

RITA DE CÁSSIA DE MATOS MAGUETA



**Salve o dia entre  
todos o mais belo!**

Educação religiosa e fotografias de  
primeira comunhão na década de  
1940 (Porto Alegre/RS)

*Maria Paula Hortmann (1941)*

Rita de Cássia de Matos Magueta

**SALVE O DIA ENTRE TODOS O MAIS BELO!**

Educação religiosa e fotografias de primeira comunhão na década de 1940 (Porto Alegre/RS)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção de título de Mestre em Educação.

*Orientadora: Zita Rosane Possamai*

Linha de Pesquisa: História, Memória e Educação

Porto Alegre

2015

#### CIP - Catalogação na Publicação

Magueta, Rita de Cássia de Matos  
SALVE O DIA ENTRE TODOS O MAIS BELO! Educação religiosa e fotografias de primeira comunhão na década de 1940 (Porto Alegre/RS) / Rita de Cássia de Matos Magueta. -- 2015.  
227 f.

Orientadora: Zita Rosane Possamai .

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Fotografia. 2. Primeira comunhão. 3. Manuais fotográficos. 4. Cultura visual escolar. 5. História da Educação. I. Possamai , Zita Rosane , orient. II. Título.

Rita de Cássia de Matos Magueta

**SALVE O DIA ENTRE TODOS O MAIS BELO!**

Educação religiosa e fotografias de primeira comunhão na década de 1940 (Porto Alegre/RS)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção de título de Mestre em Educação.

Aprovada em 16 de julho de 2015.

---

Profa. Dra. Zita Rosane Possamai - Orientadora

---

Profa. Dra. Flávia Obino Corrêa Werle - UNISINOS

---

Prof. Dr. Charles Monteiro - PUC-RS

---

Profa. Dra. Maria Stephanou - UFRGS

*Para minha família.*

Gratidão é um ato de reconhecimento, de humildade frente as nossas debilidades. Sou muito grata a todos e a todas que compartilharam comigo desse enorme aprendizado que aqui se encerra para poder dar início a outros.

Deste modo, agradeço:

À minha pequena grande família: meu bravo irmão Vinícius, meu querido sobrinho (e futuro músico/historiador) Caio e minha amada mãe Glória Valentina, a quem devo toda a paciência e cuidados dedicados neste convívio de dois inteiros anos, além do exemplo de vida o qual me mostrou a importância de enfrentarmos nossas dificuldades em busca de nossos sonhos.

Aos meus amigos e amigas que, dentro do possível, procurei não abandonar, apesar dos inúmeros momentos de reclusão. Em especial as minhas grandes e generosas amigas: Izabel Vitória Nunes, pelas tardes de conversas e por partilhar comigo suas memórias dos tempos de escola católica e seus conhecimentos de língua francesa, ambos úteis sobremaneira para minha pesquisa; e Denise Stumvoll, amiga e mestra em fotografia e na arte de fotografar, que dividiu comigo angústias e referências bibliográficas.

À minha orientadora Zita Rosane Possamai que apostou em uma pesquisa com documentos fotográficos, me auxiliou em inúmeras descobertas, e suportou minhas inseguranças.

À Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Às professoras do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, as quais tive o prazer de compartilhar belos momentos de aprendizagem e inserção na História da Educação. Em especial à professora Maria Stephanou a quem recorri em inúmeras ocasiões e em todas obtive um caloroso retorno; e a professora Natália de Lacerda Gil a quem devo eternamente minha aterrissagem nas pesquisas em Educação, pois sem sua generosa acolhida e socorro estaria ainda perdida.

Aos meus colegas do Programa de Pós Graduação em Educação pelo auxílio e amizade que soubemos construir nessa caminhada em busca do conhecimento.

Às Irmãs do Colégio Sevigné: Diva Maria Rosa e Elzira Manfredini pelo auxílio.

Às ex-alunas do Colégio Sevigné, em especial a Sr<sup>a</sup> Maria Porcello, por dividir suas lembranças dos tempos de Sevigné e por me colocar em contato com outras ex alunas; Sr<sup>a</sup> Geisa Helena Palmeiro, Sr<sup>a</sup> Maria da Graça Aikin e Dr<sup>a</sup> Rita Camargo Souto.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que financiou minha pesquisa.

À Prefeitura Municipal de Canoas que possibilitou a imersão nos estudos.

A todos minha eterna gratidão!

No início da problemática, o coração do dispositivo: o traço. É decerto uma enorme evidência lembrar que, em seu nível mais elementar, a imagem fotográfica aparece a princípio, simples e unicamente, como uma impressão luminosa, mais precisamente como o traço, fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões. Eis, se é possível dizer, a definição mínima (e até minimalista) da fotografia ...

*(Philippe Dubois, 1994, p. 60)*

## RESUMO

Esta Dissertação de Mestrado se propôs a observar duas práticas: a fotográfica e a preparação para primeira comunhão, no âmbito da História da Educação. A questão que norteou a pesquisa procurou investigar como a fotografia cria uma representação do corpo religioso educado pelas práticas de preparação à primeira comunhão, na década de 1940. Constitui objeto empírico um álbum com retratos fotográficos de primeira comunhão, produzido por uma religiosa da congregação das Irmãs de São José e localizado no Memorial do Colégio Seigné, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Para tentar responder à questão, destinei um capítulo à fotografia, no qual apresento uma pequena história deste artefato e uma mirada ao circuito social da fotografia na cidade. A respeito das questões técnicas, destaco a produção de retratos em estúdios fotográficos a partir de manuais, de meados do século XIX até a década de 1940. Na medida do possível, faço referência a esses apontamentos nos retratos do *corpus* documental. O segundo capítulo foi destinado à cerimônia da primeira comunhão, tanto como um ritual religioso quanto como um ritual de passagem. Observo representações pictóricas de crianças para abordar as representações de primeira comunhão. Em diferentes impressos católicos, destaco os ensinamentos relacionados ao corpo na educação e liturgia católica. No último capítulo, analiso e descrevo os artefatos, álbum e retratos. Sobre o álbum, uma reflexão a respeito os escritos presentes em suas páginas. Sobre as fotografias, utilizei a quantificação de descritores a partir de uma grade interpretativa elaborada para observar os aspectos do espaço e dos sujeitos fotografados. As recorrências nesses descritores oportunizaram uma reflexão sobre a educação do corpo. Discuto o conceito de imagem, de *habitus*, de ritual, de coleção, de representação e de cultura fotográfica. Quanto ao aporte teórico, me baseei nos pressupostos de Michel de Certeau e Arlete Farge a respeito da operação historiográfica; sobre o conceito de *habitus*, emprego as concepções de Pierre Bourdieu; Roger Chartier embasa a respeito dos conceitos de representação e protocolos de leitura. Na perspectiva de abordagem da fotografia e cultura visual, me embasei nos pressupostos teórico-metodológicos de Michel Frizot, Philippe Dubois, Ulpiano Bezerra de Meneses, Ana Maria Mauad, Alexandre Santos e Zita Possamai. Além do álbum, utilizei como *corpus* documental da pesquisa diversos manuais de fotografia; uma série de impressos católicos, como catecismos, Carta Episcopal, periódicos; livro de memórias de ex-alunas e da congregação; relatório das religiosas; e publicações específicas sobre a cerimônia. Representações capturadas pela camada fotossensível, os retratos dão a ver a cerimônia da primeira comunhão através do aparato simbólico que as concerne. Concluo que imersos em *habitus*, o corpo capturado pela fotografia, socialmente educado, incorpora a moral católica ao mesmo tempo em que emprega poses e gestos da cultura fotográfica. O álbum, neste sentido, é uma coleção de corpos educados, ou seja, de retratos de primeira comunhão ofertados às catequistas do Colégio Seigné.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia. Primeira comunhão. Manuais fotográficos. Cultura visual escolar. História da Educação.

---

MAGUETA, Rita de Cássia de Matos. *Salve o dia entre todos o mais belo!* Educação religiosa e fotografias de primeira comunhão na década de 1940 (Porto Alegre/RS).

Porto Alegre, 2015. 227 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

## RESUMEN

Este trabajo de Maestría se propone observar dos prácticas distintas: la fotográfica y la preparación para la primera comunión, ambas desde la Historia de la Educación. La pregunta que dirige la investigación intentó descifrar cómo la fotografía crea una representación del cuerpo religioso educado por las prácticas de preparación a la primera comunión, en la década de 1940. El objeto empírico lo constituye un álbum con retratos fotográficos de la primera comunión, producido por una religiosa de la congregación de las Irmãs de São José (ISJ) y localizado en el Memorial del Colegio Seigné, en la ciudad de Porto Alegre, Río Grande Do Sul. Para intentar responder la pregunta, se destina un capítulo a la fotografía, en el cual se presentó una pequeña historia de este artefacto y una mirada al circuito social de la fotografía en la ciudad. Al respecto de los detalles técnicos, se destaca la producción de retratos en estudios fotográficos a partir de manuales en un período que comprende desde mediados del s. XIX hasta los años 40's. En la medida de lo posible, se hace referencia a estas anotaciones en los retratos del corpus documental. Un segundo acápite fue destinado a la ceremonia de la primera comunión, estudiado tanto como un ritual religioso, como un ritual de pasaje. Se observa también las representaciones pictóricas de niños para abordar las representaciones de la primera comunión. En diferentes impresos católicos, se destacan las enseñanzas relacionadas al cuerpo en la educación y la liturgia católica. En la última parte, se analizan y describen los artefactos, álbumes y retratos. Sobre el álbum, una reflexión al respecto de los escritos presentes en sus páginas. Sobre las fotografías, se utiliza la cuantificación de descriptores a partir de una cuadrícula interpretativa elaborada para observar los aspectos del espacio y los sujetos fotografiados. Las regularidades en esos descriptores lograron una reflexión sobre la educación del cuerpo. Se discute los conceptos de imagen, habitus, ritual, colección, representación y cultura fotográfica. En cuanto al marco teórico referente, el trabajo se basa en los presupuestos de Michel de Certeau y Arlete Farge al respecto de la operación historiográfica; sobre el concepto de habitus, se emplearon las concepciones de Pierre Bourdieu; Roger Chartier es usado para hablar de los términos de representación y protocolos de lectura. En la perspectiva del abordaje de la fotografía y la cultura visual, son esgrimidos los presupuestos teórico-metodológicos de Michel Frizot, Philippe Dubois, Ulpiano Bezerra de Meneses, Ana Maria Mauad, Alexandre Santos y Zita Possamai. Además del álbum, el corpus documental está compuesto por diversos manuales de fotografía; una serie de impresos católicos, como catecismos, una Carta Episcopal, publicaciones; libros de memorias de ex alumnas y de la propia congregación; actas de las religiosas; y publicaciones específicas sobre la ceremonia. Representaciones capturadas por la capa fotosensible, los retratos dan a ver la ceremonia de la primera comunión a través del aparato simbólico que las envuelve. Inmersos en habitus, el cuerpo capturado por la fotografía, socialmente educado, incorpora la moral católica al mismo tiempo que emplea poses y gestos de la cultura fotográfica. El álbum, en este sentido, es una colección de cuerpos educados, ósea, de retratos de primera comunión ofrecidos a las catequistas del Colegio Seigné.

**Palabras Clave:** Fotografía. Primera comunión. Manuales fotográficos. Impresos Católicos. Cultura visual escolar. Historia de la Educación.

---

MAGUETA, Rita de Cássia de Matos. *Salve o dia entre todos o mais belo!* Educação religiosa e fotografias de primeira comunhão na década de 1940 (Porto Alegre/RS). Porto Alegre, 2015. 227 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Criança nua, ou <i>putto</i> .....	86
Figura 2 - Menino junto à família .....	87
Figura 3 - Menina entre adultos .....	88
Figura 4 - Prece antes da refeição familiar ( <i>benedicite</i> ) .....	90
Figura 5 - Prece antes da refeição ( <i>benedicite</i> ) .....	90
Figura 6 - Retrato de criança .....	91
Figura 7 - Cena da infância .....	92
Figura 8 - Aula de catequese .....	95
Figura 9 - Procissão de entrada .....	96
Figura 10 - Aspectos da primeira comunhão .....	97
Figura 11 - Representação da primeira comunhão .....	98
Figura 12 - Saída da cerimônia de primeira comunhão .....	99
Figura 13 - Capa de manual .....	115
Figura 14 - Posição de mãos unidas .....	115
Figura 15 - Crianças comungando .....	116
Figura 16 - Genuflexão para adoração de Jesus Cristo .....	117
Figura 17 - Capa do álbum .....	130
Figura 18 - Contracapa do álbum e prendedor plástico .....	131

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 -	Exemplo de sombra do referente .....	56
Fotografia 2 -	Efeito de pinça de luz .....	57
Fotografia 3 -	Painel em <i>trompe-l'oeil</i> .....	58
Fotografia 4 -	Painel cenário .....	61
Fotografia 5 -	Painel cenário com altar .....	62
Fotografia 6 -	Pose sem cenário.....	65
Fotografia 7 -	Exemplo de pose fora do estúdio .....	66
Fotografia 8 -	Pose fora do estúdio .....	67
Fotografia 9 -	Enquadramento 1 .....	68
Fotografia 10 -	Enquadramento 2 .....	69
Fotografia 11 -	Ausência de painel cenário .....	70
Fotografia 12 -	Retrato com características de papel albuminado .....	132
Fotografia 13 -	Altar improvisado para a cena fotográfica .....	152
Fotografia 14 -	Aparador e espelho .....	153
Fotografia 15 -	Genuflexório 1.....	155
Fotografia 16 -	Genuflexório 2 .....	156
Fotografia 17 -	Acessórios da cena fotográfica .....	157
Fotografia 18 -	Detalhe de missal sobre o genuflexório .....	159
Fotografia 19 -	Detalhe de vela sobre o genuflexório .....	160
Fotografia 20 -	Fundo da cena .....	161
Fotografia 21 -	Mãos unidas junto ao rosto .....	166
Fotografia 22 -	Mãos unidas .....	166
Fotografia 23 -	De frente para a objetiva .....	167
Fotografia 24 -	De perfil para a objetiva .....	167
Fotografia 25 -	Catequizanda e objetos .....	183
Fotografia 26 -	Objetos portados .....	183
Fotografia 27 -	Catequizanda com terço .....	183
Fotografia 28 -	Bolsa .....	186
Fotografia 29 -	Diversos objetos .....	186
Fotografia 30 -	Crucifixo .....	186

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>À TÍTULO DE INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2</b>	<b>FOTOGRAFIA .....</b>	<b>25</b>
2.1	UMA PEQUENA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA .....	25
2.2	RETRATO E FOTOGRAFIA EM PORTO ALEGRE/RS: ORIGENS E DESENVOLVIMENTO .....	33
2.3	ÁLBUM, FOTOGRAFIAS E PRIMEIRA COMUNHÃO .....	40
2.4	MANEIRAS DE FAZER: OS MANUAIS E OS RETRATOS DÉCADA DE 1940 .....	47
<b>3</b>	<b>PRIMEIRA COMUNHÃO .....</b>	<b>72</b>
3.1	SACRAMENTO E RITUAL DE PASSAGEM .....	72
3.2	REPRESENTAÇÃO VISUAL DA CRIANÇA .....	81
3.3	FORMAÇÃO RELIGIOSA .....	100
<b>3.3.1</b>	<b>Congregação das Irmãs de São José de Chambéry .....</b>	<b>100</b>
<b>3.3.2</b>	<b>O Dia Entre Todo o Mais Belo: preparação e primeira comunhão .....</b>	<b>107</b>
<b>4</b>	<b>O CORPO RELIGIOSO FOTOGRAFADO .....</b>	<b>126</b>
4.1	DESCRIÇÃO DO <i>CORPUS</i> EMPÍRICO .....	126
<b>4.1.1</b>	<b>A Produção e os Protocolos de Leitura .....</b>	<b>135</b>
4.2	O CORPO RELIGIOSO NA FOTOGRAFIA: DESCRIÇÃO E ANÁLISE .....	144
<b>4.2.1</b>	<b>O Espaço Fotografado .....</b>	<b>149</b>
<b>4.2.2</b>	<b>O Corpo Fotografado .....</b>	<b>163</b>
<b>4.2.3</b>	<b>Acessórios do Corpo Religioso Fotografado .....</b>	<b>181</b>
<b>5</b>	<b>À TÍTULO DE CONCLUSÃO .....</b>	<b>196</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>201</b>
	<b>APÊNDICE .....</b>	<b>215</b>
	<b>APÊNDICE A – Grade interpretativa .....</b>	<b>216</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>217</b>
	<b>ANEXO A – Capa do álbum .....</b>	<b>218</b>
	<b>ANEXO B – Contracapa do álbum .....</b>	<b>219</b>
	<b>ANEXO C - Página 2 do álbum fotográfico de primeira comunhão .....</b>	<b>220</b>

<b>ANEXO D - Página 3 do álbum fotográfico de primeira comunhão .....</b>	<b>221</b>
<b>ANEXO E - Página 4 do álbum fotográfico de primeira comunhão .....</b>	<b>222</b>
<b>ANEXO F - Página 5 do álbum fotográfico de primeira comunhão .....</b>	<b>223</b>
<b>ANEXO G - Página 6 do álbum fotográfico de primeira comunhão .....</b>	<b>224</b>
<b>ANEXO H - Página 15 do álbum fotográfico de primeira comunhão .....</b>	<b>225</b>
<b>ANEXO I - Página 18 do álbum fotográfico de primeira comunhão .....</b>	<b>226</b>
<b>ANEXO J - Página 37 do álbum fotográfico de primeira comunhão .....</b>	<b>227</b>

## 1 À TÍTULO DE INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada surgiu a partir das investigações do grupo de pesquisa *Museu no Espaço Escolar: de laboratório de aprendizagem à musealização contemporânea (Rio Grande do Sul, século XX)*, coordenado pela professora Zita Possamai, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O projeto tinha como objetivo verificar a relação desses espaços com a cultura visual da escola e viabilizou uma pesquisa empírica em instituições escolares com acervos históricos na cidade de Porto Alegre.

A partir do mapeamento desses acervos, na época, duas situações se impuseram. A primeira foi perceber as espaços pesquisas em história da educação relacionadas aos museus de educação na cidade, logo, um promissor mote de pesquisa. A segunda esteve ligada ao contato com o Memorial do Colégio Sevigné e com as Irmãs de São José, proporcionado pela pesquisa referida, situação que oportunizou esta investigação. Ao explorar a documentação fotográfica deste espaço de memória, tive contato com farta documentação visual a respeito da cultura escolar desta centenária instituição católica. Deste modo, com base na documentação presente no acervo do Memorial do Colégio Sevigné, almejo adensar o olhar aos documentos fotográficos na tentativa de relacionar duas práticas distintas: a fotográfica e a religiosa a partir da preparação para a primeira comunhão.

As Irmãs de São José chegam ao Rio Grande do Sul no final do século XIX, em uma conjuntura em que a missão evangelizadora de diversas congregações oportunizou a transferência de modelos escolares franceses a partir da fundação de escolas para moças externas ao território francês. Essas instituições eram destinadas, sobretudo, à educação de elite em pensionatos e escolas. Com essas características, nos primeiros anos do século XX, as Irmãs de São José de Chambéry chegam a Porto Alegre e entrelaçam sua história à história da cidade. Iniciam suas atividades educacionais e ação catequizadora em uma instituição fundada por um casal francês, em 1900, o Colégio Sevigné. Além das escolas, essas religiosas atuaram também na área social e sanitária, em asilos, orfanatos e hospitais.

A prática educativa da catequese preparava as alunas da instituição e a população da cidade, principalmente no Centro, local onde o Colégio Sevigné está

até hoje localizado, para a cerimônia da primeira comunhão, realizada na capela do Colégio. Sacramento da Igreja Católica, a primeira comunhão é um ritual que relaciona simbolicamente a materialização do corpo e o sangue de Jesus Cristo em pão e em vinho. Durante inúmeros anos, sobretudo em um contexto francês, as práticas religiosas deste ritual resistiram a um movimento de laicização. Porém, com o transcurso do tempo, a celebração da primeira comunhão passou a ser praticada como um rito de passagem à adolescência, em uma acepção social conferida ao rito religioso. Como sinal da entrada na adolescência, o rito torna público algo que é privado, ao mesmo tempo em que serve para reforçar laços sociais. Por seu fausto, a cerimônia da primeira comunhão disputava com o sacramento do casamento o título de 'mais belo dia da vida' de um católico.

Contudo, para pesquisar com fotografias, ou seja, com um tipo de imagem, algumas questões são relevantes. Como vestígios humanos desde os tempos dos desenhos nas cavernas, as imagens comunicam. Essas primeiras imagens tinham ligação com a magia e com a religião. À medida que passaram a ser utilizadas pela Igreja Católica, em um processo de longos séculos, houve a necessidade de combate dos múltiplos deuses da perspectiva pagã, em prol de um único Deus. No entanto, as imagens são plurais e, por este motivo, são de natureza polissêmica, relacionada do mesmo modo às suas diversas produções, materiais e mentais. Em uma sociedade repleta de imagens, essas passam a pertencer ao rol de documentos de pesquisa, principalmente ao novo tratamento dado ao símbolo.

As imagens têm contato com o real, no entanto, uma fotografia, por exemplo, não é a verdade sobre este real, é, antes, um traço. A fotografia, enquanto um tipo de imagem é considerada como uma representação de um tempo e de um espaço. Deste modo, o ato fotográfico, como uma fatia, como um corte de tempo e de espaço, é um verdadeiro golpe que recai sobre a duração e a extensão da fotografia. Sabemos o que é uma fotografia, pois somos rodeados por elas, mas principalmente porque carregamos, em nosso imaginário, posturas e práticas fotográficas.

Contudo, a difusão da fotografia e o surgimento dos arquivos fotográficos levam essas imagens a assumirem sua capacidade documental. Contemporaneamente, as imagens servem não apenas para representar o passado, e sim para construí-lo. As imagens fotográficas, neste caso, têm marcas específicas desse passado e também a capacidade de ligar-se ao seu referente, sem, com isso, ser o referente. A fotografia é uma representação elaborada cultural, estética e

tecnicamente, ou seja, é uma construção de representação, uma teatralização, pois está no lugar de algo, distante no tempo e no espaço.

Alguns fotógrafos interferiam mais na cena fotográfica que outros, principalmente no primeiro século da fotografia, situação aliada às questões técnicas do tempo de exposição, mas também pelas características próprias, entre elas, a sua produção. Por esses motivos, a necessidade da crítica ao documento fotográfico, pois há, neste tipo documental, uma relação entre a visibilidade e a invisibilidade, ou o que elas deixam aparecer e o que elas omitem. A visualidade deve ser uma dimensão incorporada e explorada em qualquer segmento da História, como a história da educação, na medida em que o discurso imagético assim como uma determinada visualidade concerne também à escola.

A história e a própria operação historiográfica dos domínios de Clio são fruto do alargamento de interesses e abordagens no campo da história, principalmente, a partir da Escola dos *Annales*. A partir de então, adensam neste campo novos conceitos e maneiras de apreensão do real, apoiados nas sensibilidades e nos sentimentos. Através das imagens, do simbólico, da decifração do discurso, emergem conceitos em busca por novas explicações, por novos paradigmas, contexto em que emergiu a história cultural. A história cultural tem como um de seus principais objetivos identificar, em diferentes contextos, como as realidades sociais são pensadas, construídas e dadas a ver e a ler. A partir da noção de que estas realidades são construções culturais, abrem-se espaços ao estudo das práticas culturais e, de certo modo, levam à compreensão de que a sociedade é organizada, também, a partir do confronto de discursos e leitura de textos, entre eles, de natureza visual. Assim como o texto, as imagens são uma narrativa ou mesmo um discurso sobre o mundo.

As imagens fotográficas são representações do passado e registram atos de testemunho ocular, e o tornam mais vívido ao historiador. A representação marca presença entre os principais conceitos da história cultural. Emprestada à História pela Antropologia, está ligada às diversas transformações deste campo no decorrer do século XX, motivadas principalmente pelas proposições teórico-metodológicas da Escola dos *Annales*. Este conceito contribui aos estudos sobre processos de produção de sentido, como também à compreensão de práticas e comportamentos sociais. A representação dá a ver uma coisa ausente, e pode ser considerada uma substituição por uma imagem. Esta imagem pode ser reconstruída na memória, a

partir de um objeto ausente, com capacidade e o figurar com fidelidade. Assim, é ligada simbolicamente por um signo visível e seu referente.

A utilização da noção de representação é fundamental à história cultural. Permite, com isso, articular diferentes modalidades de relação com o mundo: o trabalho de classificação e delimitação das configurações intelectuais, em que os diferentes grupos constroem contraditoriamente a realidade; perceber as práticas sociais que forjam uma identidade social, significando simbolicamente um estatuto e uma posição; e ainda, as formas institucionalizadas e objetivas por representantes que marcam a existência do grupo, classe ou comunidade.

A legitimidade da abordagem do passado a partir de imagens fotográficas, entendidas como representações do passado, e, principalmente, a relação destas com a história da educação, motivaram esta dissertação que tem por intenção a valorização das fotografias como documento de pesquisa no campo da história da educação. Deste modo, este estudo está inserido na perspectiva teórica da história cultural, e pautado, sobretudo, no entendimento de que a História – e eu arriscaria agregar a história da educação – não pode mais ser feita apenas com narrativas escritas, ela deve se apoiar também nas imagens fotográficas.

Influenciada pelo cenário exposto acima, principalmente após os anos 1980, emergiram pesquisas em história da educação e, neste sentido, história cultural e história da educação andam juntas. A história da educação é um campo temático de investigação que utiliza a educação como um tema a partir dos pressupostos da história cultural. Nesse âmbito de pesquisa encontram-se as culturas escolares, como conjuntos e aspectos institucionalizados que caracterizam a escola como organização, ou seja, elas concernem toda a vida escolar em sua multiplicidade e pluralidade.

Pesquisas brasileiras no âmbito da história da educação a partir de documentos visuais, entre eles, os fotográficos, têm como exemplos a dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Rachel Duarte Abdala. Na primeira, a autora examina como o discurso da reforma educacional de Fernando de Azevedo, no Rio de Janeiro entre os anos 1927 a 1930, incidiu sobre a sociedade a partir da visibilidade das imagens produzidas pelos fotógrafos Augusto Malta e Nicolas Alagemovits. Na segunda, a autora aborda a singularidade do retrato e do álbum, mas também a articulação entre estes suportes de memória, a partir de 24 álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos, de São Paulo. Como um dos objetivos

da pesquisa, a autora pretendia refletir sobre os retratos escolares para responder sobre a adoção de um padrão para sua realização, na medida em as séries documentais analisadas geraram inúmeras recorrências.

A pesquisadora Rosa Fátima de Souza destaca a importância da documentação iconográfica para História da Educação. Em sua análise, aborda um conjunto de fotografias para o estudo da educação elementar em Campinas/SP, no período de 1897 a 1950. Revela a autora que a fotografia escolar, a partir do início do século XX, junto a outros gêneros fotográficos, foi muito difundida agregando diversos tipos temáticos. Já Marcus Bencostta versa sobre a evolução dos grupos escolares de Curitiba/PR, a partir de documentos fotográficos. Contribui, assim, com uma análise da cultura material escolar e, em especial, discute a respeito do uso de fotografias em pesquisas no campo da História enquanto um exercício de análise desta forma de representação visual. De tal modo, o autor analisou a realidade da escola pública primária da cidade.

No âmbito rio-grandense, têm destaque as pesquisas de Zita Possamai, principalmente a intersecção que a pesquisadora proporciona entre a história da educação, a história cultural, o patrimônio educativo e a cultura fotográfica escolar do Estado. Da mesma forma, outras pesquisas, como as de Camila Eberhardt, de Alice Rigoni Jacques e Tatiane de Freitas Ermel, de Andréa Silva de Fraga, a título de exemplo, evidenciam o estímulo crescente de pesquisadores que utilizam o documento fotográfico como objetos de suas pesquisas no âmbito da história da educação no Rio Grande do Sul ao analisarem diferentes períodos históricos.

Sendo assim, como objeto empírico desta pesquisa, utilizo um álbum com retratos fotográficos das décadas de 1940 e 1950, que concernem à temática da primeira comunhão, organizado por uma religiosa da congregação das Irmãs de São José do Colégio Sevigné. Assim, o estudo que ora se projeta pretende focalizar as práticas fotográficas e de preparação para a primeira comunhão a partir do *habitus* por elas incorporado. Para evocar a visualidade e compreender essas práticas, o problema que norteou a pesquisa questiona as imagens da seguinte maneira: como a fotografia cria uma representação do corpo religioso educado pelas práticas de preparação à primeira comunhão, na década de 1940? O corpo, na perspectiva deste estudo, é a inscrição que se move e em cada gesto, aprendido e internalizado, acaba por revelar trechos da história da sociedade. Códigos, práticas, repressões

são expostos através de sua materialidade, transformada a partir de normas, muitas delas internalizadas por meticolosos processos de educação.

Como uma teatralização, ou seja, uma encenação de um sacramento, o corpo religioso retratado, atravessado pelo *habitus* da Igreja Católica, pode ser considerado uma representação. Deste modo, como práticas de realidades concretas, o corpo produzido pela fotografia e pela primeira comunhão – o que chamo de corpo religioso fotografado – são aqui questionadas. O cotidiano escolar a que me reporto para observar a preparação para a primeira comunhão está ligado às Irmãs de São José no Colégio Sevigné. Para tanto, o conceito de *habitus* é basilar para esta pesquisa. A partir das concepções de Pierre Bourdieu, pode ser entendido como um princípio estruturador das práticas e das representações, produzido pelos indivíduos e, desta maneira, associado às condições materiais e de existência dos grupos sociais. Neste prisma, o *habitus* é coletivo e se apresenta através de regularidades. No entanto, as estruturas não são obrigatoriamente regras a serem seguidas, elas funcionam como organizadoras, porém, não partem de um organizador. Princípio gerador de ações, entre outras possíveis, o *habitus* é objetivamente organizado, algo que está no corpo, ou seja, uma incorporação de esquemas, mas não de forma reflexiva. O *habitus* é revelado naquilo que representa coletiva e individualmente o homem.

A fotografia está relacionada ao conceito de *habitus*, pois, dentro do conjunto de experiências sociais vividas em diferentes etapas da vida dos indivíduos, estas estão norteadas pelo *habitus*, entendido dentro dos limites e condições das representações sociais; e, como representação, a fotografia não pode ser dissociada do ato que a fundamenta. Artefatos do passado, logo, uma herança material adquirida historicamente, ao mesmo tempo possuidora de representações simbólicas, configuram, cristalizam, incorporam valores sociais, o *habitus*.

Entretanto, é o historiador o encarregado de classificar e isolar os dados do passado – relatos, documentos diversos – de forma inteligível para o leitor. Deste modo, cabe apresentar a seguir algumas noções e a metodologia utilizada para compreensão das imagens. Entre os conceitos relacionados às pesquisas com fotografia, destaco a noção de circuito social da fotografia, que busca compreender o processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas. Este conceito nos proporciona a dimensão da prática fotográfica nos diversos contextos históricos.

A metodologia utilizada para aproximação das práticas de educação do corpo – religioso e fotografado – está embasada em autores que utilizam objetos visuais como documento empírico. Assim, constituí séries para a aproximação dos padrões fotográficos. No caso desta pesquisa, as fotografias do álbum encontrado no Memorial do Colégio Seigné, em Porto Alegre, constituem uma série composta por 69 unidades, das décadas de 1940 e 1950. No entanto, a evolução fotográfica e a multiplicação das câmeras portáteis são uma das principais características desse contexto e, de certo modo, vislumbram uma transformação da cultura fotográfica em um período relativamente curto que concernem as décadas citadas. A fotografia, nesse período, adquire velocidade e deslocamento. Proporciona a tradicional ida ao estúdio ou mesmo a tomada fotográfica no dia e local do evento. Deste modo, as fotografias da década de 1950 em relação às de 1940 constituem novas práticas e, por isso, novos gestos. Portanto, em decorrência das características de produção das imagens fotográficas que concernem o objeto empírico, aliado aos diferentes tratamentos formais dado a elas, se considerarmos o intervalo temporal do álbum, optei por analisar apenas a série de 14 imagens identificadas como pertencentes à década de 1940, em um contexto ainda de certa relevância dos estúdios fotográficos na cidade de Porto Alegre.

