioria das mulheres com a moda era através de lojas especializadas: tecidos, costureiras/modistas ou acessórios (como sapatos, chapéus, luvas, sombrinhas). De fato, Porto Alegre foi uma cidade reputada pelo refinamento de sua elite. Desde os seus primórdios, europeus que por aqui passaram descreveram a elegância de seus moradores: Nicolau Dreys (1781-1843), presente na cidade entre os anos de 1817-25, referiu-se a sua abundância de artigos de luxo; Arsène Isabelle (1806-1888), em 1820-21, relatou a grande riqueza comercial que crescia em Porto Alegre, tanto de produtos vendidos quando dos comprados, muitos deles de luxo, vindos direto da Europa; August Saint-Hilaire (1779-1853), em 1834, retratou a aparência de seus moradores, caracterizando as vestimentas dos homens e mulheres da elite, vestidos à francesa (ISABELLE, 2006; SAINT-HILAIRE, 2002; SYMANSKI, 1998).

Assim como na primeira metade do século XIX, em sua última década e início do próximo século, os comerciantes mais importantes da cidade estavam situados na Rua da Praia<sup>177</sup>, atual Rua dos Andradas. Grandes lojas como o “magazine de sabor parisiense” chamado Ao Preço Fixo, enchiam os olhos dos passantes, com suas belas vitrines. Seu dono, o

---

<sup>177</sup> A Rua da Praia, infelizmente, de cartão postal da cidade passou a uma rua suja, que não recebe os devidos cuidados de renovação e conservação por parte da municipalidade. No afã da modernização, a partir dos anos de 1940, muitos belos prédios foram derrubados em nome da instauração de outros, para bancos e repartições públicas. Além disso, o fenômeno dos shoppings, que concentram em si todas as lojas e divertimentos que antes encontravam-se nas ruas, esvaziaram a sucessão de suas elegantes lojas, restando ao local apenas farmácias, algumas livrarias, restaurantes de *fast food* e muitas lojas de departamento e produtos baratos. Quem procura a Rua da Praia, como quem hoje visita a Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, atrás do *glamour* ecoado dos tempos passados, depara-se com uma triste decepção que expõe a má distribuição de renda da cidade, a falta de conservação de suas ruas e praças e a insegurança que a ronda.

comerciante Pedro Pôrto, fazia uma viagem anual a Paris, “de forma que a casa estivesse atualizada, ‘*au dernier cri*’” (RUSCHEL, 1971, p. 7). Sua loja era frequentada por uma clientela distinta, vestida com a última moda e que buscava por novidades. Assim, como nos grandes magazines franceses, os clientes, mas sobretudo as clientes porto-alegrenses, chegavam a um lugar espaçoso, bem iluminado, com vitrines de produtos expostos, preços que variavam do artigo mais simples ao mais elaborado, faustoso. A grande quantidade vendida permitia valores competitivos e os preços fixos simplificavam a compra, não havendo a antiga negociação entre cliente e vendedor (MICHETTI, 2009).

As roupas prontas, entendidas aqui como a Confecção trabalhada nas páginas anteriores, é muito evidente. Em anúncio de 1912, que ocupava mais de 2/3 da terceira página de *A Federação*, Ao Preço Fixo anunciava uma grande liquidação para dar fim a alguns itens de seu estoque<sup>178</sup>. Da “Secção Central” da loja, discriminava a venda de artigos de armarinho (fitas, rendas, tiras bordadas, botões, linhas), tecidos para roupas (*gaze*<sup>179</sup>, seda, cetim, algodão, tafetá<sup>180</sup>, linho) e tecidos para cortinas, reposteiros<sup>181</sup>, panos de mesa e enfeites de móveis, havia também uma quantidade grande de roupas prontas. As roupas brancas para senhoras, como camisas, camisolas, calças<sup>182</sup>, saias, combinações<sup>183</sup>, *matinées*<sup>184</sup>, corpinhos, eram os produtos com maior desconto, estipulado em 30% (GRANDES..., 1912, p. 3). Estas peças, inconfessáveis e alvas, mudaram muito nesse período diminuindo progressivamente em tamanho e amplitude, bem como passando do linho para a *lingerie*<sup>185</sup> (linha fina), ou crepe da China<sup>186</sup>, e posteriormente, seda. A cor também se alterou: com a evolução dos processos de

<sup>178</sup> O anúncio completo encontra-se no Anexo II do capítulo 5.

<sup>179</sup> “Denominação técnica de uma tela ou modo de entrecruzamento de fios especial. Comumente designa um tecido geralmente de seda, fino e frequentemente com *ajour*” (BOUCHER, 2012, p. 464).

<sup>180</sup> “Tecido brilhante fabricado a partir de fios de seda, muito usado na confecção de roupas mais finas e no revestimento de bolsas e sapatos femininos” (SABINO, 2007, p. 570).

<sup>181</sup> Uma loja que, talvez, possa ter sido visitada por Dona Augusta a procura de cortinas para sua casa, como trabalhado no capítulo 3.

<sup>182</sup> Espécie de bermuda amarrada à cintura por cordões, aberta entre as pernas, que ia até os joelhos, ali presa por cordões. Peça íntima feminina da qual se originou as modernas calcinhas (HAWTHORNE, 2009).

<sup>183</sup> Combinação era uma peça de vestuário íntima feminina, surgida, por volta de 1870, da ligação entre a camisola de baixo e as ceroulas, formando uma espécie de macacão sem mangas, decotado e preso aos ombros por laços. Ela terminava na altura dos joelhos, onde era amarrado por cordões e dali seguia-se uma profusão de babados que iam até metade da perna. Ela se tornou moda com a morte da rainha Vitória e o início da era eduardiana (Ibid.).

<sup>184</sup> *Matinée* era um “casaquinho folgado, de fazenda leve, ajustado por cinto da mesma fazenda, costurado atrás e entrelaçado na frente” que era posto por cima das roupas de baixo: camisa, o espartilho e o corpinho (BRAGA; PRADO, 2011, p. 62).

<sup>185</sup> A história da roupa branca, segundo Roche (2007), tem uma raiz antiga. Ela aparece junto à transformação de noções de limpeza e decência. Entre os séculos XVII e XVIII, a roupa branca compreendia a utilização de *linge* (linho), na produção de roupas de cama e mesa (*gros linge*) e roupa íntima (*menu linge*). Com o tempo, as roupas brancas (*lingerie*) referem-se apenas às roupas íntimas, designando peças que cobrem o corpo nu e que são reservadas ao âmbito do privado.

<sup>186</sup> “Palavra originada do francês *crepe* – crespo em português – usada para denominar um tecido leve de seda ou lã fina que apresenta textura granulosa e áspera. Há inúmeros tipos de crepes como crepe Chanel, crepe da China,

tingimento, por volta de 1900, permitindo repetidas lavagens, foi que o linho e o branco perderam espaço para roupas-de-baixo mais sofisticadas e coloridas (BOUCHER, 2012; HAWTHORNE, 2009).

Para as mulheres, como mostra Ao Preço Fixo, havia muitas roupas de cima prontas, como blusas, casacos, *manteaux*<sup>187</sup>, vestidos, costumes (conjunto feminino composto de saia e paletó de corte masculino), saias. A confecção, nas primeiras décadas do século XX, já havia alcançado grande qualidade em seus artigos, bem como a redução em seus preços, tendo em vista os baixos salários das costureiras e a grande produtividade com a máquina-de-costura, tendo sua clientela sido alargada para mulheres da classe média e, em alguma medida, até da elite (GRANDES..., 1912, p. 3).

Essas lojas eram lugar de grande tentação para as mulheres. A sedução realizada pelo novo, constante e fugaz, atraía-as, tanto pela obrigação social de seguir a moda, quanto pelo fato de a roupa ser, por vezes, o único meio de expressão socialmente aceito, em um movimento que psicologizou a moda, em modelos “que concretizavam emoções, traços de personalidade e de caráter” (LIPOVETSKY, 2009, p. 112). Mais que um marco de *status* e classe, um prazer narcisista de mudar-se a si, aos seus próprios olhos e aos dos demais. Assim, mulheres ricas procuravam novos modelos para exibir em sociedade; mulheres de classe média buscam trajés que não arruinassem a vida financeira da família, mas que permitissem a adequação de seu vestuário frente às mudanças da estação; mulheres pobres em busca de pequenos enfeites e roupas baratas.

Numa orgia de luzes e de perfumes, as mulheres sonham com a beleza e acariciam os tecidos como o fariam com um corpo desejado. Não é de espantar, portanto, que o roubo no grande magazine se torne no século XIX a forma principal de uma delinquência feminina. (PERROT, 1998, p. 40).

Além de grandes lojas como Ao Preço Fixo, havia outras formas de se comprar roupas. A tradicional e benquista moda do sob medida ainda dominava o mercado das mulheres de classe média e elite, sobretudo em seus vestidos de festa. A Casa de Modas de Umberto Guaspari, por exemplo, além de roupas prontas, anunciava que “dispõe de hábeis modistas para confecções finas, especialistas em costume tailleur” (SABALLA, 2010, p. 110).

---

crepe *georgette*, que recebem seus nomes de acordo com variações de peso, qualidade e fabricação” (SABINO, 2007, p. 203).

<sup>187</sup> Casaco moderno que cobria toda a roupa da mulher, lançado em Paris e chegando ao Brasil em 1911 com grande estardalhaço (ESCOLA SENAI ENG. ADRIANO JOSÉ MARCHINI, 1996).

O concurso de vitrines realizado pelo Clube Republicano da capital, em 1912, em homenagem ao 15 de novembro, ofereceu uma amostra dos estabelecimentos existentes em um trecho da Rua dos Andradas, entre a General João Manuel e a Av. Dr. Flores. Já contemplada com iluminação à luz elétrica, a rua em questão foi enfeitada com lâmpadas, flores e arcos para o aniversário da Proclamação da República. O concurso, começando ao anoitecer, contou com inúmeras lojas, que enfeitaram suas vitrines e interiores com os artigos que vendiam: A Casa Ideal, que vendia fazendas e fitas, e que acabou ganhando o concurso; A Providência, de fazendas que também vendia roupas prontas e sob medida; a casa H. Britto, de tecidos e rendas; a Casa Norte América, que vendia artigos para chapéus de senhora; a casa Trocadero, destinada à venda de roupas masculinas e roupa-branca; a loja do Sr. José da Costa Dias, que vendia tecidos, rendas e perfumes; a casa de joias do sr. Isidoro Marx; a casa de Modas do sr. Amado Luz, de confecção para senhoras; a Casa Sloper Irmãos e Standard, que vendia joias e objetos artísticos; a casa A *Alliança*, com objetos de arte e joias; O Chic Parisiense, que vendia roupas femininas e vestidos de noiva; a casa de joias do sr. Júlio Masson; A Tricolor, loja de brinquedos; a Casa Queimada, sob a direção de Madame Maria Burty, especializada em roupas sob medida; a Fotografia Ferrari; a loja de Fazendas de Almazor Alves; a casa de joias de Leão Levy & Cia; o armazém Apollinario de Medeiros; a Casa Neugebauer, de chocolates (CONCURSO..., 1912, p. 1-2).

Em cerca de um quilometro de trajeto, as senhoras tinham à sua disposição quatro lojas de fazendas, quatro de roupas sob medida e prontas, uma loja de chapéus, uma de roupa masculina, cinco lojas de joias, uma de brinquedos, um ateliê fotográfico e uma casa de chocolates. O grande espectro de possibilidades de escolha estava associado ao fenômeno da industrialização, que produziu mais e mais barato, já discutido, e ao crescimento das cidades. A vida urbana e moderna desencarcerara a mulher de seu castelo domiciliar e a convidava a ocupar as vias públicas, a comprar, a ver e ser vista; esse movimento, em contrapartida, aumentou a vigilância sobre elas, e as condutas ditas inadequadas, possíveis encontros furtivos, por exemplo, eram vigiados e motivo de ruína para a reputação de uma moça e o nome de sua família. Assim, mulheres “direitas”, sobretudo as solteiras, jamais saíam sozinhas à rua ou eventos públicos. Era no espaço público, sobretudo na rua, também, onde a roupa feminina encobria-se dos componentes socialmente conhecidos como masculinos em relação ao vestuário: padronização, discricção, cores escuras. A roupa para a rua e lugares abertos, diametralmente oposta ao das festas domiciliares ou em locais fechados, buscava resguardar as

mulheres do olhar invasivo e indiscriminado dos desconhecidos (BOUCHER, 2012; KEHL, 2016; LAVER, 2006; PERROT, 1997; SENNETT, 2016).

A Rua da Praia era, assim, “a representante maior da territorialidade da vida pública” em Porto Alegre (SABALLA, 2010, p. 82). De fato, as lojas ali existentes eram um grande atrativo, mas havia outro fenômeno que deliciava os olhos de quem procurava aquela rua: “E quantos vultos de mulher foram o minuto de esplendor na passarela dessa rua! Lembram os passos com que elas passavam? Eram passos de quem pisa no palco, passos de alucinar poetas” (RUSCHEL, 1971, p. 14). Era por ela que o andar da mulher de classe média e elite era visto com normalidade e mesmo admiração, ao invés de desconfiança e reprovação. Ela agregava “as condições de quem desejasse ‘existir’ socialmente”, como ponto obrigatório das elegantes (MARONEZE apud SABALLA, 2010, p. 83). O período áureo do *footing*, este passeio pelas ruas e praças, um “recreio de pessoas grandes”, teve seu período de maior prestígio entre 1890 e 1920 (MONTEIRO, 1995; SYMANSKY, 1998).

O desenvolvimento das sociabilidades urbanas permitiu às mulheres maior trânsito em lugares públicos, o que delas também exigiu maiores cuidados e gastos para com o vestuário. Uma ida ao Teatro São Pedro, por exemplo, exigia um vestido de *soirée*, sofisticado e vistoso, que destacasse o pescoço, o colo, os braços e a cintura de sua dona e a riqueza de sua família. Além disso, uma série de objetos eram necessários: leques, binóculos, joias, luvas, uma capa, enfeites de cabelo, como plumas, flores artificiais. O penteado, elaborado, exibia em toda a majestade o atributo feminino por excelência, livre e descoberto dos grandes chapéus decorados com flores e plumas que se usava por volta de 1910. Todo esse conjunto de indumentária, essencial, era encontrado na Rua da Praia, como mostra o anúncio de Ao preço Fixo nos parágrafos acima (CRANE, 2006, LIPOVESTKY, 2009; MELLO E SOUZA, 1987).

Além das lojas e do *footing*, as confeitarias, como a Woltmann e a Rosiclér, reuniam as moças e senhoras de “boa família”, que se encontravam com amigas, parentes e conhecidas para conversar, tomar chá e comer torradas, enchendo os salões de mármore com suas rendas, plumas e perfume. Alguns homens também frequentavam esses locais com suas mulheres, mães e irmãs, mas o espaço masculino por excelência, neste período, eram os cafés<sup>188</sup>, como o Café

---

<sup>188</sup> O local de sociabilidade por excelência e que mostrava a divisão estrita entre homens e mulheres, seus papéis e prerrogativas, era o “cabaré”. O Clube dos Caçadores “era o centro do cosmopolitismo noturno e marcou época com a apresentação de músicos, cantoras e atrizes estrangeiras” (MONTEIRO, 2012, p. 45). Outras casas de tolerância existiam, mas mais modestas, como as da rua Voluntários da Pátria, região que até os dias de hoje mantém esses estabelecimentos. O que eu gostaria de demarcar, aqui, é a diferença destinada às práticas sexuais: às mulheres a virgindade e a monogamia matrimonial; aos homens, a esposa, como “mulher honesta”, na qual o sexo era comedido e virtuoso, e as prostitutas, com quem era lícito ter prazer. A simplificação e definição dos papéis, seja dos gêneros, da vida ou das experiências, permitia que atitudes a princípio “incoerentes” fossem parte

Colombo, o Café Gioconda, O Férro-Carril e o América, onde se discutia política, economia, literatura e as artes, e onde políticos, capitalistas, poetas e toda a gente de alguma importância na cidade se reunia para conversar. Ao invés dos doces e chá, esses eram lugares onde se podia comer carne e beber vinho, comidas consideradas mais masculinas. Até mesmo neste ponto, a comida, as relações de gênero eram pertinentes. Por seus sistemas digestivos “frágeis”, as mulheres eram aconselhadas a comer mais vegetais e verduras, sopas e comidas leves, em contrapartida a masculina, cujo corpo necessitava de alimentos mais substanciais, fortes, como as carnes. Perrot (1998) mostra que, com dietas mais pobres, sem fazer exercício, presas pelo espartilho e sem pegar sol, as mulheres do século XIX, mas sobretudo as meninas, tinham uma mortalidade maior em relação aos meninos, em decorrência das deficiências alimentares e as demais apresentadas. A alimentação, um elemento cultural que tornava as meninas menos resistentes às doenças do período, era tido como prova científica do caráter “frágil e constantemente doentio” do corpo feminino (MONTEIRO, 2012; PERROT, 1998; RUSCHEL, 1971).

Os cinemas foram outra grande atração da Rua da Praia, sendo a sétima arte apresentada em Porto Alegre pela primeira vez em 1896. Era “um divertimento visto como tipicamente feminino, até mesmo pela oferta de filmes: comédias e romances”, que não ofendiam a moral nem incutiam nas mulheres ideias e pensamentos “perigosos” (SABALLA, 2010, p. 87). As salas de cinema fixas, a partir de 1908, permitiram que o divertimento fosse antecipadamente programado, bem como introduziu na capital a visão em movimento de outras grandes capitais estrangeiras, como Paris. As atrizes do cinema mudo se transformaram rapidamente em personalidades de fama mundial, e suas roupas, adereços, penteados e fantasias eram amplamente copiados, tornando-se uma outra força da moda, sobretudo a partir dos anos de 1920 (LIPOVESTKY, 2009).

As sociabilidades ao ar livre também ganharam a simpatia e o prestígio das classes altas e médias da cidade. Passeios por praças eram comuns, durante todo o século XIX, mas se complexificaram em associações na segunda metade do século. Em Porto Alegre, havia, por exemplo, o Club do Menino Deus e o Prado Rio-Grandense, ambos no bairro Menino Deus, que congregavam a sociedade da elite porto-alegrense, que ia nas estações quentes lá praticar

---

de um mesmo elemento aceitável e “correto” da vida em sociedade. “O burguês não tem dilemas morais: é moralista e puritano em casa, hipócrita e libertino com as jovens mulheres dos bairros proletários fora de casa” (ECO, 2007, p. 362). Ao mesmo tempo em que recebia famílias da mais alta estirpe rio-grandense, composta também por jovens virginais vestidas dos pés à cabeça e vigiadas constantemente, Virgílio Calegari produzia em seu estúdio fotos pornográficas, com mulheres nuas, posando nos mesmos murais, escadas e poltronas que as senhoras e moças da elite.

esportes e socializar, desfilando com seus uniformes esportivos e trajes de passeio. Os arrabaldes do bairro Tristeza<sup>189</sup> eram apreciados, também, para o veraneio, refrescando-se em suas praias. Estes dois bairros foram ligados ao centro por linhas de bondes, que permitiram uma maior frequência e comodidade de acesso. Muitas famílias abastadas ali construíram suas chácaras<sup>190</sup>, a fim de fugir do calor, da poeira e do barulho que o centro de Porto Alegre continha. Nesse cenário, muitas outras roupas foram criadas para permitir o banho de mar, esportes como o críquete e o tênis, bem como a montaria, já praticada e com vestuário próprio há séculos, às senhoras e moças de família (LAVER, 2006; MONTEIRO, 2012; SABALLA, 2010; SANTUCCI, 2016).

Outra atividade esportiva que fazia grande sucesso na virada do século XIX foi o *bicycletismo*. Assim como as práticas anteriores, a bicicleta era um elemento de modernidade inserido nas ruas de aparência colonial da capital rio-grandense. Na Imagem 19 do capítulo 2 encontra-se um *bicycletista*, levando, a pé, com o uniforme de seu *Club*, uma roupa claramente diferente da dos demais homens a sua volta, a sua bicicleta. Assim como para os homens, mas sobretudo nas mulheres, o traje utilizado para a prática era radicalmente novo no âmbito público, já que vestidos cheios de babados, com cauda, eram uma receita certa para os acidentes, vide a irmã convalescente do artigo de *O dia de uma parisiense* (1901, p.1). Parte das jovens que se entregaram ao novo esporte passaram a usar uma calça bufante, popularizada pela historiografia da moda do século XX por *bloomer*, para a prática do ciclismo (SANTUCCI, 2016).

Apesar da referência a tentativa de simplificação<sup>191</sup> por Amélia *Bloomer* do vestuário feminino, em sua viagem pela Europa em 1850, as calças bufantes que levaram seu nome já eram utilizadas por jovens em seus exercícios e em algumas comunidades religiosas. Elas foram usadas, inclusive, pelas *cantinières*, mulheres incorporadas ao exército francês, durante a Guerra da Criméia<sup>192</sup>, que forneciam alimentos aos soldados. Apesar de aceitas nos campos de

<sup>189</sup> No Anexo III do capítulo 5 encontra-se um cartão postal endereçado a Wilma que mostra conhecidos seus, da Escola de Guerra, fazendo um desses passeios às praias da Tristeza, em comemoração ao 20 de setembro, em 1906.

<sup>190</sup> Algumas poucas casas resistiram ao tempo, sendo a maioria destruída para construção de prédios, em um bairro que hoje é muito valorizado.

<sup>191</sup> Três décadas depois, em reação às crinolinas e anquinhos volumosas que envolviam muitos metros de tecido na confecção de um vestido, surgiu um movimento de intelectuais em favor de um “traje racional. O vestuário, mais simplificado, influenciado pelas roupas dos pré-rafaelitas, abandonava os espartilhos e sapatos de saltos, usando vestidos mais soltos e com mangas bufantes, e penteados mais simples. Preocupavam-se com o caráter não saudável da moda, como o espartilho (LAVER, 2006).

<sup>192</sup> É irônico que as bombachas do tradicionalismo gaúcho, utilizadas como marca desse passado mítico e heroico, vieram para o Rio Grande do Sul com o fim da Guerra da Criméia, vendidas como peças que sobraram do exército inglês, tendo as únicas mulheres presentes no conflito também utilizando uma espécie de bombacha, coberta por uma saia, como o traje de Bloomer. No tradicionalismo gaúcho, as mulheres são representadas usando um vestido estereotipado, com uma enorme saia de armação, que poria louca qualquer habitante do atual Estado do Rio Grande

batalha e em banhos de mar, a utilização das *bloomers* nas cidades gerou revolta e motivo de escárnio da imprensa. No final do século XIX, por exemplo, nos EUA, onde o feminismo era presente e atuante, elas foram consideradas um acinte à prerrogativa masculina em relação às calças e um deboche em relação “à moral e aos bons costumes”. Em Porto Alegre, no mesmo período, a presença<sup>193</sup> das mulheres em *clubs* como a União Velocipedica e seu caráter familiar, bem como a inexistência de um movimento organizado e atuante feminista, parece ter facilitado sua adesão ao esporte e às roupas próprias a sua prática. Em descrição minuciosa, um artigo de *A Federação* apresentava os trajés e acessórios essenciais para homens e mulheres esportistas e a *bloomer*, ou saia-calça, como é descrita, revelava-se uma opção aparentemente aceitável (VESTUÁRIO..., 1899, p. 2). As poucas fotografias<sup>194</sup> sobreviventes do tempo que mostram a fina-flor das mulheres da sociedade local trajadas com suas roupas de ciclismo são um lembrete da razão de tal atividade ser alcunhada de o “elegante sport” (SANTUCCI, 2016).

As transformações urbanas e as sociabilidades mudaram a forma de viver na cidade, bem como a relação com a roupa e os demais membros dos grupos sociais. Da mulher de classe média e elite encarcerada, novos valores e formas de prestígio exigiram a mulher que passeava pela cidade, que se exercitava, que comprava, ostentava, exibia-se. A moda, mas sobretudo a roupa, serviu de elemento intermediador entre o sujeito e a sociedade, seus diversos momentos e circunstâncias, a fim de que, ao mesmo tempo em que diferenciava, identificava sujeitos e classes no mar da pretensa indistinção das cidades do início do século XIX.

## 5.8 A indústria no Rio Grande do Sul e em Porto Alegre

Até aqui, apresentei a compra de objetos de inspiração europeia como fruto da Primeira Revolução Industrial, na Inglaterra, entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX. No período estudado, entretanto, já se desenrolava o que se convencionou de Segunda Revolução Industrial, com a substituição do aço pelo ferro, como matéria de produção industrial, e do motor a vapor pelo de explosão. Mais do que “bens de consumo”, a Europa passou a exportar “bens de capital”, ou seja, máquinas para produzir produtos, bem como

---

do Sul, se no século XIX tivesse vivido, ao ter que arrastá-las no nosso solo constantemente úmido e enlameado. As roupas das prendas são, assim, eco e lembrete da atualidade dos modelos de gênero de dois séculos atrás, atualizados sob a roupagem da “tradição”.

<sup>193</sup> Apesar da presença feminina nestes clubes e da prática de ciclismo por muitas delas, apenas uma corrida oficial foi encontrada por Santucci na União Velocipedica, e ela ocorreu na inauguração do velódromo, em 1889, o Páreo Grácil (SANTUCCI, 2016).

<sup>194</sup> No Anexo XVII do capítulo 2 é possível ver uma dessas imagens, na qual uma elegante do período traja seu uniforme para o *bicycletismo*.

instalações para se constituir fábricas. Entre 1875 e 1914, regiões até então eminentemente agrárias, como o Brasil, passaram a diversificar sua economia (CALANCA, 2008; HOBBSAWM, 2015; PESAVENTO, 1991).

No Rio Grande do Sul, como estudado nos capítulos anteriores, a imigração criou um mercado de consumo para uma série de produtos, como tecidos, roupas, ferramentas agrícolas, remédios. Até o final do século XIX, a grande demanda por tecidos e roupas prontas era atendida pela produção inglesa, que representava um número considerável das importações para a província. As fortunas acumuladas através do comércio colonial<sup>195</sup>, da qual Nicolau Ely é um exemplo notável, e a demanda por tecidos estimularam empresários na construção de fábricas locais. O período da Segunda Revolução Industrial coincidiu, também, com a crise dos fazendeiros e charqueadores da província. Os comerciantes que se instalaram no Rio Grande do Sul, sobretudo a partir do início do século XIX, com seus capitais para investir em charqueadas e enviar seu produto para o centro do país, sustentando a economia das *plantations* e do próprio sistema escravista agroexportador, chegaram aos mais altos níveis da elite provincial, tornando-se, alguns, membros da aristocracia nobilitada. Mas assim como para a coroa, o fim do regime escravista viu o poder e o dinheiro dessa elite decair: das 38 grandes charqueadas que existiam em 1880 em Pelotas, por exemplo, apenas 11 chegaram ao início do século XX. As fortunas acumuladas, assim, bem como o capital empregado tradicionalmente na compra de terras e de cativos, foram realocadas para atividades mais promissoras, como a indústria (PESAVENTO, 1991).

Com a emergência da República em 1889, o Estado passou por reviravoltas políticas e econômicas, como recessão e a guerra civil. As tentativas de recuperação econômica dos primeiros anos desembocaram no plano de Rui Barbosa (1849-1923), chamado “encilhamento”: emissão de papel moeda por bancos privados, criação de taxas de importação, desvalorização da moeda. Tal plano causou um surto de empréstimos para abertura de empresas, destinadas a satisfazer às necessidades dos mercados locais, em substituição às mercadorias importadas. As receitas federais, até então baseadas na taxa de produtos importados, sofrendo com a flutuação da moeda e da dependência do mercado internacional, voltaram-se para a produção e consumo nacional, o que estimulou o protecionismo em relação

---

<sup>195</sup> A indústria no Estado é, comumente, vista como uma consequência da economia manufatureira colonial. Pesavento mostra que, ao contrário, o capital comercial foi utilizado para importar produtos, matando a manufatura nascente. Assim, a indústria “salta” este estágio e já nasce pronta, passando da acumulação de capital proveniente do comércio para a montagem da indústria (PESAVENTO, 1991).

aos mercados estrangeiros: “Desde então, os rendimentos públicos passaram a depender progressivamente deste imposto e, portanto, da industrialização” (PESAVENTO, 1991, p. 147).

Castilhos, na tentativa de se manter no poder, frente à oposição da tradicional oligarquia pecuarista rio-grandense, aliou-se às “frações agrárias e não agrárias da burguesia local, em associação com elementos da classe média urbana e setores do colonato” (PESAVENTO, 1991, p. 115). A base econômica alternativa permitiu a permanência dele e, posteriormente, de seu herdeiro político, Borges de Medeiros, por 40 anos no poder, bem como a emergência de homens, novamente, como Nicolau, com *status* de “grande capitalista”, através da proteção e incentivos governamentais para as empreitadas locais. Porto Alegre, sobretudo, recebeu proteção e o primado do governo estadual, que defendia junto ao governo federal suas reivindicações (FRANCO, 1983).

A inexistência de um mercado brasileiro integrado garantia consumidores locais para os produtos e grandes margens de lucro, tornando a indústria têxtil local a segunda mais importante da época, apenas atrás da indústria agropecuária, mas como a primeira em força motriz. Em Porto Alegre, duas empresas, ambas criadas em 1891, dominaram o mercado colonial: Cia. de Fiação e Tecidos Porto-Alegrense (FIATECI), fundada por Manoel Py, e a Cia. Fabril Porto-Alegrense, fundada por um grupo de acionistas. Essas empresas supriram as necessidades do mercado colonial, e seu crescimento mostra que elas eram sólidas e lucrativas: a Cia Fabril, que possuía um capital de 200 contos de réis, em 1891, o qual passou para 600 contos de réis, em 1909, e em seguida para 1500 contos de réis, em 1911, produzia anualmente cerca de 100 mil metros de tecido, sobretudo de lã, matéria-prima produzida localmente, diversos tipos de casimiras, flanelas, sarjas<sup>196</sup>, 40 mil cobertores diversos, 30 mil ponchos, xales e mantas. A Cia. Fabril Porto-Alegrense trabalhava com artigos de algodão<sup>197</sup>, fabricando camisas e meias. No Catálogo da Exposição Estadual de 1901, há a descrição de 41 tipos de meias produzidas pela fábrica, em diferentes tecidos, padronagens e gêneros diferentes (EXPOSIÇÃO..., 1901). Não se pode, assim, ao pensar em roupa em Porto Alegre, desprezar a produção local destes produtos (LOYD et al, 1913; VOGT, 2003).

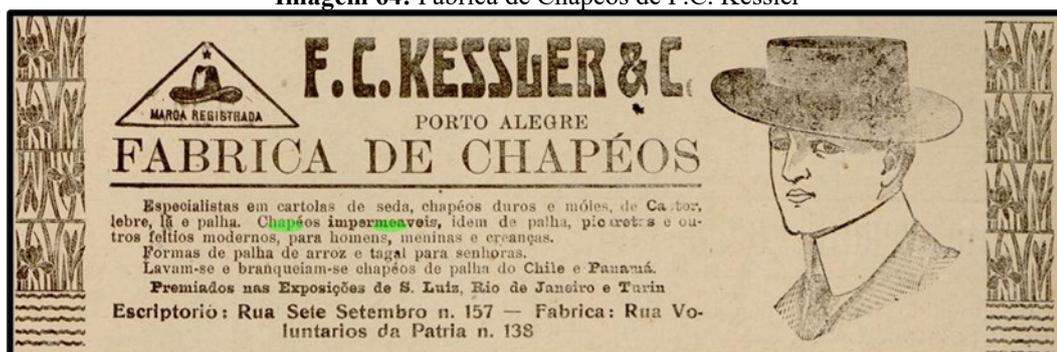
---

<sup>196</sup> A casimira é um “tecido encorpado de lã, muito utilizado no vestuário masculino”, enquanto a flanela é um “tecido de algodão ou lã, geralmente felpudo, e com avesso liso, muito usado na confecção de camisas, pijamas, camisolas e roupas de bebê” (SABINO, 2007, p. 155). Já a sarja é “o nome dado a um tipo de ligamento que resulta em estrias no sentido diagonal do tecido e também ao tecido de seda, lã ou algodão produzido com esse tipo de ligamento” (PEZZOLO, 2013, p. 315).

<sup>197</sup> Por motivos climáticos, não se planta algodão no Rio Grande do Sul, sendo necessário importar a matéria-prima, o que tornava seu preço menos competitivo, e os artigos de lã mais populares, sobretudo no rigoroso inverno rio-grandense (PESAVENTO, 1991).

Havia outras fábricas que vendiam produtos de qualidade, como Fábrica de *Chapéus* de F.C. Kessler, Imagem 64 e 65, que os anunciava em palha, lã e pele, de diversos modelos, para homens, mulheres e crianças. Como marca registrada, afirmava ser o único a produzir “*chapéus impermeáveis*”. Também ostentava os prêmios que seus produtos receberam nas feiras de São Luís, Rio de Janeiro e Turim.

Imagem 64: Fábrica de Chapéus de F.C. Kessler



Fonte: *Il Colono Italiano* (1912, p. 3).

Imagem 65: Anúncio da Fábrica de F.C. Kessler

Grande Fabrica de Chapéus de Pello, Lã e Palha

— DE —

F. C. KESSLER & CIA

Endereço telegr. : KESSLER — Caixa Postal n. 57  
PORTO ALEGRE

Premiada nas exposições de São Luiz, Milão, Rio de Janeiro e Turim

ESCRITORIO : Rua 7 de Setembro n. 157  
Telephone : Ganzo n. 341

FABRICA : Rua Voluntarios da Patria n. 138  
Telephone : Ganzo n. 525

Unicos fabricantes dos „Chapéus Impermeaveis“ marca devidamente Registrada na „Meritissima Junta Commercial“

Fonte: Calegari (1912, p. 48).

A Fábrica de Chapéus de Oscar Teichmann, também era reputada, tendo levado o grande prêmio da Exposição de St. Louis, em 1904. As duas fábricas produziam anualmente grande quantidade de *Chapéus* de diversos tipos e materiais, distribuindo seus produtos também para outros estados do país. É possível e muito provável que os senhores das imagens do capítulo 2 estivessem usando os chapéus produzidos localmente. Mais baratos que os estrangeiros, que pagavam os impostos de importação e ainda eram acrescidos do frete, em uma embarcação que atravessava o Oceano Atlântico, da Europa para o Brasil, os chapéus das fábricas mencionadas, além de sua grande qualidade, eram produzidos nos arredores de Porto Alegre.

A Fábrica de Espartilhos e Gravatas de Ataliba & Gomes também era muito famosa, e seus produtos tinham grande aceitação. Suas estratégias de venda eram engenhosas: batizavam seus modelos de espartilhos com nomes românticos, como *Charmette*, *Clarysse*, *Divette*, e sugestivos, como *Magesttatico*, *Bella Moda* e *Bom-Tom* (MARCA..., 1912, p. 5). Outras Pequenas empresas que produziam para o mercado local e regional, fabricavam, também, roupas-brancas, luvas, echarpes, meias, vestidos (PESAVENTO, 1991).

**Imagem 66:** Propaganda da Companhia Progresso Industrial de Calçados

**COMPANHIA PROGRESSO INDUSTRIAL**  
 Grande Fabrica á Vapor, de Calçados  
 RUA DOS ANDRADAS N. 32 ————— PORTO ALEGRE

Possue os mais aperfeiçoados machinismos norte-americanos para o fabrico dos afamados sistemas

**Goodyear Welt e Mckay**

Unica fabrica de calçados do Brazil que conquistou o **gran-premio** na exposição universal de São Luiz (1904) cujo laudo

foi proferido pelos profissionaes mais competentes da época.  
 Importa directamente da França, Allemanha e Estados Unidos a materia prima de primeira qualidade.

**Secção de vendas á varejo**  
 RUA DOS ANDRADAS, 288  
 PORTO ALEGRE

Fonte: Calegari (1912, p. 24).

A Companhia Progresso Industrial de Calçados também produzia na capital, com grande qualidade de seus produtos. Como mostra o anúncio da Imagem 66, ela foi premiada na Exposição Universal de St. Louis, em 1904, mesmo competindo com as muitas fábricas de qualidade norte-americanas e europeias. Muitos destes anúncios eram raros, já que as empresas, em sua maioria, revendiam seus produtos para que as lojas as comercializassem, mantendo escritórios de revenda nas principais cidades do país e mantendo representantes, em constante viagem, oferecendo os produtos nos mais distantes locais do país.

Todas essas empresas locais incentivaram o comércio, dinamizaram a economia e injetaram dinheiro, através de salários e de investimentos em construções e serviços, na mão dos moradores de Porto Alegre. Para a classe média, era uma forma de vestir-se adequadamente, com produtos de qualidade, mas sem gastar fortunas. Apesar das diferenças de salários, o nível de vida e o acesso a produtos industrializados melhorou muito, mesmo nas classes mais baixas. Esse cenário foi potencializado durante o período da I Guerra Mundial, quando os principais países exportadores europeus desorganizaram suas economias em função do esforço de guerra. As pequenas empresas, nesse período, foram engolidas pelas maiores, com poder de investimento, criando grandes conglomerados de indústrias, como a Renner, e a Gerdau. Com o fim da Guerra, em 1918, e a reorganização das economias europeias, esses países voltaram a exportar seus produtos, e o mercado rio-grandense, e porto-alegrense, perdeu espaço, havendo uma regressão da industrialização estadual (VOGT, 2003).

## **5.9 O retorno aos Ely**

Porto Alegre era, assim, no final do século XIX, um local que se tornava parte do mundo Ocidental, com uma elite vestida à parisiense, que comprava em grandes e luxuosos magazines locais e estrangeiros, que via peças no São Pedro, que frequentava os cinemas, tomava chá em confeitarias, que andava de bicicleta, passeava de carro, jogava tênis e se divertia na estação de banho da Tristeza. A cidade-aldeia iluminava-se com os postes elétricos instalados e espalhados ao longo do século XX, bem como o esgoto subterrâneo, que deixava os detritos longe da vista e do nariz dos passantes. A água encanada, saindo direto da torneira das nobres residências, permitiu a adoção completa de banhos diários, que eram muito prejudicados e caros quando se precisava pagar indivíduos que buscassem, no rio, os litros necessários para o funcionamento da casa. As mulheres tomaram parte desse novo mundo, não mais trancadas nos grandes cofres que seus pais e maridos construíam para “resguardá-las” do mundo. A moda, nesse sentido,

serviu de ponto de ligação externo da mulher com o mundo social, estendendo-a além do restrito grupo familiar e social, ligando-a à rua, circulando entre as demais classes sociais, grupos étnicos, gêneros, profissões.

É depois de apresentar os assuntos relativos à moda que reintroduzo a família Ely nesta dissertação. No capítulo 3 refiz os passos da chegada, crescimento, dispersão e ascensão dos Ely em terras rio-grandenses. O núcleo formado por Nicolau e Augusta constituía uma nova parcela da elite rio-grandense. No período aqui estudado, entre 1889 e 1914, Nicolau já havia conquistado um lugar de destaque no comércio da capital, elevando seu sobrenome e os que o portavam, por delegação sua. Este final de capítulo, entretanto, concentra-se nas poucas mulheres desta abastada família.

Abaixo encontra-se uma fotografia dos Ely, em família, identificando cada membro.

**Imagem 67:** Fotografia da Família Ely. Linha superior, da esquerda para a direita: Wilma (1892-?), Waldemar Lúcio (1891-1968), Oscar Frederico Ely (?-?), Nicolau Alffredo (1896-1947) e Paula (1886-1973). Linha do meio: Arno Henrique (1894-?), Augusta Birnfell (?-1930), Nicolau Ely (1864-1925), Otton (1884-1931) e Edmundo Teobaldo (1898-1935). Linha inferior: José Affonso (1902-?), Erna (1900-1974), Léo Victor (1907-?), Brenno Pedro (1906-?) e Paulo Edgar (1903-?)



**Fonte:** Virgílio Calegari, c.1910. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

A fotografia dos Ely, na Imagem 67, é uma ode à triunfante família nuclear e burguesa do período. Simetria, posições determinadas, papéis definidos, uma “rede de pessoas e conjunto de bens, é um nome, um sangue, um patrimônio material e simbólico, herdado e transmitido” (PERROT, 1991, p. 105).

Assim como para as convenções da época, os Ely foram postados no ateliê de Calegari, em frente a sua câmera, de forma a expressar a conformação às normativas que determinavam o lugar e função de cada um. Nada nas imagens daquele período era gratuito. O Positivismo, nesse sentido, fora profícuo em regular, através de “preceitos científicos” e dos “papéis naturais”, tais formulações. A fotografia, temporalmente falando, é provável que tenha sido feita por volta de 1910-1911, levando em conta a idade dos últimos Ely nascidos, a saber, Brenno Pedro (1906-?) e Léo Victor (1907-?) (LEAL, 1996; ROUILLÉ, 2009; SENNETT, 2016; TURAZZI, 1995).

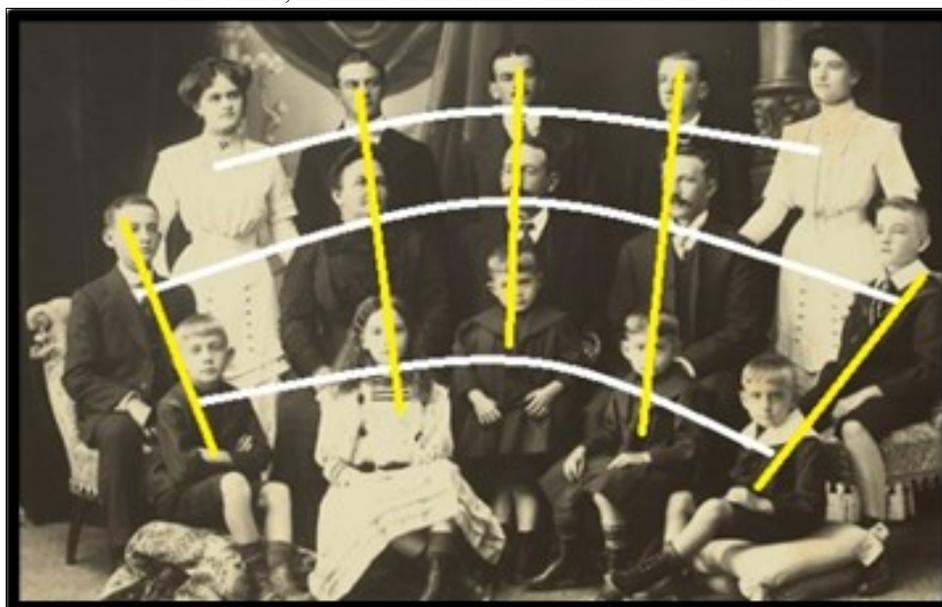
A fotografia, também, foi uma grande aliada na construção de imagens “ideais”, utilizando como base pessoas reais, a fim de construir uma realidade nova, própria. Através dela, um produto da modernidade, como o cinema, a eletricidade ou a moda, uma ordem visual era instituída, expressando valores, instituições e hierarquias claras.

O cenário escolhido simula o interior de uma casa. Móveis requintados, como as poltronas em que os meninos estão sentados, representam o esplendor e poder econômico daquela família. Ao fundo, uma grande tela exhibe elementos clássicos da fotografia daquele período. Uma grossa coluna ergue-se por detrás de Wilma, simulando um grande recinto, com pé direito alto. As colunas eram, de fato, presentes na arquitetura dos Ely, como mostra as fotografias apresentadas no capítulo 3. Ao fundo, uma porta mostra uma elegante luminária, com uma figura antropomórfica segurando um feixe de globos. Na porta, um grosso reposteiro foi pintado, separando o espaço íntimo da família do espaço aberto. A cortina, nesse sentido, é uma representante dessa ciosidade burguesa e cidadina de resguardar o lar, seus habitantes e segredos (PERROT, 1998; ROUILLÉ, 2009; TURAZZI, 1995).

Os 15 integrantes foram dispostos em três linhas horizontais, na Imagem 68 (linhas em branco, da esquerda para a direita): a superior é ladeada por Wilma e Paula, vestidas em cores claras, com seus irmãos em negro ao centro; abaixo, duas poltronas sustentam Edmundo Teobaldo e Arno Henrique, com seus pais e irmão mais velho ao meio; na linha inferior, José Affonso e Paulo Edgar, sentados em almofadas, ladeiam a irmã e os irmãos mais novos. Além das linhas horizontais, os integrantes da família Ely formam segmentos verticais, linhas em amarelo, como um leque, diminuto na base, se expandindo no topo. No centro destes traçados

esta Nicolau, enquanto esposo e pai (FABRIS, 1998; LEAL, 1996; PERROT, 1991; ROUILLE, 2009; TURAZZI, 1995).

**Imagem 68:** Fotografia da família Ely: esquema da composição dos integrantes da fotografia. Em branco, as linhas horizontais e em amarelo as verticais



**Fonte:** Traçado autoral.

**Imagem 69:** Recorte da Imagem 67: Augusta e Nicolau em destaque



**Fonte:** Recorte autoral.

A Imagem 69 refere-se a um recorte da Imagem 67. Nela, é possível ver com destaque o casal Nicolau e Augusta. Até então, seus rostos não haviam sido trabalhados com destaque para sua fisionomia. Nicolau, aqui focado pela primeira vez, apresenta a máscara de um homem sereno. Seus olhos, com as pálpebras já flácidas, focam algo além, algo que não é dado ao expectador visualizar ou saber. Seu cabelo foi penteado formando um topete na frente, e seus grossos bigodes, hermeticamente arrumados, expressam a virilidade madura de um homem empresário, respeitado, chefe de família. De sua roupa, nada se destaca, a não a ser

simplicidade, a respeitabilidade que um terno bem cortado, limpo e bem passado conferia a um homem de posição (ARAÚJO, 2012; CORBIN, 2013; HOLLANDER, 1996).

Ao lado de Nicolau, Augusta, matriarca daquela família, está sentada. Até aqui, Augusta também não havia sido focada em seu rosto: ela foi apenas uma ideia, uma imagem, uma alegoria da esposa e mãe. Diferente de seu marido, ela possuía uma existência direcionada para o âmbito privado, doméstico, assim sendo, as referências feitas a ela são muito restritas às fotografias. Seu rosto é oval e sua compleição expressa as marcas das muitas gestações que teve ao longo da vida. Assim como o marido, suas pálpebras estão flácidas e abaixo do pescoço acumula-se uma papada, acentuada pela gola que comprime o pescoço. Seu cabelo está arranjado formando um coque no topo da cabeça. Suas roupas são escuras, como as do marido, e de branco apenas o topo da gola de seu vestido. Apesar do casal não se tocar, o ponto de intersecção entre eles está exatamente na direção do olhar. Veja a Imagem 70, abaixo.

**Imagem 70:** Recorte da Imagem 67, com destaque em Augusta e Nicolau e esquema da direção dos olhares e seu ponto de intersecção



**Fonte:** Recorte e traçado autorais.

De forma simplificada, a imagem acima tenta demonstrar o ponto de intersecção do olhar do casal no horizonte. A sociedade em que Augusta e Nicolau viveram reprovava demonstrações físicas de afeto ou filiação, consideradas vulgares e próprias das classes “baixas”. Homens e mulheres apenas se beijavam em público, por exemplo, na cerimônia de casamento, e o beijo era na testa da noiva, não nos lábios, como é hoje. Outros momentos de aproximação se davam, de forma mais concreta, na dança, quanto o rapaz segurava as mãos da moça e passava a outra pelas suas costas. Fora isso, apenas o toque de mãos em momentos de apresentação ou cumprimento, ou no braço oferecido por um rapaz a uma moça ao conduzi-la pela rua, para o seu lugar na mesa de jantar. Assim, apesar da comunhão carnal entre Augusta e Nicolau ser expressa através da existência dos filhos, os atos físicos públicos de afeto,

sobretudo na fotografia, eram reprovados. O artifício utilizado pelo fotógrafo, consciente ou não, parece ter sido muito efetivo (ROUILLÉ, 2009; TURAZZI, 1995).

**Imagem 71:** Recorte da Imagem 67, com destaque em Otton



**Fonte:** Recorte autoral.

Ao lado de Nicolau, formando a tríade central da fotografia, encontra-se Otton (1884-1931), segundo filho do casal, primeiro filho homem, em destaque na Imagem 71. Otton olha na mesma direção que o pai, talvez uma referência ao seu lugar de distinção na família. Como primogênito masculino, sua chegada foi certamente muito festejada por Nicolau já que um filho homem carregaria o nome da família para as gerações futuras, enquanto suas filhas tomariam o sobrenome de seus maridos. Seu cabelo, penteado de um dos extremos da cabeça, está frisado na outra ponta, em um formato que lembra uma onda. Seu bigode, consideravelmente mais fino que o do pai, estende-se horizontalmente e é arqueado nas pontas (CORBIN, 2013; PERROT, 1997).

O bigode, já tratado nos capítulos anteriores, aqui mostra-se claramente um elemento de hierarquia e estágio de vida para os homens da família. Veja a Imagem 72. Cultivado a décadas, o de Nicolau é grande e cobre quase todo o lábio superior. O de Otton, mais fino, estende-se longitudinalmente em seu rosto. Apenas mais um filho ostenta bigodes.

**Imagem 72:** Recorte da Imagem 67: da esquerda para a direita, na linha superior: Waldemar Lúcio, Oscar Frederico Ely e Nicolau Alfredo. Na linha inferior: Augusta, Nicolau e Otton



Fonte: Recorte autoral.

Oscar Frederico (?-?), na imagem acima, atrás do pai, apresenta um diminuto e ralo bigode. Segundo filho homem de Nicolau, sua posição é significativa, já que tanto ele quanto o irmão Otton estão fisicamente próximos ao pai. Como seus sucessores naturais, eles formam os galhos mais fortes da árvore genealógica que se origina da figura política, econômica e social que é Nicolau. Acima de Augusta esta Waldemar Lúcio (1891-1968), com a face escanhoadada, mais próximo da vida adulta que da infância, mas não um “homem feito”, talvez por isso, assim, posicionado mais próximo da mãe.

Além do bigode, as diferenças de estilo dos irmãos expressam-se pelo penteado, com o de Waldemar Lúcio (de pé, acima de Augusta) ao gosto do irmão Otton, e o de Oscar Frederico dividido ao meio. Em suas roupas, o primeiro veste uma gravata borboleta enquanto o segundo usa uma gravata comprida.

Além dos bigodes, em relação aos demais filhos homens do casal, a roupa demarca os estágios da vida. Na linha horizontal inferior da Imagem 73, encontram-se os mais jovens Ely (da esquerda para a direita): José Affonso (1902-?), Erna (1900-1974), Léo Victor (1907-?), Brenno Pedro (1906-?) e Paulo Edgar (1903-?). Os dois menores, Léo Victor e Brenno Pedro utilizam um conjunto escuro composto por uma bata plissada, indo até seus joelhos. A parte superior imita o uniforme da marinha, formada por uma gola “v”, que se inicia em um plastrão, abrindo-se em direção às costas. As mangas  $\frac{3}{4}$  são amplas e finalizadas com uma grande faixa de tecido. Nos pés, botas de couro e meias listradas. Seus cabelos são curtos, com uma franja que lhes cobre a testa (BOUCHER, 2012; PASTOUREAU, 2011).

**Imagem 73:** Recorte da Imagem 67, com destaque nas linhas inferior e mediana



**Fonte:** Recorte autoral.

A infância é o reino das saias maternas, da fantasia e das brincadeiras, da proteção do lar e da companhia dos irmãos e irmãs. Ela é, assim, essencialmente feminina, por isso meninos e meninas usavam saias até por volta dos cinco anos. Os caçulas ainda não possuem nenhum dos atributos da virilidade, “a forma quadrada, o desenvolvimento do tórax, a solidez dos músculos, a expressão masculina e segura que caracterizam o homem feito” (JABLONKA, 2013, p. 37). Seus rostinhos delicados expressavam curiosidade e medo, não a confiança serena que as máscaras que seu pai e irmãos mais velhos usavam e com as quais já tinham muitos anos de prática. Mesmo os adolescentes, já muito próximos da fase adulta, como Waldemar Lúcio, ainda conservam a ambiguidade de um corpo que se propõe masculino, mas que ainda possui traços da infância feminilizada da época (PERROT, 2017a).

A simetria conquistada através do posicionamento dos membros foi sacrificada em nome da definição de papéis e futuros preestabelecido. Erna foi posta abaixo da mãe, enquanto os dois menores foram posicionados a frente do pai e do irmão. Erna seria criada para se tornar esposa e mãe, como o fora Augusta. Para Léo Victor e Brenno Pedro o futuro socialmente instituído era outro: “a família se satisfaz com crianças que lhe deem alegrias e encantos, mas a sociedade precisa de homens, e é necessária uma educação viril para prepará-los” (FONSSAGRIVES apud JABLONKA, 2013, p. 37). Apesar da doçura da infância, da delicadeza e da espontaneidade que marca essa primeira etapa da vida, o treinamento para “se tornar homem”, através da educação, do trabalho, mas, sobretudo, pelo exemplo dos membros machos adultos de sua família, constituiria um homem viril, respeitável e distinto, deixando

para traz toda e qualquer “afetação” infantil e feminina. Na Imagem 73, o futuro e destino de cada membro da família Ely é visualmente expresso, em relação ao mais novo, pelo mais velho.

A imagem fotográfica, assim como a roupa, ajudava a constituir formas de organização social, de exibi-las, com a família, como disse Perrot (2017), enquanto um patrimônio valioso, construído ao longo dos anos. De forma geral, nesta primeira parte da segunda metade do capítulo procurei caracterizar a imagem de todos os seus retratados, enquanto um grupo. A partir daqui, procuro me ater às mulheres da família: Augusta, Paula, Wilma e Erna, as quatro em diferentes fases da vida de uma mulher (FABRIS, 1998; ROUILLÉ, 2009; VASQUEZ, 2002).

### 5.10 Augusta, a imagem de uma mulher

**Imagem 74:** Recorte da Imagem 67, com destaque em Augusta e Wilma



**Fonte:** Recorte autoral.

Até este ponto, a trajetória dos homens e sua relação de oposto em relação ao feminino foi explorada. As condições de pertencimento à elite e classe média em relação aos Ely também sofreram uma investigação ampla, que retornou duas gerações na família de Nicolau. A imagem das mulheres e todas as questões que as envolvem são exploradas. Augusta, apesar de já

delineada em função de suas prerrogativas familiares, ainda não teve uma apreciação mais demorada e particular de sua figura enquanto sujeito singular. A pessoa histórica que ela foi, assim, merece mais atenção. Assim, nas próximas páginas, me atendo a ela.

Na Imagem 74, há um fragmento da fotografia 67 que busca enquadrar o corpo todo de Augusta. Através dele, perscruto esta senhora, matrona, tanto em seus atributos sociais, de mãe e esposa, mas também no de mulher. Início, assim, por suas características físicas.

A expressão de Augusta, de forma geral, é a de que se esperava de uma mulher de sua idade e posição: como ser afetivo, privado, sua vida familiar e seu destino uterino deveriam ser suficientes para realizá-la enquanto mulher, com uma personalidade condizente com seus predicados femininos. Um rosto sereno e amoroso, pronto a tudo suportar, tudo perdoar em nome de um “bem maior”, entendido como a estabilidade do lar e de seu casamento. Um detalhe de seu rosto, entretanto, destaca-se. Seu olho esquerdo, ao invés de apontar para a direção em que seu rosto está virado, parece focado na câmera do fotógrafo. Como este poderia ser um efeito indesejado da foto, um problema quando a chapa foi exposta a luz ou no processo de revelação, procurei em outras imagens em que Augusta estivesse presente a confirmação, ou não, do fenômeno. Abaixo, insiro o recorte de uma fotografia em que ela está posicionada de frente para a câmera (ALMEIDA, 1905; PERROT, 2017a).

**Imagem 75:** Recorte de imagem do Anexo IV do capítulo 5, mostrando Augusta de frente



**Fonte:** Recorte autoral.

O estrabismo de Augusta é evidente na Imagem 75. Seu olho esquerdo tem a pupila e a íris posicionadas não no centro, como o direito, mas deslocadas para a esquerda. As causas para tal característica podem ser várias, desde a congênita, até mesmo a adquirida, em alguma doença durante a vida (MOLINARI, 2016). Mas o que, de fato, isso significava e que consequências isso teria na vida dela?

O corpo “normal” *versus* a “deficiência” é um assunto constante na literatura médica e mesmo ficcional do século XIX. Enquanto conceitos históricos, eles mudaram através do tempo, a partir de seus apreciadores e ferramentas utilizadas. Não me cabe, aqui, definir o que é ser normal no início do século XX. Ainda assim, o estrabismo de Augusta é entendido como uma “marca de diferença física” aparente (DAVIS apud SANCHEZ, 2018, p. 115). Os médicos, girando entre a miserabilidade do corpo deficiente e a possibilidade de tratamento, e os literatos, entre as antigas concepções das diferenças corporais como castigo divino ou expressão exterior do caráter também defeituoso, criavam interesse. As feiras e circos, que exibiam mulheres barbadas, gêmeos siameses, anões, atraíam grande público e espetacularizavam esses corpos. Eles eram, também, marcados pela diferença em relação aos demais corpos presentes na sociedade (LAQUEUR, 2001).

Na literatura, o romance de Machado de Assis (1994) *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um exemplo bastante conhecido da presença de uma deficiência vista pela ótica social, particularmente cruel, de um narrador que, morto, expõe seus pensamentos sem medo da crítica dos demais. Na história, Brás Cubas, o protagonista, chega ao Brasil da Europa em função da morte iminente da mãe. É convencido por seu pai de que deveria casar-se e ocupar um lugar na política nacional. Levando em consideração o primeiro desejo paterno, visita e acaba se interessando por Eugênia, filha de Dona Eusébia, fruto de uma relação de adultério de sua mãe com um homem casado. A moça, descrita como bela e cheia de encantos, era, descobre Cubas, “coxa”. Para ele, a imagem de Eugênia, a partir de então, resumia-se ao “seu defeito”, e da incompatibilidade entre a característica física destoante e sua graça feminina: “Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 44). A oposição entre um adjetivo e outro, para ele, repousava na idealização do corpo feminino do período, da mulher/anjo, da mulher/fada, mas também se fundava na inferioridade social da moça, nascida de uma relação extraconjugal de sua mãe com um homem casado, que o desmotiva a prosseguir com a corte à moça. A própria moda ajudava a construir esse ser etéreo e feérico que se esperava que fosse a mulher da época, sobretudo as jovens. E essa era, a beleza, um dos poucos trunfos

pessoais que ajudavam moças social ou economicamente “inferiores” a se casar em “esferas superiores” (MELLO E SOUZA, 1987; PERROT, 2017b; SENNETT, 2016).

A beleza da mulher era, portanto, um trunfo que ela deveria manejar de forma a conseguir o melhor casamento possível. Em uma sociedade em que para determinados estratos sociais trabalhar era sinônimo de empobrecimento, em que o casamento se constituía no meio mais garantido para assegurar posição social e segurança financeira, a beleza e a juventude eram bens valiosos. Para o marido, os atributos físicos da esposa eram mais do que apenas um deleite pessoal, eram uma ferramenta de prestígio e novas alianças, políticas e econômicas, possíveis. Preparada para receber e agradecer, a senhora da casa constituía-se em boa anfitriã para convidados importantes, conversando, tocando piano, distraíndo e envolvendo os visitantes com seu traquejo social. Um marido rico poderia casar-se com uma mulher de estrato social inferior e sem fortuna tendo em vista seus “encantos femininos”. Nesse sentido, a recusa de Brás Cubas em relação à Eugênia pode ser vista não apenas como um ato de superficialidade constrangedora, mas uma conta em que o atributo beleza era corrompido pelo fato da moça ser “coxa”, potencializado por suas origens “inadequadas” (PERROT, 2017a).

Para Augusta, o que significava ser estrábica? Não é possível, através das fontes, definir como ela adquiriu tal condição. Caso fosse congênita, isso não a impediu de se casar, formar família e, aparentemente, nenhum dos filhos herdou a possível condição materna. Não há indícios de que ela tenha sido de uma família abastada, o que praticamente descarta um casamento por conveniência, pelo dote, da parte de Nicolau.

Além de capitais como a beleza e riqueza, outros fatores poderiam decidir pelo casamento. O matrimônio, como um contrato, era um arranjo entre famílias, atendendo interesses de alianças entre um grupo e outro. Assim, o capital da moça poderia não ser nem beleza ou riqueza, mas uma família com conexões relevantes no cenário estadual. No Rio Grande do Sul essas ligações de dependência foram amplamente discutidas nos capítulos anteriores, não sendo necessário reforçar sua grande importância (KEHL, 2016; PERROT, 1991; VARGAS, 2007).

Por fim, o amor: “sinal claro da individualização das mulheres e dos homens, o casamento por amor anuncia a modernidade do casal, que triunfa no século XX” (PERROT, 2017a, p. 47). Augusta e Nicolau, tudo indica, casaram-se no início da década de 1880, portanto, ainda sob grande influência dos modelos de casamentos arranjados. Teriam se casado por amor? De fato, para um homem como Nicolau, em ascensão, a escolha de uma parceira era uma decisão complexa e arriscada. Um casamento era realizado através da pesagem cuidadosa e

calculista dos prós e contras de uma união que se considerava eterna e da qual nasceriam a próxima geração que carregaria o nome da família.

Mas e o estrabismo, como entrou nessa complicada equação? Se adquirido no decorrer de sua vida, talvez após seu casamento, como isso teria afetado sua relação com o mundo? As marcas de diferença física percebidas socialmente colocavam indivíduos na marginalidade. No caso de Eugênia, pela pena de Machado de Assis, seu futuro reservou-lhe a triste condição de pedinte. Cegos e surdos eram objeto de estudo e debate se poderiam ser considerados plenamente humanos, já que a comunicação verbal com eles era dificultada ou impossível. A condição de Augusta certamente lhe trouxe algum dissabor, seja pelo preconceito social, seja por possíveis alterações na plena capacidade de ver com seu olho estrábico (LAQUEUR, 2001).

Apesar dos recursos parcos da época, se comparados aos de hoje, em que se pode reverter o estrabismo com cirurgias a laser, a medicina do início do século XX já engendrava tratamentos oftalmológicos. Em anúncio no jornal *A Federação*, Imagem 76, o Professor Leopoldo Stern, um “*optico scientifico* norte-americano” oferecia seus tratamentos, “para a *correção* de todos os defeitos da vista”, como o “*strabismo* (vesgo), em qualquer *idade*” (PROFESSOR..., 1907, p. 3).

**Imagem 76:** Anúncio da presença do Professor Leopoldo Stern em Porto Alegre, oferecendo seus serviços de “óptico”

**Professor Leopoldo Stern**

**OPTICO SCIENTIFICO NORTE-AMERICANO**

Reabriu seu consultorio para a correção de todos os defeitos da vista e concertos de oculos e pince-nez finos, com crystaes talhados expressamente pelo mesmo.

**CORREÇÃO DO STRABISMO** (vesgo), em qualquer idade, garantindo resultados em todos, até mais difficeis casos.

**Consultas : Hotel Brasil — Porto Alegre**  
das 9 ás 11 e de 1 ás 4 horas

s. n. 50-1

Fonte: *A Federação* (1907, p. 3).

A imagem apresentada neste capítulo foi feita entre os anos de 1910-1911, portanto, posterior à passagem de Stern por Porto Alegre. Teria Augusta procurado o *optico*? Teria o seu problema solução com a utilização de óculos? Não há sinal de existência de um *pince-nez* nas

suas roupas, mão ou rosto. Esse tipo de óculos foi muito comum no século XIX, e, diferente dos modernos, com hastes, ele possuía um mecanismo que pinçava o nariz, prendendo-o ao nível dos olhos (do francês "*pincer*", beliscar, e "*nez*", nariz). Homens e mulheres envolvidos com o mundo das letras, intelectuais, escritores, exibiam os seus, como forma de *status*, já que olhos cansados pela leitura, em um país onde a grande massa da população era analfabeta, eram uma forma de distinção. As moças jovens, entretanto, casadoiras e mesmo as professoras de “primeiras letras” evitavam o seu uso em fotografias, já que eram conhecidos por serem utilizados por “estrábicos e velhos”: “Nas mãos de um dândi ou de uma mulher elegante, tinha efeito devastador” (COX et al, 2013, p. 93).

Júlia Lopes de Almeida, conhecida já nessa dissertação, oferece uma pista de como os óculos eram vistos. Em carta fictícia, incluída em seu Livro das Noivas, Júlia simula uma correspondência entre duas amigas: Adriana, viúva de Paulo, vive modestamente no campo a sua “viuvez”, aconselhando a jovem recém-casada, Laura, sobre os meandros da vida a dois e das armadilhas que nela esperavam as mulheres. Abrindo a epístola, Adriana convida-a a visitá-la, mas adverte a amiga:

Descança, que ainda não uso os abomináveis óculos, nem o chale de bico [...] e os teus formosos olhos castanhos não darão com uma Adriana taciturna e de touca, com *rheumatismos* e suspiros saudosos; mas sim uma *creatura*, fora a *modestia*, que *embonpoint* dos quarenta próximos tornou talvez mais bonita. (ALMEIDA, 1905, p. 79).

Através de Adriana, Júlia descreve a imagem da viúva idosa, com a visão fraca, com seu *pince-nez* dependurado no nariz, como uma velha coruja; escondendo seus cabelos ralos e brancos, arma de sedução da jovem solteira e trunfo da mulher casada; encurvada pelas dores reumáticas sobre álbuns de fotos de um passado talvez não tão distante, dos momentos de felicidade, dos bailes que frequentara, das doçuras da alcova e da vida confortável que levava com o marido que satisfazia seus caprichos indumentários. Augusta, entretanto, ainda era uma mulher com marido vivo, abastado capitalista e, ao contrário de Adriana, repleta de filhos. Mesmo que tenha procurado ajuda especializada e que tenha se utilizado de óculos, as fotografias que dela sobreviveram mostram que o estrabismo persistiu e que, talvez, tenha sido uma recusa consciente do símbolo de uma condição e estado que ela ainda não chegara, a saber, a viuvez e a velhice.