Definida a temporalidade e a série fotográfica a ser analisada, e frente às possibilidades metodológicas plurais, em uma tentativa de aproximação desses padrões visuais, optei por elaborar uma grade interpretativa. Associado a isso, a análise quantitativa das imagens fotográficas são tentativas de identificar padrões de recorrência e, com base na totalidade das imagens, pressupõe o estabelecimento de perspectivas de análise. Assim, o primeiro passo para a análise ocorreu individualmente, em cada fotografia, a partir da aplicação desta ferramenta. No passo seguinte, houve a quantificação, a descrição dos resultados, bem como sua análise. Esta grade interpretativa é dedicada em grande parte ao exame do corpo dos catequizandos, a fim de identificar seus gestos, expressões, vestimentas, além dos objetos que compõem a cena fotográfica.

A produção dos retratos de primeira comunhão está relacionada a uma identificação quase instantânea de imagens com esta temática, ou seja, constituem-se em imagens de referência, recorrentes, catalisadoras, identitárias. A escola, a Igreja são instituições que alimentam a iconosfera com estas imagens-guia. A partir desses pressupostos, entendo que a imagem da primeira eucaristia dá a ver

recorrências ou padrões visuais ligados a esses artefatos que simbolizam e, de certa forma, materializam a realização de um dos sacramentos da Igreja Católica. Estes padrões são destacados por suas recorrências ou mesmo pela relação de dependência que estabelecem com outros atributos, constituindo, dessa forma, conjuntos distintos, a partir do exame, identificação e quantificação das variáveis de diferentes unidades fotográficas.

No entanto, outros documentos foram utilizados a fim de perceber as maneiras de fazer da fotografia na década de 1940 e a prática da preparação para a primeira comunhão, no mesmo período. Para isso, busquei utilizar uma classe de impresso relacionada com o ensino e a aprendizagem, os manuais – fotográficos e religiosos. Através de pesquisa no acervo do Museu Hipólito José da Costa e da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), localizei essa bibliografia. Localizei também manuais de catecismo e outros impressos educativos católicos através de pesquisas ao acervo bibliográfico da Cúria Metropolitana, documentos impressos das bibliotecas da PUC/RS, da UFRGS e da Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS). Como resultado, uma verdadeira montagem para aproximação com a captura fotográfica, o ensino de catequese e o ritual de primeira comunhão. No Colégio Sevigné, alguns dados a respeito da cerimônia de primeira comunhão dentro e fora da capela do Colégio foram recolhidos e sistematizados como uma maneira de contextualizar o ritual. Duas publicações de memórias foram utilizadas: a de comemoração do centenário da instituição e a do centenário da chegada das Irmãs de São José ao Rio Grande do Sul. Também foi utilizado um livro francês específico sobre a primeira comunhão, que oportunizou um aprofundamento imagético desta cerimônia, na medida em que inexitem pesquisas brasileiras sobre o tema.

A partir dessas questões apontadas acima, apresento a estrutura dos capítulos como uma tentativa, entre outras infinitamente possíveis, para aproximação da questão imposta a esta pesquisa, no processo incessante de reinterpretação da história. Portanto, a dissertação foi dividida em quatro partes. O primeiro capítulo refere-se à introdução, onde imperam os conceitos que embasam a pesquisa, como acima mostrado. O segundo capítulo, intitulado *Fotografia*, foi dividido em quatro momentos de discussão. O primeiro é destinado a reunir um pequeno histórico da fotografia até a década de 1940. Seguindo, abordo as peculiaridades do retrato fotográfico na cidade de Porto Alegre/RS, local da

pesquisa, principalmente sua origem e seu desenvolvimento. Em seguida, uma mirada aos álbuns fotográficos, mas também às fotografias de primeira comunhão em um exercício de apropriação acerca das temáticas. Por último, recorro aos manuais de fotografias para compreender a produção dessas imagens no período delimitado, principalmente para perceber a captura realizada pela técnica fotográfica naquele contexto. Os manuais (fotográficos e de catecismo – analisados no segundo e no terceiro capítulos, respectivamente) são classe distinta de impressos que dão forma às práticas sociais e visualizam as maneiras de fazer. Na medida do possível, essa prática descrita nessa literatura será aproximada às fotografias do recorte de análise.

O terceiro capítulo, intitulado *Primeira Comunhão*, tem como propósito a compreensão do ritual e dos ensinamentos católicos na sociedade. Deste modo, é subdividido em três momentos. Na primeira parte, *Sacramento e ritual de passagem*, evidencia estes dois sentidos do rito, enquanto sacramento, mas também como marca do final da infância e início da adolescência. Em seguida, proponho um olhar às representações pictóricas de crianças, baseado nas pesquisas de Philippe Ariès, como forma de associar às representações de primeira comunhão. Na sequência, desejo observar a formação religiosa que culmina com o ritual da primeira comunhão. Para isso, dividi este momento em dois motes: o primeiro analisando a congregação das Irmãs de São José (ISJ), promotoras do curso preparatório para primeira comunhão no Colégio Sevigné; o segundo, a partir dos manuais de catecismo e de condutas, classe de impresso norteadora deste grande momento, com ênfase nos ensinamentos expressos tanto pelo texto, quanto pelas gravuras, para o entendimento de educação do corpo religioso, visto principalmente por suas posturas e gestos.

No quarto e último capítulo nomeado *O Corpo Religioso Fotografado*, intento um olhar às imagens fotográficas. Neste momento, uma questão se impõe: o álbum e as fotografias constituem dois objetos distintos de pesquisa. Portanto, um olhar para ambas as materialidades constituem a trama apresentada neste capítulo em que busco, enfim, apresentar e discutir o *corpus* documental, o referido álbum fotográfico de primeira comunhão e seus retratos. Primeiramente, apresento a totalidade do artefato, para, posteriormente, adensar a análise das imagens do recorte temporal proposto. Para isso, dividi o capítulo em partes menores, em uma tentativa de aprofundar a análise e tornar a leitura mais fluída. Inicialmente,

apresento uma *Descrição do Corpus Empírico* de pesquisa, no que tange a seus aspectos formais. Em seguida, em outra seção, adenso a análise na materialidade do álbum em uma tentativa de aproximação a respeito da produção desse artefato, bem como aponto algumas análises sobre os escritos presentes nas folhas do álbum, entendidos como protocolos de leitura a partir dos pressupostos de Roger Chartier. Após, sugiro uma mirada ao corpo religioso na fotografia, ou seja, a análise das imagens fotográficas da década de 1940 do álbum *corpus* visual. Assim, no subcapítulo *O Corpo Religioso na Fotografia: descrição e análise*, parto da grade interpretativa como modo de aproximação aos padrões visuais da série de retratos. Subdividido em seções, busquei definir outras perspectivas de análise que aproximavam a educação do corpo religioso e a prática fotográfica. Portanto, *O Espaço Fotografado*; *O Corpo Fotografado* e *Acessórios do Corpo Religioso Fotografado* foram as subseções utilizadas para sistematizar os resultados, promover uma análise e propor uma tentativa de aproximação à questão de pesquisa.

## 2 FOTOGRAFIA

Neste capítulo, busco perceber como ocorria a captura fotográfica principalmente na década de 1940. Cumpro, entretanto, traçar uma pequena história da fotografia – ao parafrasear Walter Benjamin (1994) – no sentido de proporcionar aos leitores uma familiarização com aspectos da criação e o desenvolvimento do comércio de fotografias na cidade de Porto Alegre. Essa situação é importante para compreendermos mormente a produção, a circulação e o consumo de imagens fotográficas no recorte espacial e temporal da pesquisa. Portanto, no primeiro momento ocorre uma mirada à história da fotografia para perceber o contexto e as técnicas utilizadas desde as premissas do invento fotográfico até a década de 1940. Em um segundo momento, igualmente a partir de pesquisas acadêmicas e da baliza temporal estabelecida, percorro o desenvolvimento da fotografia em Porto Alegre, para evidenciar a construção da tradição fotográfica na cidade e a relação dos retratos fotográficos e a primeira comunhão. Por último, o foco se volta ao *corpus* visual da pesquisa, sobretudo sua relação com as maneiras de fazer dos fotógrafos a partir da literatura fotográfica, ou seja, dos manuais práticos. Assim, propus uma relação entre as maneiras de fazer descritas nesses manuais e as fotografias de primeira comunhão pertencentes ao álbum analisado.

### 2.1 UMA PEQUENA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Apresento a seguir um pequeno contexto a respeito da fotografia, com destaque ao retrato, sua invenção e desenvolvimento, desde o século XIX até a década de 40 do século XX. Destaco a passagem do daguerreótipo à fotografia em papel, com o desejo de compreender as questões técnicas da fotografia no recorte temporal da pesquisa.

O surgimento da fotografia ocorre simultaneamente em diferentes lugares a partir de experimentos, da mesma forma, diversos. Acerca dessa questão, sugerem Pedro Vasquez (1986) e Maria Eliza Linhares Borges (2011) a paternidade da fotografia à Nicéphore Niepce quase duas décadas antes de Louis Daguerre. Por

sua vez, afirma Francisca Michelin (2008) que o daguerreótipo, primeiro processo fotográfico segundo a autora, foi apresentado em 19 de agosto de 1839, na Academia Francesa de Artes e Ciências. Este intrincado panorama de invento leva a pesquisadora Annateresa Fabris (1991) a afirmar que a invenção da daguerreotopia está ligada a múltiplas questões<sup>1</sup>, o que torna, como vimos, seu invento paradoxal<sup>2</sup>. A respeito deste contexto, afirma Michel Frizot (1998) que não se deve submeter os primórdios da história da fotografia a uma análise linear. Há, para ele, condições propícias desde o século XVI com o emprego da câmera escura e as experiências que chegaram às substâncias sensíveis quimicamente à luz. Entende Frizot (1998) que esses inventos durante o século XIX concorreram entre si para uma mesma invenção e, que, na verdade, se auxiliam uns aos outros ao complementarem as experiências que chegaram ao daguerreótipo<sup>3</sup>. Sendo assim, os esforços científicos ocorridos ao longo dos séculos para a fixação da imagem têm seu apogeu na sociedade francesa oitocentista<sup>4</sup>.

Sobre o surgimento do daguerreótipo, assegura Vasquez (1986) que se trata de um artefato diferente do que hoje entendemos por uma fotografia. Em suas palavras “[...] é uma placa única, sobre base de cobre banhada com prata e polida em seguida – que não possibilita a obtenção de cópias e apresenta imagem bastante nítida, embora pequena e de superfície extremamente refletora” (VASQUEZ, 1986, p. 10). Esta delicadeza necessitava de proteção, realizada naquela época por um estojo. Se comparado à pintura, naquele momento a unicidade do daguerreótipo pode ser observada, todavia, como uma cópia fiel da realidade. O daguerreótipo foi amplamente difundido nos primeiros anos de sua invenção e manteve sua primazia até os anos 1850. A produção de fotografia sobre papel, segundo Fabris (1991, p. 16) foi “[...] capaz de satisfazer à necessidade de uma difusão capilar das imagens de consumo”. Assim, há, no primeiro momento, o

<sup>1</sup>Fabris (1991) analisa as relações entre a sociedade oitocentista e a fotografia, e indica três momentos da história das imagens de consumo anteriores à fotografia, qual seja, a idade da madeira (século XIII), correspondente à técnica da xilogravura, a idade do metal (século XV), ligada à técnica da água-forte e idade da pedra (século XIX), correspondente à litogravura. Ligados ao analfabetismo da população e a imagem como representação do real, almejada pela sociedade.

<sup>2</sup>Roland Barthes sugere que Daguerre usurpou um pouco o lugar de Niepce nos primórdios da fotografia ao se apossar de sua invenção.

<sup>3</sup>Como os precursores da fotografia, o autor aponta: Nicéphore Niépce, Louis Daguerre, William Fox Talbot e Hippolyte Bayard.

<sup>4</sup>Os estudos de Boris Kossov (1980) indicam que no interior do Brasil, atual Campinas, o francês Hércules Florence, em 1833, chegou a resultados de impressão pela luz com a utilização de nitrato de prata e a câmara obscura, intitulado *photographie* pelo inventor.

luxo do daguerreótipo, mas com o passar do tempo, os preços mais acessíveis popularizaram a fotografia já em suporte papel. Esta situação está ligada, entre outros aspectos, aos avanços tecnológicos.

Entre os inúmeros inventos e avanços, a técnica criada pelo inglês Fox Talbot, o calótipo ou talbótipo, proporcionou os contornos técnicos do que conhecemos por fotografia. Produzia uma imagem negativa ou invertida, uma imagem latente<sup>5</sup> formada pela câmera fotográfica em um papel sensível revelado por processamento químico. Tão logo fixada podia ser copiada novamente, no processo conhecido como negativo e positivo, dando margem à difusão do retrato com o barateamento do processo (TAGG, 2005). Com melhor qualidade que o daguerreótipo, após os anos 1850, a invenção do papel albuminado, altamente sensível à luz, aliado à técnica de colódio úmido, proporcionou, segundo John Tagg (2005), maior reprodutibilidade com diversas cópias, nitidez e delicadeza às imagens. Unido a isso, a invenção do cartão de visita fotográfico<sup>6</sup> por Eugène Disdèri, em 1854, possibilitou uma dimensão industrial da fotografia que ajudou no barateamento do produto (FABRIS, 1991). Entretanto, sugere Fabris (1991) que este barateamento da fotografia está diretamente ligado à diversificação de artigos fotográficos, o que garantia, de certa maneira, a exclusividade de produtos às classes mais abastadas<sup>7</sup>.

Tagg (2005) aborda outro importante avanço técnico realizado por Charles Harper Bennett, em 1878, no desenvolvimento de uma chapa de gelatina utilizada no lugar do colódio, o que proporcionou uma captura de luz quase instantânea. Esta invenção foi aliada à minimização do tempo de exposição que, para retratos pequenos, levava entre dois e 20 segundos. As experiências de maior sucesso que se tem notícia na sensibilização de superfície através da luz ocorrem a partir da descoberta e utilização da substância conhecida como sais de prata (FABRIS, 1991). Afirma Fabris (1991, p. 13) que este achado e a câmera escura, “[...] lançam as bases do princípio da fotografia”. Já nas chamadas placas secas, a emulsão

---

<sup>5</sup>Frizot (2012, p. 38) sinaliza a imagem latente como já presente, mas invisível, e, em suas palavras, explica que “no processo padrão da fotografia, a luz não tem nenhum impacto ‘visível’ sobre a superfície sensível: a imagem não é efetiva, ela é unicamente ‘latente’, e assim ficará enquanto a superfície (a placa, a película, o filme) estiver preservada de qualquer alcance luminoso”. Sobre a latência fotográfica, Dubois (1994, p. 175) afirma ser “[...] algo que não vimos e que estava necessariamente ali”.

<sup>6</sup>Segundo Fabris (1991), a invenção torna a fotografia barata, pois Disdèri produzia imagens menores, em formato 6x9 cm, desta forma, permitia a tomada simultânea de oito cliques em chapa única.

<sup>7</sup>A própria autora destaca entre eles as molduras e estojos para daguerreótipos (FABRIS, 1991).

gelatinosa de brometo de prata foi empregada, primeiro, somente em placas de vidro e, posteriormente, no leve e flexível filme de celuloide (MAUAD, 1990). Assim, como componente fundamental da evolução fotográfica, o processo gelatina prata foi considerado um avanço, na medida em que reduziu o tempo de exposição, ou seja, proporcionou uma captura mais rápida, o que tornou a pose menos demorada e contida. Em suas palavras, afirma Clara Mosciaro (2009, p. 23) que “neste processo, o papel fotográfico é exposto a uma pequena quantidade de luz, formando uma imagem latente, que necessita de um revelador para se tornar visível”. Este papel de impressão obtido pela revelação “[...] (podia ser impresso com luz artificial) e também permitia a ampliação das imagens produzidas em negativos de pequenos formatos” (MOSCIARO, 2009, p. 23). Gera fotografias em preto e branco e têm como peculiar característica tonalidades variadas que apresentam um degrade de cinza. Destaca Mosciaro (2009) que este processo fotográfico, presente no mercado desde a década de 1880, torna-se padrão apenas na década e 1920. A autora enfatiza que sua incorporação ocorre lentamente pelos fotógrafos profissionais, pois “estavam acostumados à exposição mais lenta característica dos papéis por impressão direta” (MOSCIARO, 2009, p. 23).

A respeito desses avanços, ressalta Philippe Dubois (1994, p. 181) que o tempo da pose, demasiado longo no início da fotografia, não inscrevia o movimento na superfície sensível da imagem. Desta maneira, o movimento se esfumava, se diluía. Em seus termos, o autor explica que “o movimento é rápido demais e a película demasiado lenta” (DUBOIS, 1994, p. 181). Vale ressaltar que, de acordo com este autor, a questão do movimento na fotografia é extremamente complexa. Destaca que a representação fotográfica do movimento, principalmente neste início da técnica, apaga tudo o que se mexe, o que gera um fora-do-campo fotográfico, e, na verdade, coloca-se fora do campo do próprio tempo que resvala, desaparece, sem deixar vestígio, persistindo apenas o imóvel, ou seja, a pose. Porém, com a emergência do instantâneo e o aperfeiçoamento e a rapidez das emulsões, Dubois (1994, p. 183) revela que os fotógrafos conseguem deter o movimento à fotografia, e assim, “[...] o instantâneo só nos restitui um único instante do movimento, imobilizado, na maioria das vezes capturado no apogeu de seu percurso”. Neste caso, para o autor, o tempo também está fora-do-campo, mas não pela ausência, e sim pela parada, pelo excesso de nitidez que congela o movimento (DUBOIS, 1994).

Nas palavras de Vilém Flusser (2002, p. 7), as imagens<sup>8</sup> são “[...] resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço – tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano”. Aproxima-se desse sentido o entendimento de Santos (1997), ao sugerir que o retrato fotográfico foi um invento ligado tanto à pintura quanto à escultura, na inspiração para gestos e cenários, ao mesmo tempo, na adaptação da bidimensionalidade, respectivamente. O autor complementa a ideia ao afirmar que:

Dessa forma, a fotorretrato tem um parentesco estreito com a mais pura tradição das artes plásticas na representação do corpo, pois é do gênero tradicional do retrato, tanto pictórico quanto o escultórico, que provém a linguagem formal da imagem fotográfica (SANTOS, 1997, p. 69).

Influenciado pelo retrato pictórico, o retrato fotográfico estava ligado inicialmente ao corpo colocado em orientação frontal, contudo, adverte Tagg (2005, p. 53) (tradução nossa) que a fotografia não estava necessariamente condicionada por estas limitações, “[...] mas que a troca de uma representação de perfil e de rosto completo implicava algo mais que conveniência e gosto”. Na verdade, ela resumia uma complexa iconografia histórica, com códigos e posturas elaboradas e facilmente entendidas (TAGG, 2005). Isso porque a pose estava dentro de uma postura aristocrática, absorvida pela cultura fotográfica. Assim, o fotógrafo, que nas imagens fixadas nos daguerreótipos se concentrava no rosto, passa, a partir das fotografias inventadas por Disdèri, a mostrar o cliente de corpo inteiro “[...] e o cercar de artifícios que definem seus status [...]” (FABRIS, 1991, p. 20).

Os estúdios, por sua vez:

[...] passam a adotar aparatos teatrais: telões pintados com decoração exótica a barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes, peles, flores, planejamentos, para criar imagens de opulência e de dignidade (FABRIS, 1991, p. 21).

Desta forma, possuíam diversos aparatos entre móveis e adereços para comporem a cena fotográfica. Com o formato cartão de visita, os estúdios passaram a ser os locais de luxo e elegância sem igual, mas também, destaca Tagg (2005),

---

<sup>8</sup>Philippe Dubois (1994), em uma perspectiva baseada na semiótica, entende ser a imagem um ato icônico, uma imagem-ato, em suas palavras, “[...] a clivagem tradicional entre o produto (a mensagem rematada) e o processo (o ato gerador que está se fazendo) aqui deixa de ser pertinente”.

que por trás da fachada um enorme trabalho para criação e manutenção do comércio de fotografias, com clientes cativos, principalmente, da burguesia local.

A respeito do cenário montado para o retrato, Santos (1997, p. 81) menciona “a falsidade do telão e a teatralização das personagens vinculadas ao estúdio como lugar específico da pose [...]”. Há, segundo este autor, uma “ilusão espetacular da fotografia” em que na maioria das vezes era permitido “uma representação de mentiras toleradas” (SANTOS, 1997, p. 81-82). O fotografado, nesta condição, era convertido a um acessório do cenário (KOSSOY, 1980; MAUAD, 1990). No entanto, não é apenas o aparato cenográfico que caracteriza o retrato de um fotógrafo profissional. Nesse primeiro século da fotografia, os retoques são operações que garantem a clientela, aliados às questões técnicas atreladas ao tempo de exposição. Estas demandas, entretanto, ligadas principalmente ao fenômeno da massificação fotográfica, agregaram também pesquisadores dos campos da óptica e da química (FABRIS, 1991).

Pintados ou fotografados, “[...] os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais” (BURKE, 2004, p. 34-35). Sobre estas imagens produzidas em estúdios, afirma Mauad (1990) que ela reificava estereótipos sociais e, de certa forma, educava o olhar. Para a autora, a realidade reproduzida nesses retratos era artificial. Nesse entendimento, a educação do olhar, no sentido de ver da maneira que deve ser visto, apresentava, aos olhos da época, um pedaço da realidade. Conforme Susan Sontag (2004), a partir da educação do olhar com a fotografia, se ampliam novas ideias ao mesmo tempo em que outras são modificadas, visto que nos é ensinado um novo código visual. A partir desse momento, somos ensinados “[...] sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (SONTAG, 2004, p.13). Entre outras questões, a educação do olhar dá exemplo de como se portar diante da câmera.

Com o passar do século XIX e com o aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica, inúmeras foram as experiências que levaram às câmeras portáteis. Ana Mauad (1990, s.p.), ao se referir à entrada de fabricantes e novas tecnologias no Rio de Janeiro, a partir da década de 1920, afirma que “[...] não tirou a importância do comércio retalhista de material fotográfico que, além da venda de produtos, também

revelava e ampliava cópias de amadores ‘batedores de chapas’<sup>9</sup>. Sobre os avanços para a fotografia, explica Mauad (1990, s.p.):

Na década de 1940, devido ao esforço de guerra das principais indústrias mundiais, principalmente a alemã, houve uma momentânea parada no aperfeiçoamento dos modelos de câmeras fotográficas. A própria Kodak, líder absoluta no mercado fotográfico, lançaria uma campanha para a reabilitação das máquinas usadas, oferecendo para tanto assessoria técnica gratuita. Em período de recessão era mais uma tática publicitária da Eastman Kodak Co., para manter o seu mercado consumidor composto principalmente por amadores.

Como vemos, o período entre guerra e recessão, na década de 1940, promoveu uma breve estagnação na evolução fotográfica. O processo fotoquímico gelatina e prata, neste momento, já estava estabelecido como um padrão fotográfico.

Acerca do material sensível – chapas, filmes e papéis – Mauad (1990, s.p.) observa que:

Além das variedades técnicas existiam também a variação de marcas, pois todas as marcas que produziam filmes e chapas, também produziam papéis. No mercado carioca destacavam-se, até a década de 1940, as seguintes marcas: Agfa, Gevaert, Kodak, Mimosa, Satrap, Schleussner, Zeis Ikon, Illingworth, Kraff e Steudel e Wellington.

A autora ainda sugere que a iluminação<sup>10</sup> das fotos passou por diversas transformações. Assim, desde 1860 até 1925 foram praticadas experiências com a substância magnésio e “[...] com a introdução da lâmpada *flash*, foi esta a principal fonte de luz para a fotografia antiga” (MAUAD, 1990, s.p.). Para completar, afirma Mauad (1990, s.p.) que “na década de 1940 surgem as primeiras lâmpadas ‘*photoflash*’ que eram acopladas à máquina e funcionavam por baterias. Depois da Segunda Guerra Mundial, a maioria das câmeras era fabricada com sincronizador de *flash*”. Este artifício possibilitou fotografar ambientes com pouca luz, como, por exemplo, o interior de residências e demais prédios.

---

<sup>9</sup>Os fotógrafos eram chamados de batedores de chapa devido às características do material fotográfico da época e os negativos em chapas de vidro, denominação que povoou o imaginário por muitos anos após a inserção dos negativos em bases flexíveis.

<sup>10</sup>Sobre a produção de iluminação artificial para as fotografias, Mauad (1990, s/p) afirma que “a partir da década de 1930, novas fontes luminosas foram sendo fabricadas pelas grandes indústrias internacionais”.

O desenvolvimento da captura em negativos flexíveis teve como aliado a concorrência das grandes firmas industriais<sup>11</sup> que produziram aparelhos mais fáceis de transportar e, com isso, impulsionaram o mercado. Aliado a esta industrialização, é importante destacar, do mesmo modo, o aperfeiçoamento de outros componentes das câmeras, como lentes, obturadores, diafragmas, fotômetros e a iluminação artificial para fotografia noturna e de interiores. Assim, os avanços tecnológicos até a década de 1930<sup>12</sup> configuraram a base técnica da fotografia. Segundo Mauad (1990, s.p.), “[...] o restante desses avanços viria por adição através da eletrônica, principalmente com a posterior entrada da tecnologia japonesa no mercado internacional”. Em concordância com Soares e Michelin (2008, p. 149), “a tecnologia fotográfica mudou muito durante o século XIX e depois de ter firmado o processo de gelatina, continuou aperfeiçoando-o até o seu derradeiro momento de dar lugar ao processo digital”.

Acerca das câmeras fotográficas afirma Mauad (1990, s.p.) que:

O funcionamento da câmera fotográfica é baseado em um princípio bastante simples. Trata-se, essencialmente, de uma caixa escura que tem, num dos lados internos, um filme, ou qualquer superfície sensível à luz, e, no lado oposto uma pequena abertura. A luz vinda de um objeto qualquer penetra pela abertura, através de uma lente que projeta sobre o filme a imagem invertida desse objeto.

Esta tecnologia, como vimos anteriormente, está relacionada à evolução da câmera escura. Conforme Miriam Moreira Leite (2001), até 1935, câmeras com tripés impediam o descolamento, combinado ao fato que a funcionalidade dos filmes em rolo ao invés de placas de vidro, facilitaram e deram mobilidade aos fotógrafos. Para esta autora:

Tanto a diversidade de abertura do diafragma, quanto a velocidade do filme e a mobilidade da máquina fotográfica contribuíram substancialmente para absorver o movimento da fotografia, aumentar a profundidade e assinalar melhor os planos (LEITE, 2001, p. 40).

---

<sup>11</sup>Segundo Mauad (1990, s.p.), “as câmeras fotográficas tiveram o seu desenho aperfeiçoado e uma multiplicidade de aparelhos mais flexíveis e fáceis de carregar despontaram no mercado tanto para amadores como profissionais”.

<sup>12</sup>Afirma Mauad (1990) que, em 1930, a microfotografia, ou seja, a transmissão de imagens por telégrafo, já havia sido experimentada. Também experimentos aproximavam-se da criação da fotografia a cores.

Avanços que proporcionaram mobilidade aos fotógrafos e a tomada de fotografias instantâneas.

Em síntese, esta seção pretendia evidenciar uma pequena história da fotografia, de modo a contextualizar as imagens pertencentes ao *corpus* visual da pesquisa e, do mesmo modo, justificar o recorte temporal. Para isso, optei por pontuar algumas evoluções, dentre inúmeras outras possíveis, que pautaram desde sua invenção até a década de 1940. A partir do exposto, é justo supor que o processo gelatina e prata passou a padrão pela necessidade de capturas fotográficas menos demoradas, aliado à evolução tecnológica de outros elementos da fotografia como as câmeras, lentes e filmes, por exemplo. As práticas fotográficas antigas, com câmeras com tripés, filmes de captura lenta, negativos em vidros, não foram abandonadas pelos fotógrafos, elas coexistiram com a nova tecnologia instantânea. Adiante, proponho adensar o olhar ao desenvolvimento da fotografia em Porto Alegre dentro dos limites do recorte temporal.

## 2.2 RETRATO E FOTOGRAFIA EM PORTO ALEGRE/RS: ORIGENS E DESENVOLVIMENTO

Visto acima as origens do desenvolvimento técnico da fotografia, pretendo, a partir deste momento, observar o cenário fotográfico na cidade de Porto Alegre. Para isso, primeiramente retomo o conceito de circuito social da fotografia para, em seguida, apresentar uma caracterização do retrato fotográfico na cidade. Na sequência, uma distinção da relação entre a cidade e a fotografia, sobretudo entre o final do século XIX e a década de 1940. É a partir desta relação que, de forma sucinta, apresento os estúdios pertencentes ao objeto empírico dentro da periodização pesquisada.

A noção de circuito social da fotografia, observada por Fabris (1991) para compreender o processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas, tem norteado pesquisas a respeito da fotografia em âmbito social. Observa esta autora que deve-se “[...] conceber circulação social, não só nos seus aspectos mais objetivos, mas levar em conta também a produção de sentido que subjaz a essa prática” (FABRIS, 1991, p. 80). Acerca dessa discussão, para análise

das fotografias, sugere Mauad (1996) avaliar as redes sociais da fotografia, que envolvem, segundo a autora, produtores e consumidores das imagens, em seus lugares socialmente definidos.

Sobre as condições de produção e apropriação das fotografias Fabris (1991, p. 56) reconhece que:

Talvez não seja arriscado afirmar que a fotografia é a invenção 'mais burguesa' ideada pela burguesia em sua tentativa de construir o mundo à própria imagem e semelhança. E a imagem da burguesia do século XIX não podia deixar de ser mecânica, de obedecer às leis de uma difusão capilar, de moldar-se num tipo de desenvolvimento racional, inerente à lógica capitalista, pela qual homens e objetos se equivalem.

Esta concepção de aburguesamento pode ser estendida às primeiras décadas do século XX – a despeito de suas especificidades – principalmente pela manutenção do imaginário construído nesse primeiro momento, aliada do fato da fotografia, como uma invenção moderna e científica, preencher os desejos da época.

As questões expostas acima podem ser percebidas no Rio Grande do Sul e na cidade de Porto Alegre, locais em que a fotografia chega no século de sua invenção. Assim como no restante do país, os fotógrafos – em sua maioria estrangeiros – que percorriam o interior do Estado eram chamados de retratistas (ALVES, 1998). Sobre o contexto do Estado, esclarece Santos (1998, p. 29) que “o início do regime republicano no Rio Grande do Sul, o estado mais positivista do país, viera acompanhado do aburguesamento dos costumes, o qual encontrou expressão privilegiada no signo fotográfico”. O autor destaca também a relação inspiradora da cultura francesa para a cultura brasileira e, em especial, na sociedade rio-grandense do século XIX. Estas influências estendem-se às primeiras décadas do século XX e reverberam na política, mas também no plano simbólico dessa sociedade. Assim, para o autor, as questões políticas sugeridas pela doutrina positivista refletem nos corpos fotografados, principalmente no que tange à valorização da família, responsável, segundo a doutrina, pela base do desenvolvimento do cidadão.

Explica Hélio Ricardo Alves (1998, p. 9) que, antes de se lançarem ao interior, os fotógrafos tentavam a “praça de Porto Alegre”, principalmente em uma conjuntura em que fotografar era demorado e caro, sobretudo pelas despesas com transporte

do aparato necessário e aluguel de um local para montar o atelier<sup>13</sup>. Existia, entretanto, uma forte competitividade na cidade, o que levava os fotógrafos a desenvolverem diferentes produtos, bem como criarem sua estética própria.

Conforme Possamai (2006), no âmbito porto-alegrense, as transformações no espaço, impulsionadas pelo desejo de modernidade urbana na virada do século, induzem a produção fotográfica do contexto, em que, segundo a própria autora:

As lentes atentas dos fotógrafos acompanhavam *pari passu* esses movimentos, ao mesmo tempo em que inseriam a fotografia como um elemento fundamental na criação dessa nova imagem visual, alimentando o imaginário urbano moderno (POSSAMAI, 2006, p. 267).

Do modo acima exposto, as vistas urbanas se constituíam em uma representação visual de aspectos da cidade e obedeciam a um ideal de progresso, transposto para as fotografias pelo desejo das elites republicanas no poder, fortemente influenciadas pela cultura europeia. Os valores civilizatórios europeus, nas palavras de Santos (1998, p. 29), estavam ligados à fotografia como uma “materialização imagética do conceito de modernidade”. Neste sentido, durante a Primeira República, o lugar dos fotógrafos e da própria fotografia na cidade tinha uma importância considerável (SANTOS, 1998). A fotografia tornou-se uma necessidade na vida de extratos sociais mais abastados, e criou, com isso, inúmeras obrigações e comportamentos, além de novas sociabilidades. De acordo com Santos (1997), este desejo de civilidade, contudo, encontra-se dentro de uma abordagem dramática, ligada a técnicas de manipulação individual e coletiva. Os produtos do ato fotográfico, bem como os agentes envolvidos nele, produzem uma representação corporal desejada, mas, acima de tudo, culturalmente apropriada por eles (SANTOS, 1997).

Acerca dos estúdios fotográficos no século XIX, “[...] inicia-se uma democratização dos valores e dos signos fotográficos” (BORGES, 2011, p. 21), percebidos através do anúncio em jornais e outros meios de divulgação de profissionais da fotografia. Em Porto Alegre, o Centro da cidade no século XIX foi destinado “[...] às práticas que se coadunavam com o novo ideário de modernidade. Cafés, confeitarias, restaurantes, teatro e cinema montam o palco onde se

---

<sup>13</sup>Alves (1998) analisa três fotógrafos italianos e um brasileiro, estabelecidos em Porto Alegre: Terragno, Ferrari, Calegari e Lunara, respectivamente. Da mesma forma, relaciona os fotógrafos atuantes na cidade no século XIX.

encenavam os gestos, as caras e as bocas da burguesia urbana” (POSSAMAI, 2006, p. 271). Assim, o Centro, por sua importância cultural e econômica, era o local dedicado às práticas fotográficas caracterizadas pelas vistas urbanas, citadas acima, e pelos estúdios fotográficos instalados na região<sup>14</sup>. Sobre isso, explica Possamai (2006, p. 271) que:

Tal como o retrato fotográfico que possibilitava dar a ver o indivíduo, o estúdio valorizava a visibilidade do seu espaço, como forma de tornar visível a entrada nesse espaço daqueles que tivessem acesso ao retrato fotográfico. O estúdio localizado no espaço urbano mais movimentado da cidade, tal como a fotografia, entrava na trama do ver e ser visto, compondo um modo de vida, no qual a visualidade era componente essencial.

Nesta trama do ver e ser visto, em Porto Alegre, os Irmãos Ferrari e o Atelier Calegari figuravam entre os principais estúdios fotográficos da virada do XIX até década de 1930. Para Santos (1997, p. 52), os fotógrafos no final do século XIX “[...] eram, senhores da imagem, os criadores de corpos-imagens que ganhavam significado cultural abrangente”, nas palavras do autor. A fotografia, como uma novidade, teve na República seu apogeu e, em Porto Alegre, com o passar do tempo, essa novidade transforma-se em tradição, com a incorporação de locais e gestos à cultura social e fotográfica da população (SANTOS, 1997).

Destaca Borges (2011, p. 51) a oferta variada dos estúdios do século XIX com “[...] apetrechos utilizados na montagem de cenários de acordo com o desejo de autorrepresentação de seu público”. Neste sentido, os estúdios do século XX foram herdeiros de valores, procedimentos e gostos oriundos do século anterior. Sobre isso, apesar de não pertencer ao circuito fotográfico de Porto Alegre, auxiliam a compreender a respeito dos estúdios neste contexto; ao investigar o estúdio Foto Robles da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, indicam Soares e Michelon<sup>15</sup> (2008, p. 144) que painéis e cenários eram remanescentes daquela época “[...] do qual faziam parte diferentes móveis: cadeiras, painéis, divã, genuflexório, entre outros objetos, que estavam disponíveis ao gosto do cliente e ao tipo de fotografia desejada”.

Todavia, diferentemente do século XIX, no século XX há uma profusão de técnicas com a industrialização e ampliação dos profissionais da fotografia, bem

---

<sup>14</sup>Possamai (2006) indica a expansão da malha urbana ao longo da década de 1920, com residências e estabelecimentos comerciais, em direção às cercanias da cidade.

<sup>15</sup>Michelon e Soares analisam o estúdio Robles, que permaneceu em funcionamento por 30 anos.

como de usuários (MAUAD, 1996). De acordo com Possamai (2005), entre as décadas de 1920 e 1930, em Porto Alegre, o processo de banalização da fotografia não usurpou a importância dos estúdios fotográficos. Isso porque a fotografia, por muito tempo, constituiu-se em um atestado de valores e competência social, principalmente nos momentos festivos da vida. Na década de 1920, havia aproximadamente 20 fotógrafos na cidade e a década de 1930 manteve a mesma proporção de fotógrafos que a anterior (POSSAMAI, 2006). Houve, segundo a autora, porém, nas primeiras décadas do século XX, um redimensionamento da função social do fotógrafo. Muitos deles, além de seus estúdios, realizavam trabalhos a domicílio para produzir retratos artísticos em eventos e acontecimentos sociais. Em um contexto abrangente, no entanto, correspondente também ao cotidiano porto-alegrense, há uma separação do artista fotógrafo tanto no caso das paisagens quanto no caso dos retratos, sendo que no último tipo esta separação se dava “[...] pela pose, pelo fundo, pelos detalhes, pela viragem [...]”, destaca Fabris (1991, p. 23). Ao mesmo tempo:

[...] o fotógrafo de estúdio, requisitado quase exclusivamente para a produção dos retratos, é alçado ao estatuto de artista, marcando a diferença estética entre as imagens fotográficas oriundas de seus pendores estéticos daqueles produzidas por qualquer indivíduo (POSSAMAI, 2006, p. 274).

Desta maneira, para Possamai (2006), em Porto Alegre, os estúdios fotográficos nas décadas de 1920 e 1930 ainda eram mediadores, entre as pessoas e as imagens, de um seletivo grupo e suas representações fotográficas. É nesse sentido que, para a autora, os fotógrafos não desapareceram nos períodos pesquisados. Em suas palavras, ela explica que:

[...] embora tenham sofrido abalos com o processo de massificação da fotografia, acarretado principalmente pela disseminação das máquinas portáteis a partir do final do século XIX [...]. Ao contrário, eles tiveram seu papel redimensionado, continuando a ser solicitados pela sociedade porto-alegrense na elaboração de imagens de maior apuro artístico (POSSAMAI, 2006, p. 274).

A nova dimensão social dos fotógrafos na elaboração das imagens dos grupos seletivos, como indicado pela autora, já no final da década de 1940, apresenta outras formatações.

Conquanto, em contraponto ao recém exposto, a pesquisa de Rodrigo Massia elucida algumas questões a respeito dos fotógrafos da década de 1940 e 1950 em Porto Alegre, a partir da investigação sobre Sioma Breitman e João Alberto. Segundo o autor, a atuação dos fotógrafos e os usos sociais da fotografia na delimitação temporal de sua pesquisa estão inseridos em um período de transição, relacionados em grande parte às transformações do espaço urbano da cidade e as novas tecnologias portáteis da fotografia os quais geraram novas demandas sociais. O autor completa que:

Os estúdios, com suas tradicionais máquinas de tripé, perdiam competitividade. Ainda resguardavam consigo o último sopro de vida de uma atividade envolta em uma aura de tradição e distinção que se constituía materialmente no retrato (MASSIA, 2008, p. 22).

Neste contexto, Massia (2008) observa a transformação da foto posada a partir da orientação dos cânones tradicionais da fotografia, para uma prática chamada pelos fotógrafos da época de corridas fotográficas. De acordo com o autor, nesta prática, eles fotografavam reuniões sociais, corriam até o estúdio fotográfico para fazer a revelação, em um percurso que durava aproximadamente 40 minutos. Assim, ao final do evento, os fotógrafos possuíam imagens que eram vendidas aos participantes. Nas palavras de Massia (2008, p. 22):

Os fotógrafos de estúdio, com suas chapas de vidro de grande formato, não tinham mais como atender esta demanda com a velocidade que os fotógrafos que se locomoviam pelo centro da cidade com suas máquinas portáteis podiam atender.

As fotografias instantâneas, do flagrante, ganham espaço em meio às fotos posadas, entre elas, em estúdio. Deste modo, entende-se que, na década de 1950, esta situação tenha se transformado, e as fotografias instantâneas e o deslocamento dos fotógrafos *in locu* fossem as preferidas.

Por estas questões, a respeito dos estúdios fotográficos presentes no *corpus* empírico desta pesquisa, destaco apenas os identificados nos retratos da década de 1940, a saber: Foto Elétrica, Foto Brasil, Vitória e Azevedo e Dutra<sup>16</sup>. Em suas pesquisas, Possamai (2005, 2006) cita o estúdio Photographia Victória, propriedade de R. Freudfeld, localizado na Avenida Cristóvão Colombo, entre os anos 1922 e

<sup>16</sup>Fazem parte do álbum, além desses estabelecimentos citados, os estúdios: Foto Azenha, Foto Avila, Foto Czamanski, Foto Popular e Os 2.

1934. Segundo a autora, a relativa distância do Centro na época está ligada ao crescimento da cidade principalmente a partir da década de 1920. Com este crescimento, a prática de expor fotografias nas vitrines de lojas do Centro divulgava o trabalho de fotógrafos localizados nos bairros mais longínquos da cidade (POSSAMAI, 2005).

No final da década de 1920, Olavo Dutra, renomado fotógrafo da cidade, constitui sociedade com Augusto Azevedo, artista da época. Nasce, então, a *Photografia Azevedo Dutra*, com dois endereços, na Travessa Itapirú<sup>17</sup> e na Rua dos Andradas (POSSAMAI, 2005). Este estúdio, segundo Possamai (2005), contém quase a totalidade de fotografias publicadas na Revista do Globo<sup>18</sup>, situação que verifiquei ao pesquisar as imagens de primeira eucaristia neste periódico. A partir do trabalho desta autora, percebe-se a tradição e longevidade dos estúdios, muitos desde a década de 1920 até a década 1940, mas também a localização e distribuição espacial desses estabelecimentos no ambiente da urbe com a informação dos endereços dos estabelecimentos.

Já a Foto Brasil é mencionada no trabalho do jornalista José Antônio Silva (1998) sobre o fotógrafo Salomão Platcheck<sup>19,20</sup>. Este fotógrafo iniciou seu trabalho no estúdio citado, no ano de 1933, como ele próprio narra:

Fui trabalhar na Foto Brasil, no número vinte, da Praça do Portão. Era um dos ateliês mais populares da época, e comecei aprendendo a fazer retratos três-por-quatro, para documentos, e a retocar as fotos, com um lápis de ponta dura (SILVA, 1998, p. 68).

A despeito da popularidade indicada pelo fotógrafo, além da citação no trabalho de Possamai (2005, 2006), não foram encontradas outras informações sobre este estúdio nas pesquisas sobre fotografia da cidade. Ainda em suas memórias sobre a década de 1930, afirma Salomão Platcheck sua participação também na Foto Elétrica, segundo ele, concorrente direta da Foto Brasil, coincidentemente ambas localizadas na Praça do Portão (SILVA, 1998), atual Praça

---

<sup>17</sup>Segundo a mesma autora, a Travessa Itapirú constitui-se a atual Travessa Engenheiro Acilino de Carvalho, conhecida por Rua 24 Horas, que liga as Ruas Andradas e Rua Andradas Neves, no Centro de Porto Alegre.

<sup>18</sup>Revista do Globo. *Sociedade*. Porto Alegre, ano I, n 16, p. 31 e 32, 1929.

<sup>19</sup>Seu Salomão, como era conhecido, narra acerca de seu percurso na fotografia em Porto Alegre e o início de suas atividades como aprendiz, aos 15 anos de idade, justamente no estúdio Foto Brasil.

<sup>20</sup>Segundo os relatos deste fotógrafo, os registros fotográficos de batizados, casamentos e outras cerimônias eram seus preferidos.

Conde de Porto Alegre. Esta informação corrobora com as pesquisas de Possamai (2005), que aponta a localização da *Photo Electrica* à Rua Riachuelo, na antiga Praça do Portão<sup>21</sup>.

Percebo, a partir do exposto, que alguns traços das décadas anteriores à temporalidade desta pesquisa podem ainda ser percebidos na década de 1940, principalmente no que tange ao rito de primeira eucaristia, analisado a seguir, e a trama do ver e ser visto. É neste sentido que as escolhas por profissionais da fotografia, por exemplo, estão estreitamente ligadas ao *status* do local, os estúdios e fotógrafos. Ressalto que a intenção deste breve histórico não era aprofundar o estudo a respeito dos estúdios que constituem o álbum fotográfico que compõe o *corpus* empírico da pesquisa, e sim contextualizá-los ao apontar dados extraídos de pesquisas existentes sobre a fotografia em Porto Alegre. Se, por um lado, a produção e as características do panorama fotográfico da cidade nas décadas de 1940 e 1950 dimensionam a escassez de informações sobre os estúdios em questão, por outro, evidenciam a necessidade de futuras investigações.

### 2.3 ÁLBUNS, FOTOGRAFIAS E PRIMEIRA COMUNHÃO

Nesta seção, há o desejo de sistematizar os usos e as funções dos álbuns fotográficos a partir de pesquisas já existentes. Da mesma forma, almeja-se uma tentativa de aproximação desses álbuns e fotografias com a cerimônia da primeira comunhão, indo além do sentido religioso para mirar um sentido social e familiar.

Em uma perspectiva metodológica, adverte Ulpiano Bezerra de Meneses (2003) que, para o estudo das imagens no campo da História, deve ser definido um eixo a partir de uma problemática histórica, bem como procurar trabalhar com séries iconográficas. Assim, por constituírem uma narrativa visual, agrupadas em torno de um assunto, os álbuns fotográficos constituem excelentes artefatos para pesquisa (LEITE, 2001; MAUAD, 1996; MENESES, 2003; POSSAMAI, 2005). Com essas especificidades do objeto de estudo, recorri à gênese desse artefato no século XIX até a contemporaneidade a partir de diferentes pesquisas acadêmicas. Com intuito

---

<sup>21</sup>Constatei que este estúdio apresenta grafia distinta nas referências pesquisadas, mas também nas próprias assinaturas e carimbos das imagens.

de compreender este fenômeno, primeiramente deve-se perceber que a fotografia, após sua difusão social, revoluciona os usos e as funções até então empregadas às imagens (LE GOFF, 2013). Sendo assim, a produção dos álbuns constitui-se uma prática social relevante na história da fotografia. O pesquisador Armando Silva (2008) lembra-nos acerca da etimologia da palavra álbum: *albus* em latim significa alba, branco. Alerta, porém, que este significado remete a uma acepção contemporânea, à série de folhas limpas a serem preenchidas com fotos. No entanto, nem sempre estes artefatos foram assim.

Os álbuns fotográficos ao lado das chamadas vistas urbanas são expoentes da cultura fotográfica do século XIX, pois sua produção está relacionada a outro fenômeno do mesmo século, a industrialização dessas imagens. Salieta Fabris (1991) que os álbuns fotográficos entram na moda a partir da década de 1850, posteriormente à criação do formato cartão de visita. De acordo com a autora, estes artefatos tornam-se imediatamente uma necessidade para a mentalidade classificadora da época. Indicam Vânia Carvalho e Solange Lima (1997a) que o surgimento dos primeiros cadernos destinados ao acondicionamento de retratos fotográficos – enquanto tipografia editorial – eram reservados à montagem dos álbuns. Acerca desses álbuns impressos, as autoras entendem que:

[...] a produção fotográfica de unidades avulsas, de álbuns ou de coletâneas impressas abrangia um espectro ilimitado de atividades, especialmente urbanas, e que davam a medida da capacidade da fotografia em documentar eventos de natureza social ou individual, em instrumentalizar as áreas científicas, carentes de meios de acesso a fenômenos fora do alcance direto dos sentidos, as áreas administrativas, ávidas por otimizar funções organizativas e coercitivas, ou ainda em possibilitar a reprodução e divulgação maciça de qualquer tipologia de objetos (CARVALHO; LIMA, 1994, p. 253).

Como exposto acima, a produção dos álbuns fotográficos está relacionada à capacidade da fotografia documentar eventos, principalmente urbanos, com as coleções das chamadas vistas urbanas, mas também à ampla utilização das imagens na sociedade. Ao pesquisar álbuns impressos da cidade de Porto Alegre entre os anos 1920 e 1930, Possamai (2005) agrega a esse entendimento à noção de coleções. Explica a autora que “as imagens fotográficas, assim, vieram a compor uma prática mais remota no tempo e que se refere à atividade humana de colecionar

e, conseqüentemente, classificar e catalogar, como forma de conhecer o mundo<sup>22</sup> (POSSAMAI, 2005, p. 136). Deste modo, colecionar fotografias significava colecionar o mundo, as coisas e as pessoas (POSSAMAI, 2005). Sobre isso, sugere Mauad (2008) que as maneiras que orientaram a organização dos álbuns apresentam formas diferenciadas e se transformaram ao longo do tempo.

A partir das questões expostas acima, podemos compreender que as funções dos álbuns são múltiplas. Além do já exposto, sua gênese pode, por exemplo, estar ligada à prática de formar galerias como estratégia de visualizar a linhagem, prática percebida já no século XIX. Sobre isso, nas palavras de Michelle Perrot (1991, p. 189), “além de representações, são meios de preservar uma memória que vai adquirindo uma importância crescente num século evolucionista cuja duração se inscreve no encadeamento de gerações”. Por meio das fotografias, as famílias constroem uma crônica visual de si mesmas, “[...] um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão”, nas palavras de Sontag (2004, p. 19). Revela Leite (2001, p. 73), ao analisar retratos de famílias paulistas entre 1890 a 1930, que as imagens “representam momentos ‘retratáveis’ na vida de um grupo social, que deseja fixar esse momento”. Por esse motivo, os retratos possuem um papel simbólico para a família, ou seja, em suas palavras, “a fotografia de família poderia talvez ser tomada como um equivalente da memória coletiva, como a imagem fixada de um tempo que parou” (LEITE, 2001, p. 76). Para esta autora, há uma diferença entre a memória das imagens e a memória das palavras, e, a julgar por alguns casos, a primeira chega a substituir a segunda.

Em uma perspectiva associada aos retratos de família componentes dos álbuns fotográficos, entende Perrot (1991) que constituem-se materializações, como meios de deixar na lembrança encontros e momentos. Deste modo, a fotografia está ligada a diversas práticas de sociabilidade que fornecem a dimensão do fenômeno familiar e sua rede de relações. Assim, desde o final do século XIX, era comum a prática de envio de fotografia dos grandes eventos aos familiares e amigos distantes. Conforme as análises de Silva (2008) a respeito de álbuns de famílias colombianas:

---

<sup>22</sup>A autora associa a prática de colecionar aos gabinetes de curiosidade e às câmaras de maravilhas, dos séculos XV e XVI, ambos como formas de conhecer o mundo desconhecido pelo homem europeu.

O que aos poucos vai se revelando sob toda sua descomposta representação é nada menos que certa maneira de construir, para nós e para os outros, uma memória visual, da idade adulta para trás. Trata-se de *uma memória pensada para a frente*, para o futuro. Imagens do futuro constituem o álbum, pode-se dizer (SILVA, 2008, p. 48). [grifo do autor].

Um elo entre o presente e o passado, pensado, sobretudo, como um instrumento para perdurar a família ao futuro, ao escolher lembranças de infância, dos parentes e amigos ausentes, ou seja, dos momentos a serem lembrados. Sugere Tagg (2005) que, sem retratos fotográficos dos rituais sociais, provavelmente estes estariam incompletos.

Em seus estudos, Silva (2008) aborda ainda os álbuns artesanais, com características diferentes dos álbuns industrializados mencionados anteriormente. Estes álbuns artesanais têm sua própria motivação e arquivos, e, nas palavras do autor, “o arquivo é sempre uma maneira de guardar e hierarquizar que depende de quem o organiza [...]” (SILVA, 2008, p. 41). Assim como os álbuns de família analisados pelo autor, os álbuns artesanais são entendidos como únicos, particulares, ou seja, repleto de especificidades. Do mesmo modo, discute Nelson Schapochnik (1998) acerca dos álbuns de família e ressalta as séries, as lacunas e as formas de construção desses artefatos. Segundo este autor, “[...] não tem início, simplesmente ‘começam’ quando alguém decide registrar os eventos. A rigor, ele tem um final em aberto, podendo continuar indefinidamente por meio da incorporação de novas imagens ao acervo” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 462).

Relacionado à história da educação, ao enfatizar os retratos escolares, Rachel Abdala (2013, p. 28) entende que adicionados em álbuns fotográficos “[...] são redimensionados e inseridos numa lógica narrativa que expande sua potencialidade informativa”. Assim, Abdala (2013) procura investigar a singularidade do retrato e do álbum, mas também a articulação entre estes suportes de memória. A autora investiga as permanências nos padrões, para além do tempo e procura compreendê-los como resultado de uma intrincada relação de referências. Tem como objetivo central estudar as recorrências enunciativas e a composição de padrões na representação fotográfica da escola.

É preciso dizer, a partir das concepções expostas acima, que os usos dos álbuns apresentam-se de formas distintas nas diferentes situações sociais nas quais se encontram. Deste modo, ao âmbito dessa pesquisa, o fato das imagens estarem ligadas a um rito entendido como familiar não circunscreve, necessariamente, as

imagens de primeira comunhão somente em álbuns familiares. Acima de tudo, estão ligadas às sociabilidades da época e à oferta de imagens fotográficas aos parentes e amigos, situação que justifica a presença desse tipo de imagem em álbuns institucionais, principalmente se levarmos em conta as instituições escolares católicas.

Para abordar especificamente a relação dos retratos fotográficos com o ritual da primeira comunhão, é importante compreender que “[...] a fotografia revela-se um poderoso instrumento de coesão social, pois oferece às camadas hegemônicas um repertório de imagens comuns<sup>23</sup>” (FABRIS, 1991, p. 44). No mesmo sentido, as imagens de primeira eucaristia podem ser consideradas imagens-guia que povoam o que Meneses (2005) chamou de iconosfera entendida como “[...] o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage”, nos termos do autor. Aponta Michelon (2008) que as fotografias de momentos festivos, como casamento, formatura, batismo, comunhão, faziam da fotografia um atestado de competência social. Estes argumentos, porém, aproximam-se do entendimento de *habitus*, proposto por Pierre Bourdieu, por serem deste modo condições materiais características das condições de classe, que apresentam regularidades, mas também servem de princípio estruturador das práticas e das representações. Nesta direção, nos termos de Mauad (2008, p. 127), “como forma de expressão das sensibilidades religiosas, a fotografia tanto apresenta quanto representa as formas como as sociedades e seus grupos sociais vivenciaram os ritos de passagem da vida religiosa”. Podemos entender, assim, que as práticas rituais são parte do teatro da vida familiar em suas tradições sociais e culturais, subvertendo o limiar entre público e privado (PERROT, 1991).

Pelos motivos apresentados acima, ao lado do significado da comunhão às famílias, as imagens de catequizandos, em sua maioria, em poses e locais com forte carga simbólica, remetem o espectador da fotografia, de forma imediata, a um rito e a uma prática religiosa.

Um aspecto surpreendente nesse conjunto de retratos que remetem aos ritos religiosos da vida privada é o fato de sua ambientação ser um simulacro do cenário sagrado. [...] nos estúdios fotográficos os figurantes reiteravam os gestos, poses e trajes, expressando uma intenção operatória

---

<sup>23</sup>Sobre isso, Fabris (1991) analisa o “museu imaginário” correspondente à “viagem imaginária”, empreendida pelos dioramas, panoramas universais, exposições estereoscópicas em que os napolitanos reviviam episódios de sua história.

de reproduzir e perenizar as imagens do culto (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 473).

Na concepção do autor, a fotografia passa a um simulacro do ritual. Sobre isso, vale ressaltar as concepções de Frizot (2012), ao sugerir a existência de uma cultura induzida pela fotografia, e que, nesse sentido, as imagens da primeira eucaristia podem ser entendidas como um tipo de maquinaria cultural universal e globalizante para os católicos.

Nas práticas familiares, logo sociais, existem etapas bem definidas como “o ingresso na adolescência marcado, na maioria das famílias, pela primeira comunhão [...]” (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 235). Assim, a primeira comunhão pode ser entendida como um dos grandes ritos da vida de um católico. Do mesmo modo, é uma das cerimônias mais importantes para a Igreja Católica, pois se constitui na iniciação de um dos sacramentos, a eucaristia, que será a seguir aprofundado. A importância desta cerimônia para as famílias que partilham da doutrina católica está expressa em diversas maneiras de arquivar a memória. Como exemplo, cita-se a pesquisa de Mauad (2008) em que a autora examina imagens em álbuns de família do século XIX. A pesquisadora atenta ao fato da ausência de imagens com temas relativos à vida religiosa. Sobre esta ausência, esclarece que a família em questão “[...] possui fotografias que seguem o padrão das coleções fotográficas do século XIX, deixando de fora os ritos [...]”. Ou seja, nem sempre as imagens de primeira comunhão, a título de exemplo, constituíram material a ser acondicionado nos álbuns fotográficos<sup>24</sup>. De outro modo, percebe Silva (2008) que nos álbuns fotográficos de famílias contemporâneas há a existência não só de ritos sociais – nascimentos, batizados, casamentos, passeios cerimônias diversas – mas, acima de tudo, uma produção desses eventos a maneira peculiar dos álbuns. Explica o autor, em suas palavras, “[...] por isso não é estranho que a primeira comunhão apareça em suas fotos como o rito mais idealizado, calcando a menina os passos do casamento das mais velhas, que assim se antecipa visualmente em importância e solenidade” (SILVA, 2008, p. 12). Consagração principalmente da menina nesta cerimônia, é neste sentido que, ao analisar a produção de álbuns de famílias colombianas e a recorrência de fotografias de ritos, o autor destaca que:

---

<sup>24</sup>Todavia, é importante ressaltar que, ao analisar o livro de recordações da família do mesmo período dos álbuns fotográficos, Mauad (2008) identifica os ritos religiosos nessas escrituras.

Os antropólogos costumam chamar de “rito de passagem” tudo aquilo que constitui um movimento preliminar de transição de um estado a outro. Diferentes cerimônias que vão se tornando constantes com o passar do tempo na vida social (SILVA, 2008, p.147).

Da mesma maneira que no século XIX, exposto acima, a primeira eucaristia no século XX constitui-se não somente como um sacramento da Igreja Católica, mas como um rito social de passagem, e a partir das acepções do autor, também uma forma de apresentar à sociedade as futuras moças.

Pesquisas na Revista do Globo<sup>25</sup> legitimam as concepções da primeira eucaristia como um rito social. Destaco, neste sentido, a divulgação de fotografias que representam a cerimônia, já em 1929, no primeiro ano de circulação da revista em menor grandeza se comparada às imagens e reportagem sobre casamentos. Há, nessas páginas sociais, dois retratos de irmãs da cidade de Tapes no dia de sua primeira comunhão. Igualmente nesse periódico, há seções destinadas à divulgação de imagens sociais da infância ou mesmo de eventos múltiplos, como carnaval, primeira comunhão, aniversário de 15 anos. Deste modo, cabe inferir que os leitores desse periódico enviavam à redação fotografias desses eventos, muitos deles familiares, para serem estampadas nas seções destinadas às divulgações sociais. O uso de fotografias em revistas no Brasil no início do século XX foi utilizado cada vez em maior escala se comparado a momentos anteriores. A respeito dos jornais e das revistas, Cláudio de Sá Machado Junior (2015, no prelo)<sup>26</sup> aponta que estes impressos não se restringiam a um segmento social específico e, por isso, ultrapassavam um circuito de consumo. Os periódicos permitem, como vimos, a divulgação de imagens de diferentes eventos, entre eles, os ritos da vida católica da alta sociedade. Estampado nas colunas sociais, “o que era visto na revista era tomado como referência para o trabalho dos fotógrafos de reportagens sociais em diferentes eventos, criando-se uma estética própria à representação social da burguesia urbana” (MAUAD, 2008, p. 135).

Acerca da produção dessas imagens, uma publicação francesa sobre a primeira comunhão sugere que naquele país, na década de 1920, os retratos eram tirados em frente à casa, com a visita do fotógrafo e a colocação de uma lona ou cortina ao fundo da cena fotográfica. Revela ainda fotografias tiradas pelo próprio

---

<sup>25</sup>A Revista do Globo foi um periódico de circulação quinzenal entre os anos 1929 e 1967.

<sup>26</sup>MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. Fotografia, imprensa de variedades e educação: discursos visuais e textuais sob o foco de uma pedagogia de revista. No prelo 2015.

padre, no dia da primeira comunhão. Contudo, com mais frequência, a imagem não era feita exatamente no dia da cerimônia, e sim no estúdio fotográfico (MERGNAC, 2008).

Entre os usos das fotografias de comunhão estava a sua oferta aos parentes distantes e aos formadores. Assim, eram comumente entregues como regalos às catequistas, professoras, o que extrapola os limites familiares. Esta prática pode ser constatada, por exemplo, a partir da parte frontal e, mais frequentemente, o verso das fotografias com mensagens manuscritas. Aparentemente, estas características são ainda resquícios da materialidade e função dos cartões de visita e gabinete, no século XIX.

Em suma, procurei neste momento esboçar os usos e as funções dos álbuns fotográficos. Mas, acima de tudo, almejei relacionar às fotografias familiares ao evento social e religioso da primeira comunhão, cerimônia e sentidos que serão mais bem aprofundados no capítulo seguinte. Como uma reflexão provisória sobre a associação dos álbuns e das fotografias, podemos refletir que a prática de perpetuar a família, os ritos, entre outros tipos fotográficos, passou a ser empreendida não só com o advento da fotografia, mas, sobretudo, pela prática de coleções em álbuns. Sua natureza narrativa, no entanto, não exime os álbuns de recortes sistemáticos, como o proposto pelo estudo ora apresentado. Os retratos de primeira comunhão, imagens altamente simbólicas, impregnadas pela demanda social, estão dentro de uma cultura fotográfica gestada do século XIX, mas com permanência ainda no século XX, entre elas, a prática de trocas, alimentando a sociabilidade da época.

## 2.4 MANEIRAS DE FAZER: OS MANUAIS E OS RETRATOS NA DÉCADA DE 1940

A fotografia é um objeto com características peculiares. Assim, o alvo desta seção está relacionado às características pertinentes à sua produção. Tem como principal objetivo apontar algumas questões técnicas extraídas de manuais fotográficos, ao mesmo tempo, pontuá-las e destacá-las nas imagens pertencentes ao álbum de primeira comunhão, objeto empírico da pesquisa. Composição, painel cenário, luz, objetiva, processo fotossensível, são alguns elementos fotográficos destacados a seguir. Anterior a esse momento, proponho uma reflexão sobre a

fotografia como artefato, documento, assim sobre as maneiras de fazê-las a partir dos manuais técnicos.

Parto da premissa que as fotografias são representações do passado. A partir da operação historiográfica baseada na história cultural, as representações são elementos imprescindíveis ao entendimento das relações sociais (CHARTIER, 2003). Desta forma, nas últimas décadas, a preocupação com a materialidade dos retratos tem constituído tema das pesquisas em História, que começaram a “incluir a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as imagens como *coisas* que participam das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais”, nos termos de Meneses (2003, p. 14) [grifo do autor]. Aliado ao exposto acima, lembra Kossoy (1989) que o ato do registro tem, em seu desenrolar, um momento histórico específico, da ordem do econômico, político, social, religioso, estético. São representações plásticas, em forma de expressão visual, porém, estas expressões não podem ser desvinculadas do seu suporte, pois estão incorporadas a ele e aos procedimentos metodológicos que as materializam. Em seus termos, explica que “as fotos trazem em si informações a respeito das elaborações materiais (tecnologia empregada) e nos mostra um fragmento selecionado do real” (KOSSOY, 1989, p. 24-26). Assim, revela Kossoy (1989, p. 49) que “[...] a fotografia guarda uma relação indivisível entre [...] o artefato e o registro visual, condição dual que a caracteriza”. Nestas condições, supõe o autor que a fotografia, além de meio de expressão, é, ao mesmo tempo, um documento, ou seja, um meio de informação que comunica o passado a partir do real e, por isso, ultrapassa a abordagem puramente artística. Isso indica, no entanto, que o testemunho fotográfico obtido está entrelaçado ao ato de criação do autor e sua visão de mundo (KOSSOY, 1989).