Por fim, afirmo que não me cabe, aqui, fazer juízos de valor em relação a Augusta e “decidir”, objetificando-a, para usar um termo moderno e, por conseguinte, anacrônico à época, se ela fora bonita ou não. Já há homens demais no mundo, juízes, “árbitros” de quem é belo e

de quem não é, que o fazem. A questão de seu estrabismo é relevante no sentido em que demarca uma diferença em relação aos demais integrantes da sociedade, em um momento em que a medicina procurava, por um lado, determinar o que é um corpo “normal” e, por outro, “tratar” os corpos em discordância com este entendimento (KEHL, 2016).

Como já citado, a beleza era um adjetivo feminino, prerrogativa e dever das mulheres, sobretudo as da classe média e elite daquele tempo. E o recurso principal à época para alcançar tal objetivo era a moda. Era através dela, também, que se marcavam os estágios de vida da mulher (BOUCHER, 2012; KEHL, 2016).

De forma geral, o vestido de Augusta, na Imagem 74, parece simples e adequado, segundo os preceitos da época, para uma senhora de sua classe e idade. Não há necessidade de relembrar em delongas a classe social a que ela pertencia, nem mesmo a faixa etária em que se encontrava, já que seu filho mais velho, Otton, tinha, nessa época, por volta de 26 anos. Os dois últimos filhos, Brenno Pedro e Léo Victor, nascidos, respectivamente, em 1906 e 1907, na imagem em questão, ainda são duas crianças pequenas. O preto, assim, era uma cor conveniente à mulher que, passado dos 40, mãe de extensa prole, e já com sinais de envelhecimento, deveria trajar. Cores fortes e vivas ou muito claras eram desaconselhadas (BOUCHER, 2012; PASTOUREAU, 2011)

Para os padrões atuais, da segunda década do século XXI, Augusta ainda era uma mulher jovem, com uma aparência saudável, considerando que a atual expectativa de vida da mulher brasileira é de 74,8 anos. No início do século XX, entretanto, uma mulher “velha” poderia ter por volta de 35 anos. Perrot resume este processo do envelhecimento feminino: “A vida de mulher dura pouco: a menopausa, tão secreta quanto a puberdade, marca o final da vida fértil, e, por conseguinte, o término da feminilidade segundo as concepções do século XIX” (PERROT, 2017a, p. 48). Enquanto objeto de desejo, fonte de prazer masculino e procriadora, a imagem ideal, a mais bela fase da vida do “belo sexo” era a juventude, entre a puberdade e seus 20 anos. Era nessa idade que as jovens da elite e classe média, como flores, eram colhidas por seus pretendentes e levadas até altar. Mas como flores arranjadas em um vaso de cristal sob o sol de uma tarde de verão, elas rapidamente feneciam em sua beleza radiante e seu perfume inebriante. A mulher jovem, bela e saudável, representava a vida e o futuro; a mulher idosa, descarnada, ou gorda, e encurvada, com cabelos brancos e dentes faltando, era a degradação do corpo e da alma humana (ECO, 2007; KNIBIEHLER, 2016; PERROT, 2011; SANT’ANNA, 2014).

Às mulheres, os anos pesavam em seus encantos, negando-lhes a feminilidade e o atributo ao qual eram mais fortemente ligadas: a maternidade. A menopausa, “interrupção fisiológica dos ciclos menstruais devido ao fim da secreção hormonal dos ovários [...] quando uma mulher para de ovular e não pode mais procriar” indicava o fim do sacrossanto papel das mulheres na continuação da raça humana (PAPALIA; OLDS apud CASTRO et al, 2013, p. 411). Este período “terminal da validade” a que a ideologia do século XIX dava às mulheres, dá-se entre a menarca, data da primeira menstruação, entre os nove e 16 anos, e o início da menopausa, entre os 45 e 55 anos, quando se dá o término das menstruações. Este é um período que, também, o corpo feminino oferece claros sinais da revolução pela qual passa (CAMARGOS; GONZAGA, 2015).

A personagem de Júlia, Adriana, novamente, apresenta, de forma muito sutil, outra realidade deste período da vida feminina. Ela afirma que, apesar de sua condição de viúva, ela não envergaria as vestes e atitudes de uma velha senhora, reumática, de touca, lenço e alquebrada: “mas sim uma *creatura*, fora a modéstia, que *embonpoint* dos quarenta próximos tornou talvez mais bonita” (ALMEIDA, 1905, p. 79). O orgulho e a altivez dela são reafirmados nessas frases, não como a perda da beleza da juventude, mas sua transformação. *Embonpoint*, assim, é uma palavra francesa que significa “bom estado do corpo”, “robustez”, que conferia à mulher sua beleza corporal. É um termo datado, estando em uso na França entre os anos de 1835-1878 (CNRTL, 2012). Em Porto Alegre, entretanto, ele ainda era visto sendo utilizado com este mesmo significado em *A Federação*, por exemplo, em 1912, na descrição da figura do poeta Jean Gallay, que para o homem significava “autoridade”, a gravidade e forma que o corpo do homem deveria ter (JEAN..., 1912, p. 3). Deve-se lembrar que no período em que Júlia escreve seu livro, 1897, o conceito de beleza feminino em relação às proporções corporais eram outras: braços carnudos, seios fartos, cintura fina e ancas amplas, formas “opulentas, de forte cunho maternal”, a “gordura-formosura” que caracterizou a mulher bela de toda a segunda metade do século XIX (VAQUINHAS, 2012, p. 241). A corrente noção de beleza, neta das reformulações da década de 1920, da valorização do corpo esculpido através de exercícios e despido das muitas camadas de tecido das décadas anteriores, do cuidado com a alimentação, do repúdio ao espartilho, valoriza a magreza, por vezes, doentia das mulheres, que, para tal, devem apresentar baixíssimos índices de gordura corporal, o que me leva a segunda possibilidade do termo de Adriana. *Embonpoint*, da tradução de “robustez” dignificante, bela, hoje, se escrita separada, *en bon point*, quer dizer “engordar”, o que mostra que além dos

conceitos do que é belo e do que não é, as palavras também são parte da história (CNRTL, 2012).

Logo, a aparente simplicidade do vestido de Augusta é apenas um recurso que o uso de cores escuras proporcionava às roupas. Os homens, que utilizavam tais cores quase que diariamente, já compreendiam o valor de um pretense anonimato e padronização do vestuário. Entre o marido e os filhos em negro ou cores escuras, seu vestido parece se apagar em comparação aos das filhas a sua volta.

**Imagem 77:** Recorte da Imagem 67, com destaque na parte superior e frontal do vestido de Augusta



**Fonte:** Recorte autoral.

O delicado vestido de Erna, com cabelos soltos e sentada à frente de Augusta, se destaca com o fundo preto de muitos metros de fazendas e rendas que a mãe usa. O que, novamente, parece ser o adequado, para uma senhora que passa dos 40 anos, mãe de moças, em idade de casar-se. Nesse sentido, a juventude e solteirice das jovens deveria ser prioridade em relação a uma possível vaidade materna, no intento de apresentar suas filhas para a sociedade, em busca de um casamento vantajoso para as meninas e para a família como um todo.

Ainda assim, Augusta era uma mulher da elite porto-alegrense e o seu vestido preto era grave e austero, mas nem por isso menos complexo e feminino (PASTOUREAU, 2011).

A Imagem 77, na página anterior, representa um recorte da Imagem 67. Ela tem o objetivo de focar, especificamente, na roupa de Augusta. Seu vestido preto, simples, a princípio, descortina-se em uma roupa elaborada e rica, tanto em detalhes, quanto na costura e profusão de materiais<sup>198</sup>. Do rosto de Augusta, passo a descrição minuciosa de seu vestido.

A gola alta do vestido pouco se estende, já que sua dona não possuía o longo pescoço de cisne que era tão valorizado na época. A despeito disso, as golas altas são uma constante em todo o período dos primeiros 15 anos do século XX e algumas eram tão altas que o costume de usar barbatanas para mantê-las eretas era muito comum. A gola em questão parece ter em seu extremo uma fita branca ou clara entrelaçada com a renda da blusa. É possível que esta fita fosse usada para, em um laço, apertar a gola ao pescoço, para que ela não ficasse solta (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006).

A renda que se segue é composta de um motivo floral, com um bordado de folhas e flores, e alto relevo, sobre o que provavelmente é um tule. Esse tipo de trabalho, caríssimo antes do aparecimento das máquinas específica para fazê-lo, tornou-se mais acessível nessa época, já que o trabalho de agulha necessário para fazer cada uma das folhas que compõem a renda de Augusta diminuiu consideravelmente. No fim do século XIX, o desenvolvimento de tecnologia para a produção de rendas “produziam imitações tão perfeitas que era muito difícil distinguir a renda manual da industrial” (FELIPPI et al., 2013, p. 323). O bordado é soberbo e confere um ar de sofisticação e destaca o busto de Augusta. Há uma linha, em negro, que divide a renda em

---

<sup>198</sup> O atual momento em que me encontro, tanto tecnológico quanto de consciência ecológica, permite e incentiva que se gaste menos papel. Nesta dissertação, ele é desaconselhado, primeiro pelo seu número de páginas, em segundo pela necessidade de imagens de alta qualidade. Todas as fotos analisadas até aqui foram fotografadas em seu original pelo fotógrafo e pesquisador Guilherme Lund. A alta resolução dessas imagens me permitiu ver detalhes que até então eram invisíveis aos pesquisadores que as haviam visto em cópias de segunda mão. Assim, a qualidade da leitura dessa dissertação depende ou de uma impressora poderosa e dinheiro no bolso ou a leitura do mesmo no computador.

duas, e está posicionada onde começa a proeminência dos seios dela. Acredito que acima daquela linha, até a gola, a renda fosse vazada e transparecesse a pele de Augusta. Para a foto, entretanto, foi utilizada uma camisa branca por baixo: ela é perceptível pelo pontilhado de branco que aparece entre o motivo floral e no pescoço de Augusta, já que a gola dessa camisa se encerra depois da gola formada pela renda. De fato, vestidos para o dia eram feitos de modo a cobrir a mulher dos pés às orelhas. Talvez, por isso, a inclusão da blusa branca (LAVÉR, 2006).

Sobre a renda duas faixas de tecido que parecem ser um pouco mais brilhantes que os demais que compõem o vestido se cruzam na altura de seus seios e um botão, no ponto de intersecção deles, é visível. O que parece ser o mesmo tipo de tecido, partindo dos ombros de Augusta, emoldura a renda e as faixas de tecido descritas, cruzando-se um pouco acima do cinto que lhes prende.

O busto de Augusta é curvilíneo e demonstra uma contenção admirável. Apesar das faixas de tecido soltas a suavizar a rigidez dele, a presença do espartilho, muito bem apertado, é considerável. Sua utilização não é estranha: como uma mulher nascida no século XIX, Augusta certamente ouviu sobre a necessidade do espartilho e sua justificativa moral: apenas mulheres “públicas” andavam com os ilhoses do espartilho frouxos ou, mais escandalosamente ainda, sem ele. Uma mulher sem a sua armadura invisível, mas evidente no caso de sua não utilização, poderia ser presa fácil dos homens, seja por vontade própria, seja forçada. À época, como ainda o é hoje, os juízes costumam perguntar com que roupas a mulher que sofreu o abuso estava recaindo, geralmente, a culpa sobre a moça que se “deixou” desonrar. Além da questão moral, o espartilho ajudava a dar a forma ideal do corpo feminino daquele período: busto pesado, cintura fina e ancas largas. De fato, essa é a forma que o corpo de Augusta apresenta na foto. As referências à maternidade estão, novamente, presentes (BOUCHER, 2012; CRANE, 2006; FERNANDES, 2010; LAVÉR, 2006; LIPOVESTKY, 2009).

Nesse sentido, a roupa não é apenas algo que cobre o corpo, mas que age sobre ele, molda-o, confere sentido. Essa peça do vestuário feminino, o espartilho, certamente causava desconforto, pressionando os pulmões e órgãos internos, dificultando a respiração e atividades físicas que exigiam mais esforço. As damas muito fortemente amarradas desmaiavam nos bailes, ficavam cansadas em uma leve caminhada; infantilizada e entendida como impressionável, tal peça de vestuário ajudava a proteger a mulher, segundo os moralistas da época, dela mesma. Ainda assim, era o arauto das mulheres da classe média e elite da época e é impossível pensar no modelo de beleza da mulher vitoriana e eduardiana sem o espartilho.

Outro exemplo de mulher espartilhada encontra-se na Mulher 1 da Imagem 9 do capítulo 2, caminhando na rua com suas filhas sob o sol, certamente, sentia a opressão necessária que uma peça tão importante deveria fazer sob a sua *chemise* (PERROT, 1991; ROCHE, 2007; WILSON, 1989).

**Imagem 78:** Recorte da Imagem 67, com destaque para a manga do vestido de Augusta



**Fonte:** Recorte autoral.

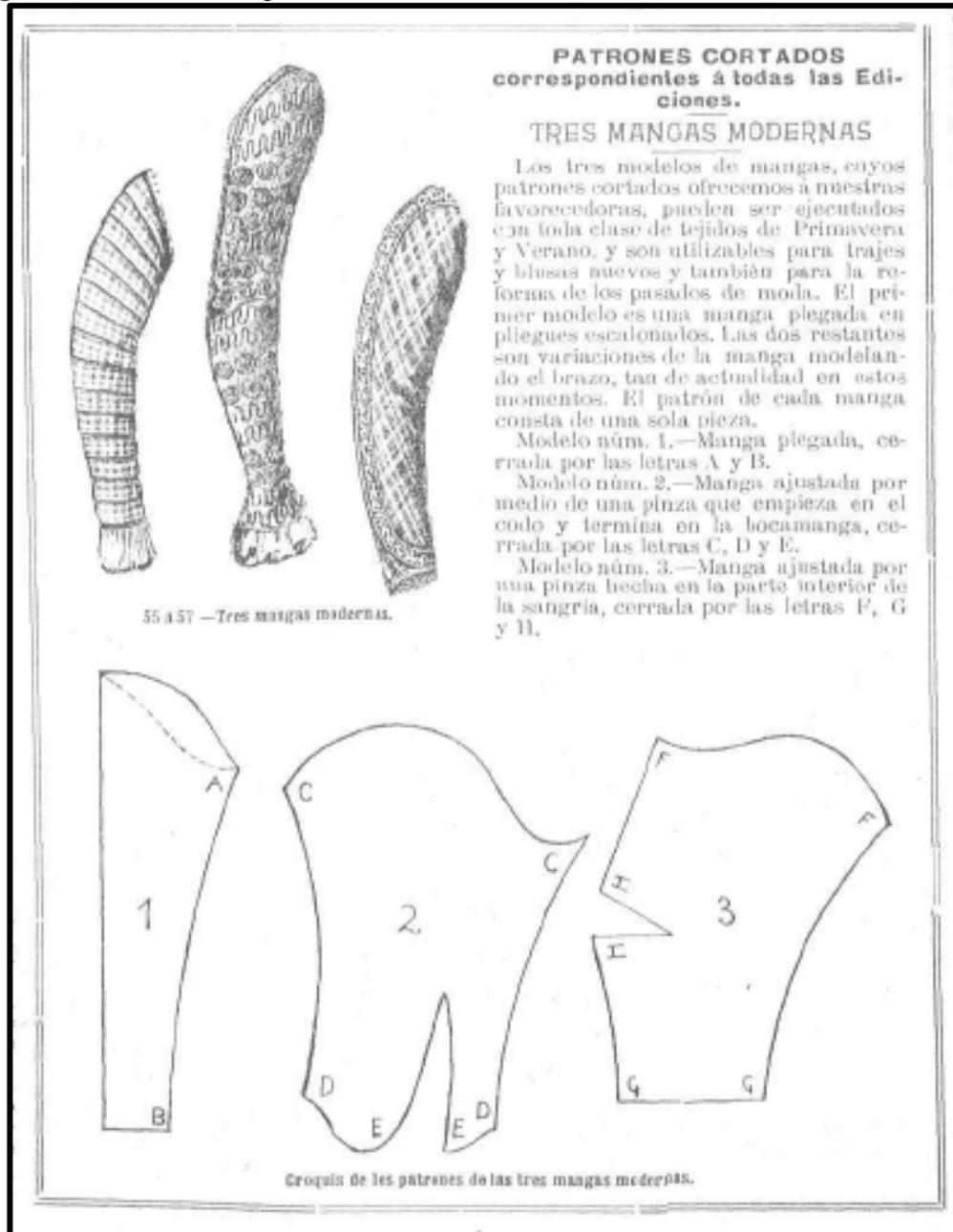
As mangas de Augusta são um modelo novo que na época fizeram muito sucesso. Nas duas últimas décadas do século XIX, as mangas dos vestidos sucederam-se com grande variedade e inventividade. Das mangas bufantes, chamadas *gigot*, que Augusta, filha, utiliza na

Imagem 44 do capítulo 3, elas foram diminuindo, invertendo o ponto de expansão, com a manga descendo rente e alongando-se na região do punho, até o tipo apresentado na Imagem 78.

A manga de Augusta apresenta dois elementos que foram amplamente usados na época: pregas e botões. Ela se estrutura sobre um suporte de tecido e sobre ele dobras escalonadas de uma outra fazenda muito leve foram costuradas. Na parte detrás, abaixo do cotovelo, uma carreira de 4 botões afunila a manga, que é arrematada por um aplique de renda retangular com bordas onduladas e em seu centro flores em alto relevo, parecidas com a utilizada no busto do vestido. A partir daí a manga se estreita e o tecido escalonado diminui o espaço entre si, terminando o punho em mais uma faixa de renda, como a anterior. A visão geral da manga é de um trabalho bem executado e com proporções adequadas, tanto ao braço de sua dona, quanto em relação aos ornamentos utilizados.

Na Imagem 79 encontra-se um recorte da revista *La Última Moda*, de Madri, que foi publicada entre 1890 e 1921 e cobriu todas as importantes mudanças desse final e início de século. Tal revista circulou tanto pela Europa quanto pela América, e suas páginas também foram vistas no Brasil e, mais especificamente, também em Porto Alegre. O artigo abaixo apresenta algumas questões relevantes a serem discutidas. Em primeiro lugar, o modelo na extrema esquerda, que é o que Augusta utiliza. Tanto o formato quando a disposição do tecido coincide com o mostrado na imagem anterior, tendo sido acrescentadas as rendas ao modelo da fotografia. As mangas, no artigo, são apresentadas como “modernas”, ou seja, eram a última criação da moda, por isso deveriam ser copiadas. Em segundo lugar, os moldes: além das descrições das novidades em vestuário e do desenho, moldes eram sempre muito esperados por mulheres e costureiras que replicariam o que a revista traria. Vestidos novos a cada estação e renovação dos estilos eram um luxo que boa parte das mulheres não tinham acesso. Por isso, os moldes tornavam possível que, com sua máquina de costura, muitas senhoras fizessem em casa partes do seu guarda-roupa, bem como a adaptação de vestidos antigos, para a “reforma dos passados de moda” (PATRONES cortados, 1909, p. 7). Com as mudanças periódicas de detalhes, na impossibilidade de um vestido inteiramente novo, havia a possibilidade, por exemplo, de substituir uma manga *démodé* por uma “moderna”, como as apresentadas neste pequeno artigo. Aqui, um modelo delineado anteriormente é visto na prática: dos grandes costureiros franceses, os vestidos, os novos tipos de mangas de golas, de saias, de penteados, eram publicizados pelas revistas, que os espalhavam pelo mundo, e que eram avidamente consumidos por mulheres ansiosas pelo novo (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006; LIPOVESTKY, 2009).

Imagem 79: Modelos de mangas modernas e seus moldes na revista *La Última Moda*, de Madrid, 1909

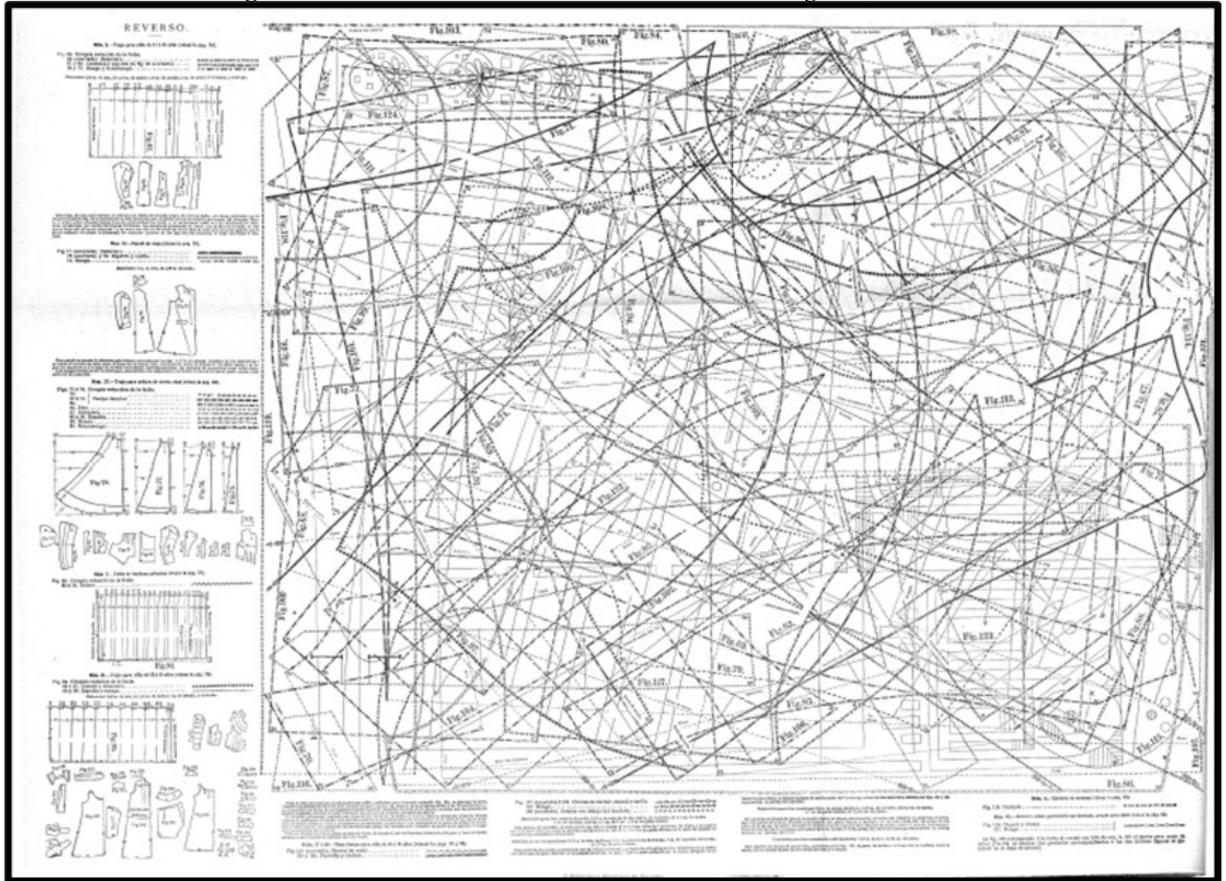


Fonte: *La Última Moda* (1909, p. 7)

Em Porto Alegre, assim como no resto do mundo ocidental, essa era uma prática corrente. A Casa dos Moldes, da firma Sloper Irmãos, por exemplo, além dos moldes próprios, oferecia regularmente à *A Federação*, como forma de propaganda, além de revistas nacionais, como *A Rainha da Moda*, uma cópia de uma revista chamada *La Moda Elegante*, periódico especial de senhora e senhoritas indispensable em toda casa de família, também espanhola. Esta revista, amplamente ilustrada, oferecia trajes para senhoras, por vezes apresentava também o

necessário para o homem elegante, para crianças e jovens moças. Ao fim da publicação, moldes para trabalhos de agulhas e para roupas. Veja a Imagem 80.

**Imagem 80:** Moldes de vestidos da revista *La Moda Elegante*, 1909

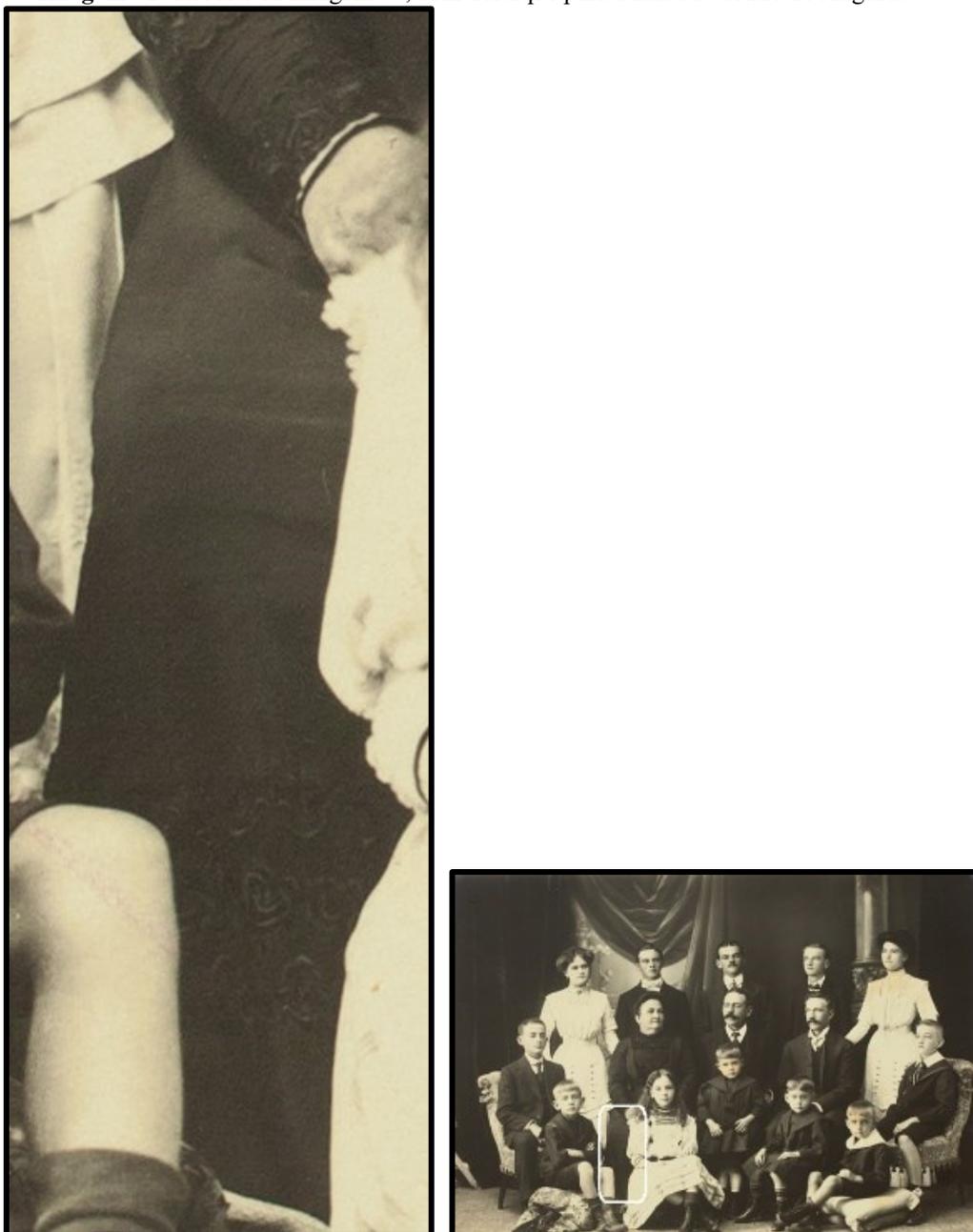


**Fonte:** *La Moda Elegante* (1909, p. 22)

O exemplar apresentado acima aproveita ao máximo a folha para incluir o maior número de moldes possíveis. Na esquerda da página encontram-se miniaturas dos moldes para que se pudesse retirar deste emaranhado de traçados a figura desejada. Os modelos e informações da Alta Costura, já inserida no processo histórico aqui apresentado, chegava à maioria das mulheres através dessas revistas. Augusta, uma mulher rica e bem-posicionada socialmente, certamente não necessitava gastar seus olhos e mãos reproduzindo modelos retirados de revistas. De fato, o mais provável é que ela fosse, com suas filhas, às modistas da cidade encomendar vestidos, escolher tecidos, comprar rendas. Ainda assim, é preciso lembrar que a costura e os trabalhos de agulha, de forma geral, eram uma atividade feminina, até mesmo nas classes mais altas. Assim, mesmo sendo improvável que ela costurasse suas próprias roupas, não seria estranho, mas esperado, que pequenos detalhes e bordados fossem feitos por ela em seus vestidos, nas roupas dos filhos menores e das filhas.

Das mangas do vestido de Augusta chega-se à sua saia, na Imagem 81. Segundo os preceitos da época, ela deveria cobrir os sapatos e chegar até o chão, ou dele se distanciar cinco ou seis centímetros em trajés de passeio ou viagem. A sua parece ter levado a anágua de costume, que modelava o caimento formando uma corola (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006).

**Imagem 81:** Recorte da Imagem 67, com destaque para a saia do vestido de Augusta



**Fonte:** Recorte autoral.

Das possibilidades de decoração de sua saia, Augusta parece ter optado por aplicar a mesma renda das mangas. Na Imagem 81 é possível ver a tira de tecido bordada, com seus extremos ondulados. Nas décadas anteriores, as saias foram profusamente decoradas com

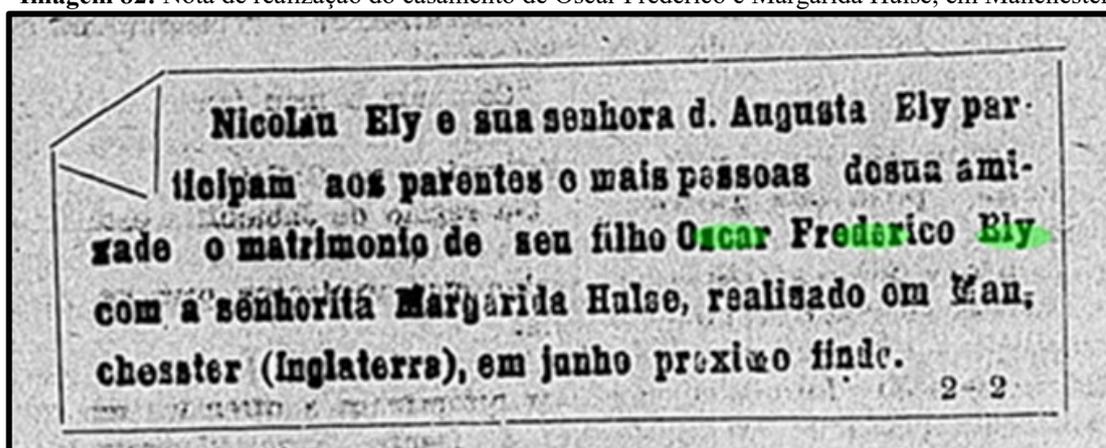
cascatas de babados, ora combinando com os sapatos, ora com a cor do vestido, ora com aplicação de lantejoulas, ora com plumas. As possibilidades eram inúmeras. A de Augusta, por ser de um tecido preto, a renda, costurada sobre outro de mesma cor, quase desaparece na imagem, mas sua presença é percebida pelas espirais que formam as rosas. É possível que na continuação, uma pequena cauda alongasse a silhueta de Augusta (BOUCHER, 2012; LAVER, 2006).

A visão geral do vestido de Augusta, de pé, deveria ser de graça e de digna apresentação de uma senhora da elite. Enquanto versão complementar da caracterização do marido (homem público/empresário/provedor), Augusta, com suas rendas e fazendas, apresenta-se como matrona, sofisticada, mas discreta, em um lar que ajudou a construir e manter, sendo seus filhos crescidos/em crescimento, vivos e saudáveis seu maior trunfo. Mais considerações sobre o papel e funções da mulher esposa/mãe já foram realizadas nas páginas que antecederam essas linhas, não sendo necessárias reafirmações.

O vestido de Augusta, assim, conformava, no contexto geral da fotografia de sua família, seu lugar e função social. Com os filhos crescendo, logo seria a sua vez de ver a sua prole formar as próprias famílias. O casamento de seus filhos seria, assim, um grande acontecimento. Em relação ao casamento das filhas, falo mais a frente, sendo aqui reservado ao casamento de seus filhos homens. Um, em específico, foi ostentado com orgulho nos jornais.