Por outro lado, salienta Mauro Pinheiro Koury (1998, p. 74) que:

Como posse simbólica sobre o real apreendido e, conseqüentemente, como fundamento deste real, a fotografia altera a inserção do sujeito no mundo. Este passa a vivenciar o mundo pela visibilidade que a apreensão fotográfica permite. Através de relações imaginárias que o situam em uma homogeneidade estandardizada do mundo burguês e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, permitem situá-lo como particular e singular.

O mundo da visibilidade, do ver e do ser, como expresso por Koury, tem no retrato uma padronização que atravessa as décadas, principalmente, como uma

tradição de camadas abastadas da sociedade. Percebe Santos<sup>27</sup> (1997, p. 67) que na imagem-retrato as mudanças são menos constantes que as permanências, “[...] instaladas na inconsciência que rege os *habitus* nos tempo longos, institucionalizando sobre uma certa invisibilidade”. O cliente participava de uma “institucionalização da pose” que, segundo Kossoy (1980, p. 44), está ligada à sua atividade profissional e posição social<sup>28</sup>. Para Mauad (1990, s.p.), “apesar da maior parte dos fotógrafos profissionais, renomados ou não, não exercerem a função educativa conscientemente, o faziam através de uma determinada padronização da imagem”, nos termos da autora. Como exemplo desta padronização, a autora entende a criação dos *carte-de-visite* e posteriormente do *cabinet-size*, geradores de uma verdadeira cartomania. Sobre essa materialidade aliada a seus usos, Mauad (1990, s.p.) afirma que:

A *carte-de-visite* era uma foto colada em um cartão com dimensões de 6,25 x 10, 2 cm e o *cabinet-size*, seguindo o mesmo processo, possuía dimensões maiores: 10,6 x 18 cm aproximadamente. Em ambos os casos a finalidade era de oferecê-los a amigos e parentes como prova de amor e amizade. A composição fotográfica destes cartões seguiram, ao longo do tempo, uma regra ditada pelo tamanho padronizado, pelo sentido vertical e pela mudança regular de fundo e acessório [...].

Esta padronização de materiais e de adereços pode ser percebida na comparação de diferentes produtores fotográficos nacionais e internacionais. Outro dado elencado pela autora está relacionado ao verso das imagens, com linhas e divisões que facilitam a escrita de dedicatórias a fim de possibilitar a troca entre parentes e amigos. A padronização dos adereços e o espaço para dedicatórias, características relativas ao século XIX, são assemelhadas a algumas imagens do *corpus* visual da pesquisa. Além dessa função educativa pelo olhar, assinalada pela autora, também os manuais de fotógrafos auxiliaram nessa padronização, ao postularem os aprendizados de fotógrafos e amadores passo a passo.

Para o desenvolvimento dos procedimentos fotográficos, desde o século XIX, diversos manuais foram criados, com inúmeras técnicas em diferentes idiomas, com objetivo de difundir as técnicas através do ensino das práticas fotográficas,

---

<sup>27</sup>Para analisar o corpo nos retratos fotográficos do século XIX e início do século XX, Santos (1997) investigou as manifestações artísticas recuadas na história ocidental como formas de representar o corpo no gênero do retrato.

<sup>28</sup>Ao mesmo tempo, o autor alerta que essa padronização podia eternizar uma falsa representação, como no caso nos retratos de escravos e ex-escravos vestidos nobremente.

proporcionando, com isso, uma similaridade de tais práticas em diferentes contextos. Apenas em 1920 foi editado o primeiro manual em língua portuguesa<sup>29</sup>, por isso, nos primeiros anos do século XX, a maioria dos manuais era importada principalmente da França (MAUAD, 1990). Este tipo de impresso é chamado por Ricardo Mendes<sup>30</sup> (1991) de literatura fotográfica, ou, em específico, de manuais técnicos<sup>31</sup>. Para este autor, em suas palavras “os manuais são parte intrínseca de uma história da produção no aspecto que é mais relegado a segundo plano: o ensino, o aprendizado” (MENDES, 1991, p. 83), ao mesmo tempo em que os manuais são depositários do fazer, e pensam a fotografia e o seu papel<sup>32</sup>.

A partir desse entendimento a respeito dos manuais técnicos fotográficos, emprego a noção de maneiras de fazer, termo de empréstimo de Michel de Certeau (2012), principalmente quando o autor denomina as práticas cotidianas. Isso porque, no sentido proposto pelo autor, a fotografia pode ser entendida como uma relação de consumo, mas também como uma prática. Entre as acepções possíveis de análise, em suas palavras, sugere Certeau (2012, p. 37) que “[...] a questão tratada se refere a modos de operação ou esquemas de ação e não diretamente ao sujeito que é o seu autor ou seu veículo”. Destaco esta concepção na medida em que os fotógrafos e estúdios do *corpus* empírico não serão analisados individualmente. Proponho uma mirada às imagens do recorte do álbum a partir dos modos de fazer observados a partir dos manuais de prática fotográficas, empreendidos em um período que concerne desde o século XIX até a década de 1940.

A escolha dos manuais não obedeceu a critério pré-estabelecido, apenas tentou respeitar o recorte temporal da pesquisa. A iniciativa de pesquisar esse tipo de literatura ocorreu pela necessidade de visualizar as questões técnicas que estavam em voga principalmente na década de 1940. Em grande parte, se deve à lacuna de informações sobre os fotógrafos do *corpus* visual, pois, infelizmente, dos estúdios que contemplam os retratos da pesquisa, pouco se sabe. Deste modo,

---

<sup>29</sup>A autora assinala que o primeiro manual em português foi o *Compêndio de Fotografia para Amadores*, de autoria do professor Santos Leitão.

<sup>30</sup>O autor abordou a sintaxe fotográfica a partir de manuais entre 1840 e 1880. Entre inúmeras questões analisadas, o autor questiona: qual o perfil do público leitor desses manuais? Eram profissionais ou amadores?

<sup>31</sup>O objetivo do autor não era avaliar esta categoria de obra técnica enquanto documento, “[...] mas rastreá-la na busca de uma primeira matriz de tópicos sobre o ensino, usos da fotografia e a questão representacional” (MENDES, 1991, p. 87).

<sup>32</sup>É importante ressaltar que a maioria dos fotógrafos aprendia o ofício com mestres ou amigos e com o passar dos anos o fotoclubismo concentrou a aprendizagem, direcionada muitas vezes aos amadores (MAUAD, 1990).

demandas fotográficas como os equipamentos utilizados, aspectos da revelação, ampliação, por exemplo, são desconhecidas. Esta situação levou à interlocução entre as maneiras de fazer presente nessa literatura e as imagens objetos de pesquisa. Sabe-se, no entanto, através da periodização e análise visual das imagens, que foram produzidas em processo fotográfico conhecido como gelatina e prata, em voga no período que os manuais e os próprios retratos concernem. Como forma de apresentar alguns apontamentos a respeito dessas questões, separei os elementos da fotografia presente nessa literatura especializada a partir de questões técnicas e a partir da composição fotográfica.

Com tradicional conceituação, *O Manual Prático do Fotógrafo*, publicado pela Biblioteca de Instrução Profissional, apresenta uma definição de fotografia:

É a arte de fixar a imagem dos objetos exteriores, por meio de determinados agentes químicos e com o auxílio da câmera escura. Esta fixação tanto pode ser feita diretamente sobre uma chapa, como obtida por reprodução de uma chapa sobre papel ou sobre outra chapa. As principais operações em fotografia consistem apenas, - e isto desde a sua origem, - em revestir uma superfície polida de determinada camada sensível à luz, impressionar esta camada com imagens iluminadas, desenvolver as imagens assim colhidas e fixá-las por fim (BIBLIOTECA ..., s.d., p. 1).

A citação, desse modo, resume o processo fotográfico e evidencia, entre outras questões, o vocabulário empregado naquela época. Como exposto anteriormente, esta operação de fixação da luz, entretanto, mesmo com suas peculiaridades, passou por modificações técnicas ao longo dos anos. Apesar disso, estas modificações não fizeram desaparecer processos automaticamente ao nascer de outros. Pelo contrário, eles coexistiam. Na década de 1940, por exemplo, existiam ainda as antigas câmeras fotográficas de fole que utilizavam tripé para fixação, porém, como vimos acima, câmeras portáteis tornaram-se mais difundidas principalmente a partir do final da década de 1940. O desenvolvimento das câmeras fotográficas está associado ao desenvolvimento de lentes, à criação do obturador e à sensibilidade dos filmes. As transformações também se relacionam à difusão dos negativos de base flexível, em substituição aos negativos de vidro. Estas informações são basilares para compreender o conjunto de fotografias de primeira comunhão que concerne o objeto desta pesquisa, principalmente as transformações e as permanências da fotografia que ocorreram nesse momento. As câmeras mais

leves que as antigas proporcionam mobilidade ao fotógrafo e, com isso, novos ângulos de tomada.

Em meio a esses ensinamentos, outro manual, porém do século XIX, *A Fotografia na América ou Tratado Completo sobre Fotografia Prática*<sup>33</sup> de Alphonse Liébert, indica a composição da pose de crianças, principalmente em ambientes bem iluminados, pois, com pouca luz, tornam a pose demasiado longa, conseqüentemente, com a perda de detalhes. Isto porque a imagem desejada é, sobretudo, a imagem nítida, já que a baixa velocidade dos filmes existentes na época não permitia movimentos bruscos do retratado sob pena de aparecer apenas um borro. Por esse motivo, adequavam-se as poses que mais estabilidade proporcionavam ao corpo, a fim de facilitar o trabalho e economizar nas exposições ao filme, como mostra Santos (1997) em sua análise sobre o corpo contido na fotografia entre o final do século XIX até a década de 1920, em Porto Alegre. Nesta análise, sugere o autor que móveis como cadeiras e mesas eram utilizadas para apoio, o que tornava o corpo estável à fotografia.

A respeito da tomada das imagens, *a Biblioteca ...* (s.d., p. 106) indica que a posição da “câmera escura” dever ser aquela que for aconselhada pelo gênero de imagem, seja ele com modelos, de edifícios, de monumentos, entre outros que se pretenda recolher. “Assim, para se fotografar um modelo nada mais é preciso que colocar a câmara escura horizontalmente e pô-la em foco na direção deste modelo” (BIBLIOTECA, s.d., p. 107), nas palavras do autor.

*A Biblioteca ...* (s.d., p. 94) ainda observa que as chapas gelatina-brometo de prata “são as mais usadas hoje [século XX], pela sua grande sensibilidade e extraordinária duração<sup>34</sup> [grifo meu]. De acordo com o manual, a partir das questões químicas, no comércio da época encontravam-se as designações de chapas lentas, rápidas, ultrarrápidas e extra rápidas. Referindo-se aos retratos, em suas palavras, o autor explica que:

As chapas lentas exigem uma exposição mais demorada do que todas as outras, mas com elas obtemos *clichê* duma pureza extrema, fina, transparente [...]. Por estas razões as chamadas lentas são as escolhidas para as poses demoradas, [...] (BIBLIOTECA ..., s.d., p. 95).

---

<sup>33</sup>La photographie em Amérique ou traité complet de photographie pratique.

<sup>34</sup>O manual explica quimicamente a constituição das chapas.

Deste modo, para cada tipo de pose, ou mesmo para cada tipo de cliente, criança ou adulto, por exemplo, um processamento químico de chapa era utilizado.

De uso profissional, as chapas rápidas e super rápidas reuniam propriedades, tais como:

Completa graduação de tons, desde as sombras mais densas até os claros mais vivos; [...] boa revelação, permitindo obter negativos desde os mais suaves até os mais brilhantes, sem alterar a conexão natural existentes entre os tons (BIBLIOTECA ..., s.d., p. 95).

Filmes e chapas sofreram significativas modificações desde o final do século XIX e meados do século XX. Entre elas, a criação do processo em gelatina e prata, mas também pela substituição das chapas de vidro pelos negativos flexíveis em base de acetato. Sobre os procedimentos técnicos e as reações químicas da fotografia, revela Dubois (1994, p. 166) que a superfície da fotografia, a emulsão fotográfica, em suas palavras “[...] reage *por inteiro de uma só vez* à informação luminosa que a *atinge* literalmente” [grifo do autor]. Assim, uma vez acionado o botão, dado o golpe, o corte, não há mais como intervir na imagem, apenas em seu tratamento.

Outro mecanismo importante para a fotografia foi a criação dos obturadores, que auxiliavam o tamanho do orifício e o controle da quantidade de entrada de luz no interior da câmera. Os primeiros surgiram em 1880, mas foram nos anos inaugurais do século XX que este mecanismo foi aperfeiçoado. Somente nas três primeiras décadas do século XX o obturador se tornou um elemento mais acessível. Também o aperfeiçoamento de lentes auxiliou no poder de precisão dos equipamentos<sup>35</sup> (MAUAD, 1990).

De certa maneira, o elemento de iluminação pode ser considerado uma questão técnica como também um elemento de composição. É interessante lembrar que nos primórdios da fotografia ela dependia exclusivamente da luz solar. Como um elemento de composição, Alphonse Liébert sugere inúmeros recursos para, por exemplo, suavizar as expressões do fotografado, com objetivo de tornar o retrato mais artístico, como abaixo, nas palavras do autor:

---

<sup>35</sup>A autora analisa demoradamente as questões técnicas, entretanto, não é objetivo desta pesquisa pormenorizar tal conhecimento, por este motivo, a revelação, a ampliação e a reprodução ficam de fora do âmbito deste trabalho.

A luz disposta como nós indicamos, permite tomar um conjunto no qual todas as partes são igualmente iluminadas, elevando um pouco as cortinas vamos suavizar então esse grau de vigor e profundidade que os faz realçar e acentuar a perspectiva; o que não tem geralmente as provas feitas com uma luz vertical ou numa sala iluminada em todas as partes. (LIÉBERT, 1864, p. 29) (tradução nossa).

A graduação da luminosidade neste contexto é feita a partir de cortinas espessas com objetivo de barrar a luz. Sobre a luminosidade excessiva nos modelos, Liébert (1864, p. 30) (tradução nossa) esclarece que:

[...] a luz bate vivamente nos olhos e faz com que a pessoa inevitavelmente contraia os olhos. Entretanto, se deve ter em conta o exagero dos relevos que faz sobressair os músculos e os ossos num claro-escuro muito pronunciado a envelhecer o sujeito. Vamos nos prender a projetar uma iluminação que não canse a vista e que produza um modelo suave e de qualquer forma que faça parecer melhor e de preferência não torne o modelo mais feio.

A preocupação com a plástica das expressões do fotografado requeria cuidados com o excesso de luz, com objetivo de embelezar o modelo, e não o contrário. Na verdade, o controle da luz é essencial ao sucesso da fotografia, independente se a fonte luminosa irradia do sol ou de um recurso eletrônico. Neste sentido, para João Koranyi, (s.d., p. 36), em sua publicação a respeito da luz artificial, “a melhor distribuição da luz torna o assunto fotografado mais plástico”. Certificando, de certa forma, aos ensinamentos do século XIX, o autor alerta que “[...] sendo a maior claridade tão somente um afeito acessório e suplementar, às vezes até indesejável” (KORANYI, s.d., p. 36). Explica a respeito da variedade de possibilidades de usos da luz e outros mecanismos para uma melhor utilização de lâmpadas e obtenção dos efeitos desejados, como no destaque abaixo:

A luz básica é aquela iluminação geral do ambiente, de modo uniforme, e manter transparentes as sombras causadas pelas outras lâmpadas, sem projetar, porém sombras próprias. Geralmente colocada próxima as câmera, montada num ‘refletor suave’ e eventualmente acompanhada de um difusor (KORANYI, s.d., p. 36).

A luz básica se refere à luz do ambiente, já a luz principal, segundo o este autor, produz os contrastes entre luzes e sombras e cria o relevo, e com isso o objeto se destaca plasticamente. Nas palavras de Koranyi (s.d., p. 36-37) “a lâmpada principal deve fornecer uma luz lateral, de cima de caráter mais duro e

concentrado, usando-se a mesma num refletor correspondente, os que projetam feixes de luz mais intensos”. Sobre a luz principal, o autor alerta ainda que:

Tratando-se de retratos, deve-se colocar a lâmpada principal do lado visado pelo modelo. Conforme a pessoa olhar para a direita ou para a esquerda a lâmpada deve encontra-se à sua direita ou esquerda sem naturalmente ofuscá-la (KORANYI, p. 36-37).

Destaco estes elementos do posicionamento da luz em uma fotografia da Foto Brasil a partir da observação da sombra do referente. Na Fotografia 1, é perceptível que a menina posicionada à esquerda tem sua sombra projetada também à esquerda. Infere-se, com isso, que a luz principal, ao invés de ter sido colocada ao lado visado pelo modelo, foi colocada do lado oposto. Entre outros aspectos, esta situação ilustra que, apesar da existência da técnica fotográfica, o resultado é sempre fruto das escolhas do fotógrafo.

Fotografia 1 – Exemplo de sombra do referente



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Outro efeito observado a partir da sombra projetada pela luz artificial é o que Koranyi (s.d., p. 37), em suas palavras, chama de pinça de luz:

É, pois, errado usar duas lâmpadas, de intensidades iguais e à mesma distância, como luzes laterais, de cima, uma à esquerda, outra à direita do modelo. Tal colocação produz efeitos feios, a chamada 'pinça de luzes', projetando cada saliência do objeto duas sombras simétricas e de intensidade iguais, de direções opostas, havendo um entrecruzamento antiestético de sombras.

Esta sombra em direções opostas podem ser observadas em uma fotografia do *corpus* visual (Fotografia 2), porém, não simétricas como exposto pelo autor, devido à intensidade e posição das luzes utilizadas. É aconselhado neste manual específico sobre a iluminação, que a luz principal tenha a liderança sobre as demais, pois é necessariamente mais suave e difusa, justamente com objetivo de evitar o feito pinça de luzes. Assim, “quanto à intensidade das duas lâmpadas, é absolutamente necessário que a ‘luz principal’ seja mais forte que a ‘luz básica” (KORANYI, s.d., p. 37), destaca o autor. Entendo que estes apontamentos sobre a iluminação estão direcionados especificamente para retratos fotográficos, mas não

necessariamente em locais internos, estúdios ou mesmo casas, por exemplo, na medida em que muitos retratos eram produzidos em ambientes externos, onde a pose poderia ser organizada de acordo com a luminosidade. Decerto, o aperfeiçoamento de fontes luminosas para a fotografia despontou com a utilização da luz elétrica, mas também com as lâmpadas de *flash*, como dito anteriormente.

Fotografia 2 - Efeito de pinça de luz



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

O poder de transmitir a luz à câmera está relacionado à abertura da lente ou também chamada de objetiva. Assim, quanto maior a abertura máxima, mais rápida é a objetiva, o que permite o registro de movimento e de interiores parcamente iluminados. A principal característica da objetiva com grande abertura é a perda de profundidade de campo, o que constitui um defeito para a fotografia puramente técnica, mas, por outro lado, é de grande utilidade ao retrato. A profundidade de campo fornece, ao mesmo tempo, a nitidez do referente e um efeito desfocado ao fundo do retrato, pois proporciona uma ilusão de perspectiva. A nitidez permitida pelo foco em busca de uma perspectiva, de certa forma, era obtida pelos fotógrafos desde o século XIX a partir das representações do fundo da fotografia, ou seja, dos painéis-cenários. A respeito da profundidade de campo, destaco nos retratos o efeito de perspectiva, contudo, proporcionado pelos painéis cenários (Fotografia 3). Neste caso, aparentemente sem nitidez absoluta ou contornos definidos, as colunas do cenário nos proporcionam a noção de perspectiva na fotografia, em que o menino

junto ao genuflexório e um vaso de flores – o referente e os acessórios – aparecem em primeiro plano, e, ao fundo, em segundo plano, aparentemente distantes, estão as colunas e a sombra de um arranjo de flor ao chão. Dubois (1994, p. 188) complementa o entendimento desses efeitos de composição ao sugerir outros como os “[...] *trompe-l’oie!*, de espaço truncado, de perspectiva falsa, etc., [...]”, ou seja, uma série de efeitos que enganam os olhos do espectador.

Fotografia 3 – Painel em *trompe-l’oie!*



Detalhe da perspectiva proporcionada pelo painel. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Ao âmbito da composição dos retratos, nos primórdios dos estúdios, ainda no século XIX, seus truques e maneiras de fazer, Liébert informa a respeito da maneira de montagem de um estúdio fotográfico, seus acessórios, entre outras questões

técnicas do *metier* fotográfico. A respeito da composição, chamo atenção aos fundos e telas das imagens. Em seu manual, afirma Liébert (1864, p. 30) (tradução nossa) que estes elementos também desempenham um papel importante em um estúdio, e ainda a necessidade de ter diferentes fundos, pois o fotógrafo “[...] deve variar o fundo e colocá-lo em harmonia com o principal tema que está no primeiro plano; é necessário ter uma série de diferentes fundos, engenharia de modo a ser capaz de operar com facilidade<sup>36</sup>”. O autor complementa que:

Este sistema permite ter uma série de muito diversos fundos variados. Eles mudam com facilidade, uma vez que basta puxar uma das cordas já tensa para contornar o rolo superior, enquanto pela mesma manobra em sentido inverso se faz desenrolar o fundo que se encaixa (LIÉBERT, p. 30-31) (tradução nossa).

Aliado a esse sistema de rolagem de painéis, sugere Liébert (1864, p. 31) (tradução nossa) que o estúdio tenha fundos pintados, porém, com a superfície sem brilho, lisas e em degrade de azul claro e escuro, como o próprio autor descreve:

[...] ou seja, mais luz no centro do que nas extremidades e fundindo-se gradualmente, mas de uma cor marrom que dá fundos quase preto nas extremidades para testes que requerem contrastes marcantes. Um terceiro pode ser todo branco para o fundo leitoso geralmente usado para positivos diretos sobre vidro. Finalmente, os outros fundos serão cenários pintados: 1º o ambiente interior; 2º um jardim com uma estátua, etc.; 3º um porto marítimo; 4º campo de batalha, 5º paisagem qualquer; 6º um mosteiro, etc., etc. Todas vistas alegóricas que irão formar uma imagem encantadora e que pode apropriar-se ao personagem que quer reproduzir o seu retrato com os atributos da posição que ocupa. Estes fundos são especialmente vantajosos e agradáveis aos olhos em cartões de visita.

O autor indica fundos da cena a partir dos efeitos na pintura desses painéis, necessários para a composição da cena desejada. Ao considerar que o material consultado trata-se de um manual completo da prática fotográfica, observa-se que o autor se esmera em sugerir, da forma mais completa possível, todos os requisitos para um bom retrato. O fundo, ou painéis-cenários como também são conhecidos, deste modo, compõe o cenário da fotografia e requerem atenção para tornarem

---

<sup>36</sup>Liébert (1864, p. 30) descreve a engenhoca utilizada por ele para facilitar a troca de painéis-cenários: “O meio mais confortável que eu encontrei até agora é o sistema de rolamento de fundos em um rolo superior com vara tinha baixo deslizando sobre uma ranhura vertical de cada nervura uma polia adaptada no final de cilindro superior recebe uma corda esticada passando através de uma roldana fixada ao chão, fazendo rolar o pano de fundo em torno deste cilindro superior, absolutamente como uma cortina de janela cega, com a diferença que o varão inferior deslizante numa ranhura de cada lado mantém a parte inferior esticada e em imobilidade completa”.

agradáveis à vista do espectador. Contudo, os cenários das fotografias podem ser compostos somente pelo fundo, pintado ou não, mas também por outros elementos como cortinas, móveis, como nas palavras de Liébert (1864, p. 31-32) (tradução nossa):

É bom para se juntar a esses fundos uma coluna em madeira natural de cor escura, uma cortina de damasco com bom caimento e escuro, ou, finalmente, uma espécie de galeria em que a pessoa que quer ter seu retrato de corpo, se apoiará. [...] Se a pose ocorre em um ambiente interior, pode se juntar com acessórios como uma mesa redonda, com alguns livros, uma poltrona gótica, etc., etc. As crianças sobretudo, formam um retrato charmoso visto em um jardim com alguns brinquedos, um aro, um cavalo de madeira, etc.

Naquele contexto, o autor recomenda o uso de outros móveis e adereços, e, no caso das crianças, os brinquedos, entre outros diversos móveis e objetos. Ao pensar sobre as categorias do fora-do-campo na fotografia<sup>37</sup>, aponta Dubois (1994) que os dispositivos do cenário podem ser situados na lateralidade, mas também são espaços situados no eixo da profundidade que estão às costas, atrás do referente.

A respeito dos retratos de primeira eucaristia, em muitos casos eram utilizados os cenários e a ambientação dos estúdios. A representação de Jesus Cristo (Fotografia 4), por exemplo, expõe uma noção de realidade em que os olhos em um olhar furtivo dificilmente definem o primeiro e o segundo plano da imagem fotográfica. De certa maneira, este recurso de cenário, a partir das características da pintura sem contornos rigidamente definidos, aliado ao uso dos móveis, bem como da própria pose que dialoga com o cenário, acaba por induzir nosso olhar, pois proporciona uma harmonia, uma perspectiva na cena, ao mesmo tempo em que proporciona a ideia de acontecimento, de realidade (Fotografias 4 e 5).

---

<sup>37</sup>Para refletir sobre o fora-do-campo fotográfico, Dubois (1994) divide em três categorias de análise, são elas: o deslocamento dos personagens no campo; o jogo de olhares e os cenários.

Fotografia 4 - Painel cenário



Detalhe do realismo do painel e representações pictóricas à direita. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 5 – Painel cenário com altar



Detalhe do realismo do painel. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Alerta Susan Sontag (2004) que a representação da realidade, operação realizada pela câmera fotográfica, oculta mais do que revela. Em seu entendimento, as fotografias são a experiência capturada, e é neste sentido que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (SONTAG, 2004, p. 14). A autora ainda revela que “imagens fotográficas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim, pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir (SONTAG, 2004, p. 14-15). A respeito do pensamento oitocentista sobre a fotografia, revela Dubois (1994, p. 25) que ela “presta contas do mundo com fidelidade [...]”, nas palavras do autor. A característica mimética da fotografia estava ligada à sua natureza técnica que permite “[...] fazer aparecer uma imagem de

maneira ‘automática’ [...] sem que a mão do artista intervenha diretamente” (DUBOIS, 1994, p. 28).

Há, nos retratos, uma grande parcela da composição do fotógrafo, geralmente o responsável pela disposição da pose, das dobras das roupas, da iluminação, e, em estúdio, responsável pelas flores, pelos objetos, pelo cenário e pelos móveis. A respeito da composição da cena fotográfica, Hugo Van Wadenoyen (1967) depõe sobre um clichê de sua infância:

Lembro-me do que aconteceu quando uma vez fui fotografado por um profissional da velha escola. Fez tudo o que se deveria evitar. Embaraçou-me. Obrigou-me a sentar, muito direito, numa cadeira incômoda – o que eu nunca faria voluntariamente. Alinhou-me a roupa e fez que lhe parecesse mais ou menos bem arranjada e respeitável – o que normalmente nunca acontece. Deu-me posição às mãos e ajustou-me o ângulo da cabeça, o que me fez sentir intensamente desconfortável e tímido. Após o que, depois de me ter reduzido a este estado de intenso desconforto, descontraiu-se repentinamente, e lembrando-se de que era um fotógrafo “moderno”, decidiu-se (pensava) delicado psicólogo. Manteve-se ao lado da máquina com a pêra do disparador metida muito despropositadamente na algibeira do colete, e começou a contar-me uma anedota. Receoso por natureza, em vez de mostrar o céu da boca a rir, respondi com um sorriso seco e discreto. Nesse momento ele disparou (WADENOYEN, 1967, p. 27-28).

É válido dizer que o manual em questão não foi utilizado para a análise das imagens, pois refere-se à década de 1960. Porém, a descrição de uma cena da “velha escola”, como o autor chamou, elucida a prática da fotografia de estúdio, provavelmente, no primeiro quartel do século XX. A maneira ativa como o fotógrafo interfere na cena a ser apreendida, a disposição do corpo do fotografado, extraindo desse momento a naturalidade ao posicionar as mãos e o ângulo da cabeça em um determinado movimento, são fundamentais para compreender o *habitus* fotográfico.

A respeito da relação fotógrafo e fotografado, em suas palavras, sugere Frizot (2012, p. 39) que:

A história dessas posturas impostas pelo formato e pela concepção da máquina representa também uma história de relações do operador (o fotógrafo) com o retratado e é, conseqüentemente, uma história de cruzamentos de olhares – ou de desvios de olhares diretos – por caixa interposta; história de comportamentos, de face a face, de esquivar-se física ou visualmente.

Esta relação define a pose do referente. Por outro lado, entende Barthes (2012, p. 18) que, “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo

muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.” O autor complementa que apenas metaforicamente a existência do fotografado depende do fotógrafo.

Na prática cotidiana de fotografar, nas questões técnicas que impunham gestos e poses dentro da relação dos sujeitos envolvidos na fotografia – o fotógrafo e o fotografado – na série de fotografias de primeira comunhão que concerne o objeto visual desta pesquisa, podemos perceber as escolhas dos fotógrafos, mesmo quando estes fotógrafos não são identificados. Assim, os catequizandos são representados de pé, sentados, ajoelhados a partir das combinações e disposições desses profissionais da fotografia. Observo em algumas imagens (Fotografias 6, 7 e 8) que, apesar dos diferentes ambientes, os corpos, os vestidos, os véus, as dobras das vestes estão alinhadas de forma a parecerem naturais às atitudes dos referentes. Entretanto, a postura ereta (Fotografia 6), as mãos unidas e envoltas pelo terço que cai sobre o genuflexório (Fotografia 5), as mãos despreziosamente desencontradas (Fotografia 7), ou mesmo o braço apoiado no altar (Fotografia 8), entre outros possíveis vestígios, indicam a ação do fotógrafo na composição da cena.

Fotografia 6 - Pose sem cenário



Detalhe da pose natural do referente, porém com vestimenta simetricamente organizada. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Sevigné.

Fotografia 7 – Exemplo de pose fora do estúdio



Detalhe da pose natural do referente, porém com vestimenta simetricamente organizada. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 8 – Pose fora de estúdio



Detalhe: vestimenta organizada esteticamente para a cena. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

A respeito do ângulo de visão de fotografias na hora da captura fotográfica, apresenta como tendência a manutenção da câmera mais conveniente para observar o visor. Deste modo, o fotógrafo acaba por manter a câmera geralmente no mesmo nível do fotografado. Apesar de não constituir uma regra, as câmeras de estúdio na década de 1940 ainda se apresentavam presas aos tripés. O enquadramento das imagens dos catequizandos de pé ou ajoelhado ao genuflexório, o ângulo de visão da câmera é aparentemente o mesmo. No caso das Fotografias 9 e 10, a parte traseira da representação de Jesus Cristo aparece fora do ângulo de visão, o que cria uma espécie de moldura do lado esquerdo da imagem. Contudo, os

catequizandos aparecem com todo o corpo na imagem, com os pés, de certa maneira, limitando o retrato.

Fotografia 9 – Enquadramento 1



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 10 – Enquadramento 2



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Imagens que não apresentam os painéis-cenários permitem ao fotógrafo maior liberdade de composição da pose. Na ausência do genuflexório, contudo, outros móveis são incorporados à cena, como mesas, poltronas. As imagens de fotógrafos não identificados (Fotografia 8 e 11) refletem a composição aparentemente fora dos estúdios fotográficos. Infere-se que estes retratos foram tirados no interior da casa possivelmente das catequizandas, em que a colocação de móveis e imagens sacras possuem, ao mesmo tempo, a pretensão de compor um cenário à fotografia e aproximar-se à iconografia da Igreja Católica.

Fotografia 11 – Ausência de painel cenário



Detalhe: Imagem aparentemente residencial e não em estúdio fotográfico. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Assim, ao pesquisar manuais de fotografia em um período amplo que abarca deste o século XIX até os anos e 1940, de certa forma, corre-se o risco de abranger épocas distintas da cultura fotográfica em voga. Entretanto, percebo que são recorrentes os ensinamentos acerca da impressão da espontaneidade e da surpresa, chamadas de fotografias instantâneas, principalmente, nos manuais das décadas de 1940, o que, de certa maneira, anuncia uma transformação na cultura fotográfica do período seguinte. É neste contexto que as imagens fotográficas de estúdio, posadas, por exemplo, são gradativamente produzidas em menor número. Entretanto, é inegável que diversas características, da materialidade, da impressão de uma cena real, são marcas ainda das fotografias do século XIX. Também é

oportuno referir a estreita ligação da fotografia e do corpo, noções a seguir aprofundadas. Sendo assim, a tentativa exposta neste capítulo almejava aproximar as maneiras de fazer dos fotógrafos aos resultados impressos nas fotografias do *corpus* visual. Desta forma, buscou-se uma possibilidade de aproximação com a prática dos fotógrafos e, principalmente, o *habitus* fotográfico da época. O significado dos móveis e adereços utilizados para compor a fotografia, porém, serão apresentados a seguir.

### **3 PRIMEIRA COMUNHÃO**

A primeira comunhão, ou primeira eucaristia como também é chamada, é um dos principais sacramentos da Igreja Católica. Socialmente, entretanto, esta cerimônia religiosa apresenta outros significados. Deste modo, neste capítulo, busco analisar a primeira comunhão como um sacramento da Igreja, mas também como um ritual social de passagem. Estas noções estão ligadas à própria construção da noção de infância, aqui baseadas nos estudos de Philippe Ariès. Optou-se, então, por montar um percurso visual a partir das representações pictóricas ao longo dessa construção histórica da criança como ente familiar como uma tentativa de compreensão a respeito da elaboração das representações visuais de primeira eucaristia. Essa perspectiva deve-se na medida em que a fotografia pode ser considerada como herdeira da pintura na composição, no enquadramento e nas poses. A fim de articular tais questões, utilizo as noções de infância de Walter Benjamin e, posteriormente seu entendimento em relação ao catecismo. O capítulo segue com uma mirada à congregação das Irmãs de São José a partir de pesquisas bibliográficas referentes à sua formação e chegada ao Rio Grande do Sul. Por fim, uma relação de manuais e catecismos intenta compreender a respeito do ensino preparatório da primeira comunhão, que, além da moral religiosa, pressupõe, do mesmo modo, um ensinamento religioso do corpo na liturgia, bem como a ação das Irmãs do Colégio no ensino preparatório da eucaristia.

#### **3.1 SACRAMENTO E RITUAL DE PASSAGEM**

Para a Igreja Católica, a eucaristia relaciona o corpo e o sangue de Jesus Cristo materializados, respectivamente, em pão e em vinho (BROUARD, 2006). No entanto, a comunhão está ligada a outros sacramentos. Destaca Maurice Brouard (2006) que o cristianismo, em seu momento inicial, não era uma religião reconhecida. Desta maneira, poucos pediam o batismo inadvertidamente. O autor indica que foi apenas no século III que a iniciação cristã na Igreja primitiva começou

a ser detalhada. Deste jeito, “ao batizar as crianças, a Igreja assume a responsabilidade de dar a elas os meios necessários para que cheguem à plenitude da iniciação cristã: participação ativa na assembleia eucarística [...]” (BROUARD, 2006, p. 686).

O batismo abre as portas para a comunhão – ou eucaristia, conforme é chamado contemporaneamente este sacramento (informação verbal)<sup>38</sup>. Segundo Scholl e Grimaldi (2013), os sacramentos são constituídos de práticas pessoais individuais – como nas orações, na confissão, etc. – e práticas comunitárias – como assistência da missa dominical, novenas, procissões e outras festas da Igreja – ou seja, atuam com outros atos religiosos. A eucaristia é um dos sete sacramentos considerados como necessários à manutenção da crença e da unidade eclesial, e de acordo com os autores, “o batismo, a crisma, a eucaristia, a reconciliação, a unção dos enfermos, a ordem e o matrimônio correspondem a práticas religiosas que procuram dar significado às ações da Igreja” (SCHOLL; GRIMALDI, 2013, p. 352). Por outro lado, para conferir graça à alma, o sacramento é considerado como rito ou sinal sagrado e sensível instituído por Jesus Cristo (BÍBLIA SAGRADA, 1964).

A pesquisa de Anne Marin-Fugier compõe uma das obras basilares para o entendimento da primeira comunhão no século XIX. Aponta esta autora que a primeira comunhão é considerada um dos grandes ritos da vida privada. Revela que, no século XIII, o “Concílio de Latrão tinha decidido que a criança comungaria pela primeira vez na idade da razão ou discernimento, em outras palavras, quando pudesse distinguir entre o bem e o mal, entre o pão da eucaristia e o pão comum” (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 251). Por outro lado, afirma Marie-Odile Mergnac (2008) que a primeira comunhão se tornou uma verdadeira cerimônia a partir dos anos 1600 sob influência de St. Vincent de Paul. No século XVI, o Concílio de Trento retoma a idade do discernimento e estabelece, para isso, um período que se estendia dos nove aos 13 anos de idade.

Sugere Ariès (2006) que na França este rito foi introduzido por religiosos jesuítas, no século XVIII, e era organizado nos conventos e colégios. Neste período,

---

<sup>38</sup>Em conversa com Monsenhor Tarcísio Scherer, acerca dessa nomenclatura, este indica que na década de 1940 utilizava-se o termo primeira comunhão e, contemporaneamente, passou-se a chamar-se também primeira eucaristia. Entretanto, até o final desta pesquisa, em nenhuma referência pesquisada tal distinção conceitual ou temporal foi localizada. Comumente ambas são utilizadas como sinônimos e, deste modo, foram adotadas por esta pesquisa.

conforme as proposições do autor, houve uma maior atenção ao recebimento da eucaristia pelas crianças, e a criação de uma comunhão mais solene. Nas palavras de Ariès (2006, p. 97), “não houve um movimento no sentido de tornar a comunhão menos frequente, e sim no sentido de torná-la mais bem preparada, mais consciente e mais eficaz”. Entende Ariès (2006), a julgar pelos hábitos de mistura entre adultos e crianças na vida cotidiana, que provavelmente naquela época, ao acompanhar os pais à missa, as crianças recebessem a comunhão sem a devida preparação. Este modelo litúrgico do ritual obteve expansão para outros países após a Revolução Francesa, principalmente durante o século XIX (SCHOLL; GRIMALDI, 2013).

Para Brouard (2006), houve uma renovação da liturgia realizada pelo Papa Pio X a partir dos decretos eucarísticos, no qual expandem a comunhão diária a todos os cristãos, no século XIX. Segundo este autor, tanto a comunhão das crianças quanto a comunhão quotidiana – que volta a ter dimensão normal na missa – são acontecimentos históricos. A este respeito, Martin-Fugier (1991) esclarece que, em agosto de 1910, este debate resulta no decreto papal, em que Pio X ordena que as crianças comunhem desde que comecem a ter rudimentos da religião, ou seja, aos sete anos em média, com duas finalidades. A primeira finalidade, segundo a autora, é espiritual, ao evitar a comunhão tardia.

Assim se uma criança, depois de dois anos de catecismo, parece suficientemente instruída sobre as coisas da religião, é bom que comungue pela primeira vez e, a seguir, seja levada a confessar e comungar com assiduidade: é o melhor meio de fortalecer sua alma. O sacramento deve servir como barreira contra a tentação e o pecado (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 252).

Se a primeira estava ligada à assiduidade da comunhão, a segunda intenção visava reduzir o luxo que cercava o rito naquela época. Apesar dos esforços do Papa em tornar a celebração sem o luxo profano, o rito permaneceu solene. A mesma autora adverte que:

O desenrolar grandioso da cerimônia tem como objetivo criar na paróquia um clima de emoção e simpatia pelos comungantes no espírito dos pais, amigos e fiéis, para que, pelo menos uma vez por ano, cada cristão retorne ao sacramento da eucaristia (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 254).

A discussão acerca dos fundamentos da Igreja, no século XIX, leva tradicionalmente a comunhão a ser realizada por volta dos 12 anos, mas o

entendimento é que as crianças comunguem cedo, ainda na inocência da idade e sem as máculas do vício. Deste modo, existia na França, e pelos relatos também no Brasil, a divisão entre a comunhão privada e a comunhão solene. A privada tinha como objetivo eliminar o luxo que havia se estabelecido na cerimônia, tão logo os primeiros rudimentos do catecismo fossem adquiridos, em torno dos sete anos. A comunhão solene tinha como característica a coletividade, iniciada no século XVIII, porém, com o passar do tempo, a solenidade virou mundanidade, aproximada à cerimônia do casamento, com adolescentes em torno dos 12 anos (MARTIN-FUGIER, 1991). Cabe mencionar que, após o curso de catecismo, as crianças eram reunidas em um mesmo dia para obter a eucaristia (MERGNAC, 2008). Afirma Martin-Fugier (1991, p. 251) que o ritual era descrito como emocionante, ou, em suas palavras, “a emoção nasce, de um lado, da espera e longa preparação para o grande dia, e de outro lado da solenidade da festa”. De tal modo, “antecipar em vários anos a idade da primeira comunhão significa necessariamente distanciá-la de seu papel de prefiguração matrimonial” (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 253).

À luz deste aspecto, ao longo dos anos, a primeira comunhão passou de uma celebração religiosa a um rito de passagem. Nesta acepção, sugere Perrot (1991) que na França houve um movimento de laicização intensa, principalmente entre operários. Entretanto, alerta a autora que as práticas religiosas resistiram a este movimento, principalmente a celebração da primeira comunhão, entendida, naquele contexto, como um rito de passagem à adolescência. A partir desse sentido, aponta Mergnac (2008, p. 7) (tradução nossa) que, de “doze a quatorze anos, esta é a idade em que a pessoa pode se tornar aprendiz, por exemplo, ou a partir do qual começamos a pensar o casamento de meninas”. Do mesmo modo que as noivas, as meninas que realizavam a primeira eucaristia recebiam de presentes objetos religiosos, como missais e rosário, ou mesmo “[...] presentes profanos, como jóias, relógios ou bibelôs elegantes” (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 253). Assim como no casamento, os presentes eram expostos com o cartão do ofertante e “[...] o almoço familiar que se segue à missa cantada se encerra com um bolo ou torta decorada [...]”, esclarece Martin-Fugier (1991, p. 253). Sendo assim, “a primeira comunhão disputa com o casamento o título de ‘mais belo dia da vida’. [...] Sob muitos aspectos ela prefigura o casamento, já que o compromisso exigido pelo sacramento é feito perante toda a sociedade” (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 251).

Nesse mesmo século, os trajes especiais foram instituídos (ARIÈS, 2006). Conforme Mergnac (2008, p. 26) (tradução nossa), até o século XIX não havia roupas específicas para a primeira comunhão e, em suas palavras, “contava-se em se fazer belo para receber Deus”. A mesma autora revela que as roupas especialmente produzidas para a cerimônia iniciaram nas cidades no contexto de dois aspectos relevantes: o primeiro, a partir dos anos 1850, com a elevação do nível de vida, e o segundo, aliado à baixa do custo têxtil. Também neste contexto, o Papa, em 1854, define o culto da Imaculada Conceição e, nas palavras da autora, “em 1858, a Virgem Maria apareceu em Lourdes no vestido branco. Um movimento, já em curso nas cidades, que veste as comungantes com um belo vestido branco, se amplia e generaliza” (MERGNAC, 2008, p. 30) (tradução nossa). Do mesmo modo, lembra Alain Corbin (2008) que, diferentemente do corpo simbólico de Cristo na eucaristia, as aparições de Maria, durante o século XIX, na França, foram manifestações sensíveis. A respeito da manifestação da Virgem ocorrida em 1858<sup>39</sup>, destaca o autor que a aparência do corpo, nesta ocasião, indica uma menina vestida de branco, “[...] um véu branco recobria seus cabelos e seus ombros, [...] Suas duas mãos estavam unidas na altura do peito” (CORBIN, 2008, p. 65). A partir de então, a roupa branca se impõe às meninas e, desta maneira, sua similaridade com pequenas noivas.

Ainda sobre as vestimentas, diversos acessórios são característicos da cerimônia. Em suas palavras, Lévy (1984 apud MERGNAC, 2008, p. 30) (tradução nossa) aponta os acessórios femininos para o grande dia:

No traje da comungante, cada coisa tem um significado: o vestido branco representa a pureza, a inocência; o véu, a modéstia, a grinalda, a recompensa futura; o Cristo sobre o peito, a coragem de sua piedade; o ramo de flores, as virtudes; a vela, fé e oração; o cinto, a obediência; a pequena bolsa a caridade; o rosário, a confiança em Maria.

Estes acessórios possuem significado similar até os dias de hoje. Entretanto, diferentemente da atualidade, com vestidos comprados prontos ou mesmo alugados, por um longo período a prática de confeccioná-los era comum. Inicialmente, os mais elegantes em seda, ou mesmo em tecido fino de algodão, porém, na década de 1920 eram usualmente confeccionados em musseline. Devido às características e

---

<sup>39</sup>As aparições ocorreram em 1846, 1858 e 1870, em diferentes locais da França.

aos preços desses tecidos, os vestidos costumavam ser uma despesa importante aos mais pobres (MERGNAC, 2008).

Aos meninos, era aconselhado o uso de um terno escuro, semelhante ao que usavam os adultos e frequentemente compunham seu primeiro terno de homem, bem como sua primeira calça comprida (MERGNAC, 2008). Esclarece Mergnac (2008, p. 26) (tradução nossa) que “uma braçadeira branca, símbolo de pureza é presa ao braço. [...] Este traje de comunhão permanecerá praticamente inalterada até 1950”. Na década de 1920, a moda do traje de marinheiro também pode ser percebida nas imagens de primeira comunhão “[...] em tecido cor marinho com grande gola branca e boina inglesa, mas a braçadeira branca, no braço esquerdo, ao lado do coração, permanece no traje<sup>40</sup>” (MERGNAC, 2008, p. 26) (tradução nossa).

Ressalta Mauad (2008) que os rituais, entre eles a primeira eucaristia, na classe dominante brasileira, acompanharam as tendências de solenidade mundana provenientes da Europa do século XIX. Como dito acima, assim como na Europa, também no Brasil, com o passar do tempo, a cerimônia se duplicou. A primeira realizada a partir dos sete anos – na idade do discernimento – era chamada de pequena ou privada. A segunda, entre os 12 ou 13 anos, era chamada de solene (SCHAPOCHNIK, 1998).

Para a primeira comunhão, era compartilhada junto às crianças e aos jovens os preceitos doutrinários da religião. Com referência aos ritos – entre eles, o batismo e casamento – aponta Mauad (2010, p. 166) que:

Outro rito da religiosidade católica presente no cotidiano das crianças era a primeira comunhão que se realizava geralmente entre dez e 13 anos. No caso das meninas, o mais cedo possível para se evitar a proximidade com o casamento, evento associado a outra idade da vida. A primeira comunhão era, portanto, uma solenidade que determinava o fim da puerícia, [...]<sup>41</sup>.

Acerca do que chamou de disciplina doméstica, ou seja, a vida privada familiar, lembra a autora que esta incluía o temor a Deus, e, em suas palavras “além

---

<sup>40</sup>Afirma Santos (1997) que o traje de marinheiro tinha um caráter militar, na medida em que era usado pelos meninos nas escolas da Marinha, na Grã Bretanha, no século XVIII. Entrou na moda para ambos os sexos e todas as idades.

<sup>41</sup>Conforme a autora os ritos de passagem da família imperial, por exemplo, eram eventos públicos. Como no caso da primeira comunhão do filho mais velho da Princesa Isabel, motivo de grande solenidade. Em sua análise, sugere a autora que a infância da família real era carregada de responsabilidades do mundo adulto.

de disciplinar o cotidiano, a religiosidade estabelecia os ritos da vida familiar que indicavam a entrada da criança num mundo de novas atribuições” (MAUAD, 2010, p. 166). A família era fundamental a essa construção, visto que, nas palavras de Schapochnik (1998, p. 474), “essa data era significativa, pois supostamente revelava a introjeção de valores éticos e morais [...]”. Estes ensinamentos eram ministrados aos comungantes alfabetizados na catequese, nas escolas dominicais, mas também nas leituras do catecismo e da História Sagrada<sup>42</sup> (SCHOLL; GRIMALDI, 2013).

A partir do exposto, cabe dizer que, além do sentido religioso dado a esta cerimônia, a primeira comunhão pode ser compreendida como um ritual social. De acordo com Leite<sup>43</sup> (2001, p. 111-112), os ritos “[...] estabelecem para tornar público e legalizar um ato privado, estabelecem-se também os interditos, para traçar os limites entre o lícito e o ilícito e entre o puro e o impuro”. A aproximação com tal concepção liga a primeira comunhão como um rito de passagem, repleto de costumes e crenças, um ato pra tornar pública a passagem da infância à adolescência. Esta acepção é tomada de empréstimo do contexto francês, porém é válido salientar que requer maior aprofundamento quanto sua aplicação no contexto brasileiro.

Para Farge (2011, p. 30), a partir do livro de René Girard<sup>44</sup> sobre os rituais que acompanham as formas de vida dos sujeitos:

Os rituais são pensados como formas de integração social, meios para os membros da comunidade fazerem parte dela e encontraram certo conforto em seu seio. Da mesma forma se afirma a presença de um ‘todo simbólico’ que harmonizaria os laços tecidos pela comunidade, de qualquer natureza que sejam.

Ritual como integração social para unir ou mesmo reforçar laços sociais. O significado deste ritual de passagem pode, contudo, ser associado às tradições desde a Idade Média. Indica Ariès (2006) que, neste período, inexistiam festas religiosas da infância, e, segundo este autor, as que existiam eram geralmente mais pagãs do que cristãs. A partir do século XV, artistas da época representavam certos episódios da apresentação da Virgem, entre outras cenas, sempre cercadas por crianças. Embora representadas como festas da infância pela iconografia religiosa, a

---

<sup>42</sup>No acervo da Cúria Metropolitana, foram localizados alguns exemplares da História Sagrada.

<sup>43</sup>A autora analisa os ritos matrimoniais.

<sup>44</sup>Arlette Farge refere-se ao livro de René Girard, A Violência e o Sagrado (1972).

partir do século XVII, não desempenhavam o mesmo papel na sociedade francesa. Nas palavras de Ariès (2006, p. 97):

A primeira comunhão iria tornar-se progressivamente a grande festa religiosa da infância, e continuaria a sê-lo até hoje, mesmo nos lugares em que a prática cristã não é mais observada com regularidade. Hoje em dia a primeira comunhão substituiu as antigas festas folclóricas abandonadas.

Como apontou o autor, o significado da primeira comunhão nasce das festas folclóricas e, desde o século XVII, tornou-se a grande festa da infância para cristãos praticantes e não praticantes.

Ao analisar a vida em família na França durante o século XIX, afirma Perrot (1991, p. 191) que “os ritos nos revelam as crenças e, mais ainda, os modos de vida. Eles são fortemente marcados pelas diferenças sociais”. Como forma de aproximação desses ritos sociais, a autora indica os manuais de civilidade, os quais esboçam a vontade de um estilo de vida público e privado. Sobre esta última esfera, a autora afirma que “essa vida de família, público e privada, é objeto de uma execução com regras mais ou menos precisas” (PERROT, 1991, p. 189). A respeito dos manuais de conduta, Martin-Fugier (1991) indica que entre, suas funções, encontra-se a modelagem do papel da mulher num espaço privado sob sua administração. Ressalta a autora:

Mas a multiplicação e o sucesso desses livros são sintomas da preocupação em inventar um novo modo de vida e um novo tipo de felicidade. O modo de vida é exclusivamente privado, o quadro ideal da felicidade é o círculo familiar, e o meio para conquistar essa felicidade é a boa administração do tempo e do dinheiro. Descrevem os ritos que balizam o tempo e os papéis a serem assumidos pelos membros da família (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 200).

Com base no sentido exposto acima, as práticas rituais são parte do teatro da vida familiar em suas tradições sociais e culturais. A Revolução Francesa, por sua vez, tentou modificar o cotidiano através de leis e subverter o limiar entre público e privado, porém, encontrou resistência dos costumes. Assim, propôs “[...] construir um homem novo, remodelar o cotidiano através de uma nova organização do espaço, do tempo e da memória” (PERROT, 1991, p. 93). A família é a instância reguladora, a célula base dessa nova sociedade e a partir dela ocorrem escolhas ao longo da vida, entre elas, as instituições a serem frequentadas, os ritos, o parceiro do casamento, entre outros exemplos.

### Circunscrito na doutrina católica:

A eucaristia dos cristãos obedece às leis específicas da ritualidade [...] vinda da 'Tradição', das sequências que compõem todo ritual; recorrência das mesmas sequências rituais nas mesmas circunstâncias, especialmente segundo as estações cósmicas (ritos agrários ou pastoris de fecundidade na primavera; festas de ano novo ...) ou antropológicas (ritos de passagem, especialmente nas quatro grandes estações da vida humana); caráter liminar da linguagem, bem como dos materiais, dos gestos, das posições que são sempre de ordem diferente dos utilitários da vida quotidiana e que situam assim os participantes numa cena diferente ('hétero-topia') desta última (BROUARD, 2006, p. 27).

À vista disso, podemos entender que o ritual é repleto de símbolos, e que estes símbolos somente podem ser compreendidos, nas palavras do autor, “[...] dentro do sistema de valores e de normas próprios de uma dada cultura, sistema que, nas sociedades tradicionais é largamente enraizado em seus mitos” (BROUARD, 2006, p. 29). O ritual da eucaristia na Igreja Católica está ligado à tradição anterior, como posteriormente apontou Ariès, e se relaciona à sequência de gestos, de cenas a partir e outros ritos cósmicos e antropológicos.

Conforme Martin-Fugier (1991), a vida de um indivíduo no século XIX era dividida em duas etapas: antes e depois do casamento – entendido, neste contexto, como um acontecimento central. Anterior a ele, no entanto, existem etapas bem definidas, como “o ingresso na adolescência marcado, na maioria das famílias, pela primeira comunhão [...]” (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 235). Nesta esfera, os diários são registros escritos que evidenciam a passagem do tempo da vida privada. Marcam as etapas da vida de uma pessoa da boa sociedade e, entre os seus escritos, a primeira comunhão é um dos eventos registrados (MARTIN-FURGIER, 1991).

Como visto acima, os meninos vestidos sobriamente, em contraposição às meninas, que parecem pequenas noivas, dão uma dimensão de uma solenidade mundana cercada de comércio e gastos. Ao mesmo tempo, nas palavras de Martin-Fugier (1991, p. 194):

O olhar grave e devotado e a indumentária assemelhada à dos adultos (sapato, meia, vestido branco e véu para as meninas; sapato, meia três-quartos, calça curta, gravata-borboleta, paletó e uma fita branca bordada com o símbolo da eucaristia – um cálice e as inscrições INRI – amarrada no braço, para os meninos) indicavam o fim da era da inocência.

A autora nos proporciona um olhar análogo ao sacramento, mas também a perspectiva de um ritual de passagem para a adolescência, significado pronunciado junto à sociedade. Este significado social acaba permeado na noção de rito religioso, o que leva a dimensões mais amplas, como uma festa familiar, a apresentação de moças à sociedade, entre outras características. As representações visuais que desse momento surgem, são também gestadas socialmente ao longo dos anos, ligadas sobremaneira aos espaços e às posições sociais desses indivíduos. Para compreendermos a seguir a construção da fotografia de primeira eucaristia, no entanto, cumpre observarmos as representações que fomentaram sua criação, bem como instrumentalizaram sua produção, aliadas à criação de uma cultura visual atrelada à representação da infância.

### 3.2 REPRESENTAÇÃO VISUAL DA CRIANÇA

Busco, neste momento, observar as representações de criança e, ao mesmo tempo, perceber o papel que ela adquire historicamente na família. Contudo, ao tratar de uma esfera do domínio católico por muitos séculos, cumpre, deste modo, verificar a arte nesta perspectiva. Dessa maneira, pretendo aqui abordar os pressupostos de autores e sugerir, do mesmo modo, uma observação visual de algumas representações pictóricas ligadas à temática discutida a partir, principalmente, do trabalho de Philippe Ariès. Isso porque, na edição em língua portuguesa, este autor, ao longo de seus pressupostos sobre a história da infância, descreve muitas imagens pictóricas, entretanto, sem evidenciá-las em seu texto, deixa uma verdadeira lacuna visual. À medida do possível, almejo relacionar estas representações às representações de primeira eucaristia ao observar algumas imagens pictóricas deste ritual.

Oportunamente, ao invés da adoção de uma série pictórica para análise, busquei, a partir dos exemplos definidos por Ariès (2006), imagens digitais como forma de perceber visualmente seus postulados<sup>45</sup>. Assim, as citações de pintores e

---

<sup>45</sup>Para a análise de uma série pictórica, seriam necessários critérios iconográficos, formais, estruturais, temáticos, entre outros. Entretanto, proponho apenas a observação das obras como exemplos.

mesmo datas empreendidas pelo autor, serviram de inspiração para a busca dessas imagens através de pesquisas na Internet. As pinturas são consideradas representações e, neste sentido, tem a capacidade de dar a ver uma coisa ausente, com a substituição por uma imagem reconstruída na memória (CHARTIER, 2002). Deste modo, distante no tempo e no espaço, as imagens auxiliam o historiador em sua tentativa de aproximação com o passado.

É válido lembrar que as imagens proporcionam, para algumas religiões, uma experiência com o sagrado (BURKE, 2004). Apesar desta pesquisa não propor uma arqueologia das imagens religiosas, são necessários alguns apontamentos para compreender a emergência das crianças como tema pictórico, mas também, compreender na sequência os retratos fotográficos, herdeiros das pinturas em suas poses e cenários.

A questão da imagem para Igreja Católica teve um peso fundamental para sua difusão. Ao analisar a cultura visual da Idade Média, ligada profundamente à Igreja Católica, acredita Schmitt (2007) que há uma diversidade de acepções ao termo imagem, contudo, a designa como representação visível de alguma coisa, ser real ou imaginado, e, em suas palavras, exemplifica: “[...] uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc.” (SCHMITT, 2007, p. 12). As imagens têm suas razões de existência e, por este motivo, elas exprimem e comunicam sentidos, logo, estão carregadas de valores simbólicos, ao mesmo tempo em que cumprem funções pedagógicas, políticas e ideológicas, e, por consequência, participam ativamente do funcionamento e da reprodução das sociedades, do passado e do presente (SCHMITT, 2007).

Sobre um momento artístico posterior, o período conhecido como barroco (séculos XVI e XVII), Giulio Carlos Argan (2004, p. 57) comenta que:

[...] a função da imagem é prática, educativa, didática; mas essa função não se explica apenas pelo ato de transmitir, por meio de imagens, exortações morais ou exemplos edificantes. A igreja quer manifestar na arte a origem e a extensão universal da própria autoridade; porém, já que esta tende, sobretudo a influir concretamente sobre o comportamento humano, em vez de enunciar e impor verdades da fé deve poder condicionar todas as ações dos homens, qualquer que seja sua posição social e sua preparação cultural.

O autor relativiza o entendimento exclusivamente pedagógico das imagens naquele período ao abordar suas funções. Tanto Schmitt quanto Argan exploram a

arte a partir da Igreja Católica, e, apesar de períodos com distintas características que extrapolam os limites de análise desta pesquisa, porém, auxiliam a compreender as representações pictóricas de cunho religioso.

Conforme Argan (2004, p. 54), “a crise religiosa do século XVI atinge diretamente a arte como forma sensível do dogma e como meio necessário do ritual da Igreja”. O autor revela que, naquele momento, as imagens não eram boas nem más, mas serviam para finalidade boa ou perversa. O investimento nas imagens por parte da Igreja está ligado ao ataque protestante, que impulsionou a defesa e revalorização das imagens. Assim sendo, nas palavras do autor, “contra o anti-iconismo e a iconoclastia da Reforma, a Igreja romana reafirma o valor ideal e a necessidade prática da demonstração visual dos fatos da própria história, visando à edificação do evento” (ARGAN, 2004, p. 56-57).

No Renascimento, de acordo com Martine Joly (1996), há uma separação das representações religiosas e representações profanas, apesar da permanência de uma influência da religião católica na arte e outras ilustrações. A criança e as cenas de infância, como veremos, serão gradualmente representadas, em certa medida atreladas ao pensamento social dessa época.

À vista do exposto, pertinente a esta pesquisa, busquei observar postulados sobre a infância no século XX e suas representações, maneira de me aproximar das representações da grande festa religiosa infantil, a primeira eucaristia. Destaco aqui, entre uma infinidade de olhares para a sociedade de sua época, Walter Benjamin<sup>46</sup>, pois, dentre outros autores, mirou o campo infantil e a educação para escrever algumas de suas críticas. Entre seus escritos, este autor entende que a “culpa e felicidade manifestam-se na vida das crianças com mais pureza do que na existência posterior, pois todas as manifestações na vida infantil não pretendem outra coisa senão conservar em si os sentimentos essenciais<sup>47</sup>” (BENJAMIN, 2009, p. 49). O autor destaca a pureza das crianças e os sentimentos essenciais que, de certa forma, podem estar relacionados à educação e à moral do início do século XX, na medida em que suas afirmações são datadas, e, neste sentido, estão diretamente influenciadas pelo contexto europeu do momento de produção e publicação do texto,

<sup>46</sup>Para compor este entendimento, utilizei os escritos: O Ensino da Moral (1913), O Posicionamento Religioso da Nova Juventude (1914), Livro Infantil Velhos e Esquecidos (1924) e Visão do Livro Infantil (1926) presentes no livro Reflexões sobre a criança, o brincar e a educação.

<sup>47</sup>Neste trecho, Benjamin dialoga com outro autor André Gide.

em 1919, após o final da Primeira Guerra Mundial<sup>48</sup>. Mas também podemos perceber uma característica dos escritos do autor, a dualidade – bem e mal, burguesia e proletariado. Isso porque, no enredo apresentado acima, além da culpa e da felicidade, o adulto e a criança são apresentados pelo autor como seres distintos e com sentimentos da mesma forma distintos. O autor analisa os livros infantis e descreve algumas características das crianças de sua época. Em suas concepções, dimensiona a capacidade de formação das crianças em adultos, e, em suas palavras, explica que “se o homem era piedoso, bondoso e sociável por natureza, então deveria ser possível fazer da criança, ser natural por excelência, o homem mais piedoso, mais bondoso e mais sociável” (BENJAMIN, 2009, p. 55). Neste fragmento, o autor vislumbra as transformações pelas quais os homens passam de sua infância à fase adulta, em uma tentativa de perceber a influência objetiva proposta pelos pedagogos do período. Relaciona diretamente a imaginação das crianças e os livros infantis e acredita que “não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico” (BENJAMIN, 2008, p. 69). Benjamin entende que as crianças são cenógrafos no exercício de elaboração de histórias e que não se deixam censurar pelo sentido.

Contudo, a visão de infância e de criança proposta por Benjamin não é constituída contemporaneamente ao autor. Houve um longo período de mudança de atitude com relação à criança (GÉLIS, 1991). Deste modo, para Jacques Gélis (1991), não há possibilidade de uma cronologia a este respeito, entretanto, entende este autor que a cidade foi o local desta verdadeira inovação. Explicita Ariès (2006) a maneira como foram produzidas as idades da vida e os sentidos da infância<sup>49</sup>, sua noção e a sua nomenclatura, principalmente na França<sup>50</sup>. Como elemento inicial de sua análise, o autor utiliza a sociedade medieval, momento que inexistia a

---

<sup>48</sup>Igualmente são datados pela própria fase da vida deste autor, que nessa época era estudante envolvido com o movimento estudantil.

<sup>49</sup>Apenas no século XVIII os párocos começaram a manter registros dos batizados, o que possibilitou a noção de idade, a partir do que o autor chamou de gosto para inscrição cronológica. Ao tratar-se de classes abastadas, outra prática de quantificar a idade está ligada ao verso dos retratos em que aparece a data do aniversário. Para Ariès (2006, p. 3), os retratos de família datados no verso eram “documentos da história familiar, como seriam três ou quatro séculos mais tarde os álbuns de fotografias”. Os diários de família também apresentavam esse espírito de documento familiar com diversas anotações: contas, acontecimentos domésticos, nascimentos, mortes (ARIÈS, 2006).