O segundo filho homem de Nicolau e Augusta, Oscar Frederico, no momento em que a Imagem 67 foi feita, tinha por volta de 22 anos. Um ano antes, em 1910, seu pai, Nicolau, concedeu-lhe uma grande honra, sinal de confiança e consideração: em nota, anunciava: “O senhor Nicolau Ely que *auctorisou* os seus antigos empregados srs. Carlos Drugg Filho e Oscar Frederico Ely a assignarem a sua firma por procuração” (O SR..., 1910, p. 4). Assim como Pedro provavelmente fizera com seus filhos, Nicolau fornecia a primeira experiência profissional de um de seus herdeiros, dando-lhe liberdade para, em seu nome, comprar e pagar representando a empresa da qual era dono. De fato, esse era um momento significativo na vida de um homem: quando ele deixava de ser apenas um empregado, com um ordenado modesto, para gerir, de forma mais direta, os negócios da família. Novamente, não é sem motivo que, além de Nicolau, apenas mais dois de seus filhos ostentam bigodes: Otton, o primogênito homem, e Oscar Frederico. No mesmo ano, tanto Nicolau quanto Oscar tiram seus passaportes, mas sem indicação de viagem até 1915, quando em nota *A Federação* relata que “seguiu *hontem*, para a Europa, o sr. Oscar Frederico Ely” (SEGUIU..., 1915, p. 3). No ano seguinte, em um aviso, Imagem 82, aparece:

**Imagem 82:** Nota de realização do casamento de Oscar Frederico e Margarida Hulse, em Manchester



Fonte: *A Federação* (1916, p. 6).

Não há indícios de como ou de quando Oscar Frederico conheceu sua futura esposa, a senhorita Margarida Hulse, mas fato é que se casaram em 1916. Casados, os jovens se instalaram em Porto Alegre, já que há indícios de seu trânsito entre a capital e o interior no ano seguinte (REGRESSOU..., 1917, p. 1), e o nascimento de seu filho, o pequeno Derek Ely, em 1920, como natural de Porto Alegre (COM..., 1920, p. 5). Dos quatro primeiros filhos de Nicolau, a primogênita Augusta morreu jovem e solteira, Otton e Paula permaneceram solteiros, sendo Oscar Frederico o primeiro a se casar e dar netos a Augusta e Nicolau. Certamente, foi um dia de festa na casa dos Ely, mas o que me move a detalhar esses acontecimentos tem outra razão: a figura da sogra.

Com os filhos casados, a família nuclear de Augusta expandiu-se, trazendo ao seu interior novos personagens. Margarida, inglesa, deixou seu país natal, família e conhecidos para viver em uma cidade provinciana onde a sua língua materna não era comum. Na família de Nicolau, a língua materna era o alemão, primeira língua, ainda, em diversas cidades do Rio Grande do Sul, onde a germanidade é um traço muito valorizado. Assim, diferente do homem, que se tornava economicamente ativo, gradualmente independente, a mulher passava da autoridade do pai para a do sogro e marido. Em artigo de 1905, *A Federação* traz uma pequena reflexão sobre o que seriam as “doze *recommendações* que uma mãe japoneza faz a sua filha quando se casa: 1. Logo que casas, deixas legalmente de ser minha filha: por isso deves obedecer a teu sogro e a tua sogra como obedeceis a teu pae e a tua mãe” (ESPOSA..., 1905, p. 1)<sup>199</sup>. Aqui, uma observação é necessária: durante o século XVIII, várias gerações conviviam sob o mesmo teto, compondo-se em uma família do tipo extensiva; no século XIX, esta noção se modifica para o que se convencionou chamar família nuclear, entendida em termos habitacionais como se compo de um casal e seus filhos morando

<sup>199</sup> Os demais mandamentos da “Esposa Japoneza” encontram-se no Anexo V do capítulo 5.

em uma casa. Augusta, até então apenas mãe e esposa converte-se, também, em sogra, com o casamento de seu filho. A figura da sogra, que no século XVIII representava a mãe a quem se abrigava na velhice transforma-se, no século XIX, na “megera” e intragável sogra. Esse novo papel reflete a dubiedade da figura feminina na sociedade e na família. Figura, aliás, que se reflete até hoje em gracejos jocosos e de extremo mau gosto, sobretudo proferidos a partir da figura do genro, sobre as mães de suas companheiras.

Para a mulher, entretanto, a sogra poderia representar uma séria ameaça à realização de sua plena autoridade sobre o seu novo lar. Júlia Lopes de Almeida, novamente, ajuda a esclarecer a delicada relação entre sogra e nora, no período, e mostra a passagem, também, da fase de vida da mulher que, jovem, envelhece à medida que seus próprios filhos crescem. Em duas cartas, ela descreve o encontro do ponto de vista de uma noiva e sua futura sogra, e suas impressões uma sobre a outra e seus “destinos”. Bertha, a nora, descreve a visão que tem da casa da sogra:

Que será bem depressa a minha; entretanto, venci a impressão que me causaram aquelas paredes, onde não poderei pregar um quadro sem pedir licença à *mamãe*; aquele chão, que não poderá ser lavado tão a miúdo quanto eu desejo, por causa do seu reumatismo, e toda a mobília, severa, triste, tão outra da que sempre imaginei para o meu ninho. (grifo da autora) (ALMEIDA, 1905, p. 214).

O ideal de felicidade doméstico da mulher recém casada é ameaçado pela velha mãe de seu marido. Assim como Augusta, que decorou sua casa, escolheu cortinas, bibelos, toalhas, dispôs os móveis a seu contento e detinha em rédeas curtas a criadagem, para a jovem Margarida é possível que seu lar, depois de casada, tenha sido a casa dos sogros, coabitada por seus diversos cunhados e cunhadas, e que as escolhas e ordens em relação a casa jamais tenham sido dela. É provável que Oscar, assim como seus irmãos fariam, tenha encontrado uma casa para ele e a mulher viverem à parte de sua família original, sobretudo com o nascimento de seu primeiro filho, Derek, em 1920. Mas mesmo em uma fortaleza só sua, Margarida ainda estaria sob a autoridade dos cabelos brancos de sua sogra, seja pela sua experiência acumulada na criação de seus 14 filhos, seja pela influência que talvez exercesse sobre Oscar Frederico (MALTA, 2011; PERROT, 2017b).

Da parte de Augusta, um filho crescido, como já afirmado, era uma lembrança implacável de sua vida que passava, ao mesmo tempo que era o grande prêmio de uma mãe que, em um momento histórico em que a medicina pouco podia fazer por doenças que hoje são facilmente tratadas, via um filho crescer o suficiente para formar sua própria família. Para algumas mães, como a sogra fictícia que Júlia Lopes de Almeida cria, Adriana, a nora poderia ser uma rival: “Não minto: tive ciúmes d’essa outra, um recuo instintivo para o saudoso

passado, em que o via só meu, só meu! Mas... meditei, beijei-o e pedi-lhe que me trouxesse a noiva” (ALMEIDA, 1905, p. 212). Tal relato ajuda a clarear as perspectivas e sentimentos possíveis ou esperados das novas relações que se estabeleciam com o tempo e a formação de novos núcleos familiares. Augusta era filha de alguém, depois tornou-se esposa de alguém e, por conseguinte, nora de Cristina, sogra de alguém e, por fim, avó de alguém. A sua vida, assim como a vida de grande parte das mulheres de sua cor e classe, vinculava-se sempre a outrem, e assim os anos transcorreriam. Esses papéis, aparentemente estereotipados, faziam parte da reformulação da organização interna da família pela qual passou durante o século XIX, simplificando “o problema da ordem ao reduzir o número de papéis de cada pessoa da família. Cada adulto só precisava ter dois papéis em casa: esposo (esposa), pai (mãe): sem os avós em casa, a criança nunca veria os pais como filhos de alguém” (SENNETT, 2016, p. 264).

Os filhos crescendo, constituindo famílias, tendo seus próprios filhos, aproximava mais uma triste realidade na vida de uma mulher: a viuvez ou a morte<sup>200</sup>. No caso de Augusta, a morte, com seu cajado e negro capuz, ceifou no dia 28 de maio de 1925 o seu companheiro de uma vida toda. A morte de Nicolau, já trabalhada no capítulo 3, representou um grande acontecimento para seus filhos e filhas, mas sobretudo para Augusta. Publicamente, morria mais que um corpo; falecia com Nicolau a figura que, socialmente, concedera-lhe um lugar e um papel na sociedade. Ao contrário de outras viúvas, entregues aos cuidados dos filhos, que se revezavam para abrigar a velha mãe, Augusta herdou metade do grande patrimônio que Nicolau construíra durante sua vida. Em números, o espólio era “avaliado em 4.220:600\$110, e o passivo em 150:911\$220” (PARTILHA..., 1925, p. 5). Desse montante, a viúva tinha direito ao valor de 2.034;848\$945 réis, sendo uma igual parcela distribuída entre os seus filhos. Aqui cabem algumas considerações.

A morte de Nicolau legou a Augusta um patrimônio tão vultuoso que ganhou espaço de destaque em *A Federação*, em 1925 (PARTILHA..., 1925, p. 5). Perdendo a figura pela qual ela era representada, Augusta foi alçada em um ambiente em que ela jamais esteve relacionada até então. Das 16 menções de seu nome no jornal, apenas três foram antes a morte de Nicolau: a primeira em 1904, quando ela fez uma doação para a festa do jubileu da igreja Nossa Senhora da Conceição, no valor de 10\$ mil-réis (DONATIVOS..., 1904, p. 2), a segunda em 1916, no casamento de Oscar Frederico (NICOLAU..., 1916, p. 6) e a última referente à transferência de

---

<sup>200</sup> Apesar do casamento ser visto pela igreja como um laço eterno, a viuvez, e as segundas núpcias, serem vistas com alguma desconfiança, um acontecimento na família dos Ely mostra que talvez não fosse uma questão insolúvel. Quando Edmundo Teobaldo morreu em 1935, ele deixou por viúva Lucinda da Fonseca (?-?). Seu irmão mais novo, Léo Victor, viúvo da primeira mulher, Erna Schuck, casou-se, em segundas núpcias, como a viúva do irmão, Lucinda.

80 ações passadas de Manuel Py para Augusta, da empresa Companhia União – Seguros Marítimos e Terrestres (TRANSFERENCIA..., 1923, p. 7).

De fato, a relação com obras de caridade envolvendo a igreja e mesmo o anúncio do casamento de seu filho não são menções estranhas para uma senhora da elite, como Augusta, em um jornal oficial, como *A Federação*. O quarto, logo após a morte de Nicolau, refere-se à distribuição dos bens na morte de Nicolau (PARTILHA..., 1925, p. 5). Os demais (12) referem-se a processos em andamento e que foram averbados e questões relativas a impostos, mas um, em específico, chama a atenção. Na Assembleia de Representantes do Estado, foi promulgada uma lei que revogava os impostos indevidamente cobrados de Augusta referente ao aluguel de imóveis mobiliados e profissões. Algumas semanas depois o presidente estadual, Getúlio Vargas (1882-1854), promulgou a lei n. 464 que definia a devolução do valor de 3.638\$400 réis à Augusta (ASSEMBLÉA..., 1928, p. 4). Novamente, as cifras atestam as vultuosas quantias que passavam pelas mãos dos Ely, assim como as altas esferas em que seus negócios circulavam.

No capítulo 4 citei o caso das fotografias, que tinham mais liberdade depois da morte de seus maridos, adotando o adjetivo de viúva como elemento de dignificação de sua condição. Algumas mulheres usavam a independência e o dinheiro, como “dama patronesse adulada e respeitada nas associações dedicadas à beneficência e à caridade. Para algumas, a viuvez marca um tempo de poder e de revanche” (PERROT, 2017a, p. 49). Para Augusta, foram apenas 5 anos entre a morte de seu marido e a sua.

“Uma mulher que desaparece não representa muito no espaço público”, já que a sua morte “é tão discreta quanto sua vida” (PERROT, 2017a, p. 49). A morte de Augusta foi discreta, de fato, como fora sua vida pública. Nos jornais, não há menção de uma nota de falecimento em 1930, apenas uma de um ano de seu aniversário de morte, em 1931, na Imagem 83. Nela, seu nome de mulher não foi o suficiente para identificá-la, sendo necessário incluir “viúva de Nicolau Ely” (CONVITE, 1931, p. 4). Diferente do marido prateado nos jornais e nas ruas, Augusta foi velada pelos filhos, noras e genros, netos, parentes e amigos. Um cortejo discreto e sem os representantes dos poderes municipais e estaduais; sem correligionários do PRR e os pares da Praça do Comércio, apenas os seus. Uma imagem, esta do cortejo, que resume a existência das mulheres de sua classe, cor e estado civil. E, enquanto uma imagem, porque era apenas isso que, idealmente, as mulheres daquele tempo eram ou deveriam ser, ela permanece, em seu vestido negro rendado, ereta e espartilhada, orgulhosamente inserida no mundo privado que ela construiu para si com o marido na Imagem 67. Essa dissertação é,

também, dedicada às mulheres que, permanecendo nas sombras da história, apagadas da memória dos vivos conforme seus entes também deixam de existir, ignoradas nos arquivos públicos, são trazidas à superfície, para respirarem novamente, mesmo que apenas nos minutos em que se olhe para elas através dessas páginas.

**Imagem 83:** Aniversário de falecimento de Augusta Ely



Fonte: *A Federação* (1931, p. 4).

### 5.11 As moças da jovem república

Augusta, em 1889, era uma senhora casada, já com 4 filhos e residente em Porto Alegre. Ela era integrante da nova elite, mas representava o presente, quase o passado. Suas filhas e filhos eram o futuro da nação que seu pai e os republicanos buscavam construir. Assim, cresceram sob uma outra forma de entender o mundo, as relações sociais, políticas e culturais. Quando a Imagem 67 foi feita, Paula (1886-1973), Wilma (1892-?) e Erna (1900-1974) tinham, respectivamente, por volta de 26, 20 e 12 anos. Três jovens, oriundas de uma “boa família” e,

as duas primeiras, disponíveis, de forma mais imediata, para serem desposadas, afinal, o destino de toda jovem era casar-se, constituir família, ser mãe (KEHL, 2016; LAQUEUR, 2001).

Sobre a juventude, enquanto período da vida da mulher, já comentei de forma rápida no capítulo 2. Nesta seção, procuro explorar de forma mais aprofundada a constituição dessas jovens, bem como suas possibilidades de futuro. Início, assim, pela menor das mulheres Ely.

**Imagem 84:** Recorte da Imagem 67, com destaque para Erna



**Fonte:** Recorte autoral.

Erna (1900-1974), na Imagem 84, foi a última Ely menina que nasceu na casa de Augusta e Nicolau. Seu nome foi anunciado em *A Federação* como “filha de Nicolau Ely”.

Novamente, a paternidade é evidenciada como algo público, já a maternidade, privada (REGISTRO..., 1900, p. 2).

Sentada em frente a mãe, Erna olha para as lentes do fotógrafo. Seu vestido curto, pernas a mostra e cabelos soltos indicam a sua faixa etária. Diferente das irmãs e mãe, seus cabelos foram penteados, repartidos ao meio, soltos. Do lado esquerdo da cabeça, um pouco acima da orelha, um prendedor em negro é visível. Seu vestido, delicado, em uma cor clara, começa em um tecido listrado com uma pequena gola. Retornando para a Imagem 67, é possível perceber que tanto Erna quanto Augusta têm uma linha no mesmo ponto do peito. A de Augusta, entretanto, tem por base uma pesada renda negra, cara e vistosa, que cobre de tecidos o busto e as curvas de uma mulher adulta. Pastoureau (1993) afirma que o listrado é uma semi cor, uma cor quebrada, destinada a alegrar o branco, purificá-lo. Erna, uma criança, cobre o seu peito ainda por se desenvolver com a delicadeza e leveza do listrado, padrão também referente aos uniformes da marinha, marcadamente evidentes nas roupas dos irmãos menores, na Imagem 73. A cor clara de seu vestido dificulta a sua descrição, mas ainda assim suas formas básicas estão delineadas (KEHL, 2016; KNIBIEHLER, 2016; LAQUEUR, 2001; PERROT, 1991).

Abaixo da linha do peito, inicia-se um debruado, na horizontal, em tecido claro, que parece fazer contraposição ao tecido listrado da parte superior. Sobre a *chemise* há um delicado bolero, com mangas *gigot*, em tamanho pequeno, que a partir do cotovelo descem rentes ao braço. Na parte inferior da manga, duas linhas negras ornam-na, combinado com as listras da parte superior da *chemise*. Dois pompons pretos enfeitam a divisória entre as mangas do bolero e sua parte frontal. O vestido desce rodado, e na altura da cintura leva um cinto preto. A saia parece conter bordados de folhas, mas não é possível afirmar com precisão, dada a pouca nitidez. A barra da saia possui babados do mesmo tecido do vestido.

As botas de Erna são diferentes das de seus irmãos. Nas dela, ao invés de cadarços, pequenos botões, em uma enorme carreira, até o ponto do tornozelo, onde termina a bota e suas meias são visíveis. Como um calçado social, ela segue a mesma diferenciação expressa na propaganda da Companhia Progresso Industrial, Imagem 66, com uma botinha de botões, salto proeminente e uma gola de pele em oposição a uma bota de cadarços e um discreto salto. Até mesmo nos calçados, o vestuário masculino era mais prático que o feminino. Para que Erna pudesse fechar seu sapato, era necessária uma ferramenta, com cabo de madeira e a ponta com a de uma agulha curvada, com a qual ela prendia o botão e o puxava pelo orifício no qual ele deveria ficar preso. Com paciência, e um pouco de prática, a tarefa era cumprida com alguma agilidade, mas ainda assim era mais demorada e trabalhosa que fazer um laço nos cadarços das

botas dos meninos. De fato, era esse um treino para a vida adulta, na qual ela teria uma infinidade de laços, atilhos e botões para fechar (BOUCHER, 2012; CUNNINGTON; WILLETT, 2016; HAWTHORNE, 2009; HOLLANDER, 1996; WILCOX, 2008).

Muito já se falou das esferas separadas da vida dos homens e mulheres, mas como isso se dava desde a infância? A questão das botas e a sua praticidade é um bom ponto de partida. Os meninos, na primeira infância, ficavam aos cuidados da mãe e das criadas da casa. A partir do momento em que começassem a vestir calças curtas, como os irmãos José Affonso e Paulo Edgar, nos extremos da linha inferior da Imagem 73, a diferenciação dos destinos era mais evidente. Sobre Erna, não há quase menções nos jornais. A educação profissional de seus irmãos, entretanto, é amplamente pública. Paulo Edgar, por exemplo, estudou engenharia, e como as faculdades daquela época publicavam os resultados dos exames finais em *A Federação*, é possível traçar uma linha em relação a sua vida acadêmica, por exemplo, desde suas provas no Gymnasio Anchieta, em 1917 (EXAMES, 1917, p. 4), até sua formatura em engenharia civil, em 1927 (ENGENHEIROS..., 1927, p. 4).

Das mulheres, entretanto, apenas Paula teve uma menção. Em 1899, com cerca de 13 anos, ela participou de um evento do Club Haydn, que ocorreu no salão do Hotel Cassino. A quatro mãos, com Elma Birnfeld<sup>201</sup>, Paula tocou uma sonata, na segunda parte da *matinée* (CLUB..., 1899, p. 2)<sup>202</sup>. De fato, a educação feminina também era muito importante, mas bem diferente da masculina. Júlia Lopes de Almeida refere-se a uma “educação superficial, essencialmente decorativa” que “sem consultar vocações nem vontades, exige, em geral, que todas as moças toquem piano, cantem, saibam fazer sala e falar francês” (ALMEIDA, 1905, p. 201-202). Paula, como todas as mulheres das classes altas, deveria saber tocar piano com desenvoltura, já que, em sua “educação decorativa”, uma das poucas formas de se destacar entre as demais moças era se aperfeiçoar em atividades como o piano. Almeida finaliza que, desgraçadamente, “o elemento decorativo continua a predominar quer se trate do adorno do corpo, quer das conquistas do espírito” (ALMEIDA, 1905, p. 201-202). Em sua defesa de uma

---

<sup>201</sup> Pelo sobrenome, Elma é uma parente por parte do lado materno de seus pais, já que o sobrenome de solteira de Augusta era Birnfeld.

<sup>202</sup> “O Club Haydn foi criado em 1897, com o objetivo cultivar a música culta mediante a realização de concertos vocais e instrumentais, em várias modalidades de manifestações. Teve como figura mais representativa o maestro Max Brückner que regeu a orquestra de setembro de 1922 a novembro de 1958. Em 1956 o Club Haydn foi incorporado à SOGIPA (Sociedade Ginástica de Porto Alegre), permanecendo como um departamento desta até 1968, quando encerrou suas atividades. Extinguiu-se, assim, os últimos vestígios de uma louvável iniciativa que, mediante a constante realização de concertos e encenações teatrais, contribuiu, por mais de meio século, para o enriquecimento da cultura do Rio Grande do Sul, além de propiciar oportunidade a cantores e instrumentistas locais a apresentarem-se em público, acompanhados por verdadeira orquestra sinfônica” (CORTE REAL apud WERNER, 2019, p. 73).

sólida educação feminina, ela argumentava que as mulheres, em sua ignorância, estavam despreparadas para exercer seu papel de mãe adequadamente, já que elas eram as primeiras educadoras dos filhos.

Já se falou da educação feminina e de sua progressiva relevância na preparação de moças da elite para o casamento. Os tempos em que “os paes antigos proibiam a leitura às filhas, afirmando que os livros eram os piores inimigos da alma” estavam cada vez mais distantes (ALMEIDA, 1905, p. 35). Nas escolas para as meninas da elite, entretanto, a educação “decorativa” parecia ser um fato. Na Exposição de 1901, o *Collegio Cecilia Corseuil Du Pasquier* participou expondo “trabalhos executados pelas alumnas do collegio, durante o anno de 1900, nas suas aulas praticas”, a fim de apresentar ao Estado e à sociedade “o bom julgamento dos objectos expostos e sciencia exacta do valor que o conhecimento e aprendizagem e prática desses trabalhos oferecem à educação doméstica” (EXPOSIÇÃO..., 1901, p. 178). A relação de objetos é uma sucessão de bordados, costuras e pinturas, das quais apenas uma se diferencia: seis provas de “calligraphia”. A jovem Erna passaria, assim, horas a fio bordando, pintando e costurando com sua mãe e irmãs, como um passatempo digno de uma mulher de elite que se prepara para executar com perfeição essas atividades em sua futura casa. A bela caligrafia não parece fugir ao mesmo propósito: escrever cartões de agradecimento, cartas a relações importantes da família ou mesmo transcrever relatórios ou cartas para o marido, como sua secretária, eram atividades básicas para mulheres de seu estrato social. A educação feminina, francamente limitante, fechava-se na função subalterna da mulher, enquanto vigia do lar, de sua decoração e “bom gosto”, ao mesmo tempo que, ao marido, deveria ser sempre auxiliar, fosse no casamento, fosse no escritório.

O fato de a educação feminina ser voltada para o casamento e os deveres para com o lar não significa que as mulheres tenham se fixado apenas e unicamente ao seu futuro predestinado ao lar e a maternidade. Há menções na própria *Federação* de jovens que, na contramão de seu tempo, profissionalizavam-se em nichos tradicionalmente masculinos, como a medicina. A Dra. Rita Lobato Velho Lopes, formada em medicina na Bahia em 1888, montou consultório na capital do Estado, sendo a única mulher listada na relação de médicos da Inspeção de Hygiene habilitada para clinicar (INSPETORIA..., 1890, p. 3). No Brasil, além da Dra. Rita, havia mais cinco médicas: Dra. Ermelinda de Vasconcellos e Dra. Antonieta Dias, ambas atuando no Rio de Janeiro; Dra. Maria Amélia, em Pernambuco, e “mais duas, formadas na Bahia, cujos nomes não sabemos. Depois de 1881, nenhuma outra moça matriculou-se no Rio de Janeiro” (REFERE..., 1892, p. 2). O aparecimento de moças nas faculdades de medicina não representa

uma mudança nos modelos de gênero explorados até aqui, mas sua progressiva flexibilização. Para a maioria massacrante das moças da elite, casar-se era, se não a única, uma das poucas possibilidades no horizonte de futuro para elas. Para as dissidentes, como Rita Lobo Velho Lopes, a sua entrada no mundo do trabalho não a isentava de suas “obrigações” em relação ao seu papel social de mulher, enquanto destinada a ser esposa e mãe: em pleno século XXI, as mulheres ainda sofrem pressões para desempenhar tais papéis, o que dizer, então, do final do século XIX? (KEHL, 2016).

**Imagem 85:** Recorte da Imagem 67, com destaque para o lado direito da imagem



**Fonte:** Recorte autoral.

Do elemento decorativo do lar passo à importância do elemento decorativo do corpo, este visivelmente presente em Paula, na Imagem 85, acima.

Paula, imaculada em seu vestido claro, lembra a estatuária fúnebre do cemitério da Santa Casa, com seu olhar compenetrado, distante, pensativo. A alvura de seu vestido contrasta-se com o negro da roupa de seus irmãos que, cercanda-a, contribuem ainda mais para o seu destaque. Cada mulher da família Ely tinha, assim, um papel a desempenhar, e a moda era o seu grande trunfo para tanto. De branco, ou em cores claras, as três jovens, no frescor de sua juventude, aprofundam o contraponto feito com sua mãe, enlutada, talvez, por sua juventude

que se esvaia, pela filha, também chamada de Augusta, morta precocemente em 1901. Paula, entretanto, na casa dos 25 anos, resplandecia em feminilidade.

De pé, levemente inclinada para a esquerda, Paula enverga seu elegante vestido. Por sua cor, os detalhes se perdem na imagem da fotografia, sendo necessário aproximar a visão para que seus pormenores sejam revelados, na Imagem 86, abaixo.

**Imagem 86:** Recorte da Imagem 67, com destaque para a parte superior do vestido de Paula



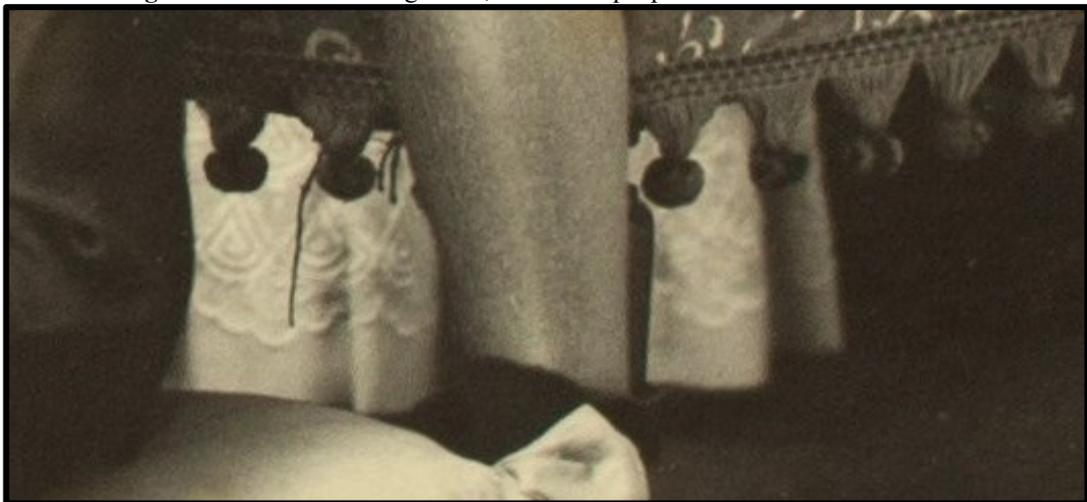
**Fonte:** Recorte autoral.

O vestido de Paula inicia-se em uma gola alta, composta de duas partes: como Augusta, uma inferior, composta pela camisa de baixo, é encoberta por uma renda branca, grossa, que não foi possível identificar. Na sua ponta, encontra-se entrelaçada uma fita, que, acredito, também fosse destinada a manter a gola apropriadamente apertada ao pescoço. Por baixo dela, uma

camisa em uma cor mais escura sobe poucos centímetros pescoço acima. A camisa com a renda é encoberta por uma sobrepeliz de decote quadrado, com mangas que vão até o cotovelo. Por baixo da sobrepeliz, estende-se uma manga rente ao braço de Paula, que desce até seus punhos. Um cinto apertado comprime sua cintura, demarcando-a, permitindo que sua saia se abra. Na parte inferior do seu vestido, uma característica interessante do período, a saber, o uso indiscriminado de botões. Na saia de Paula, os botões não apresentam função aparente que não seja a pura ornamentação. Duas carreiras de seis botões perfilam-se verticalmente, terminando próximos de seus joelhos: a partir daí, babados costurados em declive, que se encontram entre as duas linhas de botões, dão a tônica da simetria, das linhas retas, simples e elegantes (LAVÉ, 2006).

Por fim, o comprimento. Os vestidos das últimas décadas, praticamente todos, levavam uma pequena cauda, como a Mulher 1 da Imagem 9 do capítulo 2. Nesse período, entretanto, os vestidos encurtam cerca de 5 ou 6 centímetros do chão, ao menos para os vestidos de passeio e para ocasiões diurnas, facilitando a vida feminina. O vestido de Paula parece acompanhar essa tendência.

**Imagem 87:** Recorte da Imagem 67, com destaque para a barra do vestido de Paula



**Fonte:** Recorte autoral.

Na Imagem 87 é possível ver a barra do vestido de Paula. Ele está a mostra, em um pequeno pedaço, atrás da poltrona em que seu irmão está sentado. Nele, é possível ver a barra pairando acima do belo carpete do cenário. Costurado a ela, uma renda, delicada, prende-se ao tecido de seu vestido. É possível que ela tivesse sido aplicada em outros pontos dele, que, dada a sua cor, não foi possível visualizar. De Paula, passo a sua irmã, Wilma, na Imagem 88.

**Imagem 88:** Recorte da Imagem 67, com destaque para Wilma



**Fonte:** Recorte autoral.

Os vestidos de Paula e Wilma são muito parecidos. Seriam da mesma cor? O padrão dos desenhos no tecido seria o mesmo? O que noto com essa similaridade é a capacidade de se

reproduzir modelos previamente importados de grandes *maisons* parisienses, fosse comprando diretamente de seus criadores, fosse copiando o modelo de revistas.

A moda, psicologizada, incentivava a embriaguez da mudança, pela multiplicação dos protótipos, pela possibilidade de escolha individual, concretização de personalidades, gostos, sujeitos. A grande disponibilidade de modelos expostos ano a ano pelos costureiros e o infinito número de modificações possíveis através de rendas, nesgas, tipos de mangas, bordados, possibilitavam a existência de roupas aparentemente parecidas entre si, mas jamais iguais. Com infinitas possibilidades de combinação, por que elas usam modelos muito semelhantes? Em um momento em que a roupa ajudava a estabelecer identidade, por que utilizar um modelo igual? Sem grandes possibilidades de destaque na sociedade, por que apagar-se em um modelo reproduzido? No meu entender, os modelos parecidos das irmãs estabelecem uma relação de identificação entre elas, de reconhecimento, em um laço de amizade idealizado entre pessoas do mesmo sangue, mas raramente concretizado, de forma prática. Por que outro motivo elas encomendariam vestidos muito parecidos? Afinal, modelos diferentes em irmãs com corpos parecidos ofereciam uma gama maior de vestidos disponíveis para empréstimo, e uso em espaços e ocasiões diferentes. Nesse ponto, talvez a riqueza das moças tenha conferido tal possibilidade, já que, despreocupadas com a necessidade de economizar em roupas, vestidos parecidos fossem, até mesmo, uma forma de diferenciação de famílias de classe média, por exemplo.

Outro ponto a ser descortinado refere-se ao conjunto da obra: apesar de parecidas, cada uma era uma pessoa, com uma personalidade e gostos diferentes. Uma mulher era, antes de tudo, um rosto, um corpo, e isso está devidamente diferenciado entre as irmãs. Paula usa um penteado muito parecido com o de sua mãe, Augusta, e que foi muito popular durante a primeira década do século XX. Wilma, entretanto, utiliza um penteado elaborado, que renunciava as mudanças do início da década de 1910: dividido ao meio, o cabelo, devidamente untado, é frisado e as duas madeixas formadas são dobradas na parte frontal da cabeça e presos na parte de traz. O cabelo, como já definido, era um importante representante da feminilidade, e sua forma de arrumação nunca era despreziosa. As muitas possibilidades de arranjo de seus fios transformavam-no em, praticamente, mais um componente do vestuário feminino, já que muitas mulheres, desprovidas da quantidade que consideravam adequada de cabelo, completavam-no com extensões de cabelos comprados (DOYLE, 2003; WILCOX, 2008).