<sup>50</sup>O autor apresenta a etimologia e as transformações e variações da palavra infância na França, questão abrangente e que excede à discussão desta pesquisa.

consciência de particularidades entre crianças e adultos. Sobre isso, o autor indica que a partir do momento que a criança não necessitava da constante presença da mãe, ela entrava no mundo do adulto e deste não mais se distingue. A este respeito, acredita Gélis (1991, p. 328) que:

O interesse ou a indiferença com relação à criança não são realmente a característica desse ou daquele período da história. As duas atitudes coexistiram no seio de uma mesma sociedade, uma prevalecendo sobre a outra em determinado momento por motivos culturais e sociais que nem sempre é fácil distinguir.

Para o autor, não há uma prevalência de interesse ou desinteresse de adultos nas crianças no período medieval. É digno de nota que este período também foi marcado pelo alto nível de mortalidade, em que muitas vezes a sobrevivência da criança era improvável<sup>51</sup> (ARIÈS, 2006). Por este e outros motivos, há no final do século XIV outra relação com as crianças, distinta da anterior, justamente porque surge uma vontade e um esforço em salvá-las, ligado, sobretudo, à linhagem familiar (GÉLIS, 1991).

Ao abordar a família, de certa maneira, propõe Ariès uma mirada à iconografia profana da Idade Média<sup>52</sup>. Acerca dessa iconografia<sup>53</sup>, o autor descreve um exemplo pertinente a essa pesquisa:

O tema é uma cena do Evangelho em que Jesus pede que se deixe ver a ele as criancinhas [...]. Ora, o miniaturista agrupou em torno de Jesus oito verdadeiros homens, sem nenhuma das características da infância: eles foram simplesmente reproduzidos em escala menor. Apenas seu tamanho dos distingue dos adultos (ARIÈS, 2006, p. 7).

Neste sentido exposto, a representação da criança na Idade Média não possuía características físicas assemelhadas às crianças. Eram representadas como pequenos adultos em aspectos como proporção corporal e vestimentas. Para o autor, a arte medieval ignorou a representação da criança e da infância, provavelmente porque, como explicado acima, nessa fase não havia um lugar

---

<sup>51</sup>Neste sentido, sugere Ariès (2006) o desenvolvimento de retrato da criança morta ou mesmo pequena.

<sup>52</sup>O autor se utiliza dos calendários e a iconografia dos meses do ano para realizar sua análise, e percebe, entre outras coisas, que ainda no século XVI, o ofício familiar relaciona-se de forma amalgamada à vida privada, o que pode ser observado nas representações da época (ARIÈS, 2006).

<sup>53</sup>É em Hans Belting que se apoia Schmitt (2007) sobre as imagens da Idade Média e seus usos rituais e religiosos, porém, o autor atenua que nem todas as imagens medievais eram objetos de culto.

definido para ela. Ressalta Ariès (2006) que somente por volta do século XIII, próximas do sentimento moderno, adensam as representações de crianças.

Contudo, como visto anteriormente, a arte, de forma geral, estava influenciada pela religião. Assim, indica Ariès (2006) a existência de diferentes maneiras de representação de crianças no medievo, ligados também à iconografia religiosa<sup>54</sup>: o anjo com aparência jovem, adolescente; o Menino Jesus, ou a Nossa Senhora menina, como os ancestrais de todas as crianças pequenas; e um terceiro, na fase gótica da história da arte, o *putto*, ou criança nua (Figura 1) (ARIÈS, 2006).

Figura 1: Criança nua, ou *putto*



Descrição: Ticiano, As três idades do homem (1511-2). Fonte: site O Candieiro de Vasco (2015)<sup>55</sup>.

O quadro acima representa crianças nuas com asas, semelhante às representações de anjos. Nas palavras de Ariès (2006, p. 21):

Enquanto a origem dos temas do anjo, das infâncias santas e de suas posteriores evoluções iconográficas remontava o século XIII, no século XV surgiram dois tipos novos de representação da infância: o retrato e o *putto*. A criança não estava ausente da Idade Média, ao menos a partir do século XIII, mas nunca era o modelo de um retrato, de um retrato de uma criança real, tal como ela aparecia num determinado momento de sua vida.

<sup>54</sup>Joly (1996, p. 18) evidencia a querela das imagens que, em suas palavras, “[...] percorreu o Ocidente do século IV ao século VII da nossa era, opondo iconófilos e iconoclastas, é o exemplo mais manifesto deste questionamento acerca da natureza divina ou não da imagem”.

<sup>55</sup>Disponível em: <<http://candeeirodovasco.blogspot.com.br/2013/07/ticiano-as-tres-idades-do-homem-1511-2.html>>. Acesso em: 27 jan. 2015.

Esclarece o autor a respeito das representações de crianças durante a Idade Média e relativiza sua ausência neste período referido. No século XIII, por exemplo, havia indiferença de características e trajes infantis, observadas a partir de representações pictóricas. De acordo com o autor, esse aspecto “[...] comprova o quanto a infância era tão pouco particularizada na vida real” (ARIÈS, 2006, p. 32). Se, como vimos acima, naquele momento as crianças eram vestidas como homens e mulheres, entretanto, já no século XVII, em famílias nobres e burguesas, passam a não mais serem vestidas como adultos. Iniciam-se os trajes especializados para a infância. Nas palavras do autor, “o sentimento da infância beneficiou primeiro os meninos, enquanto as meninas persistiram mais tempo no modo de vida tradicional que as confundia com os adultos [...]”<sup>56</sup> (ARIÈS, 2006, p. 41). A partir desses pressupostos, vemos abaixo, na primeira pintura (Figura 2) a representação de um menino, junto a outras pessoas em uma cena familiar. A julgar pelas roupas, a criança representada assemelha-se a um adulto, sobretudo, porque traz à cintura uma espécie de faca, além do fato de suas vestes serem similares as dos demais.

Figura 2 – Menino junto à família



Descrição: FRANCKEN, Frans II. Supper at the House of Burgomaster Rockox. 1630-35. Original Óleo sobre tela. Fonte: Site Russian Paintings (2015)<sup>57</sup>.

<sup>56</sup>Descreve o autor a gradual passagem de efeminação do menino pequeno, com o uso de vestidos e golas que lhes davam esta característica, para trajes infantis, inseridos no âmbito da construção das idades da vida (ARIÈS, 2006).

<sup>57</sup>Disponível em: <[http://www.russianpaintings.net/russian\\_paintings.vphp?author=1644&p=12](http://www.russianpaintings.net/russian_paintings.vphp?author=1644&p=12)>. Acesso em: 26 jan. 2015.

Já na segunda representação (Figura 3), uma menina é a presença que chama a atenção em meio a uma briga em um jogo de cartas de adultos. Sua baixa estatura em relação aos demais representados indica que se trata de uma criança. Essa cena, de certa maneira, evidencia o que sugeriu Ariès (2006) como a inexistência da separação de espaços entre crianças e adultos. Por outro lado, a menina está vestida como uma mulher da época, com saia e avental.

Figura 3 – Menina entre adultos



Descrição: STEEN, Jan. Argument over a Card Game. S.d..Original pintura sobre tela. Fonte: Site OutPost Art (2015)<sup>58</sup>

Já entre os séculos XVI e XVIII, as crianças eram associadas à ingenuidade, à gentileza e à graça, o que, para Ariès (2006), as transformou em verdadeiras fontes de relaxamento e distração aos adultos<sup>59</sup>. Ao mesmo tempo, os filhos passaram a receber a complacência dos pais. Um movimento contrário, contudo, formou-se entre os eclesiásticos e moralistas da época, preocupados com a disciplina e racionalidade dos costumes, como evidenciado abaixo:

Esses moralistas haviam-se tornado sensíveis ao fenômeno outrora negligenciado da infância, mas recusavam-se a considerar as crianças

<sup>58</sup>Disponível em: <<http://www.outpost-art.org/argument-over-a-card-game-p-15874.html>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

<sup>59</sup>Ariès (2006) mostra que a “paparicação” das crianças leva a outro sentimento, de “exasperação” de pessoas que não compreendiam e aceitavam essa nova condição dos infantes. A paparicação, segundo o autor, não estava circunscrita aos bem nascidos, mas também em crianças pobres, principalmente no final do século XVII.

como brinquedos encantadores, pois viam nelas frágeis criaturas de Deus que era preciso ao mesmo tempo preservar e disciplinar. Esse sentimento, por sua vez, passou para a vida familiar (ARIÈS, 2006, p. 105).

Desta maneira, elaborados ao longo dos séculos, os aspectos acima permitiram a criação da noção de criança e suas particularidades, bem como sua ascensão a elemento central da família.

As imagens utilizadas para ilustrar as concepções de Ariès não são necessariamente exemplos da cultura visual católica, no entanto, pertencem a contextos de sua influência que se espalha na arte, na política, ou seja, em vários âmbitos sociais, tanto na Idade Média, como em períodos posteriores. Acredita Gélis (1991) que foi no período do Renascimento que a criança passou a ser pensada como corpo, principalmente através da Igreja, que utilizou suportes de texto e imagem na formação da imagem do menino-santo, desde a tenra idade temente a Deus<sup>60</sup> (GÉLIS, 1991). Deste modo, pinturas que retratam grupos, mas também famílias em alguma cena religiosa, principalmente como sinal de devoção, se proliferaram já no século XVI e, sobretudo, no século XVII. Este componente religioso na vida familiar constitui um novo tema da pintura, conhecido como *benedicite* (ARIÈS, 2006). A este respeito, textos manuscritos sobre as regras à mesa indicavam que, na falta de um padre, um menino pequeno no início da refeição abençoasse a mesa. Indica Ariès (2006) a importância desse momento para a família, pois constituía um instante de reunião da linhagem, ao mesmo tempo em que a criança compunha o centro do grupo familiar. Podemos perceber esta cena em ambas as imagens pictóricas abaixo (Figura 4 e Figura 5), com gestos e com expressões em comum, entre eles, a junção das mãos na altura do peito, junto à mesa, no prelúdio da refeição.

---

<sup>60</sup>Nessa esteira, desenvolveu-se na França uma corrente de devoção da infância de Jesus Cristo, ao longo do século XVII.

Figura 4 – Prece antes da refeição familiar (*benedicite*)



Descrição: CHARDIN, Jean-Siméon. Saying Grace (La Benedicite), 1740. Original óleo sobre tela. Fonte: Site ARTSY (2015)<sup>61</sup>.

Figura 5 - Prece antes da refeição (*benedicite*)



Descrição: BAES, Firmin. Benedicite, 1874 – 1945. Original óleo sobre tela. Fonte: site Pictufy (2015)<sup>62</sup>.

<sup>61</sup>Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/jean-simeon-chardin-saying-grace-la-benedicite>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

<sup>62</sup>Disponível em: <<http://pictify.com/541210/benedicitejpg-jpeg-image-531424-pixels>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

No entanto, a iconografia, desde o século XIV até o século XIX, passa de religiosa à leiga. Nas pinturas, por exemplo, com ou sem o tema da infância, as crianças apresentam um papel de protagonista nessas representações<sup>63</sup> (ARIÈS, 2006). Segundo Ariès, a grande novidade do século XVII para as artes é justamente a separação da criança do restante da família, em outros termos, as crianças eram retratadas sozinhas por elas mesmas (Figura 6).

Figura 6 – Retrato de criança



Descrição: Rubens, Peter Paul. Retrato de Clara Serena Rubens. 1618. Original óleo sobre tela.  
Fonte: Site Liechtenstein the Princely collections (2015)<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup>Sugere Ariès (2006) dois entendimentos para essa representação, a primeira está ligada à vida cotidiana e à mistura de crianças e adultos reunidos em passeios, trabalho; a segunda, o gosto dos pintores pelo ar pitorescos das crianças.

<sup>64</sup>Disponível em:  
<[http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase\\_main.asp?module=browse&action=m\\_work&lang=en&sid=87294&oid=W-2682004161714673](http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=en&sid=87294&oid=W-2682004161714673)>. Acesso em: 26 jan. 2015.

Figura 7 - Cena da infância



Descrição: Murillo, Bartolomé Esteban. Jovens jogando dados, 1627. Fonte: Warburg- banco comparativo de imagens (2015)<sup>65</sup>.

Os dois exemplos pictóricos acima (Figuras 6 e 7) evidenciam a criança como principal tema do retrato. O primeiro, uma menina como assunto, e o segundo, a representação de uma cena infantil. Para Ariès (2006, p. 140), nessa época também há uma profusão de retratos individuais. Em suas palavras, adverte o autor que “muitas vezes foi dito que o retrato revela o progresso do individualismo [...] Mas é notável que ele traduza acima de tudo o imenso progresso do sentimento da família”. Segundo o autor, o sentimento de família – que emerge nos séculos XVI e XVII – é indissociável do sentimento de infância. De acordo com Perrot (1991, p. 105), a família no século XIX torna-se o “átomo da sociedade civil”, o que, de certo modo, sugere que seu bom andamento está ligado também ao Estado. Afirma a autora que “a infância é, por excelência, uma daquelas zonas limítrofes onde o

---

<sup>65</sup>Disponível em: <[http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/181#img\\_1708](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/181#img_1708)>. Acesso em: 26 jan. 2015.

público e o privado se tocam e se defrontam [...]” (PERROT, 1991, p. 147). A educação evidencia, de certa maneira, esta situação, como abaixo evidenciado.

Assim se efetua uma dupla passagem: da família-tronco à família nuclear; de uma educação pública comunitária e aberta, destinada a integrar a criança na coletividade para que incorpore os interesses e os sistemas de representação da linhagem, de uma educação pública de tipo escolar, destinada também a integrá-la, facilitando o desenvolvimento de aptidões (GÉLIS, 1991, p. 325).

Em outras palavras, a fase da infância não pertence somente aos pais, pois sua função de futuro da “nação e da raça, produtor, reprodutor, cidadão [...] funções fundamentais também ao Estado são levadas em conta”, nas palavras de Perrot (1991, p. 148). Apesar disso, a autora afirma que é a função das famílias produzir crianças, ao mesmo tempo em que proporcionar as primeiras formas de socialização, ou seja, torná-los cidadãos através da transmissão de valores patrimoniais e simbólicos. Deste modo, no século XIX, o filho ocupa o centro da família, contudo, isso não indica que a criança tenha singularidade, pois a noção de interesse da criança não se sobrepõe ao grupo familiar (PERROT, 1991).

Aponta Mauad (2002) que, no Brasil, discursos do universo adulto, ao longo do século XIX, buscam enquadrar crianças e adolescentes com procedimentos e práticas aceitas socialmente, bem como conceitos norteadores de seu crescimento e educação. Há, nesse momento, a ratificação da infância e da adolescência como idades da vida<sup>66</sup>. Em pesquisa relacionada à infância da elite brasileira no século XIX, a autora sugere que nesta época a definição de infância não era clara, na medida em que envolvia distinção entre capacidade física e intelectual. Explica Mauad (2002, p. 141) que, dividida em dois momentos, “a infância era a primeira idade da vida [...] envolvendo o período que vai do nascimento aos três anos. Era seguida pela puerícia, fase da vida que ia dos três ou quatro anos de idade até os dez ou 12 anos”. Ambas as fases estavam unidas a atributos físicos como fala, dentição, entre outras características. Conforme a autora, o jogo de conceitos e de significados orientaram, além de preceitos, as representações simbólicas e os cuidados às crianças na sociedade brasileira oitocentista.

No âmbito da arte, já no século XX, a compreensão a respeito da representação do gesto, expostas por Benjamin, pode ser aproximada às questões

<sup>66</sup>A autora afirma que “os termos criança, adolescente e menino, já aparecem em dicionários da década de 1830. Menina surge primeiro como tratamento carinhoso [...]” (MAUAD, 2002, p. 140).

propostas até então por esta pesquisa, pois, em suas palavras, “nós sabemos – para falar apenas na pintura – que o essencial também nessa forma de atuação infantil, é o gesto” (BENJAMIN, 2009, p. 116). Utiliza as concepções de Konrad Fiedler sobre o *metier* do pintor, não como um homem que vê de maneira diferente, mais naturalista ou mesmo mais poética que as outras pessoas. Acredita o autor que:

É antes um homem que observa mais intimamente com a mão quando o olhar se tolhe; que transmite a inervação receptiva dos músculos ópticos à inervação criadora da mão. Inervação criadora em correspondência precisa com a receptiva, eis o gesto infantil (BENJAMIN, 2009, p. 116).

Benjamin, ao referir-se à pintura e a capacidade do pintor em observar a realidade, busca sua compreensão no desenvolvimento do teatro, o qual, segundo ele, é local genuíno onde nascem os gestos sinalizadores<sup>67</sup>. No caso da primeira comunhão, os pintores também observavam a cerimônia, seus participantes, gestos, vestimentas. Explicam Scholl e Grimaldi (2013, p. 353) que, “dentro das perspectivas da cultura visual, a temática da primeira comunhão foi um motivo recorrente na pintura de gênero das escolas românticas francesas e inglesas no século XIX”. A pesquisa de Marie-Odile Mergnac (2008), que resultou no livro *Comunhões Ontem e Sempre*, possibilita uma mirada às representações dessa cultura visual produzida em diversos momentos e diferentes materialidades, como impressos, fotografias e pinturas. Deste modo, as imagens abaixo compõem o referido livro e nos auxiliam a compreender não somente a iconografia sobre a cerimônia, mas, de certa maneira, ensinam sobre ela, construindo um referencial imagético utilizado posteriormente também pelos fotógrafos na composição das fotografias.

A Figura 8, por exemplo, evidencia uma cena bucólica, em que o padre “toma” o catecismo das crianças em espaço aberto, fora do âmbito da Igreja onde comumente as representações são realizadas.

---

<sup>67</sup> No texto em questão, Benjamin não explica o que são os gestos sinalizadores a que ele se refere.

Figura 8 - Aula de catequese



Legenda: Pároco de aldeia fazendo crianças recitar o catecismo no jardim do presbitério por volta de 1880. Fonte: MERGNAC (2008, p. 8) (tradução nossa).

Esta imagem representa, ao mesmo tempo, o caráter oral desta prática realizada pelo padre, naquele contexto. A pintura que segue (Figura 9) exhibe cinco meninas com vestidos brancos, transportando velas, provavelmente durante a procissão de entrada na Igreja no ritual solene, seguidas ao fundo por adultos.

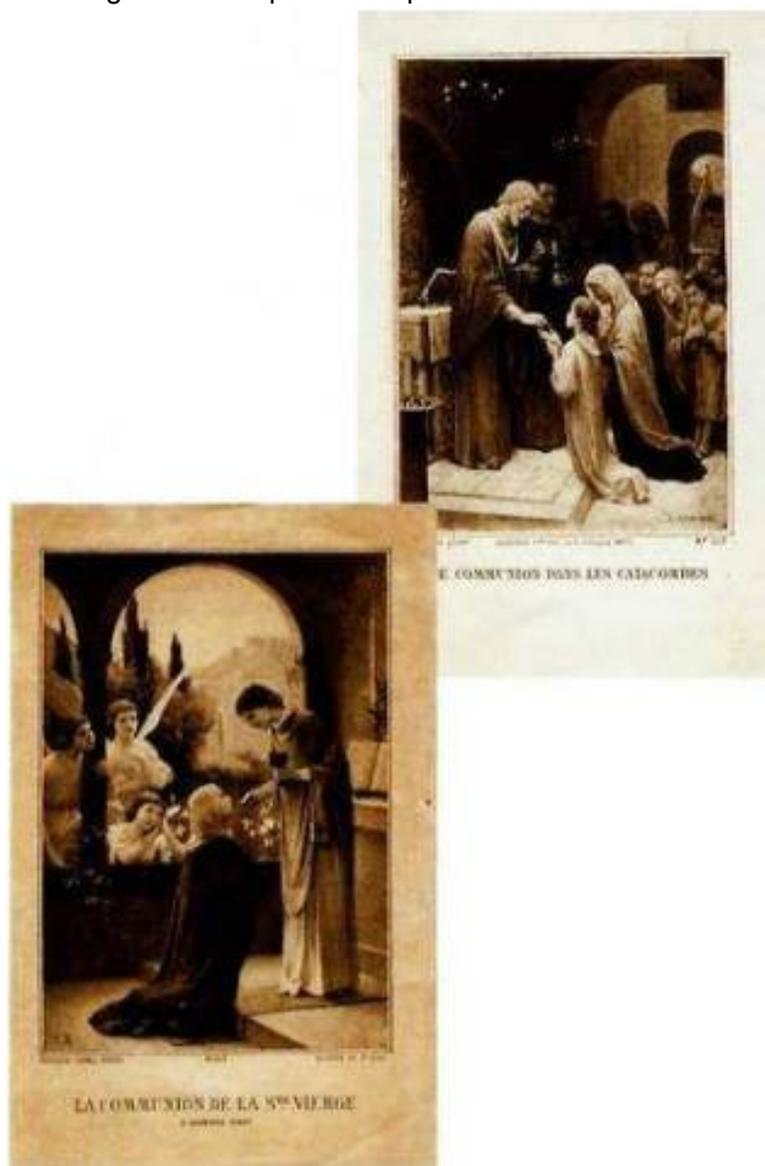
Figura 9 - Procissão de entrada



Fonte: MERGNAC (2008, p. 38).

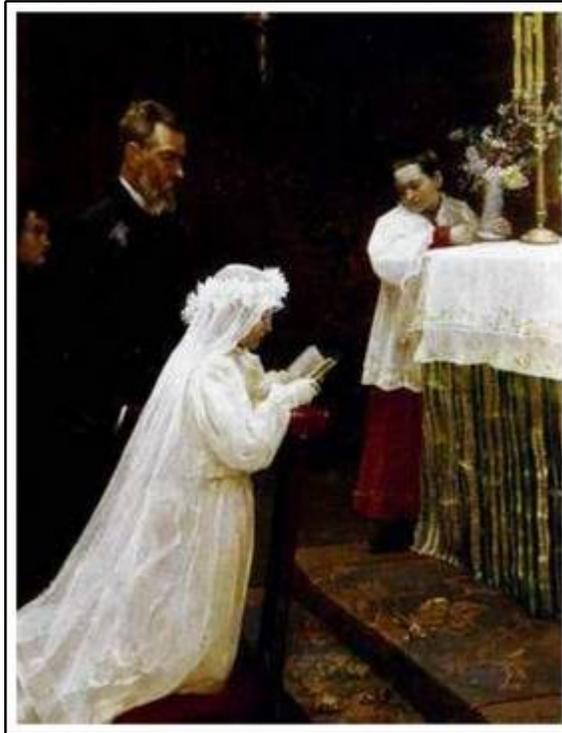
Ambas as imagens abaixo representam o momento da eucaristia com os “neo-comungantes” ajoelhados em frente ao padre. Na Figura 10, ao invés do tradicional vestido branco, representam jovens com túnicas, sendo uma delas escura. Outro aspecto interessante a ser destacado (Figura 10) refere-se aos espectadores do rito, alguns anjos que contemplam a cerimônia aparentemente do lado de fora da Igreja, em uma relação divina não somente com o corpo e o sangue de Jesus Cristo, mas com seus mensageiros. Na Figura 11, a catequizanda, trajada com o vestido branco, ajoelhada em frente ao altar, é assistida pelo padre. Diferentemente da Figura 10 para a Figura 11, enquanto as primeiras estão ajoelhadas no chão, a segunda utiliza o genuflexório.

Figura 10 - Aspectos da primeira comunhão



Legenda: "Algumas imagens distribuídas para crianças em 1918: o papel é escasso e muito pobre".  
Fonte: Fonte: MERGNAC (2008, p. 19) (tradução nossa).

Figura 11 - Representação da primeira comunhão



“Um neo-comungante nos anos 1890. Leitura de um evangelho. Óleo sobre tela de Pablo Picasso”.  
Fonte: MERGNAC (2008, p. 43) (tradução nossa).

A última imagem retirada do referido livro (Figura 12) apresenta a saída da cerimônia solene no início do século XX. São representadas basicamente meninas vestidas de branco, com velas, terço e missal nas mãos. Nesta cena, estão juntas a adultos e outras crianças, e, entre elas, vemos em primeiro plano, à esquerda, uma menina com uma cesta com pequenos arranjos de flores, em uma possível menção ao comércio que envolvia o ritual. Também um homem com uma das mãos segura uma criança pequena e com a outra mão cumprimenta a “neo-catequizanda”.

Figura 12 - Saída da cerimônia de primeira comunhão



Legenda: Saída da Igreja após a comunhão solene, em 1900 na Itália. Fonte: MERGNAC (2008, p. 45) (tradução nossa).

Assim, como visto acima, os rituais da Igreja Católica pictoricamente representados ilustram publicações que debatem o tema da primeira eucaristia<sup>68</sup>. As imagens selecionadas representam diferentes momentos da preparação para a cerimônia e, de certa maneira, dimensionam o que Santos (1997, p. 42) chamou de caráter educativo no sentido do “exemplo a ser seguido”. Assim, estas representações têm por objetivo ensinar gestos, poses, e mesmo com caráter leigo, por muito tempo foram a base educativa da Igreja Católica, e podem, do mesmo modo, ser consideradas uma das dimensões relacionadas à educação do corpo religioso. No entanto, foram possíveis após um longo processo de significação da criança e da infância na sociedade e posteriormente na arte, principalmente a partir da Idade Média, momento em que se iniciam essas noções ligadas sobremaneira à

<sup>68</sup>Dentro da cultura material e visual do ritual da primeira eucaristia, existem outros materiais, como, por exemplo, os santinhos que eram “registros impressos nos quais figuravam imagens sacras, de caráter piedoso ou simbólico, alusivas à eucaristia, que eram distribuídos como uma lembrança do evento aos participantes, familiares e amigos dos comungantes” (SCHOLL; GRIMALDI, 2013, p. 361).

família. Neste sentido, as festas e cerimônias familiares e religiosas passam a ter dimensão singular, bem como a educação religiosa como veremos a seguir.

### 3.3 FORMAÇÃO RELIGIOSA

Objetivo aqui fundamentar a formação religiosa que resulta na primeira eucaristia, almejando contextualizar a congregação das Irmãs de São José, responsável pela preparação à comunhão no Colégio Sevigné, em Porto Alegre. Este embasamento é necessário na medida em que, além de catequistas, foram as responsáveis pela montagem do álbum fotográfico que constitui o *corpus* visual desta pesquisa. Para isso, retomo os pressupostos de Georges Didi-Huberman (2012) a respeito do arquivo e sua natureza lacunar. O autor afirma que as lacunas são censuras deliberadas ou inconscientes, são cinzas, pois rodearam o que um dia ardeu. Deste modo, para sanar a falta de acesso e as inúmeras lacunas do acervo pesquisado a respeito da catequização por elas realizada, ou seja, a prática de preparação das alunas do Colégio e comunidade católica de Porto Alegre para a primeira comunhão nos acervos desta comunidade religiosa, localizei diferentes impressos em acervos bibliográficos. Proponho uma montagem de ensinamentos através desses impressos, com destaque à educação do corpo religioso. Por último, dados a respeito da cerimônia de primeira comunhão dentro e fora da capela do Colégio foram recolhidos e sistematizados como uma maneira de contextualizar o ritual.

#### 3.3.1 Congregação das Irmãs de São José de Chambéry

As ações da Congregação das Irmãs de São José de Chambéry estão disseminadas globalmente, em diferentes cidades e países. Portanto, aos anseios desta pesquisa, é interessante perceber o contexto de ingresso dessas missionárias no Brasil, no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre e principalmente no Colégio Sevigné. Do mesmo modo, é oportuno observar o contexto que leva à transferência

de congregações para territórios estrangeiros, com ênfase na disseminação das ISJ pelo mundo.

No que diz respeito à origem da congregação, afirma Patrícia Byrne (1986) que as ISJ surgiram em meados do século XVII, na cidade de Le Puy, contudo, a data precisa é desconhecida. Outra fonte indica o ano de 1816 como a baliza temporal de formação de uma congregação autônoma, as Irmãs de São José da cidade de Chambéry (ISJ, s.d.). A rigor, eram mulheres desejosas em seguir os ensinamentos de Jesus Cristo, encorajadas a iniciar um tipo de vida religiosa fora do monastério com ações junto ao povo, incomum aos padrões daquele contexto. As ações ligadas à educação, através de escolas e pensionatos, e à saúde, principalmente junto aos mais pobres, são apresentadas desde o início do percurso da Congregação (ISJ, s.d.). Seu início está interligado ao trabalho do jesuíta Jean-Pierre Médaille nas regiões pobres do sul da França. Nos primeiros anos, num contexto destacado por Byrne (1986) como da pré-Revolução Francesa<sup>69</sup>, as ISJ espraíam-se rapidamente em localidades do sul e leste da França, o que disseminou a congregação. Lembra Byrne (1986) que havia peculiaridades de comunidade para comunidade. Após a Revolução, as comunidades tornam-se independentes umas das outras, porém, logo, por questões de utilidade, organizam-se sob sistemas diocesanos nas casas-mães.

A respeito do contexto inicial da congregação, segundo Rita Grecco dos Santos (2012, p. 78):

A criação e o desenvolvimento das diversas Congregações, como das Irmãs de São José de Chambéry, deram-se dentro de um contexto em que a Igreja Católica buscava reorganizar-se frente ao crescimento das Igrejas protestantes.

Este fragmento da pesquisa da autora<sup>70</sup> demonstra os embates da Igreja Católica pelo controle religioso e a necessidade de reorganização para isso. Aponta Corbin (2008) que há, no século XIX, um desencantamento do mundo e, com isso, uma retração da ação do catolicismo. Apesar de naquela época a prática religiosa ser majoritariamente realizada por homens, é justamente com o aumento do número de mulheres que a Igreja Católica consegue manter sua influência (CORBIN, 2008).

<sup>69</sup>Durante a Revolução Francesa, as congregações religiosas foram perseguidas na França, inclusive as Irmãs de São José.

<sup>70</sup>A pesquisa de Greco (2012) está relacionada ao internato do colégio das Irmãs de São José de Chambéry na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul.

Assim, as congregações garantiram a estratégia da Igreja Católica frente à ameaça da perda do poder religioso e a necessidade de expansão. O sucesso está ligado fortemente à capacidade de adaptação das religiosas às terras estrangeiras tanto na sobrevivência quanto em sua ampliação.

Sobre o desenvolvimento das congregações e, em especial as ISJ provenientes da casa-mãe da cidade de Chambéry, na França, assinala Cristian Sorrel (2011 apud ROGERS, 2014, p. 60) que:

[...] demonstrou, recentemente, o quanto a referência a Roma representou um elemento de estabilidade no processo de internacionalização das Irmãs de São José de Chambéry, sem que elas deixassem de ser, no entanto, 'mensageiras da cultura francesa, pelo menos nos pensionatos aberto às elites não católicas'.

A autora ressalta aspectos importantes sobre a internacionalização da congregação, bem como na educação das elites locais com base na cultura francesa. Em suas palavras, entende Rebecca Rogers<sup>71</sup> (2014, p. 60) que “as congregações, de fato trazem consigo um modelo de ensino que vai além das aulas de religião, sobretudo quando dirigido às elites”. Sobre o que Rogers (2014) chamou de história transnacional, esclarece que “[...] se cruzam questões religiosas, políticas e escolares [...] preconizando uma história das educadoras viajantes” (ROGERS, 2014, p. 57). Nas palavras de Rebecca Rogers (2014, p. 27):

Na medida em que difundem a cultura e um modelo escolar francês, as escolas e os pensionatos fundados pelas congregações francesas constituem vetores de uma forma de diplomacia cultural que merece ser mais bem conhecida.

Ou seja, uma perspectiva de transferências culturais, ou mesmo de uma circulação de pessoas e modelos educativos. Destaca, ainda, que as medidas anticlericais francesas do início do século XX, como a proibição de lecionar, auxiliam nessa movimentação de congregações – femininas e masculinas – que acabam por empreender escolas em outros países fora da França<sup>72</sup>.

<sup>71</sup>Rebecca Rogers (2014) busca evidenciar a história de mulheres esquecidas pela historiografia na perspectiva de uma história transnacional, ou seja, mais global. Entende a autora que, ao ser pensada na atualidade, a história transnacional estaria no âmbito de uma história conectada.

<sup>72</sup>Entre as pesquisas destacadas por Rogers, a cartografia da diáspora de Dufourcq (1993 apud ROGERS, 2014, p. 59) ressalta que, “[...] em 1900, antes das leis anticlericais, 20 mil mulheres pertencentes a 55 congregações femininas se encontravam estabelecidas em 80 países não europeus”.