As joias das irmãs também são um ponto de diferenciação. Wilma utiliza um delicado broche composto por três pedras, que formam uma flor, preso a sua gola; Paula utiliza um

trancelim fino, que é preso ao seu pescoço e vai até a sua cintura, ocultado em seu cinto, talvez com um pequeno relógio em sua ponta. Por brinco, cada uma delas leve algo que não pude identificar com certeza, mas que parece ser uma pequena esfera pendente, que poderia ser uma pérola, ou mesmo uma pedra. Essas diferenças, insignificantes e negligenciáveis, em um primeiro momento, configuram-se em elementos inestimáveis na caracterização individual de cada irmã. Apesar de uma pretensa homogeneização da moda ocidental no século XX, sua individualização é inseparável de seu caráter moderno: ao invés de um elemento de classe, ela se transforma em matéria-prima para o culto e a construção da própria imagem, da personalidade, possíveis apenas em regimes democráticos. Se a mulher é uma imagem, como já afirmado para Augusta, todo e qualquer detalhe de sua figura, natural ou adquirida, fisiológica ou indumentária, é representativa de quem ela é, gostaria ou acredita ser. A moda, assim, “tem um papel a desempenhar junto à mulher: ajuda-a a ser” (LIPOVETSKY, 2009, p. 112). Vestidas de forma semelhante, Wilma e Paula, em um dia, talvez quisessem evidenciar sua relação de amizade e reconhecimento e, no dia seguinte, cada uma em um estado emocional diferente, poderia querer expressar isso com roupas, acessórios, penteados diferentes e, um passante distraído na rua, poderia supor que elas eram, talvez, duas desconhecidas. Essa era a mobilidade que a moda oferecia às mulheres.

Além da personalidade, para mulheres em idade de se casar, a roupa servia como forma de ascensão social. Revistas como *A Estação*, afirmavam que seu objetivo era, através de seus editoriais, moldes, descrições, ajudar as senhoras e senhoritas, “fornecendo-lhes os meios de reduzirem a sua despesa, sem diminuição alguma do grau de elegância a que as obrigava a respectiva posição na boa sociedade” (A ESTAÇÃO apud CRESTANI, 2008, p. 327). O entendimento da moda como uma prerrogativa feminina, além da valorização do presente social combinada a valorização da estética individualista, baseada na lógica da diferença, tornava-a uma obrigação feminina, mas, também, uma das poucas formas de expressão e possibilidade de destaque entre as demais outras jovens. A moda servia como uma niveladora social, o que, por um lado, ajudava a homogeneizar as flores em um mesmo vaso e que, por outro, destacava as mais elegantes. Aqui, há uma passagem lenta e gradual, mas muito importante a ser ressaltada: o progressivo enaltecimento da elegância, em detrimento do luxo.

Quando a roupa da elite era visivelmente diferente da classe média e, sobretudo, das classes baixas, o luxo, os tecidos vistosos, os cortes da moda, os acessórios dispendiosos, tinham papel central na indumentária desta classe. Quando a roupa passa a se “homogeneizar” e, na multidão, o nobre, o banqueiro, o funcionário público e o burguês são indistinguíveis ao

primeiro olhar, a simples ostentação perde seu valor central, e as classes altas e médias são distinguidas “no polimento das maneiras, na composição elaborada dos gestos, enfim, no elemento dinâmico da moda. A distinção econômica do luxo cede lugar à distinção estética da elegância” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 134).

Paula e Wilma eram moças da elite porto-alegrense. Seu pai, um rico comerciante, com contatos e relações com os homens mais poderosos do Estado, oferecia um dote financeiro e de contatos que certamente muitos rapazes daquela época cobiçaram. Suas figuras, jovens e belas, também parecem ser um elemento que contribuía para o interesse dos homens na corte às jovens. Seus muitos irmãos, certamente com muitas amizades feitas nas escolas e faculdades que frequentaram, provavelmente traziam amigos para casa, oferecendo um leque de possíveis pretendentes às irmãs. Das três, entretanto, apenas Erna casou-se. Esse é, assim, um fato que chamou a atenção na pesquisa aqui realizada: criadas em um ambiente onde o matrimônio e a maternidade eram destinos esperados, “naturais”, as duas jovens não se casaram.

O Positivismo, que dominou a sociedade rio-grandense naquelas primeiras décadas de República, era claro: a ligação maior da mulher com a natureza fazia dela um ser inferior ao homem e, por isso, frágil e inapta para o autogoverno. Seu maior mérito era a compreensão de que a sujeição, a obediência, primeiro ao pai, depois ao marido, era uma expressão de suas qualidades amorosas, apenas desenvolvidas em sua extensão no lar e na maternidade. Comte insistia na "admirável máxima de Aristóteles: a principal força da mulher consiste em superar a dificuldade de obedecer" (COMTE apud LEAL, 1996, p. 276). Como entender, então, que duas mulheres com tantos predicados que lhes possibilitavam casar-se em sua classe e manter a posição social que o pai lhes conferia continuassem solteiras?

A primeira imagem, e que nos chega até hoje, é a estereotipada “solteirona”, formada pela própria cultura do século XIX, que vê na mulher solteira, segundo Balzac, como “um ser improdutivo”, um destino desperdiçado (BALZAC apud PERROT, 1991, p. 298). Das mulheres socialmente desvencilhadas da autoridade paterna/marital, a viúva já foi mencionada. Mas Paula e Wilma fazem parte de um outro grupo que era visto com um misto de piedade, desconfiança e reprovação: o das mulheres independentes. Não há indícios de noivado ou casamento das moças, tendo sido descritas por seus nomes de batismo até o fim de suas vidas e, como já arrolado, as duas eram jovens com qualidades que lhes tornavam partidos cobiçados. Tal independência, conquistada por mulheres pobres, ou moças de sua classe, através de ordens religiosas, por elas foi mantida, ao que tudo indica, através do dinheiro. Quando Nicolau morreu, em 1925, as duas foram contempladas com uma pequena fatia de uma fortuna. Quando

Augusta morreu, em 1930, as duas recebem a segunda parte da herança: em dinheiro, ações e propriedades que lhes permitiriam viver de forma digna e confortável até o fim de seus dias.

Diferente da mãe, que só passou a aparecer nos jornais em função das tratativas da herança, Paula e Wilma são citadas em reuniões de acionistas, como na do Banco Porto-Alegrense (BANCO Porto..., 1962, p. 6), ou Banco da Província do Rio Grande do Sul (BANCO da..., 1955, p. 10). Wilma, por exemplo, vendeu imóveis em 1933 (COMPRARAM..., 1933, p. 4). No ano seguinte, ela aparece como peticionária de um processo que buscava a liquidação de aluguéis não pagos de casas suas por Arlindo Severo e sua mulher. A fim de saldar a dívida, Severo teve sua asa hipotecada (EDITAL, 1934, p. 6). Wilma também se associou a empresas nascentes, como a Sociedade de Seguros Marítimos e Terrestres de Porto-Alegrense, na qual tinha 137 ações (SOCIEDADE..., 1934, p. 6). A presença delas em tais reuniões de acionistas, em processos de compra e venda e em ações que buscam reparação por débitos não quitados indica que elas mesmas passaram a administrar o próprio dinheiro.

Outras menções mostram que, além da independência financeira, elas eram respeitadas na sociedade local, e admitidas nos círculos das senhoras da alta sociedade. Além das já tradicionais doações para festas religiosas, com a qual Augusta foi mencionada, Paula, em 1904, contribuiu para a quermesse organizada em benefício da Faculdade de Medicina e Farmácia, à qual Paula doou um “porta-cartões, um guardanapo” (KERMESSE, 1904, p. 2), esmolas para a Santa Casa (DONATIVO..., 1961, p. 6), contribuições em campanhas de aleitamento (CAMPANHA..., 1960, p. 5). Além disso elas participaram, junto às senhoras integrantes das mais distintas famílias do Rio Grande do Sul, de manifestações políticas também através da igreja, reafirmando o suporte oferecido por Dom Vicente Scherer à candidatura ao senado de Carlos de Brito Velho (EM DEFESA..., 1958, p. 13).

A igreja, de fato, parece ser um elemento social ligado às mulheres. Desde cedo se estabelece um vínculo entre as meninas e a religião, que são “educadas nos joelhos da Igreja” (PERROT, 2017a, p. 44). A demonstração pública de religiosidade, a frequência à igreja e a participação em entidades dedicadas à caridade eram parte das atividades de uma mulher da classe média e da elite. O divertimento comum de domingo das moças da elite era à missa da Igreja das Dores e depois ir ao cinema e ver as lojas da Rua da Praia.

As desigualdades intelectuais propagadas pelas diferenças de gênero abalizadas pela ciência daquele século, apesar de deplorar o “obscurantismo” propagado pelos dogmas da religião, acreditava que ela era benéfica às mulheres, já que os valores de abnegação e obediência, da fé em algo, puramente na crença, ajudava a aprimorar as “características

naturais” das mulheres em seu dever social de esposa e mãe, submetida ao homem. A própria imagem de Maria que, segundo a igreja católica, com coragem, resigna-se ao chamado de deus, concebe o menino Jesus e por ele, e sob a autoridade de seu marido José, sofre todas as provações e dificuldades, era um exemplo edificante e didático demais para ser ignorado por homens como Castilhos, positivista, sim, mas também pragmático.

Júlia Lopes de Almeida, novamente, ilustra bem essa questão. Em resposta a uma carta fictícia a uma amiga solteira, Esther, que acaba de perder a mãe, e se pergunta “pra quem hei de viver agora?”, Júlia responde, categórica: “viverás para os pobres, para os que não tem apoios nem alegrias. O teu infortúnio farás muitos felizes” (ALMEIDA, 1905, p. 167). Júlia prossegue: “A saudade e a lembrança dos nossos mortos fazem-nos naturalmente piedosos; além de que és rica, e se isso te priva de uma distração, o trabalho, concede-te a doce consolação de matar a fome aos inválidos” (ALMEIDA, 1905, p. 167). O Manual das Noivas de Júlia, com essa carta, apresenta um futuro alternativo às mulheres que a Fortuna não reservou a proteção do casamento, já que, “mais do que nenhuma mulher, precisa da força a que ficou solteira” (ALMEIDA, 1905, p. 167). A visão pessimista, e oficial, da desventura da moça que não se casa, talvez não fosse a única.

Outra obra escrita por uma mulher, Jane Austen (1775-1817), mas agora inglesa, e que viveu no início do século XIX, ajuda a dar uma outra perspectiva a questão da mulher solteira. Em romance publicado em 1815, denominado *Emma*, Austen (2015) apresenta a senhorita Emma Woodhouse, segunda filha de um nobre inglês que ficou viúvo no nascimento da segunda filha. Ela parece desinteressada no matrimônio, e avulta a possibilidade de jamais se casar, e ser uma “solteirona” adulada, rica, que ajudaria a criar os sobrinhos, filhos de sua irmã. Diferente de Almeida, Austen apresenta, através de Emma, um futuro possível, calmo e confortável, de uma mulher que jamais se casaria, ao invés do vale de lágrimas apresentado por minha conterrânea.

Paula e Wilma, através de suas imagens fotográficas, legaram as figuras de jovens exemplares para os padrões da época: adequadamente vestidas, sob o signo da moda, jovens, belas, elegantes. Voluntário ou não, seu estado civil foi vivido, segundo as normas da época, e ao que tudo indica, de forma digna e independente, gerindo os bens que os pais lhes deixaram, talvez até mesmo ampliando-os através de investimentos, e sendo aceitas, ao mesmo tempo, pela alta sociedade da época durante toda a sua vida. Duas senhoritas e, com o passar do tempo, senhoras respeitáveis, abastadas, piedosas e caridosas, provenientes de uma família bem estabelecida social e politicamente, na capital do Rio Grande do Sul. Talvez não duas mulheres

desviantes, mas uma adaptação possível da vida de mulheres que, não submetidas à autoridade de um homem, depois da morte de Nicolau, viveram em adequação à moral do tempo, castas, mas livres.

O ano de 1914, mais especificamente o início da I Guerra Mundial, acelerou mudanças em curso que desarticularam parte dos modelos e preceitos aqui exemplificados, por várias razões.

O século XIX, em seu esforço de estabilizar a fronteira entre o público e o privado, amarrando a mulher à família, ao pai e ao marido, vê no início do século XX a sociedade complexificar-se. As mulheres da elite e da classe média, antes agindo pelas frestas do poder, a partir de então começam a exigir, constante e cada vez mais agressivamente, o direito de “trabalhar, viajar, amar” (PERROT, 1991, p. 613). Como as médicas apresentadas anteriormente, as mulheres da elite e classe média começam a romper os limites preestabelecidos, e pleiteiam com mais insistência as cadeiras das universidades, do parlamento, das repartições públicas. Exigem a dignidade do tratamento de pessoas adultas, capazes de autogestão. Exigem o direito ao voto, ao divórcio, à guarda dos filhos (SCOTT, 1990).

A moda foi o grande expoente das modificações do que era ser mulher e dos papéis que poderia desempenhar. A grande simplificação do vestuário pode ser resumida no lamento de Paul Poiret: “Outrora as mulheres eram arquitetônicas como proas de navios, e belas. Agora parecem pequenas telegrafistas subalimentadas” (LIPOVETSKY, 2009, p. 87). De uma figura colossal, coberta do pescoço aos pés e espremida em um espartilho, os próximos anos viram um processo de mutação da alegoria feminina: da gloriosa dama, imponente, sedentária, construída com enormes chapéus, babados, rendas, tecidos, joias, plumas, caudas, os anos de 1920 contemplaram o alvorecer de uma mulher andrógina, que escandalosamente cortava seus cabelos à moda de Coco Chanel, que mostrava os tornozelos em suas saias curtas, que não tinha mais a cintura marcada ou espartilhada, mostrando os braços e o colo, e que era magra e esguia. Nesse ponto, o comentário de Poiret foi certo: a bela mulher *embonpoint* do século XIX tornou-se *en bon point* no século XX. A desnudação do corpo feminino deu-se em um processo de redução das coações rígidas femininas, que “entravam a expressão livre da individualidade” (LIPOVETSKY, 2009, p. 81). Uma roupa simplificada, funcional, para a mulher que trabalhava, estudava, vivia. Não mais um bibelô sorridente e silencioso, mas uma melindrosa esguia e descontraída. Não se trata, é claro, de uma mudança instantânea e homogênea, mas um início, uma ousadia que com os anos se tornou aceitável, moda.

A reformulação dos modelos de gênero desestruturou o milenar papel masculino que, em crise, voltou-se contra as modificações que afirmavam ser responsáveis pela decadência dos costumes que culminaria, também, na das nações. O ideal da virilidade militarizada, lentamente construída no século XIX, expressa no jovem que se alista e defende o país dos inimigos, desmoronava frente a carnificina das batalhas da I Guerra Mundial. Na Europa, das gloriosas paradas militares o mundo viu horrorizado as fotografias e os relatos que descreviam pilhas de corpos, cobrindo campos inteiros, depois de um destacamento avançar e ser surpreendido por metralhadoras e tanques. A garbosa cavalaria, em uniformes coloridos e imponentes, morta, ultrapassada. Do orgulhoso soldado, que combatia corpo a corpo, a I Guerra Mundial mostrou ao mundo a força destrutiva das novas tecnologias, obrigando homens a rastejar em poças de lama, detritos e sangue, enfiados em buracos, como animais, em uma posição que simbolizava, a longo prazo, a decadência da virilidade nos moldes do século que havia terminado, menos de duas décadas antes.

A fotografia, cada vez mais potente, ilustraria a ascensão e queda dos novos modelos, expressos em jornais e revistas, que progressivamente abandonavam a ilustração e utilizavam fotografias.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas considerações finais encerram um longo percurso iniciado no fim do século XVIII, realizado, a fim de compreender a Porto Alegre de 1889 a 1914, sua elite e classe média e as relações de gênero que nela se davam. Das muitas formas de existir, de ser, de se inventar ou se mostrar ao mundo e com ele interagir, seja através da moda, seja através da fotografia, a relação entre homens e mulheres, tornados, no século XIX, um o contrário do outro, foi a que se mostrou mais própria. De uma senhora que atravessa a rua com suas filhas, a senhora e jovens sentadas frente à câmera no que simula a segurança e aconchego do lar, as atitudes, o posicionamento, as roupas mudam, mas fazem parte de um mesmo conjunto ideológico: a inadequação da mulher para o ambiente público e sua destinação ao privado.

A exploração da “glorificação” de Júlio de Castilhos, no capítulo 2, foi muito didática do poder ideológico que a fotografia naquele fim de século XIX possuía. Como imagem técnica, “espelho do real”, era entendida como uma captura de algo visível, sem interferência direta humana, a impressão da luz sobre uma base fotossensível. Com essa concepção em mente, o cortejo eternizado por Ziul não tinha por objetivo apenas fotografar o momento. A imagem feita naquela tarde de sol, naquela rua empoeirada, concretizava uma outra realidade, não apenas a simples fotografia de um momento no tempo e no espaço, mas um elemento de construção da própria realidade: a organização daqueles homens no cortejo, suas roupas, suas poses, seus bustos, coroas, estandartes, tudo era pensado e planejado para expressar uma organização política, social e econômica específica. Uma sociedade organizada por camadas, distribuída em grupos, por profissão, nível de educação, cor da pele, riqueza, influência, sobrenome. Uma sociedade sem contradições, sem disputas, em que cada qual tem seu lugar pré-definido. A imagem de uma procissão rigidamente programada para organizar o corpo social rio-grandense e a fotografia como meio de capturá-lo.

Imagens ideais, como a descrita anteriormente, dizem muito sobre a sociedade e o tempo que as fizeram. Nelas, para os de sua época, o óbvio estava posto. Um século depois, 116 anos, precisamente, elas exibem um mundo em que as ausências, os silêncios gritam ensurdecidamente: onde estavam as mulheres? Em um cortejo eminentemente masculino e branco, onde estavam os homens negros? Por que tanta importância dada a um homem morto? Caprichosas, as fontes apenas responderam perguntas diretas e precisas. Inquirições vagas foram vistas com desdém e, como a esfinge, impediram minha marcha até que eu mesmo, encarando-a, pudesse oferecer uma solução a minha própria pergunta. E, para responder a estas

perguntas, tive uma ferramenta teórica que me permitiu ver além do plano geral. A lupa do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1989) permitiu ver os destaques, aquilo que se queria mostrar, mas também os “refugos”, aquilo que o enquadramento do fotógrafo considerou menos importante, talvez até mesmo indigno de ser fotografado. Um desses elementos não evidenciados nas imagens foram as mulheres.

As mulheres, mas também os homens, foram analisados, aqui. Seus rostos sérios, suas feições enigmáticas, nada ofereceram de bom grado. Tudo que se inferiu sobre elas e eles foi obra de pesquisa, de leitura. Para entendê-los, foi preciso entender o seu próprio tempo, a sua própria sociedade e isso gerou uma grande pesquisa. As muitas páginas que antecederam essas breves considerações finais representam um intento de, através dessas pessoas, compreender a sociedade em que viveram. Mais que o uso da lupa, utilizei o afiado bisturi, a fim de mostrar ao meu leitor e à minha leitora os detalhes, os indícios, as pegadas de um animal que por ali havia passado, mas já havia partido. Mais do que um preciosismo tolo, as imagens retalhadas e constantemente descritas representam a base dos argumentos de um historiador determinado a apresentar um caminho percorrido e permitir que o leitor e a leitora decidam sobre a lógica, ou não, do raciocínio apresentado. Dito isso, retorno a questão do gênero.

Como o oposto complementar do homem, a mulher, definida por sua capacidade reprodutiva, foi destinada ao espaço privado da vida em sociedade. Os homens brancos, caracterizados por sua capacidade intelectual superior, racional, eram os representantes “naturais” da raça humana, destinados a ordená-la e direcioná-la para um futuro de progresso e felicidade. As mulheres, nas imagens analisadas no capítulo 2, pouco aparecem porque aquele não era o seu lugar de direito, segundo as regras daquela sociedade. As mães e filhas daqueles homens deveriam participar do novo mundo que se descortinava naquele início de século, moderno e empolgante, gerando seus filhos, cuidando de suas casas, sendo belas e agradáveis, proporcionando-lhes o refúgio que as delícias do lar reservavam ao homem que, em hercúleos esforços, mantinha um teto sob sua cabeça com os frutos de seu trabalho. A mulher da classe média e elite, branca, casada e mãe, deveria estar no lar, cuidando e educando os filhos, futuro da nação. A simplificação dos papéis destinados aos homens e mulheres durante o século XIX permitiu que destinos, futuros, possibilidades fossem evidentes.

Nessa relação de complementariedade, o homem tinha uma posição privilegiada. Como grande protagonista da vida pública, ao homem era reservada uma educação mais abrangente, profissionalizante. Aos homens destinavam-se o controle da nação, a condução dos negócios, a produção das “belas artes”. Pelo pai, a mulher era apresentada à sociedade, mas pelo marido

ela ganhava um lugar. Com Júlio de Castilhos e Honorina, mas sobretudo com Nicolau e Augusta, a definição da mulher em relação a sua classe ficou mais evidente: era pelo marido que a mulher mantinha ou elevava sua posição de classe, pertencendo à classe média ou à elite da época. Considerado inadequado que uma mulher da classe média ou elite trabalhasse, era apenas casando que se poderia garantir segurança econômica, de classe e prestígio. Nesse sentido, particular, o casamento era uma escolha que definia o futuro da mulher.

As mulheres da classe média e elite, apesar do propagado ócio de que gozavam, eram trabalhadoras não remuneradas e não reconhecidas. Mesmo tendo empregados, sinal de posição social, mulheres como Augusta, com uma extensa prole, eram responsáveis pela “ordem” da casa, seu correto e eficiente funcionamento. Preocupações com a saúde e a higiene eram constantes e responsabilidade feminina. Mais que apenas uma residência, a casa, o lar da mulher, era sua materialização. Em sua decoração, por exemplo, estaria estampado seu bom gosto, suas habilidades manuais, como costura, bordado, pintura, seu zelo e capacidade organizacional. Presa à casa e ao lar, as realizações femininas deveriam, naquele ambiente, serem expressas e conquistadas.

No contexto familiar, o matrimônio era entendido como uma estratégia, a fim de criar alianças político-econômicas. A luta por “riqueza, *status* social e poder político” era travada, também, através dos casamentos, que ligavam famílias que se apoiavam, na defesa de interesses mútuos, como no caso do casamento de Assis Brasil com Cecília Prates de Castilhos, irmã de Júlio de Castilhos (VARGAS, 2011, p. 28). Nomes ilustres que se aglutinavam, concentrando as grandes fortunas, inserindo seus membros nos cargos chave do governo, do exército, da igreja.

Protagonistas da vida política, econômica e pública, a formação dos homens da elite rio-grandense foi questionada. Enquanto o membro mais importante dessa elite na primeira década da República no Rio Grande do Sul, e protagonista das imagens do capítulo 2, a vida de Júlio de Castilhos ilustrou esse processo de formação. Filho de estancieiro rico, recebeu educação formal, bacharelando-se em direito em São Paulo, o curso da elite política do Império e da Primeira República. Ocupando um lugar no nascente Partido Republicano Rio-Grandense, iniciou sua atuação política em Porto Alegre através do jornal *A Federação*. Seu crescimento dentro do PRR fez dele o homem mais poderoso dentro do Estado, quando da Proclamação da República. Rico, com formação superior e influência política, Castilhos encarnou o modelo do homem de elite rio-grandense do período. Sua filiação política, entretanto, seria determinante para uma mudança importante na constituição da própria elite.

Apesar de integrante da elite rio-grandense do Império, a atuação de Castilhos no PRR, um partido pequeno e quase sem representantes eleitos na política local, transformavam-no em um dissidente do poderoso Partido Liberal que comandava a província. Em 1889, a tradicional elite do Rio Grande do Sul foi desalojada de seus cargos e poder, sendo substituída pelo PRR. Necessitando de apoio, Castilhos chamou para si componentes da sociedade atual que haviam ascendido economicamente nas últimas décadas. Essa diversificação, tanto da elite, quanto da economia, permitiu que homens como Nicolau Ely e sua esposa, por procuração, fossem considerados da elite.

Assim como Castilhos, que teve sua vida pregressa estudada, os Ely que chegaram ao Rio Grande do Sul no final da década de 1820 também foram pesquisados, com o intuito de determinar a extensão de suas riquezas, de suas alianças e poder político. Através de sua fortuna e constante atuação no cenário econômico e, por consequência, político, da capital rio-grandense, foi possível investigar uma outra forma de ser elite. Suas conquistas pecuniárias, expressas em empresas, imóveis, venda de terras, evidenciam uma capacidade econômica que foi digna de nota em sua morte, em 1925. Nicolau, assim, rico e reconhecido, investiu em elementos de *status* social, como sua bela casa, na Rua da Conceição. Outra importante forma de diferenciação da elite rio-grandense representada pelo PRR foi através da limitação dos papéis femininos, discriminados como, exclusivamente, de mãe e esposa.

A família formada por Augusta e Nicolau era uma forma de riqueza valiosa. Para fora das colunas do lar do casal, a família era representada por Nicolau, e seus membros receberiam seu sobrenome e *status* social quando a hora chegasse. Os filhos homens, sobretudo os mais velhos, foram preparados para assumirem suas empresas e os mais novos receberam ensino superior profissionalizante. As mulheres, entretanto, foram preparadas para o casamento. Uma “educação decorativa” era suficiente para a moça que quisesse bem se casar. Os meninos seriam criados para conquistar seu lugar na sociedade, na política, na economia, na vida cultural e acadêmica, enaltecendo o sobrenome que carregavam. As meninas seriam educadas para fazer casamentos com outras famílias importantes, unindo pelo matrimônio irmãos e pai a outros integrantes da elite, talvez vantajosos parceiros na luta para manter uma posição ao sol.

Casadas, a maternidade era a próxima etapa natural. Excluídas da vida pública, os filhos representavam o legado das mulheres: enquanto Nicolau erigiu um edifício que ainda hoje leva seu nome e carrega sua memória, a existência de Augusta permaneceu no afeto daqueles que ela concebeu, criou. Para a posteridade, nos museus e arquivos públicos foi, novamente, através de seu marido que ela sobreviveu ao esquecimento.

Augusta, suas filhas e mesmo as mulheres anônimas da Imagem 1, viveram em um período em que a mulher era convidada, instada a ocupar a via pública, mas na Rua da Praia, fazendo compras, jamais em um desfile político. As sociabilidades em desenvolvimento naquele início de século, em associação com as melhorias de Porto Alegre, como a iluminação elétrica, sistema de esgotos, água encanada, transporte público, transformaram a forma de viver e estar na cidade. A Rua da Praia, tradicional via do comércio porto-alegrense, converteu-se na rua mais chique da cidade. Nela, elegantes lojas ofereciam seus produtos as passantes. Na sucessão de lojas, intercaladas, havia também cinemas, confeitarias, livrarias, joalherias, estúdios fotográficos, modistas. Porto Alegre estava amplamente ligada ao comércio europeu, oferecendo às senhoras e senhoritas os produtos da modernidade e das sucessivas revoluções industriais. Além do Teatro São Pedro, clubes esportivos ofereciam eventos ao ar livre, associações esportivas, como o clube de regata ou de ciclismo, apresentavam competições, todas abertas à presença das distintas senhoras da classe média e elite, devidamente acompanhadas, é claro, de suas famílias ou representantes masculinos.

A moda, desses produtos, era a mais importante. Também organizada no século XIX pela burocratização que varreu grande parte das atividades de todos os tipos, a moda tornou-se um imperativo para as mulheres das mencionadas classes, bem como um objeto de sedução. Oriunda, sobretudo de Paris, a moda tornou-se nesse período uma prerrogativa das grandes *maisons* e seus costureiros. Através das roupas de confecção, ou mesmo dos periódicos, como *A Estação*, que propagandeavam a “última moda de Paris”, grande parte das mulheres das classes “altas” tinham acesso às novidades no campo. Chapéus, seus enfeites, tipos de mangas, golas, rendas, fitas, debruados, tecidos, mudavam constantemente. A elegância, como um elemento de classe, era essencial para a manutenção do *status* de classe média e elite, que implicava em seguir a moda, suas nuances e revoluções.

Era através da roupa que os modelos de gênero, sobretudo as regras destinadas às mulheres, eram mais evidentes. O espartilho, elemento clássico desse período e representativo do controle do corpo feminino, é muito ilustrativo: como uma roupa de baixo, ele jamais deveria ser visto em público, mas sua não utilização, entretanto, era rapidamente reconhecida.

A moda, entretanto, não foi apenas uma imposição, mas uma prerrogativa feminina. Impossibilitadas dos meios de expressão tradicionalmente reservados aos homens, como os jornais, as mulheres puderam expressar-se através de suas roupas, joias, chapéus, leques, sapatos. A psicologização das roupas possibilitou às mulheres expressar emoções e, sobretudo, personalidades. Apesar de haver um estilo geral dominante, a forma de combinar os elementos

da moda eram infinitos. A grande multiplicidade de modelos fazia com que as escolhas de cada mulher pudesse ser uma forma de exteriorizar sua personalidade, quem era, ou quem gostaria de ser. Nesse sentido, as roupas são elementos de discursos das mulheres, razão pela qual foi priorizada, mas não exclusiva, nas análises aqui feitas. Não necessariamente quem aquelas mulheres eram, mas como os modelos de gênero do período ditavam que deveriam ser.

Paula e Wilma foram representantes, ao mesmo tempo, clássicas desta elite, e exceções ao modelo apresentado como “natural”. Filhas de uma família bem colocada social e politicamente no Estado, nenhuma das jovens casou-se. Ricas herdeiras dos pais, elas parecem ter optado por uma vida de solteirice, aparentemente casta, e independente. Sem constituir família ou associar-se a um homem que, como seu pai fizera com sua mãe, lhes desse um sobrenome e *status*, as duas não apenas permaneceram solteiras, mas, ao que tudo indica, também geriram seus próprios bens. Diferente da mãe, que viveu e morreu discretamente no âmbito público, com grande ênfase para o jornal *A Federação*, Paula e Wilma foram constantes em citações no jornal, descritas vendendo e comprando imóveis, participando como acionistas em empresas e mesmo exigindo débitos não pagos a seus credores. Ao invés de párias sociais, elas foram aceitas, circulando entre as senhoras da alta sociedade porto-alegrense.

Todo o exposto até aqui fez parte de um questionamento sobre as relações de gênero pela fotografia e a moda na elite e classe média em Porto Alegre entre 1889 e 1914. As reflexões sobre o tema, entretanto, não se esgotam aqui e novas perguntas e novas fontes permitirão a continuidade deste trabalho. Por ora, despeço-me aqui.

## REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. São Paulo: ProEditores, 1997.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Brasil. In: **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ALMANACH ILLUSTRADO DAS FAMÍLIAS CATHÓLICAS BRAZILEIRAS. Nichtheroy: Escola Typ. Salesiana, 1914.

ALMANAK ENCYCLOPÉDICO SUL-RIO-GRANDENSE. Porto Alegre, 1898. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/828637/248>. Acesso em: 15/01/2020.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Livro das Noivas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1905.

ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz E. Robinson (org.). **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editoria, 1998.

ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres no campo In: SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. Os interiores domésticos após a expansão da economia exportadora paulista. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.12, p. 129-160. jan./dez. 2004.

ARAÚJO, Marcelo de. **Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

ARAVANIS, Evangelia. A industrialização no Rio Grande do Sul nas primeiras décadas da República: a organização da produção e as condições de trabalho (1889-1920). **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, vol. 2, n. 3, p. 148-180, jan./jul. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/download/12294/13421>. Acesso em: 17/02/2020.

AU BON MARCHÉ. **Catálogo**. Paris, 19--.

AUSTEN, Jane. **Emma**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

AZEVEDO, Camila Nascimento. **Representações de Papel: Uma coleção de postais e seus significados (1900-1939)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2016.

BAKOS, Margareth M. Política na sala de visitas (1897-1937). In: NELSON BOEIRA, Tau Golin. **República velha (1889-1930)**. Passo Fundo: Méritos, 2007.

BARROS, Vera Beatriz de Jardim Sayão. **Os álbuns de Violeta: Trajetórias familiares e gostos sociais nos álbuns de fotografias (Rio de Janeiro, 1855-1897)**. Dissertação (Mestrado

em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2017.

BASILE, Marcello. O laboratório da nação: a era regencial (1831-1840). In: GRINBERG, K. SALLES, R. (Org.). **O Brasil imperial**, volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BEAL, Marisa; MICHELON, Francisca. Lembrar do tempo através do olhar das mulheres-memória da fotografia em histórias de fotógrafas. In: BEAL, Marisa; MICHELON, Francisca (Org.). **Fotografia e Memória** - Ensaios. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPel, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

BORGES, Marcia de Castro. **Imagens da cidade**: o olhar de Virgílio Calegari sobre Porto Alegre do início do século XX. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Campinas, 1999.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

BRAGA, J.; PRADO, L. A. do. **História da Moda no Brasil**: das influências às autorreferências. Barueri: DISAL, 2011.

BRANDS, Juliana Bredow. Verticalização e regularização do Centro de Porto Alegre. In: Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação – SEPesq, XI. 2015, Porto Alegre. **Sustentabilidade, ciência e ética: responsabilidade social, econômica, ambiental e cultural**. Porto Alegre, 2015. Disponível em: [https://www.uniritter.edu.br/files/sepesq/arquivos\\_trabalhos/3612/1146/1325.pdf](https://www.uniritter.edu.br/files/sepesq/arquivos_trabalhos/3612/1146/1325.pdf). Acesso em: 29/02/2020.

BRAZIL, Érico Vital; SCHUMACHER, Schuma (Org.). **Dicionário Mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2000.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

CALDWELL, Kia L. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. **Revista Estudos Feministas**. Vol. 8, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11922/11177> . Acesso em: 01/08/2018.