O Brasil foi um dos lugares preferidos das congregações, especialmente francófonas, sobretudo na virada para o século XX. Salieta Rogers (2014, p. 65) que “[...] o número de religiosas no Brasil passou de 286, em 1872, para 2.944 (sendo 1.181 estrangeiras) em 1920”. A atuação da Congregação das Irmãs de São José de Chambéry no Brasil, juntamente com as demais congregações, marcam o sistema escolar brasileiro ao dirigirem pensionatos destinados à elite feminina. Foram as pioneiras a chegar com intuito educacional ao país. Em 1858, fundam em Itu, São Paulo, o Colégio Nossa Senhora do Patrocínio. A respeito do trabalho nesta instituição, a partir de depoimento do Embaixador da República Francesa no Brasil, são observados os préstimos da superiora da congregação no Estado, no ano de 1919. Neste relato, ele destaca, principalmente, a feliz influência da educação das brasileiras em estabelecimentos franceses, em oposição à influência germânica estabelecida por beneditinos (ROGERS, 2014).

As pesquisas de Terciane Luchese (2008) abordam a romanização da região colonial do Rio Grande do Sul e, apesar de não adensar o olhar sobre a congregação pesquisada, corrobora ao entendimento das ações da Igreja Católica no final do século XIX e início do XX e a forma como estas reverberaram no Estado. Revela que, neste contexto, a Igreja Católica passou por uma profunda reestruturação institucional normatizando práticas católicas e modelando o catolicismo brasileiro em conformidade com o romano. Nas palavras de Luchese (2008, p. 2):

As inúmeras ordens e congregações católicas que estabeleceram-se no país, imbuídos de forte ardor missionário, a partir de então introduziram práticas católicas romanizadas. Ampliaram o trabalho litúrgico e catequético, criaram redes de instituições assistenciais como orfanatos, creches, casas de saúde, hospitais, asilos e, com grande ênfase, educativas- fundando escolas primárias e profissionalizantes, masculinas e femininas.

Deste modo, diferentes ordens religiosas chegaram ao Estado para o auxílio na educação, mas também tinham o ensino catequético como forte objetivo.

A respeito das ISJ, diversas foram as obras empreendidas pelas religiosas no Estado, com a construção de escolas, capelas, auxílio em hospitais (BYRNE, 1986; ROGERS, 2014). Com principal motivo a educação de crianças, majoritariamente meninas e jovens, se estabelecem no Rio Grande do Sul no ano de 1898, na cidade de Garibaldi, local em que construíram a casa provincial da congregação no Estado.

Entretanto, as notícias sobre o trabalho da congregação reverbera em outras cidades do Estado. Solicitadas pelas autoridades locais, fundam estabelecimentos de ensino nas seguintes cidades: Antônio Prado (1900), Caxias do Sul (1901), Flores da Cunha (1901) e Vacaria (1903). Nesse momento, já havia brasileiras ordenadas na casa-mãe de Garibaldi, além das missionárias francesas. A partir de 1904, se estabelecem em Porto Alegre e, com isso, ligam sua trajetória ao Colégio Seigné. Exceto pelas cidades de Vacaria e de Porto Alegre, se instalam em colônias italianas. Somente em 1906, as ISJ fundam em Montenegro uma escola em comunidade com presença alemã e protestante. Como uma peculiaridade, apesar de classes separadas, nesta escola aceitam também meninos. No mesmo ano, fundam escolas próximas à casa provincial na cidade de Pinto Bandeira (1906) e Bento Gonçalves (1907). No ano de 1910, criam também um colégio em Pelotas.

Em Porto Alegre, muitas foram as ações das ISJ. Destaco algumas delas agrupadas, porém, em dois dos principais aspectos da assistência: a saúde e a educação. Sobre a saúde, em 1910, a congregação inicia o auxílio à comunidade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Em 1934, começa o funcionamento do hospital psiquiátrico Sanatório São José, situado no Bairro Glória. Em julho de 1977, deixam esta instituição, mas permanecem com o trabalho litúrgico dominical. De 1957 a 1984 atuaram no Hospital Sanatório Partenon (ISJ, s.d.).

Já a respeito da educação, em 1916, a congregação adquire uma chácara no bairro Teresópolis, local onde as religiosas e alunas internas do Colégio Seigné desfrutavam dos finais de semana e dos feriados. Também oportunizava passeios das alunas externas, principalmente após a inauguração da gruta dedicada à Nossa Senhora de Lourdes. Neste local, funcionou a Escola São Luiz até 1933. Após esta data, esta escola foi transferida para um prédio pertencente à Paróquia. Somente em 1955 fundam a pedra fundamental da escola em outro terreno na mesma região. Em 1926, ocasião em que a cidade ainda não dispunha de creches de caridade, as ISJ fundam a Creche São Francisco, juntamente com o auxílio de comissão de senhoras, no entanto, deixam a instituição em 1982. Estabelecem Creche e Escola Nossa Senhora Auxiliadora, de 1939 até 1973, junto às crianças pobres do bairro e suas famílias. Em 1946, criam o Educandário São João Batista, no bairro Ipanema, que atendia crianças com paralisia infantil, provenientes na maioria de famílias pobres. Outra ação apostólica benevolente das missionárias contribuiu para abertura de uma escola gratuita às crianças pobres do centro da cidade entre os anos 1958 e

1967, em um anexo ao prédio do Colégio Sevigné. Em 1960, junto à extinta favela da ilha, próximo à Praça Garibaldi, abrem “[...] uma escola atendida por estagiárias da Escola Normal Sevigné e que passou, depois, a funcionar no prédio da Igreja Sagrada Família, pertencente à Paróquia” (ISJ, s.d., p. 171). A escola funcionou até 1968, e as estagiárias auxiliavam a permanência dos alunos na escola, bem como garantiam sucesso nos estudos.

A implantação de uma rede de assistência às escolas e aos hospitais – e, de certo modo, às famílias – na cidade de Porto Alegre ocorre com início dos trabalhos no Colégio Sevigné. Para compreender este começo, utilizo a publicação de comemoração do centenário de chegada da congregação no Rio Grande do Sul. Baseio-me também na pesquisa sobre o Colégio Sevigné, coordenado pela professora Flávia Werle na década de 2000. Situado no centro da cidade, o Colégio Sevigné<sup>73</sup> inicia suas atividades em 1º de setembro de 1900, como iniciativa da família *Courteilh*, oriunda da França, e estabelecida em Porto Alegre anos antes. O nome da instituição está ligado à escritora francesa do século XVII, conhecida pela alcunha de Madame Sevigné<sup>74</sup>, homenagem realizada pela criadora da instituição (WERLE, 2005, 2008). O reconhecimento do estabelecimento ocorre de imediato na sociedade porto-alegrense<sup>75</sup>, mas também do interior do Estado. A vinda das missionárias francesas à instituição de ensino ocorre, neste contexto, no ano de 1904, porém, dois anos após, em 1906, passam definitivamente à direção da escola após o retorno do casal *Courteilh* à França<sup>76</sup>. O reitor do Seminário Episcopal, Frei Jean de Chambéry, media o contato da Supervisora Provincial da congregação com o casal *Courteilh*, a partir do desejo de *Emmeline Courteilh* por auxílio na escola. Com base nessa mediação, há a concretização do anseio da própria congregação que necessitava de novos locais para acolher as numerosas religiosas. Ao mesmo

---

<sup>73</sup>O Colégio Sevigné ocupou o prédio do Antigo Ateneu porto-alegrense. Fundado por “[...] Emmeline Courteilh, membro da Academia de Ensino da França, esposa do agente consular da França em Porto Alegre, Sr. Octave Courteilh” (WERLE, 2002, cd ROOM). Destinava-se às alunas pensionistas, semipensionistas e externas.

<sup>74</sup>Marie de Rabutin Chantal nasceu em Paris, no ano de 1626. Destacou-se na corte francesa, entre outros aspectos, por seu estilo epistolar (WERLE, 2002).

<sup>75</sup>Para entender esse processo rápido de aceitação, pode-se relacionar as afirmações de Santos (1997) em que há, no final do século XIX e início do Século XX, principalmente após a abolição da escravidão e o advento da República, uma transformação não somente na urbe, mas na própria mentalidade de seus moradores. Assim, os porto-alegrenses, seus lugares e indivíduos, necessitavam ser classificados e reconhecidos como aqueles que compartilhassem os padrões europeus nos planos cultural e social.

<sup>76</sup>De acordo com o resgate histórico da congregação, o retorno do casal *Courteilh* à França, em fins de 1906, está ligado ao precário estado de saúde de Emmeline.

tempo, a vinda das irmãs desta congregação entrelaça sua trajetória à cidade de Porto Alegre e ao Colégio Sevigné. O local passa, então, a centro de irradiação apostólica e cultural, denominado assim no resgate histórico organizado pela congregação no Estado (ISJ, s.d.).

A respeito da chegada ao Colégio Sevigné, a publicação de memórias indica que as religiosas Madre Joseph Irénée Facemaz, Irmãs Maria Alice Rellier, Maria Angélica Galvani, Brigida Zancanaro e Blandina Gründ partem de Garibaldi no dia 26 de janeiro de 1904 e chegam em 29 do mesmo mês para formar a comunidade na capital. A publicação ressalta que as irmãs assumem sua tarefa oito dias após sua vinda e recebem as alunas do Colégio no retorno das férias (ISJ, s.d.).

Acerca das relações culturais travadas no âmago da instituição, entre religiosas e alunas, no contexto das primeiras décadas de funcionamento da instituição, a língua francesa estava presente no nome da escola, em seus fundadores, e também junto às religiosas. Isso porque, das sete convidadas em 1904, cinco delas tinham origem francesa<sup>77</sup>. Sobre isso, assegura Werle (2008) que o francês era ensinado em todos os anos de estudos, bem como utilizado nas comunicações diárias. Em depoimento publicado na edição comemorativa ao centenário da instituição, uma ex-aluna do colégio na década de 1930 afirma que durante as primeiras décadas, especificamente até a década de 1920, falava-se na escola predominantemente o francês (HISTÓRIAS DO ..., 2000). Contudo, a partir do período do nacionalismo brasileiro, na década de 1930, este costume foi deixado de lado (WERLE, 2002). Nesses relatos de ex-alunas, a transmissão da cultura e a formação moral e religiosa são constantemente destacadas.

A base sólida que a escola se assentou ao longo dos anos está ligada ao incansável trabalho das gestoras frente aos novos desafios da realidade, “[...] buscando construir o Reino de Deus, na e através da educação” (ISJ, s.d., p. 68). Nesse período, ofereciam um modelo de educação total, com internato, semi-internato e externato, bem como instrução religiosa. Concomitantemente, ofereciam “[...] o curso de primeiras letras e o de preparação para os exames de professor que eram prestados na Escola Normal” (WERLE, 2005, p. 623). Segundo Werle (2002), na década de 1930, o total de alunas na instituição beirava as 1000 estudantes. Nessa época, trabalhavam na instituição 40 religiosas e, na década de 1940, 44

---

<sup>77</sup>Assegura Werle (2008, p. 173) que “na comunidade de religiosas organicamente se articulavam autoridade, obediência, identidade religiosa e missão educacional”.

irmãs. O montante de estudantes e religiosas levou às ampliações do prédio da escola que passou por importantes transformações. Uma das transformações estava relacionada à vida religiosa da instituição. Deste modo, sob orientação da Madre Louise Gabrielle e do construtor Dr. Antonio Mascarello, houve a construção da Capela de estilo neogótico. A partir de 25 de agosto de 1938, passou a ser o lugar de recolhimento, de oração e das celebrações da Congregação (WERLE, 2002), mas também da comunidade do centro da cidade.

Como vimos, tal qual sua expansão pelo interior do Rio Grande do Sul, as ações da congregação se ampliaram desde sua chegada em Porto Alegre. De certo modo, estas ações constituem uma rede de atuação junto às famílias, aos doentes e às crianças. Uma das principais ações das ISJ estava justamente na preparação das crianças para a primeira comunhão, tanto da escola, quanto da cidade, e, deste modo, a próxima seção busca destacar aspectos dessa ação catequética da congregação a partir do Colégio Seigné.

### **3.3.2 O Dia entre Todos o Mais Belo: Preparação e Primeira Comunhão**

A formação religiosa católica se inicia em casa, junto à família, em diferentes momentos através do exemplo, ou seja, ao ver adultos nas práticas religiosas privadas, em imagens e na própria liturgia. A formação para a primeira comunhão, porém, é um momento em que a criança em idade escolar é preparada sistematicamente para o sacramento da eucaristia, através do estudo nos livros de catecismo e outros materiais e também na frequência das aulas de catequese. Na década de 1940, a preparação para receber o corpo simbólico de Jesus Cristo era feita em escolas católicas e paróquias de forma oral, com base na memorização do conteúdo do livro de catecismo.

De acordo com Evelyn Orlando<sup>78</sup> (2013, p. 162), os manuais de catecismo são uma classe de impressos utilizada pela Igreja Católica em suas práticas educativas, “[...] é um compêndio da doutrina da Igreja que expressa, de modo

---

<sup>78</sup>A pesquisa de Orlando (2013) analisa os manuais de catecismo como objetos culturais com diferentes estratégias de produção, apropriação e circulação para uma doutrina católica eficaz e duradoura.

essencial, as verdades fundamentais da fé, necessárias à salvação”. Os catecismos possuem “[...] destinação pedagógica para a propagação e conservação da fé, da doutrina da Igreja” (ORLANDO, 2008, p. 1). São objetos de pesquisa que, incluso em um contexto histórico, auxiliam o pesquisador na compreensão das representações sociais. Isto posto, a ideia desta subseção é perceber os ensinamentos religiosos introduzidos às crianças nas décadas de 1930 a 1950. Deste modo, sistematizei alguns conteúdos pertencentes a livros destinados a essa prática educativa, entre eles, manuais e catecismos nas décadas citadas. Os impressos apresentam duas formas: de perguntas e respostas, provavelmente destinados às crianças, e manuais destinados às catequistas e à família.

O estudo de Walter Benjamin a respeito da relação entre a infância e os livros infantis proporciona pistas que podem ser aproximadas dos catecismos. Para o autor, nos primórdios da indústria de livros, estes impressos eram elaborados a partir da moral da época. Especificamente sobre o catecismo, entende este autor que, na maioria das vezes, esses textos possuem certa aridez e, em muitos casos, não possuem significado para as crianças. Para Benjamin (2009), a pedagogia que fundamenta os textos, na realidade, exige do adulto a representação clara e compreensível, porém, de forma alguma infantil, ou pelo menos o que o adulto considera como infantil. Em suas palavras, acrescenta que “já que a criança possui senso aguçado mesmo para uma seriedade distante e grave, contanto que esta venha sincera e diretamente do coração, muita coisa se poderia dizer a respeito daqueles textos antigos e fora de moda” (BENJAMIN, 2009, p. 55). Reflete ainda que:

Trata-se do preconceito de que as crianças são seres tão distantes e incomensuráveis que é preciso ser especialmente inventivo na produção do entretenimento delas. É ocioso ficar meditando febrilmente na produção de objetos – material ilustrado, brinquedos ou livros – que seriam apropriados às crianças. Desde o Iluminismo é esta uma das rançosas especulações do pedagogo (BENJAMIN, 2009, p. 57).

Há, para esse autor, uma preocupação desnecessária ou mesmo equivocada por parte de pedagogos e também os produtores desses materiais. Isto porque, para Benjamin (2009, p. 58), os infantes formam seu mundo próprio, ao referir-se ao mundo das coisas das crianças como “[...] um pequeno mundo inserido no grande”.

Assim como nos manuais da técnica fotográfica, os manuais religiosos, entre eles, dos livros de catecismo, podem ser compreendidos a partir das concepções de Certeau (2012) para a formação de práticas sociais. Ao analisar o nexo entre a leitura e a Igreja, afirma Certeau (2012) que os fiéis deveriam contentar-se apenas em reproduzir os modelos e textos, entre eles, o catecismo, ou seja, apenas consumidores de um texto imposto, proibidos de tentativa de uma escrita sagrada.

Dentro das práticas escolares, a proliferação dos livros de catecismo contribuiu para o desenvolvimento da educação no Brasil e para a circulação de ideias religiosas, o que estimula a leitura e escrita de diferentes grupos sociais (ORLANDO, 2013). Cabe mencionar que, no contexto brasileiro da separação entre o Estado e a Igreja no início da República<sup>79</sup>, houve os esforços contrários à ignorância religiosa, como aponta Orlando (2008, p. 5):

[...], principalmente por causa do laicismo, a catequese passou a ter função primordial na doutrinação dos indivíduos, no tocante à educação das consciências através das aulas de catecismo que passaram a ter um significado indispensável e básico.

A prática social da catequese passou a ser indispensável ao catolicismo. Foi unificada a partir das Conferências Episcopais e a elaboração da Pastoral de 1915, que regulamentou o ensino e estabeleceu um catecismo padrão (ORLANDO, 2008)<sup>80</sup>. A respeito desse catecismo padrão, Orlando (2008) explica que, por muitos anos, este modelo foi utilizado na instrução religiosa primária, e, inspirada nas pesquisas de Mauro Passos<sup>81</sup>, afirma que esses impressos foram divididos em três volumes e organizados como: Primeiro, Segundo e Terceiro Catecismo, publicados pela Editora Vozes; depois, reagrupados em Catecismo Menor e Catecismo Maior<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Afirma Mauro Passos (2000) que, do período Colonial até a Primeira República no Brasil, a Igreja, o Estado e sociedade formaram uma história entrecruzada, devido, em grande parte, ao padroado, ou seja, a união entre a Igreja e o Estado. Foi somente com a proclamação da República a extinção do padroado, que teve como principal mudança a laicização do ensino nas escolas públicas.

<sup>80</sup> Negromonte sistematizou a renovação catequética publicando uma coleção de catecismos didáticos que pôs em circulação em todo o território nacional entre as décadas de 1930 e 1960. Os catecismos da coleção Monsenhor Álvaro Negromonte traziam as marcas da Pedagogia Moderna e veicularam a pedagogia do escolanovismo católico através de um suporte textual mais atrativo aos alunos.

<sup>81</sup> Orlando (2008) indica o aprofundamento da trajetória do movimento catequético na tese de doutoramento de Mauro Passos (1998). Porém, como não tive acesso a este material, localizei na Internet o artigo: A Pedagogia Catequética e o Movimento Educativo-Religioso na Primeira República do Brasil (1889-1930).

<sup>82</sup> No Arquivo da Cúria Metropolitana de Porto Alegre, foram localizados a Primeira e Segunda História Bíblica, das décadas de 1910 e 1920. Apesar disso, destaquei para a presente pesquisa os catecismos mais próximos da baliza temporal estudada.

Em busca dessa literatura, através da pesquisa no acervo da Cúria Metropolitana de Porto Alegre, Biblioteca Central da UFRGS, Biblioteca da PUC/RS e no próprio Memorial do Colégio Seigné, localizei diversos livros de catecismos, entre outros, bem como os livros conhecidos como *História Bíblica* com ensinamentos destinados à formação católica. O *Catecismo do Cidadão Católico*, escrito pelo Padre Francisco X. Zartmann tem sua segunda edição publicada em 1933, sem a presença de ilustrações. Particularmente, este catecismo discute a respeito da relação entre a Igreja e o Estado. Ressalta os direitos da Igreja e a necessidade do conhecimento desses direitos às vésperas de uma nova Constituição, ao referir-se à Constituição de 1934. Esta publicação divide-se em duas partes: a geral e a especial, e contém ao todo 54 perguntas e respostas<sup>83</sup>. A primeira parte, da pergunta 1 a 21, compreende, justamente, as questões sobre a Igreja e o Estado, entre elas, as esferas de poder, direitos, entre outras atribuições. Conforme este catecismo, à Igreja cabe exclusivamente o ensino do dogma e da moral, mas também a administração dos sacramentos. Há, no entanto, matérias mistas, ou seja, que dependem tanto da Igreja quanto do Estado, e, entre estas questões, destaca as escolas, pois, segundo a publicação, “[...] a educação religiosa é orientada pela Igreja, e a instrução literária e científica pode ser regulada pelo Estado [...]” (ZARTMANN, 1933, p. 9-10). Portanto, em caso de conflito entre ambas as instituições prevalece a vontade da Igreja, uma vez que ela tem em vista um fim mais transcendental que o Estado. A segunda parte compreende um hiato de questões, entre 22 e 53, especificamente. Entre algumas subdivisões, pertinentes a esta pesquisa, discute acerca da escola como pertencente a Deus, a quem todos devem servir; aos pais, servos de Deus incumbidos de zelar pela felicidade dos filhos; à Igreja, visto que “[...] por ser um reino espiritual, independente e soberano, governa os pais católicos na educação religiosa” (ZARTMANN, 1933, p. 17). Com este dever, a Igreja é responsável por aprovar os livros de religião. Já o papel do Estado está ligado à família, como uma força auxiliar. Por outro lado, a escola neutra, ou seja, sem religião, é inadmissível, uma vez que contradiz a vontade de Deus.

A partir do pressuposto da regularidade do catecismo padrão no Brasil (ORLANDO, 2008), outro impresso foi utilizado. Intitulado: *Pequeno Catecismo da*

---

<sup>83</sup>No apêndice do catecismo, a questão número 54 destina-se a discutir apenas a respeito do comunismo.

*Primeira Comunhão* é destinado para uso da Arquidiocese de Porto Alegre, no ano de 1953. Apresenta a permissão do Arcebispo Metropolitano Vicente Scherer e indica às catequistas a aquisição do *Caderno de Catequista*<sup>84</sup> como subsídio para a aplicação desta publicação. Este exemplar se constitui em um livreto de pequenas dimensões, com total de 32 páginas sem ilustrações. Contém divisões e subdivisões de assuntos, em uma estrutura mais complexa se comparado ao catecismo anteriormente citado. O título: *Orações e Fórmulas que Convém Decorar* subdivide-se entre as orações e outros momentos presentes na liturgia católica. São eles: o Sinal da Cruz, Credo, Ave-Maria, Glória ao Padre e Salve Rainha. Mas também os Mandamentos de Deus e da Igreja<sup>85</sup>, os sacramentos, os atos: de fé, de esperança, de caridade, de contrição, entre outras orações. Quase uma dezena de páginas depois inicia o *Catecismo*, composto por 54 perguntas acompanhadas de suas respectivas respostas. Diferentemente do catecismo anterior, as perguntas referem-se às questões da doutrina católica, seus dogmas e ensinamentos morais. Por vezes, tais questões mostram-se abstratas em suas proposições, principalmente se destacarmos que a faixa etária das crianças que participavam da preparação para a primeira comunhão concentra-se entre os sete e 10 anos. Como exemplo dessa inferência, as questões: Que é Deus e Onde está Deus? Suas respostas, respectivamente: Deus é um espírito infinitamente perfeito, do qual vem todo bem, mas também que Deus está no céu, na terra e em todo lugar. A esta situação refere-se Benjamin, ao discorrer sobre a produção dos livros para crianças, entre eles, os catecismos, realizada por adultos sem levar em conta o mundo da criança. O *Pequeno Catecismo* ainda se refere a outras orações e etapas relacionadas à preparação para a confissão, como o Exame de Consciência e a Constrição e Propósito. Também descreve as instruções para a confissão e a série de atos, relacionados anteriormente. Nestas instruções, há a descrição de falas para a memorização, tanto do “neo-catequizando<sup>86</sup>” quanto do padre. Na *Oração para ser Rezada diante da Imagem de Jesus Crucificado*, a expressão “prostro-me de joelhos”, de certa forma, indica a postura a ser executada diante da referida imagem.

---

<sup>84</sup>Infelizmente, não localizei este manual em nenhuma instituição de pesquisa.

<sup>85</sup>1- Ouvir a missa inteira aos domingos e festas de guarda; 2- Confessar-se ao menos uma vez cada ano; 3- Comungar ao menos pela Páscoa da Ressurreição; 4- Jejuar e abster-se de carne, quando manda a santa Madre Igreja; 5- Ajudar a Igreja em suas necessidades.

<sup>86</sup>Termo utilizado por esta publicação para referir-se aos catequizandos.

Dentro das práticas de ensino católicas, “o texto de catecismo tem a função de sistematizar a ação catequética pelo ensino, adequando a metodologia utilizada à idade e às circunstâncias em que será aplicado” (ORLANDO, 2013, p. 162). A catequese, lembra Orlando (2013, p. 162), é a “ação eclesial que conduz, tanto os indivíduos, quanto as comunidades, à maturidade da fé”. A catequista, neste sentido, tem o papel de explicar o livro às crianças. O *Manual de Catequese Teórica e Prática*, do Padre Miguel Meier, de 1948, é uma publicação dedicada às catequistas. Indica a necessidade do ensino catequético para o encontro do homem com Deus, ou seja, segundo o material, “criado por Deus e para Deus, só a instrução catequética o pode pôr em contato com o seu primeiro princípio e o seu último fim” (MEIER, 1948, p. 5). A partir deste manual, algumas questões podem ser ressaltadas. Entre elas, a ação de catequizar – obra primeira de todas, segundo Pio XI – tarefa demasiada ao “pastor de almas”, nome dado aos párocos, é, porém, permitida pela Igreja Católica às catequistas auxiliares – religiosas, leigas, professores e professoras – incumbidas, também, desta tarefa. Com isso, são beneficiadas pelas indulgências<sup>87</sup>, plenária e parcial, dadas pelo mesmo Papa citado. Para ser contemplada com a indulgência plenária, a catequista deve “duas vezes no mês, em dias à escolha, para os que, durante o mesmo mês, por espaço de meia hora ou pelo menos 20 minutos, tiverem ao menos duas vezes ensinado ou aprendido a doutrina cristã” (MEIER, 1948, p. 6). Já a segunda, a parcial, “de 10 dias por cada vez que, por espaço de 30 ou pelo menos 20 minutos se ocuparem no mesmo ministério de ensinar e aprender” (MEIER, 1948, p. 6). Para ser catequista, era necessário, a partir do Decreto Papal de 1935, ser uma pessoa idônea<sup>88</sup> e ter conhecimento dos ensinamentos. Aconselha o conhecimento prévio a noção do “Catecismo da Doutrina Cristã” e a familiarização com a “História Sagrada” e os vultos da “História Eclesiástica”. Propõem esclarecimentos sobre a formação pedagógica indispensável à catequista. Deste modo:

Não basta ensinar, é preciso *saber* ensinar; não basta saber a doutrina, é necessário, sobretudo, ter a arte de comunicar o que se sabe. Um catequista zeloso não poupa esforços para aprender a arte de catequizar (MEIER, 1948, p. 8) [grifo do autor].

<sup>87</sup>As indulgências foram atribuídas pelo Papa e são dadas aos cristãos que desejam pagar seus pecados através de ações, de atos de devoção. Essas ações são diversas, como, a título de exemplo, recitar o terço em igreja ou família, fazer a leitura da bíblia, entre outras ações.

<sup>88</sup>Também estão entre as ações propostas à catequização a realização de Congressos Eucarísticos.

Destinado ao auxílio às catequistas, enumeram princípios da metodologia do ensino catequético. São eles: o plano, o método<sup>89</sup>, a forma do ensino, o modo de ensinar e os meios ou recursos didáticos. Esboçam normas disciplinares para as crianças, as quais não devem fazer muito barulho, tampouco pular nos bancos. Além disso, a catequista não deve permitir que as crianças respondam sem serem perguntadas. Este manual também apresenta a seção *Psicologia Infantil* e a sua importância para a educação religiosa. Aborda várias fases da vida e, ao que tange a esta pesquisa, as sugestões destinadas às crianças em idade escolar<sup>90</sup> de seis a nove anos. Entendem que a catequista não deve contar com a abstração e raciocínio, pois, segundo o material, as crianças nessa fase vivem ainda no predomínio dos sentidos, e, por isso, com fantasia e inquietações, o que dificulta prender a atenção dos pequenos. Sugerem a repetição das verdades e preceitos da religião por meio de associações, em oposição à elaboração intelectual. Ressaltam, porém, as qualidades, ou mesmo vantagens dessa fase, em que as crianças são isentas de preconceitos, de malícias, de opiniões.

No prefácio do manual *Educando para a Vida: a primeira confissão e comunhão preparadas no lar*, elaborado pelo Padre Bruno Metzen, esboça a destinação do livro: fomentar a comunhão nos “pequeninos”. Esta ideia é pautada nas concepções do Papa Pio X e a indicação da comunhão das crianças o mais cedo possível. Dedicado principalmente às mães brasileiras, mas também às catequistas, afirma Metzen (1948) que a doutrina é fortalecida quando o filho aprende na família, principalmente no seio materno, nos primeiros anos de vida. Para o autor, “só é verdadeira mãe católica aquela que instrui e educa religiosamente os filhos que deus lhe confiou” (METZEN, 1948, p. 5). Em suas palavras, estão explícitos os incentivos à educação católica iniciada em casa: “Tome este livro. Depois conte ao pequerruchos o que leu. Experimente. Em breve verás resultados consoladores produzidos pela educação religiosa” (METZEN, 1948, p. 6). Para isso, a publicação é dividida em tópicos, nos quais os ensinamentos são distribuídos. Em muitos momentos, apresenta configuração semelhante aos catecismos, com perguntas e respostas.

<sup>89</sup>Segundo este manual, em relação ao método no ensino primário, é recomendada a adoção do método analítico. Este caminho é sugerido, pois parte do abstrato para o concreto, da causa para o feito, da lei para o caso particular.

<sup>90</sup>Distinguem duas fases: de seis a nove anos e dos nove aos doze ou treze anos.

Outro religioso ocupou-se dos ensinamentos ao grande público, como observa Orlando (2008) a respeito da contribuição do Padre Negromonte para a reformulação da catequese no Brasil entre as décadas de 1930 a 1960. Entre as estratégias empreendidas por este religioso estava a reformulação dos textos catequéticos em seus aspectos material e textual. Uma das modificações de destaque desta autora é justamente a respeito da linguagem indicada por Montenegro, que deveria ser mais clara, aproximada da realidade e com caráter mais prático das lições, entre outras questões (ORLANDO, 2008). A partir disso, apesar de ser destinado às mães, o manual do Padre Metzen utiliza uma linguagem mais clara que os demais impressos vistos até o momento, entre eles, os próprios catecismos dedicados às crianças. Chama atenção outro dado acerca da linguagem utilizada, relacionado à maneira com que o autor utiliza os substantivos referentes às crianças, geralmente no grau diminutivo: pequeninos, filhinhos, criancinhas, pequerruchos, em um sentido de fragilidade desses entes. Ainda chamam a atenção algumas representações em desenho distribuídas pelo material, que, de certo modo, expressam gestos e posturas a serem ensinadas.

No entendimento acima, segundo o manual, o ato de comungar significa o amor a Jesus Cristo, bem como sua devoção. Porém, este ato requer a preparação do corpo. A capa do manual (Figura 13) evidencia a mãe unindo as mãos do filho, possivelmente à noite, ao colocá-lo para dormir. A criança, ajoelhada entre os braços da mãe, então é ensinada a uma postura comum à comunhão. Esta postura é frequentemente percebida em outras representações do mesmo material, mas também em outros materiais impressos, bem como em pinturas (Figuras 4 e 5) e em fotografias.

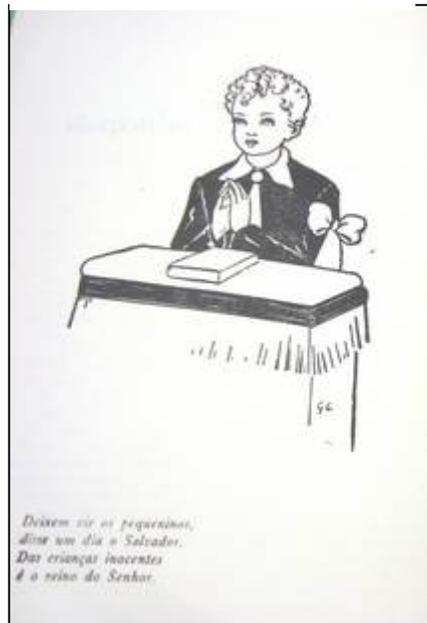
O ato de ajoelhar-se é sugerido nas palavras do autor: “diga-lhe que se joelhe com respeito adorando a Nosso Senhor” (METZEN, 1948, p. 93) e, na sequência da publicação, aparece a representação do ato previamente ensinado pela mãe (Figura 14). O ato de genuflexão é uma postura comum em diversas representações pictóricas da primeira comunhão, como visto anteriormente nas Figuras 10 e 11.