CALEGARI, Virgílio. **Album de Porto Alegre**. Organizado pelo hábil photographo Cav. Virgílio Calegari e Luis Coimbra Jr. Milão: Tecnográfica Milano, 1912.

CAMARGOS, Mirela Castro Santos; GONZAGA, Marcos Roberto. Viver mais e melhor? Estimativas de expectativa de vida saudável para a população brasileira. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v.31, n.7, p.1460-1472, jul, 2015. Disponível em:

[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-311X2015000701460&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-311X2015000701460&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 13/04/2019.

CARDOSO, Cláudia Pons. **O importante papel das mulheres sem importância**: Porto Alegre 1889-1910. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

CARVALHO, José Murilo. Liberalismo, radicalismo e republicanismo nos anos sessenta do século dezenove. **Centre for Brazilian Studies**, Working paper nº 87-07, Oxford, 2007.

CARVALHO, Mário Teixeira de. **Nobiliário Sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Edigal, 2011.

CASTILHOS, Julio. **Cartas de Julio de Castilhos**: edição comemorativa dos 90 anos de criação do Museu Julio de Castilhos. Porto Alegre: IEL, AGE, 1993.

CASTRO, Celso. **A Proclamação da República**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

CASTRO, Marcela Rodrigues, CHINELATO, Renata Silva de Carvalho, FERREIRA, Maria Elisa Caputo, FERREIRA, Vanessa Nolasco. Menopausa: marco biopsicossocial do envelhecimento feminino. **Psicol. soc. (Online)**, n. 25, p. 410-419, 2013. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/porta/portal/resource/pt/lil-683257>. Acesso em: 13/04/2019.

CLEMENTE, Elvo; UNGARETTI, Maura. **História de Garibaldi**: 1870 – 1993. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Embonpoint. In : **Trésor de la langue Française informatisé**, Nancy, CNRS & Université de Lorraine, 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/Embonpoint>. Acesso em: 13/04/2019.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais**: a construção do corpo feminino na história. Dourados: Ed. UFGD, 2014.

COLLING, Leandro; NOGUEIRA, Gilmaro. Homofobia, heterossexismo, heterossexualidade compulsória, heteronormatividade. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (Org.). **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

COMISSOLI, Adriano. **A serviço de Sua Majestade**: administração, elite e poderes no extremo meridional brasileiro (1808-1831). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

COMTE, Augusto. **Curso de Filosofia Positiva**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CORBIN, Alain. Introdução. In: CORBIN, Alain; COURDINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). **História da virilidade. História da virilidade**. O triunfo da virilidade, o século XIX (Vol.2). Petrópolis: Ed: Vozes, 2013.

COSTA, Maria Cristina Castilhos. **Sociologia**: introdução à ciência da sociedade. São Paulo: Moderna, 1987.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: Editora Fundação da UNESP, 1999.

COX, B.; JONES, C.S.; STAFFORD, C.; STAFFORD, D. **Última moda: uma história ilustrada do belo e do bizarro**. São Paulo: Publifolha, 2013.

CRANE, Diana. **A Moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Ed. SENAC, 2006.

CRESTANI, Jaison Luís. O perfil editorial da revista A Estação: jornal ilustrado para a família. **Revista da ANPOLL**, Florianópolis, v. 01, n. 25, p. 323-353, 2008. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/67>. Acesso em: 13/04/2019.

CUNNINGTON, Phillis; WILLETT, C. **The history of underclothes**. New York: Dover Publications, 2016.

CURRIER, Nathaniel. The Bloomer Costume, 1851. Nova York: N. Currier. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/90711963/>. Acesso em: 05/05/2018.

DAMASCENO, A. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)** (contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense). Porto Alegre: Globo, 1971.

DEBOM, Paulo. **Sob o império da aparência: moda e imagem na França de Luís Napoleão Bonaparte**. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEVINCENZI, Diego Speggiorin. **“Esculápios” em formação: o processo de institucionalização do ensino médico no Rio Grande do Sul (1898-1932)**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A Interiorização da metrópole e outros estudos**. São Paulo: Alameda, 2005.

DIAS, Reginaldo Benedito. A história além das placas: os nomes de ruas de Maringá (PR) e Memória histórica. **História & Ensino**, Londrina, v. 6, p. 103-120, out. 2000.

DIEFENBACH, Samantha Souza. **Affonso Herbert: ecletismo republicano no Rio Grande do Sul**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

DOYLE, Marian I. **An illustrated history of hairstyles 1830-1930**. Atglen: A. Schiffer Book, 2003.

DREHER, Martin N. Espaços políticos. In: GRÜTZMANN, Imgart; DREHER, Martin Norberto; FELDENS, Jorge Augusto (Org.). **Imigração alemã no Rio Grande do Sul**. São Leopoldo: Oikos; Unisinos, 2008.

DUARTE, Miguel Antonio de O. **Faça chuva ou faça sol**: fotógrafos em Porto Alegre (1849-1909). Porto Alegre : Evangraf, 2016.

DUVERNOIS, Henri. La cravate, âme de l'élégance masculine. **Je sais tout**, 15 jul. 1907, Ilustrada, p. 731-733. Disponível em: <https://hprints.com/fr/item/29150/?u=1,3>. Acesso em: 15/04/2019.

ECO, Humberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESCOLA SENAI ENG. ADRIANO JOSÉ MARCHINI. **Terminologia do vestuário**: português, espanhol-português, inglês-português e francês-português. São Paulo: Ed. SENAI, 1996.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Planejamento, Governança e Gestão (SPGG). **Genealogia dos municípios do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: SPGG, 2018.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Versões de Porto Alegre nas fotografias dos irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2007.

EXPOSIÇÃO Estadual de 1901 Porto Alegre. **Catálogo da Exposição Estadual de 1901**. Porto Alegre: Officina Typographica de Gundlach & Becker, 1901. Disponível em: <https://archive.org/stream/catalogodaexpos03bragoog#page/n14/mode/2up>. Acesso em: 12/05/2019.

EZEQUIEL, Márcio. **Alfândega de Porto Alegre: 200 anos de história**. Porto Alegre: Sindireceita, 2007.

FABRIS, Annateresa. **Arquitetura eclética do Brasil**: o cenário da modernização. São Paulo: Anais do Museu Paulista, 1993.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FELIPPI, Vera, PERRY, Gabriela, RÜTHSCHLLNG, Evelise Anicet. Rendas: desvendando e revelando a coleção de rendas do Museu Moda e Têxtil UFRGS. **Patrimônio & Memória**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 319-339, janeiro-junho, 2018. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/756>. Acesso em: 12/05/2019.

FERNANDES, Anna Cláudia Bueno. **Corpo espartilhado e corpo libertado**: os debates sobre a abolição do espartilho no New York Times durante a década de 1890. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2010.

FERREIRA Jorge Carlos Felz. **O fotojornalismo na Web**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, São Bernardo do Campo, 2004.

FIALHO, Daniela Marzola. **Cidades visíveis: para uma história da cartografia como documento de identidade urbana**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

FIGUEIREDO, Joana Bosak de. O texto revestido: a indumentária como tradução de identidade gaúcha em textos literários e historiográficos do século XIX. In: **Simpósio nacional de história**, ANPUH: 50 anos, 26, 2011, São Paulo. Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH-SP.

FLÜGEL, J. C. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1966.

FONTOURA, João Neves. **Borges de Medeiros e seu tempo**. Porto Alegre: Globo RS, 1958.

FRAISSE, G.; PERROT, M. Introdução: Ordens e liberdades. In: DUBY, Georges, PERROT, Michelle (Org.). **História das mulheres no Ocidente o século XIX**. Lisboa: Edições Afrontamento, 1994.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre e seu comércio**. Porto Alegre: Associação Comercial de Porto Alegre, 1983.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Júlio de Castilhos e sua época**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1988.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Guia Histórico de Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1992.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Gente e espaços de Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

FRAZÃO-MOREIRA, Amélia. Rotas, mercados e elik: das caravanas à apropriação local da goma-arábica na modernidade de um oásis mauritano. In: SILVA, Maria Cardeira da (Org.). **Castelos a bombordo: Etnografias de patrimônios africanos e memórias portuguesas**. Lisboa: Etnográfica Press, 2013. Disponível em: <https://books.openedition.org/etnograficapress/340>. Acesso: 20/03/2020.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha; OLIVEIRA, João Pacheco de. **A Presença Indígena na Formação do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2013.

FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA. **De província de São Pedro a Estado do Rio Grande do Sul: censos do RS:1803-1950**. Porto Alegre: Museu Hipólito da Costa, 1981.

GADOTTI, Moacir. **Marx: transformar o mundo**. São Paulo: FTD, 1991.

- GAY, Peter. **A experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GINZBURG, Carlo. Sinais, raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e sinais: morfologia e história**. Paulo: companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GINZBURG, Carlo. Detalhes, primeiros planos, microanálises – à margem de um livro de Siegfried Kracauer. In: GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GODINEAU, Dominique. **História das mulheres no Ocidente o século XIX**. Lisboa: Edições Afrontamento, 1994.
- GRIJÓ, Luiz Alberto. A elite do Partido Republicano se apropria da “Revolução”. **História Unisinos**, São Leopoldo, v. 14, n. 1, p. 29-37, jan./abr. 2010. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/4703>. Acesso em: 15/02/2019.
- GUINLE & COMP. **A Federação: orgam do Partido Republicano**. Porto Alegre, 15 jun. 1904. p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/15437>. Acesso em: 03/01/2019.
- HARVEY, John. **Homens de Preto**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- HAWTHORNE, Rosemary. **Por baixo do pano a história da calcinha**. São Paulo: Matrix, 2009.
- HENRY POOLE & CO. **Hall of fame**. Londres, s.d. Disponível em: <https://henrypoole.com/hall-of-fame/>. Acesso em: 18/02/2020.
- HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios, 1875-1914**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções, 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- HOHLFELDT, A.; RAUSCH, F. F. A imprensa sul-rio-grandense entre 1870 e 1937: Discussão sobre critérios para uma periodização. **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2006, Brasília. Recife: UNB, 2006. p. 1-15.
- HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HUNT, Lynn Avery. Revolução Francesa e vida privada. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**, 4: da Revolução Francesa à I Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ISABELLE, Arséne. **Viagem ao Rio da Prata e ao Rio Grande do Sul**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2006.

JABLONKA, Ivan. A infância ou “a viagem rumo à virilidade”. In: COURBIN, Allan; VIGARELLO, Georges (Org.). **História da Virilidade**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino**. São Paulo: Boitempo, 2016.

KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. São Paulo: Contexto, 2016.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Pós-Graduação em Multimeios. Campinas, 2006.

KUHN, Fábio. **Breve História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2011.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAVIER, James. **A roupa e a moda uma história concisa**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

LEAL, Elisabete da Costa. **O positivismo, o Partido republicano Rio-grandense, a moral e a mulher**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

LEAL, Elisabete da Costa. Castilhos e Honorina: fragmentos biográficos em cartas de amor. **Métis: história & cultura**. Caxias do Sul, v. 2, n. 3, p. 109-127, jan./jun. 2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1044>. Acesso: 20/03/2020.

LEAL, Elisabete da Costa. **Os filósofos em tintas e bronze arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá**. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

LEAL, Elisabete da Costa. Arte e comemorações: estratégias de difusão das ideias positivistas nos primeiros anos da república no Brasil. **Educare et Educare**, Cascavel, vol. 13, Número Especial, 2017.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leituras da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LEITMAN, Spencer L. **Raízes socioeconômicas da Guerra dos Farrapos: um capítulo da história do sul do Brasil no século XIX**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

LENZI, Teresa; MENESTRINO, Flávia. Pioneiros da fotografia em Rio Grande. Indícios de passagens e permanências. Relato de uma pesquisa histórica. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.2, n.5, p. 165-180, abr. / jul. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9531/6351>. Acesso: 20/03/2020.

LEWIS, Bernard. **Os árabes na história**. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

LIMA, Alexandre José Barbosa. Discurso pronunciado na sessão de 9 de setembro de 1903. **A Federação**: organ do Partido Republicano. Porto Alegre, 09 out. 1903, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/14623>. Acesso em: 15/11/2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

LOVE, Joseph L. **O regionalismo gaúcho e as origens da revolução de 1930**. São Paulo: Editora perspectiva, 1975.

LOYD, R.; FELDWICK, W; DELANEY, L. T.; EULALIO, J. **Impressões do Brazil no Século Vinte, Sua história, seu povo, commercio, industrias e recursos**. Londres: Greater Britain Publishing Company, Ltd, 1913. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/baixada/bslivros.htm>. Acesso em: 05/04/2020.

LUND, Guilherme Luce. **A fotografia e suas influências nas características gráfico-visuais e de circulação dos álbuns de vistas produzidos pelos fotógrafos Ferrari**. Dissertação (Mestrado em Design). Centro Universitário Ritter dos Reis, Programa de Pós-Graduação em Design, Porto Alegre, 2019.

MACHADO, Paulo Pinheiro. **A política da colonização no Império**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Contos**. São Paulo: Cultrix, 2008.

MACIEL, Carla Michele S. **Mãe Rita**: como símbolo de poder sociorreligioso a partir de seus axós e ilequês. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Curso de História da Arte, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2019.

MACLOCHLAINN, Jason. **The victorian tailor techniques and patterns**. Londres: Bastford, 2011.

MAISON NICÉPHORE NIÉPCE. **Niépce and the invention of photography**. Saint-Loup-de-Vareannes: França, 2020. Disponível em: <https://photo-museum.org/niepce-invention-photography/>. Acesso em: 17/02/2020.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: MAUAD X: FAPERJ, 2011.

MARCELINO, Douglas Attila. Rituais políticos e representações do passado: sobre os funerais de “homens de letras” na passagem do Império à República. **Tempo**, Niterói, vol. 22 n. 40, p.260-282, mai-ago., 2016.

MARTIN-HATTEMBERG, J.M.; OLIVIERI, F.; TETART-VITTU, F.; TRUBERT-TOLLU, C. **The House of Worth (1858-1954)**; the birth of Haute Couture. London: Thames & Hudson Ltda, 2017.

MARTINS, Ana Luiza. Imprensa em tempos de Império. In: LUCA, Tania Regina, MARTINS; Ana Luiza (Org.). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018.

MARTINY, Carina. “**Os seus serviços públicos e políticos estão de certo modo ligados à prosperidade do município**” Constituindo redes e consolidando o poder: uma elite política local (São Sebastião do Caí, 1875-1900). Dissertação (Mestrado em História). Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Programa de Pós-Graduação em História, São Leopoldo, 2010.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política livro I o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MATTOS, Ilmar R. **O tempo saquarema**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem** a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense - Programa de Pós-Graduação em História. Rio de Janeiro, 1990.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial**: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MELLO, Bruno Cesar Euphrasio de. **A cidade de Porto Alegre entre 1820 e 1890** as transformações físicas da capital a partir das impressões dos viajantes estrangeiros. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MELLO E SOUZA, G. de. **O espírito das roupas** a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MELO, Américo Brasiliense de Almeida e. **Os programas dos partidos e o segundo império**. São Paulo: Typographia de Jorge Seckler, 1878. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/179482>. Acesso em: 05/01/2019.

MICHELON, Francisca F. O desejo de permanência e do reconhecimento: uma abordagem do retrato fotográfico a partir do pensamento de Lacan. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 5, nº 8, p. 17-24, nov. 1993. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27524>. Acesso em: 05/04/2020.

MICHETTI, Miqueli. Capítulos da modernidade: moda e consumo na Paris do século XIX. **Revista Proa**, Campinas, v. 01, n. 01, p. 228-252, 2009. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2398>. Acesso em: 12/05/2019.

MOLINARI, Luiz Carlos. **Curso oftalmologia na atenção básica à saúde**. Belo Horizonte: Nescon/UFGM, 2016.

MONASTERIO, Leonardo M; SIGNORINI, Mateus Jorge Silveira. As Condições de Vida dos Gaúchos entre 1889-1920: Uma Análise Antropométrica. **Economia selecta**, Brasília, v.9, n.4, p.111–126, dez. 2008.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre, urbanização e modernidade**: a construção social do espaço urbano. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas**: história e memórias da cidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MONTEIRO, Charles. **Breve História de Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Da Cidade; Letra & Vida, 2012.

MONTEIRO, Rosana Horio. **Brasil, 1833**: a descoberta da fotografia revisitada. Dissertação (Mestrado em Política Científica e Tecnológica). Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Política Científica e Tecnológica, Campinas, 1997.

MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. **Entre o deboche e a rapina**: os cenários sociais da criminalidade popular em Porto Alegre. Porto Alegre: Armazém Digital, 2009.

MOTTA, Marly. **Rio**, cidade-capital. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NACIF, Maria Cristina Volpi. O vestuário como princípio de leitura do mundo. In: XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007.

NUNES, Bruna da Silva. **Costurando as páginas dos jornais**: moda e vestuário no conto machadiano. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2016.

PADOIN, Maria Medianeira. **Federalismo gaúcho**: fronteira platina, direito e revolução. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

PAGANOTTI, Caio. **Evolução e revolução do suporte fotográfico**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo, 2016.

PASTOUREAU, Michel. **O pano do diabo**: uma história das listras e dos tecidos listrados. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

PASTOUREAU, Michel. **Preto** história de uma cor. São Paulo: Editora Senac, 2011.

PATRONES cortados, 1909. **La Ultima Moda tudo por la mujer e para la mujer**. Madri, 21 mar. 1909. Disponível em:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001947429&search=&lang=es>. Acesso em: 17/02/2020.

PEDRO, Joana Maria. **Mulheres honestas e mulheres faladas** uma questão de classe. Florianópolis: Ed da UFSC, 1994.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: PRIORE, Mary del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.

PERROT, Michelle. Os atores. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**, 4: da Revolução Francesa à I Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PERROT, Michelle. **História dos quartos**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2017a.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. São Paulo: Paz e Terra, 2017b.

PESAVENTO, S. J. **Os industriais da república**. Porto Alegre: IEL, 1991.

PESAVENTO, S. J. **O cotidiano da república elite e povo na virada do século**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UGRGS, 1995.

PESAVENTO, S. J. **Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

PESAVENTO, S. J. **Álbum de Porto Alegre: 1860-1930**. Porto Alegre: Nova Roma, 2007.

PEZZOLO, Dinah B. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

PIMENTEL, Manoel P. O crime do colarinho branco. In: **International Encyclopedia of the Social Sciences**, Nova York, vol. 3, p. 115-133, 1968. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/download/66692/69302> . Acesso em: 15/02/2019.

PINTO, Celi Regina. **Positivismo: um plano político alternativo (RS: 1889-1930)**. Porto Alegre: L&PM editores, 1986.

PIRES MACHADO, Cesar. Guarda Nacional do Rio Grande do Sul: notas para a história social. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, vol. 147, p. 11-71, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/revistaihgrgs/article/view/57545/34527>. Acesso em: 15/02/2019.

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

PRADO, L. A. **Indústria do vestuário e moda no Brasil do século XIX a 1960: da cópia e adequação à autonomização subordinada**. Tese (Doutorado em Ciências). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História, São Paulo, 2019.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções** - Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

RECKZIEGEL, Ana L. S. 1893: A revolução além fronteira. In: AXT, G. RECKZIEGEL, A. L. S. (Org.). **República Velha (1890-1930)**. Passo Fundo: Méritos, 2007.

REIS, Carlos A. **Album do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Typografia Cesar Reinhardt, 1905.

RELAÇÃO de accionistas. **A Federação: orgam do Partido Republicano**. Porto Alegre, 17  
REZENDE, F. de Paula Ferreira de. **Minhas recordações**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987.

RIBEIRO, C. **Fernando Gomes: um mestre no século XIX**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

RIBEIRO, M. L. S. **História da educação brasileira: a organização escolar**. São Paulo: Autores Associados, 1992.

RIO GRANDE DO SUL. Constituição (1891). Constituição Política do Estado do Rio Grande do Sul. In: **Constituições sul-rio-grandenses: 1843 – 1947 edição comemorativa do 16º aniversário da promulgação da Constituição do Estado**. Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1963. Disponível em:  
<http://www2.al.rs.gov.br/memorial/LinkClick.aspx?fileticket=frKwldvbn2g%3D&tabid=3456&language=pt-BR>. Acesso em: 02/02/2020.

ROCHE, Daniel. **A Cultura das Aparências: uma história da indumentária (séculos XVII - XVIII)**. São Paulo: SENAC, 2007.

RODEGHIERO, Luzia Costa. **Do Photo-Club Hélios ao DECIFOTOS: memória e patrimônio em Porto Alegre no século XX**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural). Universidade Federal de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Pelotas, 2014.

ROSA, Marcus V. de F. **Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição (1884-1918)**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

ROSA, Marcus V. de F. **Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição**. Porto Alegre: EST Edições, 2019.

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

RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1971.

SABALLA, Viviane Adriana. **Indumentária, representação e narrativas visuais: a mulher como idealizadora de sua identidade na Porto Alegre de 1900-1920**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SABINO, Marco. **Dicionário da Moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

SANCHEZ, Kathryn. "coxa de nascença": mal-entendidos, normalidade e a estética da diferença em Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. **Machado Assis Linha [online]**, São Paulo, v. 11, n. 25, p.112-130, 2018. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1983-68212018000300112&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1983-68212018000300112&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 17/02/2020.

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

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

SANTOS, F.R. dos. Surgimento e expansão das lojas de departamento: do auge nos séculos XIX e XX a sua reestruturação no período contemporâneo. **Formação**, v.27, n.50, p. 53-77, 2020.

SANTUCCI, Natália de Noronha. **O elegante sport: conexões entre a moda, a modernidade e o ciclismo em Porto Alegre (1895-1905)**. Dissertação (Mestrado em História) - Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SCHÄFFER, Barbara. **Porto Alegre, Arquitetura e Estilo -1880 a 1930**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-Postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: **História da vida Privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na idade média**. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHMITT, Juliana. A dor manifesta: vestuário de luto no século XIX. **Dobras**, São Paulo, v. 3 n. 5, p. 75-80, maio, 2009. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/312>. Acesso em: 10/05/2019.

SCHMITT, Juliana. Simulacro da dor: o traje de luto no Brasil oitocentista. In: BORGES, C. DEBOM, P. MONTELEONE, J. **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019.

SCHWARCZ, L. M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário** cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, L. M. **As barbas do imperador Dom Pedro II**, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

SCHWARCZ, Lilia K. M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 10, n.2, jul./dez, 1990. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 12 dez. 2018.

SCOTT, Joan. A invisibilidade da experiência. **Projeto História**, São Paulo, PUCSP, n. 16, fev. de 1998.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SERPA, Ivan Carlos. **Os engenhos de limeira**: História e memória da imigração italiana no Vale do Itajaí-Mirim. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

SERRANO, Eneida. Lunara, o fotógrafo de Porto Alegre. In: ACHUTTI, Luiz E. Robinson (Org.). **Ensaios sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editoria, 1998.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Moda e literatura: o caso da revista a estação. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo v. 02, n. 01, p. 1-26, set./dez. 2009.

SILVA, Kalina; SILVA, Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Welington; STUMVOLL, Denise. **Carte de Visite e outros formatos**: retratos no acervo fotográfico do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (1880-1920). Porto Alegre: Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, 2019.

SISSON, Sebastião Augusto. **Galeria dos brasileiros illustres (os contemporaneos)**: retratos dos homens mais illustres do Brasil na politica, ciencias e letras, desde a guerra da independencia até os nossos dias. Rio de Janeiro: Typ. de Quirino e Irmão, 1861. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/179486>. Acesso em: 15/02/2019.

SLEDZIEWSKI, Elizabeth. Revolução Francesa. a viragem. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). **História das mulheres no Ocidente** o século XIX. Lisboa: Edições Afrontamento, 1994.

SOUZA, Suzana Coutinho de. **O simbolismo do vestuário em Machado de Assis**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

SOUZA, Sylvio Capanema de. O Código Napoleão e sua influência no Brasil. **Revista da EMERJ**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 26, p. 36-51, 2004.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx** roupas, memória, dor. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

STEIN, Stanley J. **Origens da evolução industrial têxtil no Brasil: 1850/1950**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.

STUMVOLL, Denise Bujes. **Fotografia e aproximações com a arte no início do século XX: um olhar para as narrativas visuais de Lunara**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2014.

SVENDSEN, Lars. **Moda uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SYMANSKI, L. C. P. **Espaço privado e vida material em Porto Alegre do século XIX**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

TARDE, Gabriel de. **Las leyes de la imitación** estúdio sociológico. Madrid: Daniel Johor Editor, 1907.

TERRA, E. **As ruas de Porto Alegre** nomes de hoje e de ontem ruas de muita história. Porto Alegre: Editora AGE, 2002.

TESSARI, Anthony Beux. Retratos burgueses: Atelier Calegari, Atelier Geremia. In: ENCONTRO HISTÓRIA, IMAGEM E CULTURA VISUAL, 2., 2013, **Anais Eletrônicos do II Encontro História, Imagem e Cultura visual**. Porto Alegre, p. 1-15.

THOMPSON FLORES. Mariana Flores da Cunha. **Contrabando e contrabandistas na fronteira oeste do Rio Grande do Sul (1851-1864)**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

TORRES, Luiz Henrique. Timoleon Zallony. **Jornal Agora**, Rio Grande RS, p. 6 - 6, 27 jan. 2015.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VAQUINHAS, Irene. Quando a gordura começou a deixar de ser formosura. Os caminhos de um novo paradigma estético nos finais do século XIX e inícios do século XX. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 33, p. 241-259, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/36811474/Quando\\_a\\_gordura\\_come%C3%A7ou\\_a\\_deixar\\_de\\_ser\\_formosura\\_Os\\_caminhos\\_de\\_um\\_novo\\_paradigma\\_est%C3%A9tico\\_nos\\_finais\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XIX\\_in%C3%ADcios\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XX\\_When\\_Plumpness\\_Stopped\\_Meaning\\_Beauty\\_Late\\_19th\\_and\\_early\\_20th\\_century?auto=download](https://www.academia.edu/36811474/Quando_a_gordura_come%C3%A7ou_a_deixar_de_ser_formosura_Os_caminhos_de_um_novo_paradigma_est%C3%A9tico_nos_finais_do_s%C3%A9culo_XIX_in%C3%ADcios_do_s%C3%A9culo_XX_When_Plumpness_Stopped_Meaning_Beauty_Late_19th_and_early_20th_century?auto=download). Acesso em: 17/05/2020.

VARGAS, Bruna. **Porto Alegre dos aterros**: saiba como a cidade avançou sobre o Guaíba ao longo das décadas. GZH Porto Alegre, 10 maio 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2019/05/porto-alegre-dos-aterros-saiba-como-a-cidade-avancou-sobre-o-guaiba-ao-longo-das-decadas-cjvigba4p030h01pemaucrqkk.html>. Acesso em: 17/02/2020.

VARGAS, J. M. **Entre a paróquia e a Corte**: os mediadores e as estratégias familiares da elite política do Rio Grande do Sul (1868-1889). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

VARGAS, J. M. “Um negócio entre famílias” A elite política do Rio Grande do Sul (1868-1889). In: Org. HEINZ, Flávio M. **História social de elites**. São Leopoldo: Oikos, 2011.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.

VÉLEZ RODRÍGUEZ, Ricardo. **Castilhismo**: uma filosofia da República. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

VIEGAS, Paula Cristina de Pinho Coelho Cintra Viegas. **Mulheres Fotógrafas em Portugal (1844-1918)** Maria E. R. Campos – 1.ª Photographa Portuguesa. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro). Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 2018.

VIGARELLO, G. **O limpo e o sujo** uma história da higiene pessoal. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VOGT, Cláudio César. **As origens da indústria gaúcha e o setor têxtil no período do processo de substituição de importações**. Dissertação (Mestrado em Economia). Instituto de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

WEBER, C. **Rainha da moda**: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

WEBER, S. E. **Colonização germânica no vale do Taquari**: os colonos católicos de Santa Clara (século XIX). Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura). Centro Universitário UNIVATES, Lajeado, 2016.

WERNER, Kênia Simone. **Orpheão Rio Grandense (1930-1952)**: vinte e dois anos na vida cultural de Porto Alegre. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em

Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em:  
<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/33316/1/tese%20versao%20final%20pdf.pdf>.  
 Acesso em: 17/05/2020.

WILCOX, Ruth Turner. **The mode in footwear** a historical survey with 53 plates. New York: Dover Publications INC, 2008.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Abril Controljornal, 2012.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**. Lisboa: Edições 70, 1989.

WOOD, Rupert Derek. A viagem do capitão Lucas e do daguerreótipo a Sidney.  
 Tradução de Richardo Mendes. [1994]. Disponível em:  
[www.midley.co.uk/midley\\_pdfs/Lucas\\_Portuguese\\_notags.pdf](http://www.midley.co.uk/midley_pdfs/Lucas_Portuguese_notags.pdf). Acesso em: 05/03/2020.

XAVIER, Regina Célia Lima. **A conquista da liberdade: libertos em Campinas na segunda metade do século XIX**. Campinas: Área de publicação CMU/UNICAMP, 1996.

ZALLONY, Timoleon. **O Cholera e a maneira de reduzir a sua mortalidade**. Rio Grande: Livraria Evangélica, 1884.

## JORNAIS

1047 VIRGILIO CALEGARI. **A Federação**: organ do Partido Republicano. Porto Alegre. 02 ago. 1895, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/10177>. Acesso em: 22/02/2020.

569. **A Federação**: organ do Partido Republicano. Porto Alegre. 26 ago. 1900, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/11638>. Acesso em: 22/02/2020.

605. **A Federação**: organ do Partido Republicano. Porto Alegre. 05 fev. 1899, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/10177>. Acesso em: 22/02/2020.

A AGÊNCIA litterária. **A Federação**: organ do Partido Republicano. Porto Alegre, 10 set. 1889, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/4851>. Acesso em: 17/02/2020.

A DIRECTORIA. **A Federação**: organ do Partido Republicano. Porto Alegre, 21 mar. 1900, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/11544>. Acesso em: 17/02/2020.

A FEDERAÇÃO recebeu. **A Federação**: organ do Partido Republicano. Porto Alegre, 09 nov. 1911, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/24669>. Acesso em: 15/01/2020.

A GRAVATA. **A Federação**: organ do Partido Republicano. Porto Alegre, 12 jan. 1908, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/19935>. Acesso em: 15/04/2019.

A MORTE do chefe. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre. 26 ago. 1903, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/14675>. Acesso em: 22/02/2020.

A PRAÇA do commercio. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 03 abr. 1894, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/9070>. Acesso em: 15/01/2020.

A PRIMEIRA visita. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 24 out. 1904, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/15871>. Acesso em: 03/01/2019.

ACTA. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 23 mai. 1894, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/9234>. Acesso em: 17/02/2020.

AGRADECIMENTO. **O Pioneiro**. Caxias do Sul, 06 abr. 1974, p. 21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885959/22689>. Acesso em: 22/02/2020.

AOS CIDADÃOS. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 28 abr. 1893, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/8557>. Acesso em: 15/01/2020.

ASSEMBLÉA dos representantes. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 09 nov. 1928, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/65213>. Acesso em: 17/02/2020.

BANCO da Província do Rio Grande do Sul. Ata da sessão de assembléa geral ordinária realizada em 29 de abril de 1955. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 01 de jun. 1955, p. 10. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093726\\_03/4407](http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/4407). Acesso em: 17/02/2020.

BANCO do Commercio. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre. 02 mar. 1900, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/11481>. Acesso em: 22/02/2020.

BANCO Porto-Alegrense. **Jornal do Dia**. Porto Alegre, 02 de out. 1962, p. 06. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098230/49978>. Acesso em: 17/02/2020.

CAMPANHA do Leito. **Jornal do Dia**. Porto Alegre, 01 jan. 1960, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098230/39530>. Acesso em: 17/02/2020.

CANDIDO Pacheco Jr. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 12 jan. 1903, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/13711>. Acesso em: 15/11/2018.

CASTILHOS, Julio de; COSTA, Pereira da; BRAZIL, Assis. Os ultimos reductos. **A Evolução**, periodico redigido pelos academicos Julio de Castilhos, Pereira da Costa e Assis Brazil, 15 ago. 1879. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/825506/69>. Acesso em: 03/01/2019.

CLUB Haydn. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 13 nov. 1899, p. 02. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/11131>. Acesso em: 17/02/2020.

COM o nascimento de seu filho. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 17 jul. 1920, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/45062>. Acesso em: 17/02/2020.

COMISSÃO executiva. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 04 mar. 1890.p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/5432>. Acesso em: 17/02/2020.

COMPANHIA. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 26 jun. 1905, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/16683>. Acesso em: 17/02/2020.

COMPRARAM imóveis, hontem. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 27 jan. 1933, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/72293>. Acesso em: 17/02/2020.

CONCURSO de vitrinas. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 16 nov. 1912, p. 1-2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/26046>. Acesso em: 17/02/2020.

CONVITE. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 23 SET. 1931, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/69767>. Acesso em: 15/11/2018.

CORONEL Jacob Nicolau Ely. **O Brazil orgam do Partido Republicano**. Caxias, 12 jul. 1911, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/161969/443>. Acesso em: 21/01/2020.

DAGUERREOTYPO. **Diário do Rio Grande**. Rio Grande, 17 dez. 1848, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/813303/8>. Acesso em: 22/02/2020.

DECLARAÇÕES. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 19 mar. 1900, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/11538>. Acesso em: 22/02/2020.

DENTRO de mais alguns dias. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 11 jan. 1893, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/8206>. Acesso em: 15/01/2020.

DEU-NOS o telegrapho. **A Estação, jornal de modas parisienses**. Rio de Janeiro, 31 out. 1903, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709816/8182>. Acesso em: 17/02/2020.

DONATIVO para a Santa Casa. **Jornal do Dia. Porto Alegre**, 02 de out. 1961, p. 06. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098230/44124>. Acesso em: 17/02/2020.

DONATIVOS RECEBIDOS PARA A FESTA. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 01 dez. 1904, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/15997>. Acesso em: 17/02/2020.

EDITAL. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 28 jul. 1934, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/75927>. Acesso em: 17/02/2020.

ELY, Guilherme Alberto. Família Ely: uma genealogia de 150 anos. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 12 mai. 1979, p. 14-15.

EM DEFESA da fé e da democracia. **Jornal do Dia**. Porto Alegre, 02 de out. 1958, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/098230/33962>. Acesso em: 17/02/2020.

ENGENHEIROS civis. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 26 nov. 1917, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/61519>. Acesso em: 17/02/2020.

ESPOSA japoneza. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 19 out. 1905, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/17068>. Acesso em: 17/02/2020.

ESTABELEIMENTO photographico. **O Combatente**. Santa Maria da Bocca do Monte, 30 jun. 1895, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/383198/75>. Acesso em: 22/02/2020.

ESTUDO photographico. **O Combatente**. Santa Maria da Bocca do Monte, 30 jun. 1889, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/383198/16>. Acesso em: 22/02/2020.

EXAMES. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 26 nov. 1917, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/37763>. Acesso em: 17/02/2020.

EXPORTAÇÃO. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 09 mai. 1884, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/239>. Acesso em: 15/01/2020.

FOMOS obsequiados. **O Combatente**. Santa Maria, 11 ago. 1895, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/383198/92>. Acesso em: 15/01/2020.

FORAM hoje dispensados. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 07 jun. 1890.p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/5740>. Acesso em: 15/01/2020.

GARIBALDI. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 15 nov. 1900, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/12325>. Acesso em: 15/01/2020.

GRANDE magasin de modas. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 01 jan. 1890, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/5230>. Acesso em: 15/01/2020.

GRANDE roubo. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 23 mai. 1903, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/14157>. Acesso em: 15/11/2018.

GRANDE sucesso. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 27 jan. 1890, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/5314>. Acesso em: 15/11/2018.

GRANDES torrações. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 16 set. 1912, p. 03. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/25756> Acesso em: 17/02/2020.

HOJE. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 28 jan. 1908, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/19874>. Acesso em: 18/02/2020.

HYDRAULICA Guahybense. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 16 out. 1886, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/3184>. Acesso em: 18/02/2020.

FÁBRICA de Chapéus de F.C. Kessler. **Il Colono Italiano**. Garibaldi, 12 mar. 1912, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/882020/423>. Acesso em: 18/02/2020.

INCENDIO. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 21 jan. 1900, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/5292>. Acesso em: 18/02/2020.

INSPETORIA de hygiene. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 31 jan. 1890, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/5329>. Acesso em: 17/02/2020.

JEAN Gallay virou poeta. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 12 out. 1912, p. 02. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/25865>. Acesso em: 17/02/2020.

JÚLIO de Castilhos. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 26 out. 1903, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/14675>. Acesso em: 03/01/2019.

JÚLIO de Castilhos. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 24 out. 1904, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=388653&pagfis=15870>. Acesso em: 03/01/2019.

JUNTA commercial. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 14 jan. 1901, p. 3. Disponível em: 15/01/2020.

KERMESSE. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 30 set. 1904, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/14592>. Acesso em: 17/02/2020.

LINDAS e elegantes toilettes. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 09 nov. 1903, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/14721>. Acesso em: 17/02/2020.

LOJA dos operários. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 26 set. 1885, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/1915>. Acesso em: 03/01/2019.

MARCA registrada. **A Federação**: organo do Partido Republicano. Porto Alegre, 16 dez. 1912, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/26238>. Acesso em: 17/02/2020.

MUSEU ceroplastico. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 4 jun. 1904, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/15399>. Acesso em: 03/01/2019.

NÃO é baratilho. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 09 fev. 1903, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/13811>. Acesso em: 03/01/2019.

NEGOCIOS de imigração. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 10 fev. 1885, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/1150> . Acesso em: 15/01/2020.

NICOLAU Ely e sua senhora. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 22 jul. 1916, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=388653&pagfis=34619>. Acesso em: 17/02/2020.

NO CEMITÉRIO. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 24 out. 1904, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/15872>. Acesso em: 22/02/2020.

NOVIDADES. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 22 jul. 1894, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/8927>. Acesso em: 17/02/2020.

NOVIDADES!. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 11 out. 1912, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/25865>. Acesso em: 17/02/2020.

O CLUB. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 14 set. 1904, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/15739>. Acesso em: 22/02/2020.

O DIA de uma parisiense. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 20 mar. 1901, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/12744>. Acesso em: 22/02/2020.

O DR. Jose Manuel. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 25 jan. 1901, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/12562>. Acesso em: 15/01/2020.

O DR. secretario. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 15 nov. 1909, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/21706>. Acesso em: 15/01/2020.

O HABIL artista. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 30 out. 1903, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/14693>. Acesso em: 22/02/2020.

O SR Nicolau Ely. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 26 jul. 1902, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/13152>. Acesso em: 15/01/2020.

O SR Nicolau Ely. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 18 ago. 1910, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/23078>. Acesso em: 17/02/2020.

OBITOS. **A Federação:** orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 30 out. 1919, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/41977>. Acesso em: 22/02/2020.

OCTAVIO. A semana. **Album do Domingo**, Porto Alegre, 07 abr. 1878, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/234290/6>. Acesso em: 22/02/2020.

ORGAM republicano. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 18 out. 1904. p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/15847>. Acesso em: 15/01/2020.

OS ABAIXO assignados. **O Imparcial**. Porto Alegre, 14 de ago. 1849, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/811483/510>. Acesso em: 22/02/2020.

OS PHOTOGRAPHOS. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 24 out. 1904, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/15872>. Acesso em: 22/02/2020.

PARTILHA amigável de uma fortuna. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 06 out. 1925, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/57029>. Acesso em: 15/01/2020.

PELA republica. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 22 jan. 1890, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/5296>. Acesso em: 15/01/2020.

PELO porteiro dos auditores. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 01 mar. 1905. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/16303>. Acesso em: 15/01/2020.

PHOTOGRAFIA. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 15 jan. 1840. p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/36456803/57>. Acesso em: 22/02/2020.

PHOTOGRAPHIA FERRARI & IRMÃO. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 18 jan. 1886, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/2287>. Acesso em: 15/02/2019.

POR INTERMEDIO. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 10 set. 1889.p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/4851>. Acesso em: 17/02/2020.

PORTO ALEGRE. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 20 abr. 1893, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/8535>. Acesso em: 15/01/2020.

PRAÇA do commercio. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 01 mar. 1884, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/11>. Acesso em: 15/01/2020.

PRAÇA do commercio. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 25 jan. 1895, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/9457>. Acesso em: 15/01/2020.

PROFESSOR Leopoldo Stern. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 09 jul. 1907, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/19207>. Acesso em: 17/02/2020.

QUARTA FEIRA. **O Combatente**. Santa Maria, 07 jul. 1895, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/383198/80>. Acesso em: 22/02/2020.

REFERE um jornal. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 09 fev. 1892, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/7122>. Acesso em: 17/02/2020.

REGISTRO de nascimentos. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 10 abr. 1900, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/11613>. Acesso em: 17/02/2020.

REGRESSOU do interior. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 18 nov. 1917, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/36882>. Acesso em: 17/02/2020.

RETRATO do chefe. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 01 jan. 1904, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/14895>. Acesso em: 22/02/2020.

RETRATOS POTOGRAPHICOS. **O Rio-Grandense**: periodico commercial. Rio Grande, 17 jan. 1851, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/764892/524>. Acesso em: 22/02/2020.

SABBADO. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 13 jan. 1908, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/19838>. Acesso em: 15/02/2020.

SABEMOS QUE O RETRATO. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 04 nov. 1903, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/14703>. Acesso em: 22/02/2020.

SEÇÃO livre. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 08 abr. 1884, p. 2-3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/134>. Acesso em: 15/01/2020.

SEGUIU ontem. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 14 out. 1915, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/32800>. Acesso em: 17/02/2020.

SOCIEDADE de Seguros Maritmos e Terrestres de Porto Alegrense. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 01 nov. 1934, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/76662>. Acesso em: 17/02/2020.

TENENTE-CORONEL Nicolau Ely. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 29 mai. 1925, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/56129>. Acesso em: 15/01/2020.

TRANSFERENCIA de acções. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 28 mar. 1923, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/50757>. Acesso em: 17/02/2020.

VESTUÁRIO do cyclista. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 17 ago. 1889, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/10899>. Acesso em: 17/02/2020.

VISTAS photographicas. **A Federação**: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre. 26 ago. 1903, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/388653/14676>. Acesso em: 22/02/2020.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AXT, Gunter; SCLIAR, Moacyr. **Parque Farroupilha**: Redenção. Porto Alegre: Ed. Paiol, 2011.

BANCO DO BRASIL. **Dinheiro no Brasil**. Brasília: BCB, 2004.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COSTA, António Luís M. **Títulos de Nobreza e Hierarquias** um guia sobre as graduações sociais na História. São Paulo: Editora Draco, 2014.

DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque Amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

GERNSHEIM, Alison. **Victorian and Edwardian fashion** a photographic survey with 235 plates. New York: Dover Publications, 2017.

GORDON, S.S. **Turn-of-the-century fashion patterns and tailoring techniques**. New York: Dover Publications, 2000.

GOUGES, Olympe. **Declaração dos direitos da mulher e da cidadã**. 1791. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html>. Acesso em: 15/02/2019.

GRAFTON, Carol Belanger. **Shoes, hats and fashions accessories** a pictorial archive 1850-1940. New York: Dover Publications, 2013.

HAYE, Valerie; MENDES, Amy de la. **A moda no século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

INSTITUTO DE LA INDUMENTARIA DE KYOTO. **Moda** una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. Kyoto: Taschen, 2015.

LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa do. **Os fotógrafos do Império**. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.

LEITE, Miriam Moreira. **Castilhos e Honorina**: fragmentos biográficos em cartas de amor. Caxias do Sul. (Dossiê: Biografias). Métis (UCS), Caxias do Sul, v. 2, n.3, p. 109-127, 2003.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. A habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil**, vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

MÉRIAN, Jean-Yves. A Belle Époque Francesa e seus reflexos no Brasil. In: PINHEIRO, Luís da Cunha; RODRIGUES, Maria Manuel Marques (Org.). **A Belle Époque Brasileira**. Lisboa: Luso Sofia press, 2012.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação**: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX. São Paulo: Annablume, 2012.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária** subsídios para criação de figurino. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2003.

OLIAN, JoAnne. **Victorian and edwardian fashions from “La Mode Illustrée**. New York: Dover Publications, 2013.

PESAVENTO, S. J. **Borges de Medeiros**. Porto Alegre: IEL, 1996.

SCHWARCZ, L. M. O papel da imprensa na inserção do Brasil no sistema de moda parisiense. In: BORGES, C. DEBOM, P. MONTELEONE, J. A história na moda, a moda na história. São Paulo: Alameda, 2019

SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida Privada no Brasil República**: da Belle Époque à Era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SMITH, Herbert H. Do Rio de Janeiro a Cuyabá. In: ROSA, Marcus V. de F. **Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição (1884-1918)**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

VOLPI, M. C. Verde e amarelo: um império sob a luz dos trópicos. In: BORGES, C; DEBOM, P.; MONTELEONE, J. (Org.). **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019.

WILCOX, Ruth Turner. **Hats and headdress** a historical survey with 198 plates. New York: Dover Publications INC, 2017.

WISSEBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade, dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida Privada no Brasil República**: da Belle Époque à Era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## ANEXOS CAPÍTULO II

**Anexo I:** Gabinete Júlio de Castilhos: da direita para a esquerda:  
o diretor da escola dr. João José Pereira Parobé; o secretário dr. João Ferlini

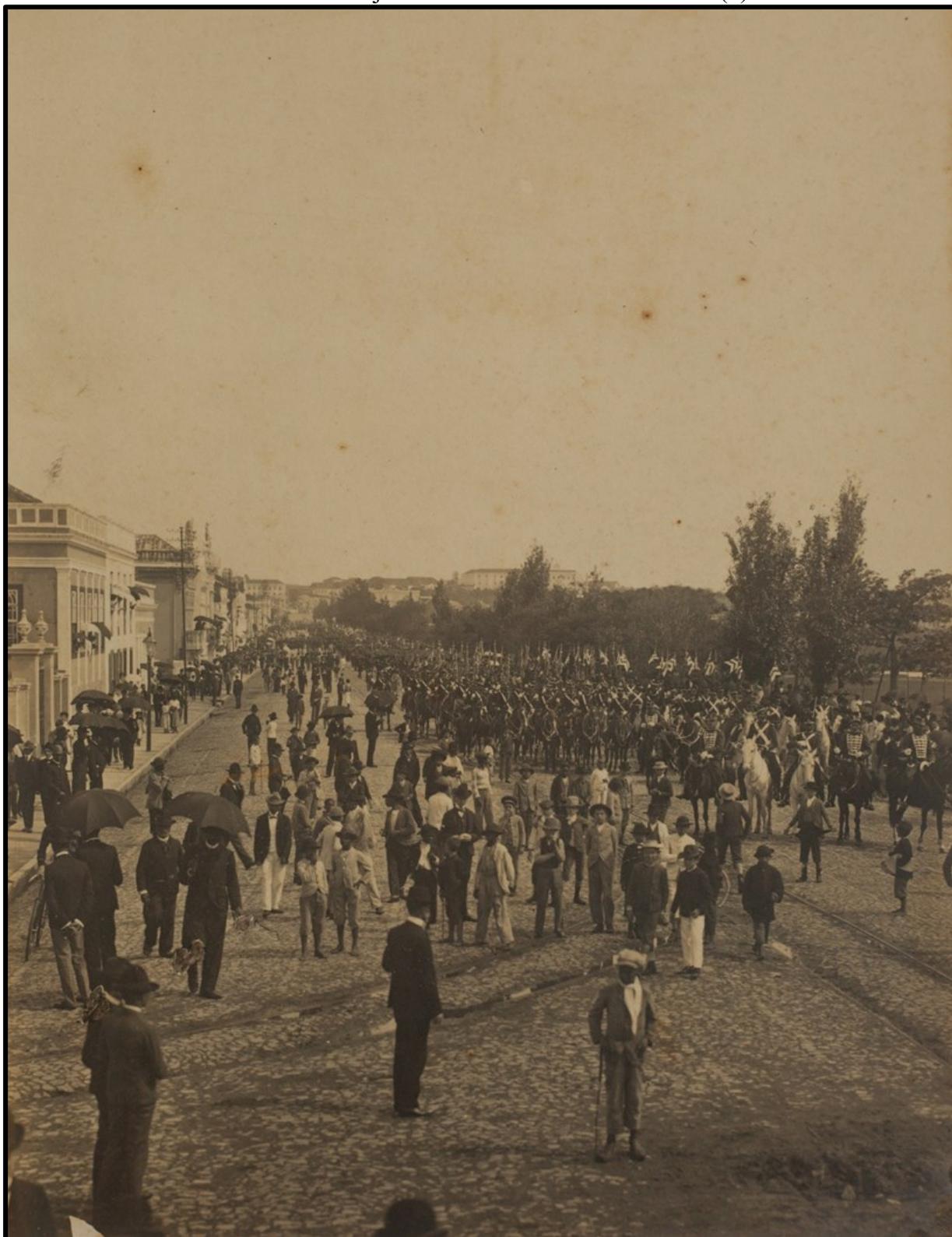


Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo II:** Gabinete Júlio de Castilhos (Detalhe)



Fonte: Recorte autoral.

**Anexo III: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (1)**

**Fonte:** Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo IV: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (2)**

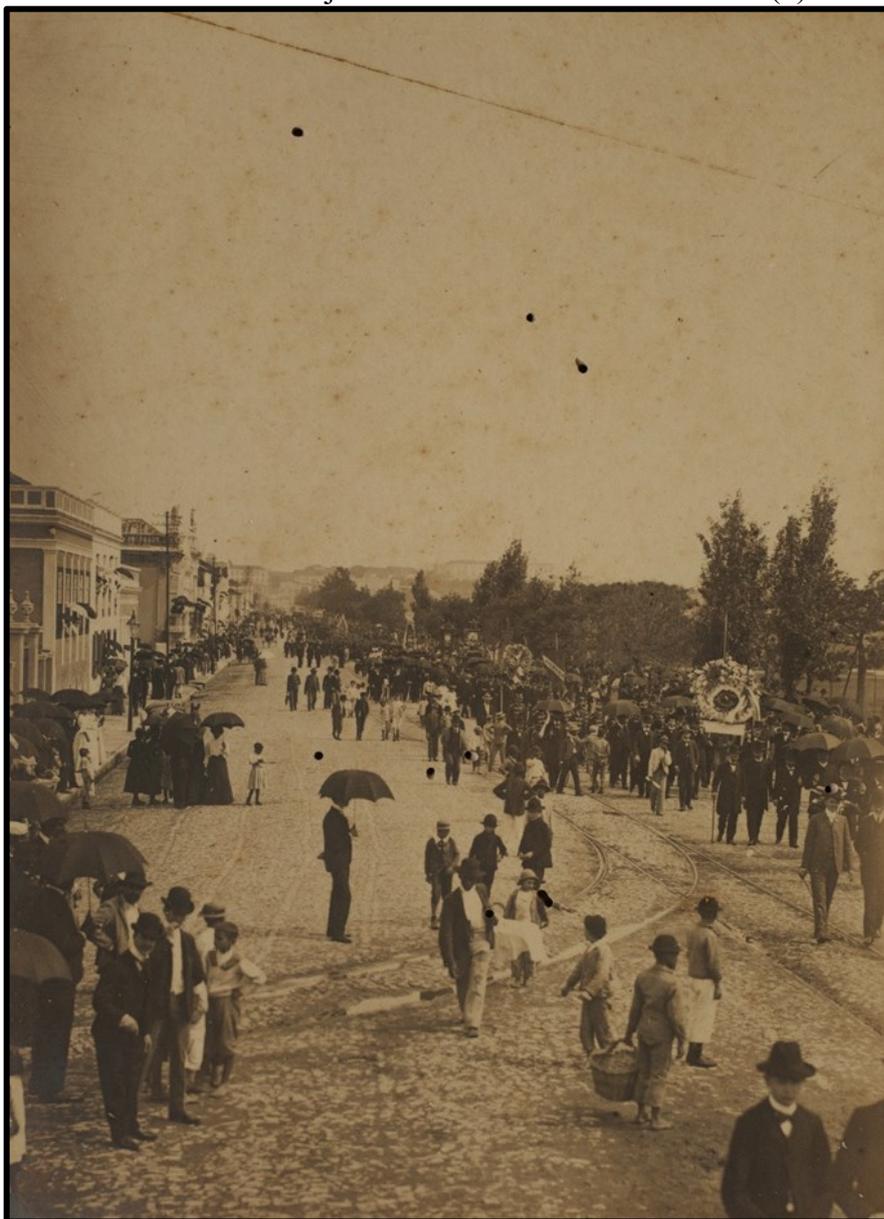
Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo V: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (3)**

Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo VI: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (4)**

Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo VII: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (5)**

Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo VIII: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (6)**



**Fonte:** Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo IX: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (7)**

**Fonte:** Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo X: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos (8)**

Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**ANEXO XI: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos parcialmente colorizado**

Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo XII: Cortejo mortuário de Júlio de Castilhos colorizado**

Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo XIII: *Bulldog shoes***

Fonte: *Canadian Group*. Disponível em: <http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/chaussure-footwear/english/exhibition/cfam/btbs.html#>

## Anexo XIV: La cravate, ame de l'élégance masculine

**Élégances**



UNE MODE CRÉÉE PAR DES HÉROS

*A l'alerte qui précéda la bataille de Steinkerk, quelques jeunes officiers s'habillèrent avec une telle hâte qu'ils négligèrent de confectionner avec soin le nœud de leur cravate. Cette négligence, dans le port de cette dernière, devint une mode et on se porta plus à cette époque que des cravates « à la Steinkerk ».*

### La Cravate, âme de l'Élégance masculine

" La cravate, c'est l'homme ", l'axiome est rigoureusement vrai. La cravate, somptueuse ou négligée, modeste ou insolente, révèle la psychologie de celui qui la porte ; c'est l'alpha et l'oméga de l'élégance masculine. »

**S** Brummel, roi des dandies, revenait sur la terre, il est probable qu'il ne nous apparaîtrait plus guère que comme un fielleux imbécile. Ses historiographes, malgré leur attachement pour cette figure originale, laissent percer leur mépris. Brummel passait sa vie à s'habiller; il est certain qu'il serait dommage que son exemple se perpétuât à travers les âges. C'est pourtant à lui que l'on doit cet adage renouvelé

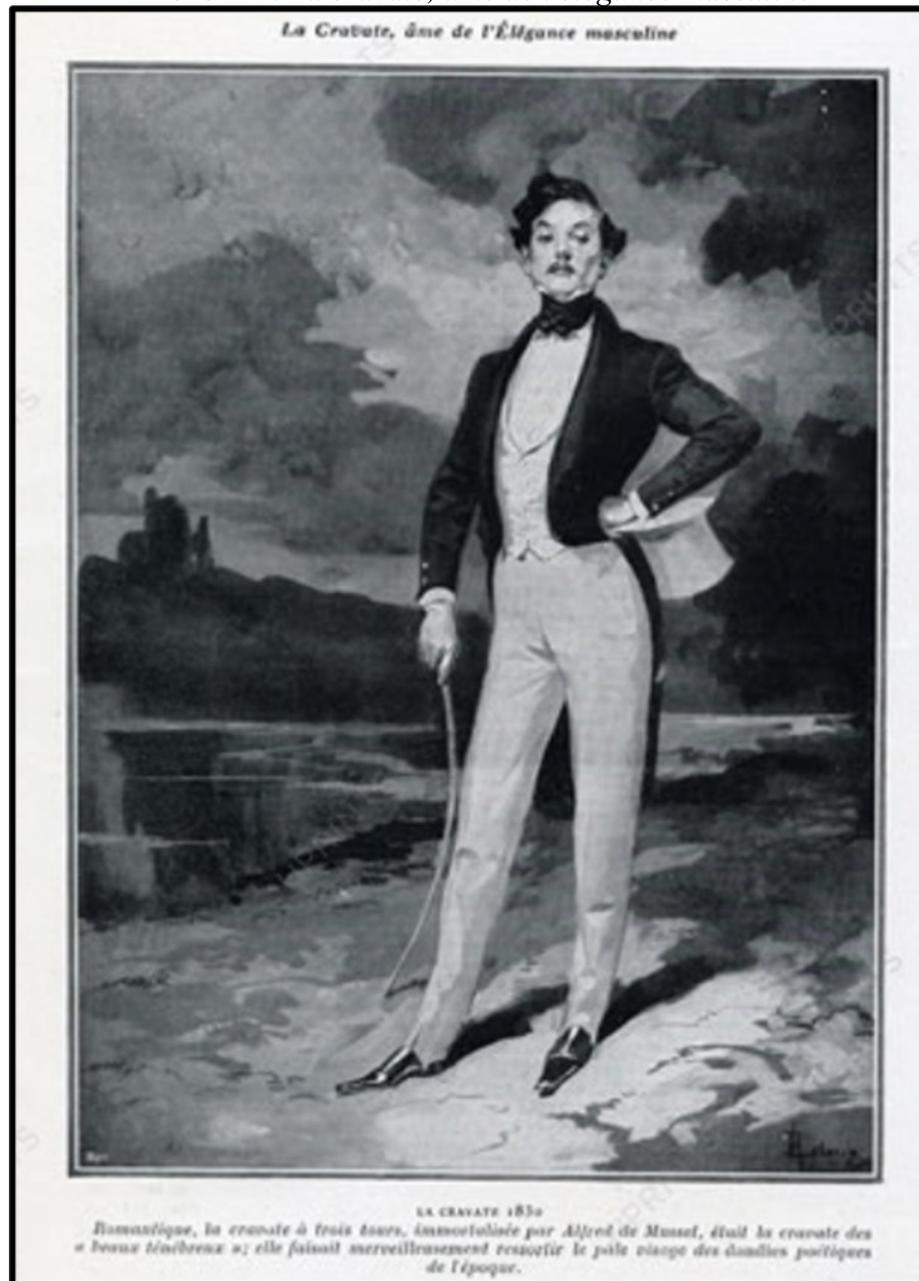
de Buffon : *La cravate c'est l'homme*. Le dictionnaire Larousse lui-même, austère et épris de nobles vertus civiques, avoue que « la science de l'habillement est tout entière résumée dans la façon de porter la cravate ». Nier l'importance de cette partie capitale du costume masculin, c'est nier le vers final d'un sonnet harmonieux, le *leit-motiv* d'un opéra wagnérien, c'est nier l'évidence même!

Assis respectueux sur le bord d'une chaise, un membre de l'aristocratie lon-

731

Fonte: Duvernois (1907, p. 731).

**Anexo XV: La cravate, ame de l'élégance masculine**



Fonte: Duvernois (1907, p. 735).

## Anexo XVI: Amélia Bloomer



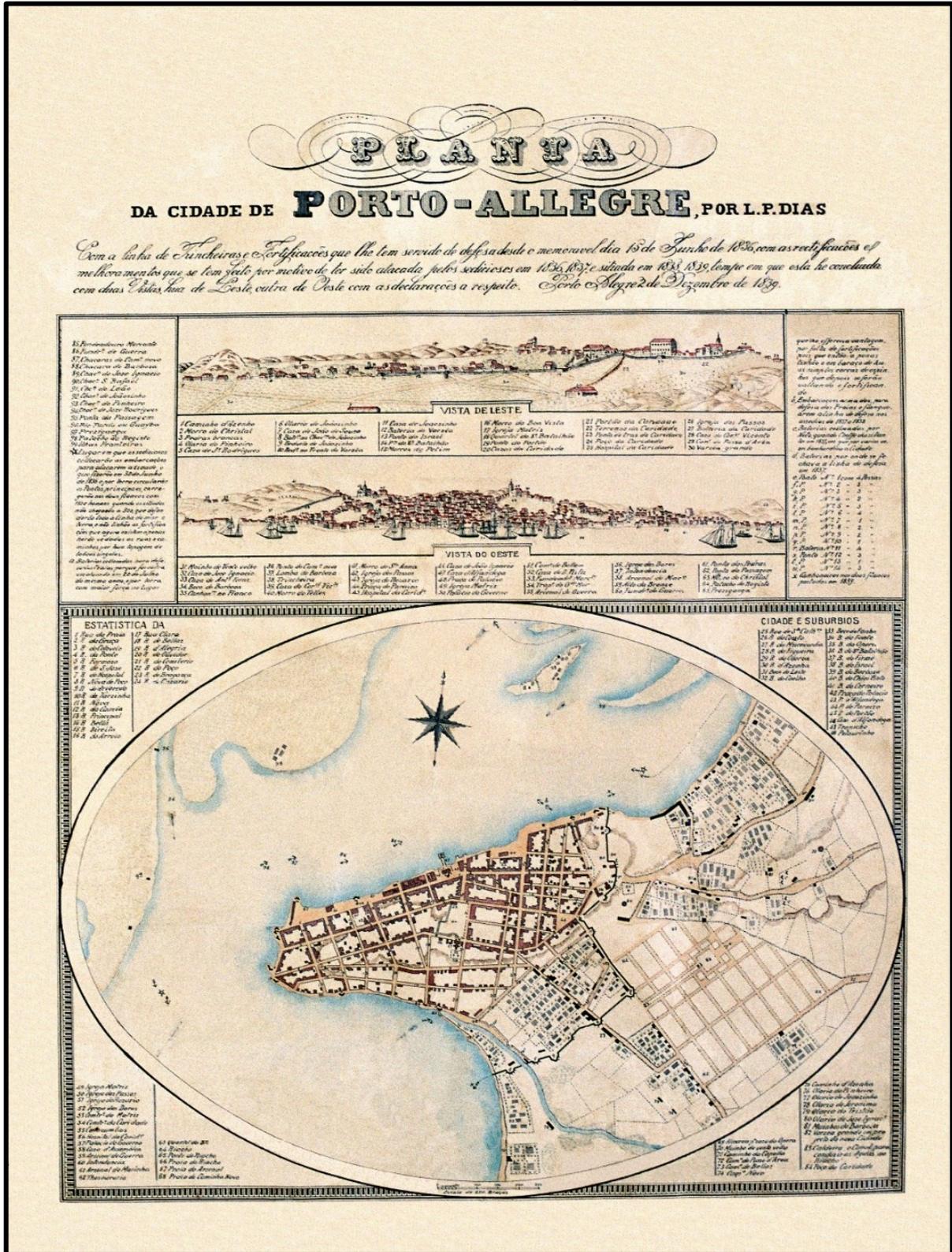
Fonte: Currier, 1851. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/90711963/>.

**Anexo XVII: Ciclista anônima**

**Fonte:** Studio Calegari, [ca.1899-1901]. Fototeca Sioma Breitman.

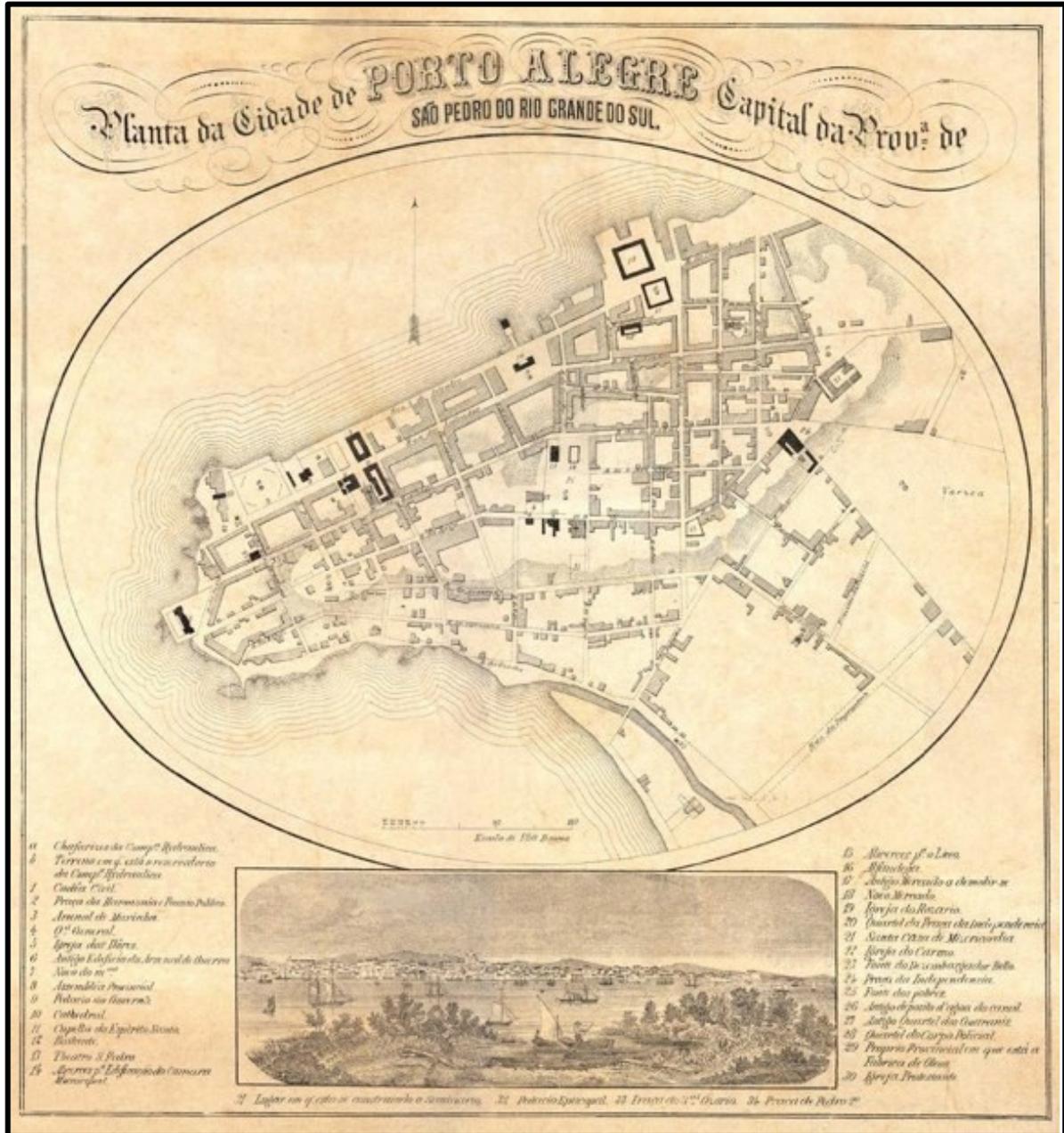


### Anexo II: Planta de Porto Alegre em 1839



Fonte: Fialho (2010, p. 191).

Anexo III: Planta da cidade de Porto Alegre, capital da Prov.<sup>a</sup> de São Pedro do Rio Grande do Sul em 1868



Fonte: Fialho (2010, p. 242).

**Anexo IV: Aterramento da margem do Guaíba na cidade de Porto Alegre**

**Fonte:** VARGAS, Bruna. Porto Alegre dos aterros: saiba como a cidade avançou sobre o Guaíba ao longo das décadas. GZH Porto Alegre, 10 maio 2019.



### Anexo VI: Família Ely - uma genealogia de 150 anos



Na foto, ao alto, vemos Jacob Nicolau Ely, f. Jacob Ely e Maria Krey, foi o primeiro intendente de Garibaldi e político atuante no RS; as irmãs Carlota Scherer e Delfina Senger, nascidas Ely, filhas de Carlos Ely e Catarina Kemner; Nicolau Ely, f. imigrante Pedro Ely e Cristina Regner, grande comerciante e conselheiro bancário; abaixo, vemos Ernesto Valentin Ely, f. Guilherme Alberto Ely e Maria Klein Mayer, foi gerente da filial norte-americana de J. I. Case Co. e conselheiro de Lúck S. A.; Pedro José Ely, f. João Ely e Regina Kaiser, foi agrônomo e professor de Matemática em Roncador, próxima de Roca Sales; Pedro Ely Junior, f. imigrante João Nicolau Ely e Madalena Ludewig, foi o criador da Picada de Poço das Antas no município de Estrela; por fim, vemos Ana Fidélina Ely Franzen, f. Guilherme Ely e Catarina Stein, morosa no Caracol, próximo de Casvel.

25.06.1873, f. 14.04.1902, c. José Müller; N10 Jorge, n. 04.10.1879, f. 24.11.1907, c. e Izabela Schorn; F2 Pedro Ely, n. 20.09.1854, f. 07.10.1884, c. e F. 20.09.1854 Carolina Moazzam; N1 Catarina, n. 11.06.1865, c. e. 01.10.1881 José Krey; N2 Carolina, n. 14.08.1856, c. e. 29.01.1883 José Rauber; N3 Pedro Neto, n. 1858, f. 10.09.1898, c. e. Cevelina Cunha; N4 Jacob, n. 1860, c. e. Madalena Schors; N5 Henrique, n. 1867, f. 21.06.1909, c. e. 03.10.1892 Maria Ledur; N6 Leopoldina, c. e. 02.07.1865 Miguel Rauber; N7 Leopoldo, n. 09.02.1864, f. 22.07.1921, c. e. E. 12.08.1864 Friedrich; N8 João Duarte, n. 1866; N9 Maria Amália, n. 31.03.1867, f. 26.09.1939, c. e. 11.02.1888 Frederico Guilherme Damiano; N10 Maria Carolina, n. 1869; N11 José Luiz, n. 24.06.1871, f. 13.05.1935, c. e. 06.10.1894 Leonilina Cunha; N12 Guilbermina, n. 16.03.1873, f. 24.12.1941, c. e. 08.01.1898 Ernesto Maah; N13 Luiza Amália, n. 30.11.1876, f. 21.11.1959, c. e. Balduino Knapp; N14 Nicolau Balduino, n. 06.06.1877, f. 24.01.1950, c. e. Maria Klein; F2 Pedro Ely Filho, c. e. II. Luiza Schmitt Taglieber; N15 Arno Albino, n. 03.06.1902, f. 05.12.1972, c. e. Helice Graziani; F3 João Ely, n. 12.04.1859, f. 20.12.1891, c. e. 21.11.1864 Regina Kaiser; N1 Pedro José, n. 12.06.1867, f. 30.04.1946, c. e. Annelina Fritsch; N2 João Jacob, n. 27.05.1869, f. 11.06.1948, c. e. Constança Christofoletti; N3 Maria Carolina, n. 1874, c. e. Alberto Volkmer; N4 Maria Elisabeth, n. 1878, c. e. Frederico Fritsch; N5 João Carlos, n. 18.08.1880, faleceu solteiro; N6 Maria Albertina, n. 20.05.1883, f. 02.06.1900, solteira; N7 Fernando, n. 16.06.1887, c. e. Regina Diehl; N8 Augusto, n. 17.03.1888, faleceu solteiro; F4 Jacob Ely, n. 24.07.1843, f. 19.03.1918, c. e. Maria Ana Krey; N1 Luiza Teobaldo, n. 27.05.1869, f. 12.06.1938, solteira; N2 Pedro Antônio, n. 17.12.1879, f. 20.02.1927, c. e. Maria Schuster; N3 Jacob Nicolau, n. 04.04.1871, f. 12.02.1943, c. e. 02.04.1864 Vitória Peterjongo; N4 João Carlos, n. 1874, c. e. Alina Harro; N5 João Covadão, n. 20.08.1876, f. 12.01.1946, c. e. Maria Pinheiro Lemos; N6 Ernestina Renoldina, f. 27.07.1884, c. e. 6 meses; N7 Juceta Leonor, n. 02.09.1885, f. 15.05.1904; N8 Rafael Luiz Clementino, f. 24.08.1897, c. e. 4 meses; N9 Albertina Cristiana, n. 20.07.1888, f. 02.12.1974, c. e. Duzolina Corso; N10 Adelfina, n. 02.02.1890, f. 26.08.1978, c. e. Augusto João Tomiazzi; N11 Modestina, n. 1893 (-), c. e. Zulmir Fabris; F3 Teobaldo Ely, n. 15.03.1846, f. 29.02.1895, c. e. 20.01.1874 Maria Rosa Stein; N1 Maria Carolina, n. 20.02.1875, f. 06.01.1917, c. e. 04.08.1882 João Walter; N2 Cristiano Sobrinho, n. 1876; N3 Albertina, n. 17.12.1877, f. 02.11.1962, c. e. Jorge Lehur; N4 Diadora Rosalina, n. 1879, c. e. José Kardenas; N5 João Adolfo, n. 27.05.1881; N6 João Teobaldo, n. 11.08.1883, f. 10.01.1883; N7 Jacob Bartolomeu, n. 01.10.1886, f. 23.03.1924, c. e. Ana Francisca Diltz; N8 Reinoldo, n. 26.06.1889, c. e. Martha Lantz; N9 Maria Vólia, n. 13.12.1891, f. 23.03.1970, c. e. Artur Henzel; F6 Guilherme Ely, n. 04.04.1840, f. 11.04.1932, c. e. 20.01.1874 Catarina Stein; N1 Othmarsson genealogia, n. 1875, f. 02.02.1940, c. e. T. Maria Klein Hoyer, c. e. II. Júlia Louie de Lorenza, França, em 23.06.1934; N2 Maria Catarina, n. 1877, f. 02.02.1878, f. 08.08.1937, c. e. Petronila Franzen; N4 João Bernardino, n. 20.05.1890, f. 06.02.1881, c. e. Cristina Hartmann; N6 Catarina Albina, n. 14.04.1884, f. 21.05.1933, c. e. José Martini; N7 Elisabeth Sidónia, n. 06.12.1888, f. 28.08.1967, c. e. Alvaro Koch; N8 Maria Matilde, n. 14.02.1889, c. e. Francisco Miguel Poch; N9 Ana Fridolina, n. 06.09.1891, f. 01.05.1975, c. e. Jacob Albano Franzen; F1 Ana Maria Ely, n. 26.01.1851, f. 15.10.1931, c. e. 25.06.1875 Pedro Weber Filho; N1 Pedro Nicolau, n. 18.10.1879, f. 17.12.1942, c. e. 1936 Catarina; N2 Ana Isabel, n. 15.03.1881; N3 Elisabeth, c. e. Felipe Schmitt; N4 Carolina, c. e. Luiza Schneider; N5 Balduino, n. 1895 (?), f. 1973, c. e. Lúlia Ledur; F8 Cristiano Ely, n. 02.06.1853, f. 26.10.1904, c. e. 21.02.1878 Catarina Eckert; N1 João Carlos, n. 1878, c. e. Emilia Schweitzer; N2 Jacob Adolfo, n. 1878, c. e. Josefina Eckert; N3 Albino, n. 06.02.1890, c. e. Leonoldina Schrorr; N4 Maria Luisa, n. 22.03.1881, c. e. Guilherme Schrorr; N5 Isabel Leopoldina, n. 11.05.1883, c. e. Nicolau Steinmetz; N6 Alfredo, Rudolf, n. 20.07.1884, c. e. Paula Beppler; N7 Octília Isabel, n. 18.06.1886, c. e. Leonardo Löhlein; N8 Idalina, n. 19.09.1888, c. e. Antônio Schneider; N9 Edmund Jacob, n. 23.07.1891, c. e. Carolina Zart; N10 Augusto, c. e. Rosália Spohr; N11 Othmar (-), c. e. Paulina Mallmann; N12 Olga, c. e. Carlos Zart; N13 Carlos, c. e. Janete Wendt; F9 Nicolau Ely, n. 24.03.1866, f. 28.05.1923, c. e. Augusta Birnfel; N1 Augusta, n. 23.03.1863, f. 1.07.1901, solteira; N2 Otilio, n. 22.08.1894, f. 09.05.1921, solteiro; N3 Paula, n. 17.05.1866, f. 17.10.1973, solteira; N4 Arthur, n. 21.01.1868, f. 26.06.1888; N5 Cesar Production, n. 22.11.1869, f. 13.09.1962, c. e. Margaret Hulst; N6 Waldemar Lúcio, n. 1.07.1891, f. 06.11.1968, c. e. Olga Schwanitz; N7 Wilma, n. 10.07.1892 (-), solteira; N8 Arno Henrique, n. 14.12.1894 (-), c. e. Alice Rischel; N9 Nicolau Alfredo, n. 26.04.1896, f. 13.06.1947, c. e. Olinda Sob; N10 Edmundo Teobaldo, n. 31.01.1898, f. 06.09.1935, c. e. 05.05.1906 Lucinda da Fonseca; N11 Erna, n. 07.04.1909, f. 14.06.1974, c. e. Francisco Henrique Mayer; N12 José Afonso, n. 09.02.1902 (-), c. e. Zaira Antunes da Cunha; N13 Paulo Edgar, n. 20.06.1900 (-), c. e. Mary Becker; N14 Bena Pedro, n. 22.11.1906 (-), c. e. I. Irma Scharum, c. e. II. Irma Maria Dreher; N15 Léo Victor, n. 20.04.1907 (-), c. e. I. Erna Schuck, c. e. II. Lucinda da Fonseca; F10 Ana Elisabeth Ely, n. 21.12.1859, f. 25.07.1934, c. e. 25.02.1879 Estêvão Schons; N1 Jacco Francisco, n. 06.01.1899, f. 11.02.1937, c. e. Maria Amélia Franzen; N2 João Carlos, n. 08.09.1892, f. 07.06.1963, c. e. Carolina Cristiana Gemmer; N3

Edna Regina, n. 21.07.1888, f. 26.10.1961, c. e. Leopoldo Franzen; N4 Paulina Catarina, n. 27.06.1886, f. 03.07.1973, c. e. Amabelino Scherer; N5 Madalena, n. 20.11.1897, f. 29.04.1978, solteira; N6 Augusta, n. 28.10.1899, f. 08.02.1971, solteira.

NOTAS  
 (-) - Aqui trata-se de descendentes vivos.  
 Simplificações gráficas: F - filho, N - neto, c. e. - casado com, I. - primeiras nupcias, II. - segundas nupcias, n. - nascido a f. - falecido a f.  
 (\*) - R. Mördofer: "Die Auswanderung aus dem Rhein- felder Land", Bonn (Rheinheid - Verlag, 1939, p. 110).

Referências: para melhor compreender o período colonial alemão no Rio Grande do Sul foram necessários e preciosos alguns trabalhos dos historiadores Carlos H. Huneeb, Klaus Becker e do inglês George Miall, o que se recomenda para futuros trabalhos históricos e genealógicos.  
 Gratidão: o autor agradece, especialmente, pela espontânea colaboração e entusiasmo dedicados a esta genealogia, às pessoas de Carlos H. Huneeb, Brigida dos Santos Ely, Maria Helena Grassi, Erica Ely Krey, Ottomar Augusto Ely, Evaldo Brühl Ely, José Afonso Ely, Ermelinda Margalida Ely Hoyer, Verena Mattes, Inocência Ev da Silva, Edu Frederico Ely, Yelita Schreiner, Adélio Ely, Maria Luiza Alves e Lúlia Ana Altman: Ely. Da mesma forma agradece ao Pe. Ruben Neis da Cúria Metropolitana de Porto Alegre, ao editor deste Caderno, sr. Paulo P. Castal, à srta. Lenir Cavalari de Souza, responsável pelo Cartório de Registro Civil de S. S. do Sul e ao trabalho fotográfico de Luiza Cozza Neto, todos muito competentes e dedicados, colaborando efetivamente para que esta genealogia tivesse existência.

Fonte: ELY, Guilherme Alberto. Família Ely: uma genealogia de 150 anos. Correio do Povo. Porto Alegre, 12 mai. 1979, p. 15.

**Anexo VII: Descendentes de João Carlos Ely (1797-?) (F1)**F1 João Carlos Ely (1797-?) + I Maria Francisca Ostgen (?-?) II Madalena Rudolph (?-?)**N1 Maria Catarina Ely (1825-?) + Miguel Schunch (?-?)**

B1 Catarina (1843-?)

**N2 Maria Ely (1830-?) + João Plein (?-?)**

B1 Helena

B2 Pedro (?-?) + Antoneta Laus (?-?)

B3 Guilhermina (?-1892)

**N3 Carlos Ely (?-1906) + Catarina Renner (?-?)**

B1 Carlos Junior (1854-1920) + I Tereza Regner (?-?) II Guilhermina Scherer Regner (?-?)

B2 Adão Pedro (1857-1947) I Emília Schuller (?-?) II Emília Ebling (?-?)

B3 Henrique (1859-1918) + Tereza Breitenbach (?-?)

B4 Leopoldina (1861-1944) + Alberto Uebel (?-?)

B5 Frederico (1864-?) + Maria Luiza Gehring (?-?)

B6 Henriqueta (1867-1944) + Germano Winck (?-?)

B7 Carlota (1870-1925) + João Scherer (?-?)

B8 Rosalina (12-11-1871-22-02-1950) cc Jose Winck (?-?)

B9 Regina (?-1895)

B10 Delfina (1876-1939) + Felipe Senger (?-?)

B11 Albino (1877-1919) + Emília Martins (?-?)

B12 Emília (1878-1964) + Albino Kleling (?-?)

B13 Eleonora (1881-1965) + Carlos Adolfo Sauer (?-?)

**N4 Adão Ely (1833-?)**

Sem descendência

**N5 Margarida (1839-?)**

Descendência desconhecida

**N6 Helena Ely (1842-?)**

Descendência desconhecida

**N7 Jacob Ely (1843-1895) + Maria Heberle (?-?)**

B1 Adão Ely (1873-1959) + Maria Lay (?-?)

B2 Felipe Ely (1874-?) + Barbara Zirbes (?-?)

B3 Vitorino (1875-1953) + Hemilia Herbele (?-?)

B4 Maria Tereza (1877-1884) MP

B5 Jacob Filho (17-05-1883-?) cc Paulina Heineck

**Anexo VIII: Descendentes de João Nicolau Ely (1799-1845) (F2)**F2 João Nicolau Ely (1799-1845) + Madalena Ludwing (?-?)**N1 Pedro Ely Jr. (1836-1912) + Catarina Schneider (?-?)**

B1 Francisca (1859-?)

B2 Nicolau Pedro (1861-?) + Elisabeth Schmit (?-?)

B3 Pedro Jacob (1863-?) + Elisabeth Stein (?-?)

B4 Jacob Matias (1864-1927) + Maria Steffen (?-?)

B5 Maria (1867-?) + Matias Schneider (?-?)

B6 Catarina (1869-?)

B7 Adão (1871-?) + Carolina Lenhardt (?-?)

B8 João (1874-1936) + Catarina Follmann (?-?)

B9 José + Filipina Luft (?-?)

**N2 Francisca (1861-?) + Henrique Pedro Schneider (?-?)**

Sem descendentes conhecidos

**Anexo IX: Descendentes de João Pedro Ely (1807-1910) (F3)****F3 João Pedro Ely (1807-1910) + Cristina Regner (?-?)****N1 Catarina (1831-1903) - João Klein (?-?)**

- B1 Antônio (?-?) + Margarida Schons (?-?)
- B2 Pedro (1852-1931)
- B3 José (?-?)
- B4 João (1855-?)
- B5 Matias + Barbara Schons (?-?)
- B6 Jacob (1860-1943) + Florentina Franzen (?-?)
- B7 Guilherme (1868-1926) + Elizabeth Schabarum (?-?)
- B8 Adão (1871-1950) + Ana Maria Schabarum (?-?)
- B9 Elisabeta (1873-1952) + José Muller (?-?)
- B10 Jorge (1879-1957) + Isabela Schons (?-?)

**N2 Pedro Ely Filho (1834-1904) I Carolina Mossmann (?-?)**

- B1 Catarina (1855-?) + José Krey (?-?)
- B2 Carolina (1856-?) + José Rauber (?-?)
- B3 Pedro Neto (1858-1936) + Celestina Cunha (?-?)
- B4 Jacob (1860-?) + Madalena Schons (?-?)
- B5 Henrique (1862-1909) + Maria Ledur (?-?)
- B6 Leopoldina (?-?) + Miguel Rauber (?-?)
- B7 Leopoldo (1864-1921) + Emília Friedrich (?-?)
- B8 João Duarte (1866-?)
- B9 Maria Amália (1867-1938) + Frederico Guilherme Damian (?-?)
- B10 Maria Carolina (1869-?)
- B11 José Luís (1871-1935) + Leontina Cunha (?-?)
- B12 Guilhermina (1873-1941) + Ernesto Maahs (?-?)
- B13 Luíza Amália (1876-1959) + Balduino Knapp (?-?)
- B14 Nicolau Balduino (1877-1950) + Maria Klein (?-?)

**N2 Pedro Ely Filho (1834-1904) II Luíza Schmitt Taglieber (?-?)**

- B15 Arno Albino (1902-1972) + Helice Graziani (?-?)

**N3 João Ely (1839-1891) + Regina Kaiser (?-?)**

- B1 Pedro José (1867-1945) + Angelina Fritsch (?-?)
- B2 João Jacob (1869-1948) + Constança Cristofolletti (?-?)
- B3 Maria Carolina (1874) + Alberto Volkmer (?-?)
- B4 Maria Elisabeth (1878) + Frederico Fritsch (?-?)
- B5 João Carlos (1880-?) solteiro
- B6 Maria Albertina (1882-1902) solteira
- B7 Fernando (1887-?) + Regina Dihl (?-?)

B8 Augusto (1888-?) solteiro

**N4 Jacob Ely (1843-1918) + Maria Ana Krei (?-?)**

- B1 Luís Teobaldo (1869-1908) solteiro
- B2 Pedro Antônio (1870-1927) + Maria Schuster (?-?)
- B3 Jacob Nicolau (1871-1943) + Vitória Peterlongo (?-?)
- B4 José Carlos (1874) + Alzira Harres (?-?)
- B5 João Osvaldo (1876-1946) + Maria Filipina Licks (?-?)
- B6 Clementina Renoldina (1884-1885) com 6 meses
- B7 Janeta Leonor (1885-1964)
- B8 Rafael Luiz Clementino (1887-1885) com 4 meses
- B9 Albertino Cristiano (1888-1974) + Duzolina Corso (?-?)
- B10 Adolfina (1890-1975) + Augusto João Toniazzi (?-?)
- B11 Modestina (1893) + Zulmir Fabris (?-?)

**N5 Teobaldo Ely (1846-1895) + Maria Rosa Stein (?-?)**

- B1. Maria Carolina (1875-1917) + João Welter (?-?)
- B2 Cristiano Sobrinho (1876-?)
- B3 Albertina (1877-1962) + Jorge Ledur (?-?)
- B4 Bárbara Rosalina (1879-?) + José Kárdenas (?-?)
- B5 João Adolfo (1881-?)
- B6 João Teobaldo (1882-1883) bebê
- B7 Jacob Bartolomeu (1886-1924) + Ana Francisca Dittrich (?-?)
- B8 Reinaldo (1889-?) + Martha Laux (?-?)
- B9 Maria Julia (1891-1970) + Arthur Henzel (?-?)

**N6 Guilherme Ely (?-1932) + Catarina Stein (?-?)**

- B1 Guilherme Alberto (1875-1940) + I Maria Klein Boyer (?-?) II Júlia Louis (?-?)
- B2 Maria Catarina (1877) bebê
- B3 Pedro Valentim (1878-1937) + Petrolina Franzen (?-?)
- B4 João Bernardo (1880) bebê
- B5 Jacob Alfredo (1881-?) + Cristina Hartmann (?-?)
- B6 Catarina Albina (1884-1935) + José Martini (?-?)
- B7 Elisabeta Sidonia (1886-1957) + Álvaro Koch (?-?)
- B8 Ana Maria Matilde (1889-?) + Francisco Miguel Pock (?-?)
- B9 Ana Fridolina (1891-1975) + Jacob Albano Franzen (?-?)

**N7 Ana Maria (1851-1931) + Pedro Weber Filho (?-?)**

- B1 Pedro Nicolau (1879-1942) + Catarina (?-?)
- B2 Ana Isabel (1881-?)
- B3 Elisabeth (?-?) + Felipe Schmitz (?-?)
- B4 Carolina (?-?) + Luiz Schneider (?-?)
- B5 Balduíno (1895-1973) + Lídia Ledur (?-?)

**N8 Cristiano Ely (1853-1904) + Catarina Eckert (?-?)**

- B1 João Carlos (1876-?) Emília Schweitzer (?-?)
- B2 Jacob Adolfo (1878-?) Josefina Eckert (?-?)
- B3 Albino (1880-?) + Leopoldina Schnorr (?-?)
- B4 Maria Luíza (1881-?) + Guilherme Schnorr (?-?)
- B5 Isabel Leopoldina (1883-?) + Nicolau Steinmetz (?-?)
- B6 Alfredo Rudolfo (1884-?) + Paula Beppler (?-?)
- B.7 Odília Isabel (1886-?) + Leonardo Loblein (?-?)
- B.8 Idalina (19-09-1888) + Antônio Schneider (?-?)
- B9 Edmundo Jacob (1891-?) + Carolina Zart (?-?)
- B10 Augusto (?-?) + Rosália Spohr (?-?)
- B.11 Ottmar (?-?) + Paulina Mallmann (?-?)
- B12 Olga (?-?) + Carlos Zart (?-?)
- B13 Carlos (?-?) + Zanete Wendt (?-?)

**N9 Nicolau Ely (1856-1925) + Augusta Birnfell (?-1930)**

- B1 Augusta (1883-1901) solteira criança
- B2 Otão (Otton) (1884-1931) solteiro
- B3 Paula (1886-1973) solteira
- B4 Oscar Frederico Ely + Margarida Hulse Ely
- B5 Waldemar Lúcio (1891-1968) + Olga Schnapp (?-?)
- B6 Wilma (1892-?) solteira
- B7 Arno Henrique (1894-?) + Alice Ruschel (?-?)
- B8 Nicolau Alfredo (1896-1947) + Olinda Sehl (?-?)
- B9 Edmundo Teobaldo (1898-1935) + Lucinda da Fonseca (?-?)
- B10 Erna (1900-1974) + Francisco Henrique Mayer (?-?)
- B11 José Affonso (1902-?) + Zaira Antunes da Cunha (?-?)
- B12 Paulo Edgar (1903-?) + Mary Becker (?-?)
- B13 Beno (Brenno) Pedro (1906-?) + I Irma Scharmamm (?-?) II Irma Maria Dreher (?-?)
- B14 Léo Victor (1907-?) + I Erna Schuck (?-?) II Lucinda da Fonseca (?-?)

**N10 Ana Elisabeth (1859-1934) + Estevão Schons (?-?)**

- B1 Jacob Francisco (1880-1937) + Maria Amélia Franzen (?-?)
- B2 João Carlos (1882-1943) + Carolina Cristiana Gemmer (?-?)
- B5 Idalina Barbara (1887-1978) solteira
- B6 Augusta (1890-1971) solteira

**N11 João Ely (?-?)**

Sem descendência conhecida.

**Anexo X: Frederico Dexheimer**

Frederico Dexheimer.

*Frederico Dexheimer, bem moço ainda, tem em sua perspectiva um futuro bastante brilhante, se proceder como até este momento ha justamente procedido.*

*Como socio da conceituada firma Dexheimer & Cia., a Rua 7 de Setembro em Porto Alegre, é bastante conhecida e experimentada a sua probidade.*

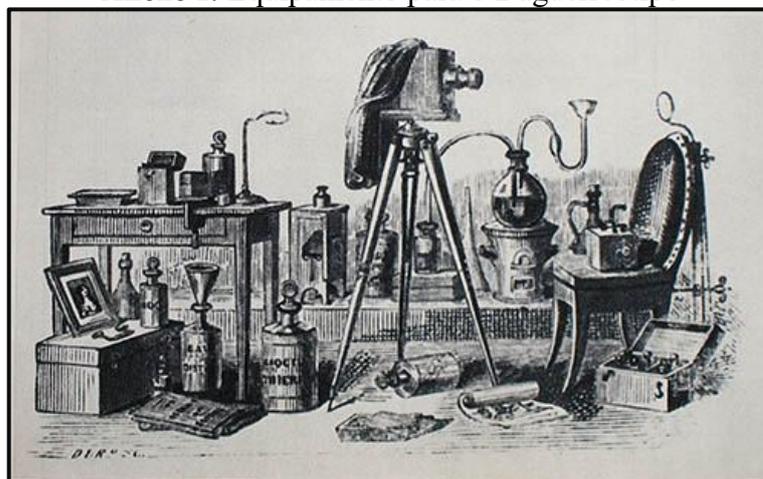
*No momento em que desenhamos estes curtos traços (1905), acha-se no estrangeiro, na cidade de Montevideo, com o intuito de abrir n'essa praça uma nova casa commercial.*



**Fonte:** Reis (1905, p. 99).

## ANEXOS CAPÍTULO IV

### Anexo I: Equipamento para o Daguerreótipo



Fonte: LUND (2019, p. 31).

### Anexo II: Tenda para revelação de fotografias com a técnica do colódio úmido



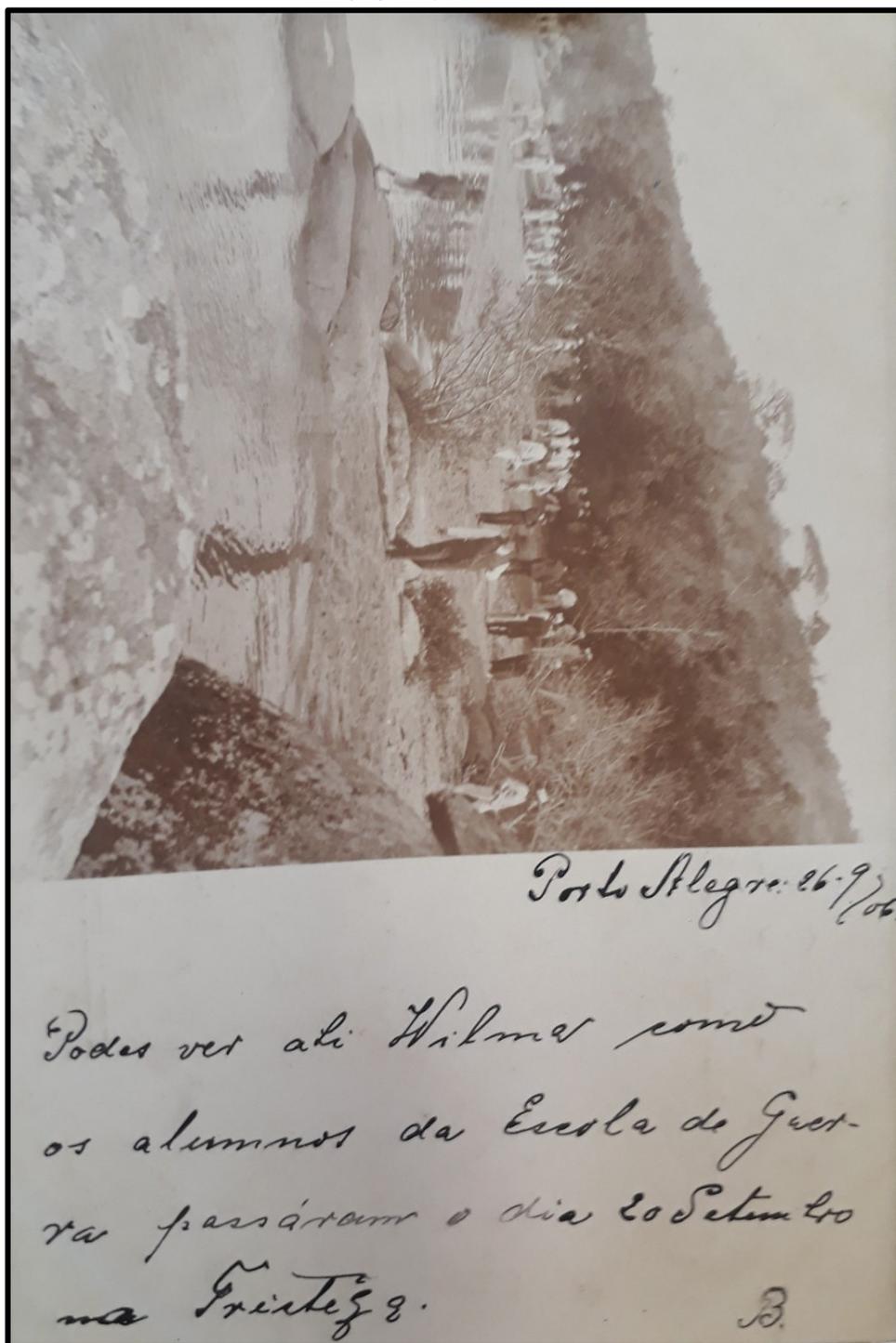
Fonte: LUND (2019, p. 35).

Com a técnica do colódio úmido, de Archer, a produção de fotografia era uma corrida contra o tempo e as condições climáticas. Por precisar estar úmido, de sua aplicação à revelação do negativo, o colódio exigia que o processo todo (preparação das placas – exposição, revelação) não durasse mais que 15 minutos. Dependendo do local e da temperatura do dia, o tempo seria ainda menor. Assim, os fotógrafos precisavam usar esta técnica, preferencialmente, dentro de seus ateliers ou ter sempre ajuda e meios de transporte para carregar a câmera e os instrumentos químicos de revelação. A imagem abaixo mostra um fotógrafo, sua tenda e todos os utensílios previamente preparados para a exposição da placa. Atrás de si, um menino, provavelmente um ajudante, segura a placa a ser inserida no daguerreótipo enquanto seu mestre posiciona a câmera para pegar o ângulo pretendido.





## Anexo III: Cartão Postal



Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

**Anexo IV:** Foto da Família Ely, por volta de 1909



**Fonte:** Virgílio Calegari, [190-?]. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

### Anexo V: Os 12 mandamentos da “Esposa Japoneza”

1. Logo que cases, deixas legalmente de ser minha filha: por isso deves obedecer a teu sogro e a tua sogra, como obedeceis a teu pai e a tua mãe.
2. Logo que cases, o teu marido será o teu senhor. Deves ser humilde e delicada. Obedecer estritamente a seu marido é para mulher uma Nobre virtude;
3. Deves sempre ser amável para com os teus sogros e cunhados;
4. Não deves ser ciumenta, porque o ciúme não permite que se alcance a afeição do esposo;
5. Mesmo que a razão não esteja do lado do teu marido, não te encolerizes, tem paciência, e quando ele estiver sossegado, fala então;
6. Não faz fales muito, não digas mal do próximo e nunca mintas;
7. Levanta-te cedo, deita de tarde e não dormites depois do jantar, bebe pouco vinho e, antes dos 50 anos não frequente as grandes multidões;
8. Não peças aos adivinhos que te profetizem o futuro;
9. Trata de ser boa dona de casa e mulher econômica;
10. Mesmo que sejas nova, deixa-te de brincadeiras;
11. Não uses vestidos claros e anda sempre limpa;
12. Não tenhas orgulho da Fortuna e da posição que ocupa o teu pai e não te vanglorias perante o pai, a mãe, as irmãs do teu marido.

Com tais recomendações, a mulher japonesa, desde que as cumpra, será a pérola das esposas! (ESPOSA..., 1905, p. 1).