Figura 13 – Capa de manual



Fonte: METZEN, 1948 (capa).

Figura 14 – Posição de mãos unidas



Fonte: METZEN, 1948.

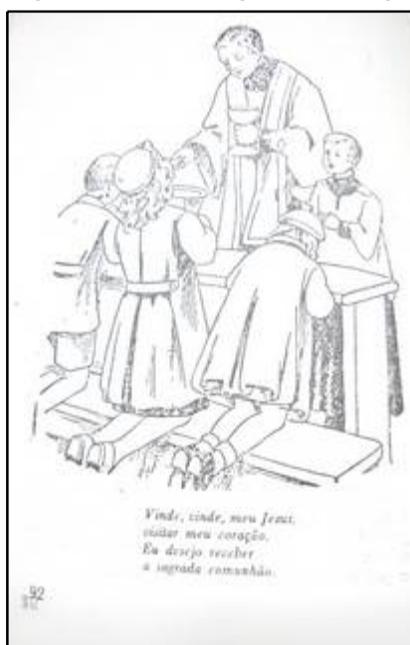
Para que os “neo-comungantes” recebam Jesus no coração, há uma detalhada descrição da missa. Interessa-nos saber como são realizados os ensinamentos frente às posturas e os gestos dos comungantes. No tópico *Como Comungar?*, por exemplo, o Padre Metzen descreve como as crianças devem se encaminhar para receber a hóstia. Explica que “elas se aproximam com respeito e devoção, de mãos juntas diante do peito. Caminham devagar, com atenção, e chegando no lugar, fazem genuflexão até o chão, levantam-se de novo e se ajoelham na mesa da comunhão” (METZEN, 1948, p. 102-103). A explicação da missa continua com o momento em que as crianças recebem a Sagrada Comunhão. A descrição que segue, vislumbra como as crianças devem ser preparadas para receber a hóstia:

- Agora o sacerdote vai de uma criança à outra e dá a todos o bom Jesus que está na santa hóstia. [...] Repare, filho, como procedem as crianças que comungam bem direitinho. Fecham os olhos quando o padre se aproxima, inclinam a cabeça um pouco para trás, abrem a boca e deitam a língua sobre os dentes e lábios. [...] Depois que o padre colocou a branca partícula sobre a língua, as crianças põem a língua para dentro e devagar fecham a boca. [...] As crianças engolem logo a santa hóstia? Não. Deixam-na por bem pouco tempo sobre a língua e depois a engolem. Nunca se deve mastigar a hóstia, por ser coisa tão santa. Se ficar presa na língua, é

preciso soltá-la com a língua, não com os dedos (METZEN, 1948, p. 103-104).

Anterior a esta passagem, foi colocada uma gravura (Figura 15) que, de certa maneira, exemplifica a ação descrita acima, ou seja, o momento em que o padre coloca a hóstia na boca do comungante, ajoelhado, com a cabeça baixa primeiramente e, após, inclinada para receber a hóstia. Percebe-se, principalmente pelos agasalhos das meninas, com casacos e também chapéus, que esta imagem não representa crianças em sua primeira eucaristia, mas servem, entretanto, de modelo ao ato de comungar.

Figura 15 – Crianças comungando



Fonte: METZEN (1948, p. 92).

No subtítulo *As Crianças Voltam para seus Lugares*, após terem recebido a hóstia, são orientadas a permanecerem ajoelhadas, como um tempo de adoração a Jesus, que, nesse momento, está dentro delas. Ao se levantarem, devem novamente flexionar o joelho direito, para, então, retornarem aos seus lugares. Depois da comunhão, é aconselhado ao “neo-comungante”:

- Filho, na sagrada comunhão você recebe o Nosso Senhor. Por isso depois da comunhão você ficará rezando, falando com Jesus, que então estará no

seu coração. Que vais fazer? Feche o rosto com as mãos, para que nada o estorve (METZEN, 1948, p. 109).

O manual orienta para um momento de reflexão do comungante e sugere postura corporal e gestual. Na Figura 16, a publicação reproduz a cena descrita.

Figura 16 – Genuflexão para adoração de Jesus Cristo



O manual recomenda posições e sugere sentidos para as posturas e gestos. Na verdade, os livros de catecismo tinham objetivos maiores do que a ação catequética, como vislumbra Orlando (2008, p. 3) em seus termos:

Do ponto de vista do poder simbólico, o livro de catecismo carregava em si códigos que representavam um modelo cultural, fosse pela fé, pelos valores, pelas normas de conduta que ditava. Os catecismos normatizavam a vida social e contribuíam para formação de uma sociedade civilizada cristã.

Como mostra a autora, a ideia do catecismo enquanto uma classe de impresso da Igreja girava em torno da criação de uma civilização católica. Ainda de acordo com esta autora, “a Igreja Católica foi um dos mais importantes, dentre os órgãos de difusão dos comportamentos e estilos a partir dos extratos mais baixos da sociedade” (ORLANDO, 2008, p. 2). A respeito do que considera o período da reforma católica brasileira, iniciado em meados do século XIX, a “[...] fé e a doutrina

da Igreja através da inculcação de *habitus* e valores que caracterizam o padrão de vida considerado próprio de um cristão na sociedade brasileira” (ORLANDO, 2008, p. 1). No caso desta pesquisa, o entendimento da autora aliado às representações dos manuais analisados auxilia a vislumbrar o *habitus* católico na década de 1940.

Dentro desse *habitus* católico, vale ressaltar que o corpo necessita ainda jejuar para receber Jesus Cristo. Deste modo, no dia de receber a comunhão, o fiel não deve comer e beber a partir da meia noite, exceto água natural. Sobre o vestuário da cerimônia, o manual do Padre Metzen adverte que a roupa, principalmente da menina, seja simples, limpa e decente. Aponta como um erro o luxo dos vestidos e outros adereços, e, ainda, ser errado os pais católicos impedirem suas filhas de realizar a primeira comunhão na falta de um vestido branco, o que comprometeria sua salvação eterna. Porém, são, sobretudo, as mães que organizam a primeira comunhão. Assim, a respeito do tópico *A Festinha*, Metzen (1948) aconselha uma festa familiar, e que seja dado um presente ao “neo-comungante”, se possível, ao mesmo tempo útil, de devoção e que sirva de lembrança deste dia, como um terço, um livro de reza.

Os ensinamentos para o grande dia estão expressos, do mesmo modo, na publicação *O Manual de Cânticos e Orações* para uso das Dioceses da Província Eclesiástica de Porto Alegre<sup>91</sup>. Este manual descreve o cerimonial para a primeira comunhão de crianças, entre outras cerimônias, na década de 1940<sup>92</sup>. Esta publicação, com instruções e cânticos, proporciona pistas a respeito da realização da cerimônia. Isto porque, assim como outras publicações pesquisadas até o momento, depende da aprovação do Arcebispo Metropolitano para uso dos materiais em escolas e paróquias, forma unificadora do ensino e da cerimônia. Assim, a benção litúrgica dos neo-comungantes é a primeira ação descrita no manual. Ressaltam que “no local da saída do cortejo ou à porta da Igreja ou ainda, conforme as circunstâncias perante o altar, o sacerdote abençoará os neo-comungantes, recitando ou cantando a seguinte benção litúrgica das crianças” (MANUAL, 1941, p. 366). Diferentes cantos são indicados para cada momento da cerimônia. Para entrada solene na igreja, é indicado o cântico “Deixem Vir os Pequeninos” presente no manual. Em seguida, a publicação indica a renovação das

---

<sup>91</sup>Este livro foi encontrado no acervo do Memorial do Colégio Seigné.

<sup>92</sup>Scholl e Grimaldi citam o manual *Cecília*, de 1955, também organizado pela Arquidiocese de Porto Alegre e que, do mesmo modo, apresentavam vários momentos da cerimônia.

promessas do batismo, em que “o sacerdote fará uma breve alocução. Depois os neo-comungantes, de pé e perante o altar, se ali houver espaço suficiente, recitarão todos juntos, em voz alta, tendo nas mãos velas acesas” (MANUAL, 1941, p. 368). Em um diálogo de perguntas do sacerdote e respostas dos catequizandos, estes afirmam a crença em Deus. Entre outros momentos, enfim, a comunhão. Recomendam, também, as preces para o pós-missa, com uma oração à Ave-Maria, repetida por três vezes.

Por último, destaco ainda uma publicação diversa das apresentadas até então. Trata-se da Trigésima Segunda Carta Pastoral de Don João Becker, de 1944, por ocasião da realização do V Congresso Eucarístico Nacional<sup>93</sup>, em Porto Alegre. Esta publicação teve como objetivo preparar teoricamente os fiéis à realização do evento. Deste modo, a eucaristia, como um sacramento necessário à vida humana, é o tema central da publicação. Consideram a Sagrada Eucaristia em sua relação com a sociedade, sem deixar de lado a dimensão espiritual do sacramento, ou seja, enquanto remédio à alma. Acerca do dia da primeira comunhão, no âmbito desta pesquisa, indica que o batizado – o soldado de Jesus Cristo pela confirmação – passa a provar “dum modo sensível a realidade destes augustos títulos” (BECKER, 1944, p. 78). Descreve o grande momento:

‘Filho’, lhe diz a Igreja pela boca de uma piedosa mãe ou de um zelo cura d’almas que lhe deu o batismo, ‘olha que breve chegará o dia de tua primeira Comunhão’. ‘E que é a primeira Comunhão?’ pergunta o menino. ‘Meu filho, um dia virá em que o Deus que te criou, que te santificou pelo batismo, que te adotou por filho, descera do céu e virá solenemente tomar posse do teu coração. Nesse momento os anjos estarão prostrados a teus pés.

A primeira comunhão, no sentido exposto acima, é um contrato solene entre o “neo-comungante” e Deus. Deste modo, “pela sua parte, Deus se lhe dará tudo. Tudo o que tem, tudo o que é, o seu corpo, a sua alma, a sua divindade, os tesouros de sua raça, tudo ficará sendo a herança do neo-comungante” (BECKER, 1944, p. 78-79). Porém, a publicação adverte que, “em recompensa, ele pede-lhe tudo o que tem, tudo o que é, o corpo, o espírito, o coração e a vida; tudo lhe será dado sem reserva e irrevogavelmente” (BECKER, 1944, p. 79). Indicam como testemunhas deste contrato os pais, os irmãos, os parentes do catequizando, mas também “[...] os

---

<sup>93</sup>A respeito deste evento, consta no relatório da Congregação, mas também no relato de uma religiosa da instituição, que o Colégio Seigné abrigou fiéis durante a realização do Congresso.

anjos e os santos do céu e da terra, e será escrito e assinado com o sangue de Deus” (BECKER, 1944, p. 79) em uma ligação divina semelhante à cena representada na Figura 10. O Arcebispo Metropolitano de Porto Alegre Don João Becker vislumbra que os efeitos da instrução para a primeira comunhão são expostos como necessários para tornar o catequizando digno da visita de Deus. Para este encontro, ensinam e aconselham “[...] o estudo, a oração, a esmola, as obras de todo o gênero, advertindo-lhe que, elas são tanto mais meritórias quanto forem mais ocultas e só vistas pelos anjos” (BECKER, 1944, p. 79). Em suas palavras, reitera o religioso, que “a obediência, a piedade, a doçura, o vão tornando um objeto de edificação e preparando-o para a sua futura aliança” (BECKER, 1944, p. 79).

\* \* \*

Na publicação<sup>94</sup> da comunidade escolar em comemoração ao centenário do Colégio Sevigné (HISTÓRIAS DO ..., 2000), as alunas narram suas lembranças e experiências a respeito da instituição. Dessas memórias, interessa-me saber a respeito da prática da catequese e primeira eucaristia. Baseada nessas narrativas para observar o passado, atento às acepções de Arlete Farge (2011) a respeito da disciplina histórica, para quem o testemunho é uma forma de reconstrução da memória e não simples reflexo do real (FARGE, 2011, p. 22). Deste modo, estas narrativas nos aproximam do passado e sugerem possibilidades de interpretação.

Aliada a estas memórias, a pesquisa empírica no acervo documental do Colégio Sevigné tinha como objetivo entender a preparação para a primeira eucaristia. No entanto, certamente devido ao seu caráter oral, até o momento, poucas informações foram encontradas entre os registros escritos do acervo permanente a respeito desta prática educativa ou mesmo informações a respeito da cerimônia na capela do Colégio. Alia-se ao fato da dificuldade de acesso à documentação histórica da instituição. Nesta ausência documental, estabeleci contato com a casa provincial das Irmãs de São José de Chambéry no Brasil para solicitar mais informações sobre documentação relacionada à ação da congregação no Colégio Sevigné, ou mesmo, informações sobre a própria documentação da

---

<sup>94</sup>Refiro-me ao livro Histórias do Sevigné Centenário.

escola. A notícia recebida indicava a permanência da documentação na instituição, apesar de esta estar sob administração de outra mantenedora<sup>95</sup>. Apesar disso, poucas informações foram localizadas. Assim, existe uma lacuna de informações sobre o catecismo utilizado pela congregação, possíveis lições, listas de catequizandos, entre outras informações que auxiliariam a pesquisa. Contudo, há, na instituição, um livro que servia de relatório às ações da congregação no Colégio, acessível ao público, em que verifiquei algumas datas e quantidade de catequizandos, principalmente na década de 1950<sup>96</sup>. Antes e após esta data, pouca ou nenhuma informação relevante foi encontrada. Neste mesmo relatório de atividades, de acordo com as pesquisas de Werle (2002), a partir 1932, embora não regularmente, há a discriminação das irmãs que lecionavam no colégio nas disciplinas de música, desenho e no Jardim de Infância. Com o tempo as religiosas passam a explicitar as professoras de matemática, de português, de francês. Verifiquei, todavia, que a ação religiosa da congregação acerca da preparação para a catequese não recebeu a mesma atenção. Diferentes ações da congregação, entretanto, foram apontadas no relatório como a participação do Congresso Eucarístico citado anteriormente, o auxílio à enchente de 1941, entre outras ações nitidamente de grande impacto e relação com a cidade, e, portanto, condizentes a pertencerem às memórias da congregação.

O contato com ex-alunas e com irmãs que no Colégio Sevigné trabalhavam nos anos 1940 oportunizou algumas informações sobre a prática religiosa, bem como sobre a cerimônia da primeira comunhão. As ex-alunas consultadas indicam que as aulas de catecismo, como também eram chamadas, eram denominadas pelas alunas e pela instituição de “preparação para a primeira comunhão” (informação verbal)<sup>97</sup>. Eram ministradas por irmãs da instituição no turno inverso às aulas regulares, ou seja, se o catequizando frequentasse aula regular pela manhã, assistiria a preparação à tarde, e vice e versa. No livro de memórias da comunidade, a partir do relato de ex-aluna, durante a década de 1950, a preparação das crianças

<sup>95</sup>Desde 2009 o Colégio está sob responsabilidade da rede de ensino Bom Jesus.

<sup>96</sup>Neste registro manuscrito iniciado pela Madre Saint Odile, a primeira comunhão na década de 1950 foi amplamente registrada. 1953: 04 de outubro – primeira comunhão da Escola Nacional; 1954: 30 de maio – primeira comunhão com turma de crianças; 1955: 09 de maio – 25 crianças, 10 de outubro – 32 crianças e 23 de outubro – 60 crianças; 1956: 27 de maio – “54 crianças do nosso curso primário”, 21 de outubro – 35 crianças, 28 de novembro – 58 crianças; 1958: 19 de outubro – 2º grupo de primeira comunhão – 31 crianças, 26 de outubro – 39 crianças; 1959: 18 de outubro – 1º comunhão.

<sup>97</sup>Em conversa sobre a catequese, uma ex-aluna informou que chamavam de preparação para a primeira comunhão.

para a primeira comunhão era realizada pela Irmã Maria da Eucaristia, Irmã Vitorina<sup>98</sup>, e pela Irmã Noely, que, além de alfabetizadora, atuava na preparação das crianças para a primeira comunhão (HISTÓRIAS DO ..., 2000). Esta informação está presente igualmente no relatório da congregação, citado anteriormente, todavia, já na década de 1940. De acordo com este relatório, a Irmã Noeli<sup>99</sup> entra para o Colégio em 1939 e ministra aulas para o pré-primário. Em uma das fotografias do álbum objeto de pesquisa, Cecília Venafre presenteia a Irmã Noeli com um retrato, identificado através da dedicatória, em 1946: “Ofereço a Irmã Noeli como lembrança da minha primeira comunhão”. Já a Irmã Vitorina [?-2011] é destinada ao Seigné em 1935. Segundo relato de uma religiosa da instituição, a Irmã Vitorina não tinha uma classe em especial, era exclusivamente formadora dos catequizandos. Sobre as aulas de preparação, uma aluna destaca que:

Quando íamos fazer a primeira comunhão, minha irmã e eu, que ainda não frequentávamos a escola, lá passamos a conviver, durante o período de aulas de catequese. Esperávamos na aula da Irmã Noely e éramos aceitas como se já fizéssemos parte daquele colégio. E tive o privilégio de fazer a Primeira Comunhão na mais linda capela desta cidade, no querido Seigné. (HISTÓRIAS DO ..., 2000, p. 117).

Esta narrativa indica, entre outros aspectos, a admiração com a escola, mas também que os ensinamentos eram destinados à comunidade em geral, ou seja, não somente às alunas da instituição. Infelizmente, não há informações sobre a duração da preparação da primeira comunhão, ou mesmo dados sobre os participantes.

Outra informação oportunizada por conversas com as ex-alunas está relacionada ao acompanhamento dos meninos na preparação e na cerimônia. Vedada a participação de meninos nas atividades da instituição – pois, segundo os relatos, estes não eram autorizados pelas Madres superiores a entrarem no Colégio – as imagens fotográficas pertencentes ao acervo da escola e também do álbum fotográfico *corpus* visual desta pesquisa, por outro lado, evidenciam sua participação. Aberta à comunidade em suas liturgias, a capela do Colégio Seigné,

<sup>98</sup>Verônica Miola era o nome de batismo da Irmã Vitorina, admitida ao noviciado em Garibaldi em 1929 (ISJ, s.d.).

<sup>99</sup>Não foi possível encontrar mais referências sobre esta religiosa. Em pesquisa no Boletim Eclesiástico Unitas (1945, p. 48), existe uma relação nominal das catequistas diplomadas em dezembro de 1944. De acordo com a publicação, as catequistas deveriam prestar colaboração no ensino religioso, orientadas pelos párocos das zonas em que residiam. Como consequência, as páginas 50 a 51 trazem uma lista de nomes e endereços das catequistas do Colégio Seigné.

logicamente, permitia a presença de fiéis do sexo masculino. Uma das possibilidades para explicar a participação de meninos na preparação para a comunhão e na cerimônia, contudo, deve estar relacionada às relações desses meninos com as alunas do colégio, irmãos, primos, entre outras probabilidades. Isto porque, até os anos 1970, o Colégio destinou-se à educação feminina. Antes desta época, os meninos eram admitidos apenas no jardim de infância e na preparação para o primário.

A fim de perceber a quantidade de meninas e meninos, a totalidade de catequizandos do período, bem como compreender quem eram os fotografados presentes no álbum e o motivo para escolha de determinados retratos para comporem o álbum, contatei a Igreja do Rosário. Segundo o boletim eclesiástico *Unitas* (1946, p. 108) a respeito das paróquias da Arquidiocese, liga o Colégio Sevigné, das religiosas da Congregação São José, à Igreja Nossa Senhora do Rosário, localizada na Rua Vigário José Inácio, no centro de Porto Alegre. Com base nesta informação, e orientada pelo Monsenhor Tarcísio Scherer<sup>100</sup> acerca dos documentos preservados naquela instituição, solicitei uma consulta nos livros da paróquia na época 1940. No contato com o Cônego Leandro Chiarello, responsável pela paróquia do Rosário, foi dada a informação sobre a inexistência de registros da primeira comunhão. Elucida o Cônego Chiarello que a primeira comunhão está relacionada ao sacramento da eucaristia, ou seja, trata-se da iniciação de um sacramento cotidiano. Assim, diferentemente do batismo e do casamento, por exemplo, que ocorrem apenas uma vez na vida do católico, a primeira comunhão não costumava ser registrada, já que o católico participa com frequência.

Já sobre o período de realização da cerimônia na Capela do Colégio Sevigné, existem diversificadas datas. Em um relato no livro de comemoração do Sevigné, no trecho abaixo, uma religiosa da própria congregação relata suas memórias da década de 1930:

No mês de outubro, mês do Rosário, era a Primeira Eucaristia. Quanta solicitude e carinho das catequistas na preparação daquelas crianças ... Chegado o dia, eu me esmerava em ornamentar os altares, especialmente o altar do Santíssimo, para que a lavoura das flores fosse, ao menos, um pequeno reflexo da inocência imaculada que Jesus ia encontrar naqueles corações! (HISTÓRIAS DO ..., 2000, p. 196)

---

<sup>100</sup>Em pesquisa na Cúria Metropolitana, me foi indicado procurar o Monsenhor Scherer. A partir desta conversa, consegui contatos e mais informações sobre a década de 1940.

Como vimos, neste contexto, a capela do Colégio Sevigné estava ligada à Igreja do Rosário. Deste modo, a conveniência da realização da cerimônia no mês de devoção à Nossa Senhora do Rosário, no caso, o mês de outubro. Contudo, em conversa com outra ex-aluna munida de sua lembrança de primeira eucaristia, em 1943, a data do rito é deslocada para agosto. Já na publicação das alunas da escola, periódico *Idealista* (1952, p. 11) do mês de setembro a novembro, afirma que no dia 19 de outubro daquele ano foi realizada uma “bela e comovente cerimônia de 1º comunhão de 68 crianças do Sevigné”. A princípio, esta situação nos leva a inferir que não havia uma única época para a realização da cerimônia.

As ex-alunas do Colégio guardam na memória as lembranças do rito da primeira eucaristia. Entre os relatos, uma aluna enumera a primeira comunhão como um dos momentos felizes de sua participação na história do Colégio (*HISTÓRIAS DO ...*, 2000, p. 65). Outra ex-aluna evoca uma figura marcante em suas lembranças escolares, a lembrança da madre superiora na cerimônia de primeira comunhão, como no exemplo abaixo:

Recordo com respeito a postura e o sorriso de *Mère Sainte* Odile: foi quem tocou órgão durante a Primeira Comunhão de 1946. [...] Irmã Maria da Eucaristia foi a catequista que nos preparou para Primeira Visita de Jesus, orvalhando a plantinha de fé trazida da família (*HISTÓRIAS DO ...*, 2000, p. 171).

Já sobre a relação do Colégio com a Catedral metropolitana, uma ex-aluna indica que:

Mas já não serão somente os corredores do Colégio a escutar os passos da Irmã Vitoriana. Da capela até a Catedral, pelas calçadas da Duque de Caxias, ei-la que vai, apressada, encontrar-se com mais outros pequeninos, na preparação para a Primeira Eucaristia: os chamados Anjinhos de Pio X. Eram os menores de todos, crianças com quatro e cinco anos, que o Papa autorizada a receberem a comunhão antes da idade até então estabelecida (*HISTÓRIAS DO ...*, 2000, p. 219).

Ao contrário do que esta narrativa nos leva a pensar, por sua proximidade geográfica, a capela do Colégio, naquela época, não estava ligada à Catedral, visto que esta não era considerada uma paróquia, o que a impedia de ter uma capela sob sua responsabilidade. Esta lembrança indica também que as Irmãs eram responsáveis pela formação dos catequizandos e, deste modo, atendiam também à

comunidade do centro da cidade. Por último, evidencia a motivação exclusiva da Irmã Vitorina na preparação à primeira comunhão.

Um momento marcante preservado na fala das catequizandas está relacionado ao pós-evento. Em jejum para receber o Corpo Cristo, os catequizandos e suas famílias, após a cerimônia, eram convidados para um café da manhã na escola, no refeitório utilizado pelas religiosas. Ali confraternizavam, trocavam lembranças, conhecidas como santinhos, com nome, local e data da cerimônia.

Os preceitos das Irmãs de São José aparecem na memória de ex-alunas e ex-funcionárias, e, logicamente, se mostram ligados à Igreja Católica. Na ação catequética, os manuais e os livros de catecismo são impressos expressivos para formação católica. Mas como podemos perceber neste capítulo, esta ação estava ligada a questões mais amplas da Igreja Católica: a internacionalização de congregações femininas e masculinas no contexto de pós-revolução, mas também em momento de reorganização da Igreja, frente a gradual perda de poder ligada ao avanço de outras religiões.

Ao reunir informações para compor os ensinamentos da preparação para a primeira comunhão, é justo ressaltar que a maioria desses ensinamentos era organizada e permitida pela Arquidiocese Metropolitana de Porto Alegre e destinada às escolas e paróquias, o que, de certa forma, controlava e unificava o conteúdo. Os catecismos analisados não eram ilustrados. De outro modo, a publicação destinada às mães é justamente a que apresenta as representações de posturas necessárias à eucaristia. As imagens presentes nesta publicação estão relacionadas à crescente representação pictórica da infância, desde a Idade Média, momento que iniciou o entendimento de particularidade da criança e da infância. Com isso, uma atenção também aos ritos entendidos como da infância, entre eles, a primeira eucaristia. A formação católica desde o seu início está pautada também na educação do corpo religioso. Portanto, no próximo momento apresento e discuto as imagens do álbum aliado aos ensinamentos católicos de gestos e poses para relacionar à cultura fotográfica.

## 4. O CORPO RELIGIOSO FOTOGRAFADO

Neste capítulo, apresento e discuto o *corpus* empírico da pesquisa. No primeiro momento, uma mirada à materialidade dos artefatos ao expor as especificidades artesanais do objeto, o álbum, e das imagens fotográficas que o compõem. Em seguida, proponho uma análise a respeito da produção do álbum, bem como dos escritos encontrados em suas páginas, entendidos como protocolos de leitura. Para isso, concentro os escritos em perspectivas de análise a fim de sugerir possibilidades de embasamento do ponto de vista do catolicismo. Por fim, para aproximação com os padrões visuais das imagens de primeira comunhão, propus e apliquei uma grade interpretativa, na qual os retratos foram examinados com base em uma série de descritores. Como estratégia metodológica para melhor compreensão desses prismas analíticos, dividi a análise em eixos a respeito do espaço, do corpo e dos acessórios representados nas imagens. Os resultados levantados, à medida do possível, serão relacionados a pressupostos religiosos e fotográficos, evidenciados nos capítulos anteriores, mas também pautados em uma possibilidade de compreensão deste corpo educado pela religião e pela fotografia, principalmente, mas também em outras dimensões sociais. Sendo assim, proponho uma análise para perceber a captura do corpo religioso pela fotografia, que engloba, além das questões indicadas, sua constituição científica, política, familiar, sexual, entre outros aspectos sociais.

### 4.1 DESCRIÇÃO DO *CORPUS* EMPÍRICO

Desejo, nesta seção, apresentar o *corpus* empírico desta pesquisa ao descrever suas características formais referentes aos elementos constitutivos do álbum e das fotografias que o concernem. Ao passo que é parte da cultura escolar, proponho observar algumas questões teórico-metodológicas relacionadas à visualidade escolar enquanto objeto empírico nas pesquisas em

história da educação. Vale ressaltar que, para apresentar os objetos de pesquisa, utilizo uma das perspectivas pertencentes à grade de interpretação denominada de *Identificação*, para compor os dados presentes nos artefatos.

Sobre estas características do objeto visual de pesquisa, convém evocar as concepções de Meneses (2012, p. 254) a respeito da imagem visual enquanto coisa material, enquanto um artefato. Isto porque a fotografia constitui um suporte material, com características de produção, circulação e consumo (POSSAMAI, no prelo)<sup>101,102</sup>. Esta concepção pode ser aplicada, do mesmo modo, ao álbum como elemento aglutinador dessas imagens.

O objeto em questão, como já referido anteriormente, consiste em um álbum com imagens fotográficas da primeira comunhão. Elaborado por uma religiosa das ISJ a partir da ação catequética no Colégio Seigné. Insere-se em uma prática de registro da visualidade escolar em álbuns e, deste modo, fazem parte da conjuntura de análise da cultura escolar. A respeito dessa concepção, sugere Antonio Viñao Frago (1995) pensar as culturas escolares abarcando sua pluralidade, pois são um conjunto de aspectos institucionalizados que caracterizam a escola como organização, com várias modalidades e níveis, ou seja, elas concernem toda a vida escolar.

Aliado ao fato de constituir um material visual, cabe ainda destacar os apontamentos de António Nóvoa (2003) a respeito da necessidade dos historiadores da educação enfrentarem a complexidade na investigação histórica a partir de imagens. De acordo com o autor, as questões teórico-metodológicas que abarcam a utilização de imagem na operação historiográfica ocorrem a partir do giro linguístico e do giro pictórico. A respeito da virada pictórica, ao dar outra dimensão às imagens, afirma ser esta uma reflexão enorme e complexa, com ideias que confundem no lugar de clarear. O próprio autor explica que “o visual, o iconográfico e o pictórico se cruzam com a análise das imagens (gráficas, mentais, verbais) e dão lugar as vinculações simbólicas, metafóricas e conceituárias, entre muitas outras” (NÓVOA, 2003, p. 70). No

---

<sup>101</sup>Possamai, Zita Rosane. A grafia dos corpos no espaço urbano: os escolares no álbum *Biografia Duma Cidade*, Porto Alegre, 1940. No prelo 2015.

<sup>102</sup>Ao que concerne a esta materialidade, o pesquisador deve compreender a “vida pregressa” das imagens ou sua “desdocumentação”. “Portanto, para utilizar a imagem como documento, deve-se retratar, procurando pistas diversas, os caminhos que ela percorreu, antes de ser diagnosticada e aposentada e receber o status de documento” (MENESES, 2012, p. 254).

campo da educação, este redimensionamento ao visual proporcionado, sobretudo, pela história cultural, segundo Maria Teresa Santos Cunha, faz com que a educação, enquanto uma dimensão do fazer social, tivesse a capacidade de ampliar o conceito de fonte histórica: “[...] imagens, discursos, memórias, canções, fotografias, etc. que vão permitir uma melhor reconstituição de vida, iluminar práticas sociais em um processo concreto [...]” (CUNHA, 1999, p. 40). Pesquisas em história e em história da educação que utilizam fotografias como documentos demonstram a pertinência dos estudos da cultura visual, relacionada diretamente à quantidade de imagens produzidas e utilizadas pela sociedade contemporânea (FISCHMAN, 2006; FISCHMAN; CRUDER, 2003; MENESES, 2003). As novas tecnologias – entre elas, a fotografia digital – os meios de comunicação, de certo modo, contribuíram ao alargamento desse fenômeno. Inspirada em diferentes autores do visual, admite Rosana Monteiro (2008) que vivemos “[...] um *pictorial turn* ou um *visual turn*, dado o papel do visual e da visualização no contexto atual [...]”. Igualmente, acredita Gustavo Fischman (2006) que, neste panorama, é importante entender a simultaneidade social e individual de uma fotografia. Contudo, o termo cultura visual não alude apenas às imagens fotográficas, como explica Monteiro (2008, p. 170):

Os estudos sobre cultura visual problematizam a forma como os diversos tipos de imagens perpassam a vida social cotidiana (a visualidade de uma época), relacionando as técnicas de produção e circulação das imagens à(s) forma(s) de se visualizar os diferentes grupos e espaços sociais (os padrões de visualidade), propondo um olhar sobre o mundo (a visão), mediando a nossa compreensão da realidade e inspirando modelos de ação social (os regimes de visualidade).

Nas diferentes formas de estudo da produção visual de uma sociedade, encontra-se a escola e sua gama de imagens, logo, passíveis de análise. No âmbito das escolas, encontramos uniformes, cartazes, mapas, globos, fotografias, ilustrações, entre outras formas visuais de representação escolar enquanto instituição e lugar de práticas. Indicam Gustavo Fischman e Gabriela Cruder (2003) como desafio aos pesquisadores das imagens seu conteúdo político e possibilidade de manipulação. Neste sentido, acreditam que as imagens têm formado a própria ideia de educação, pois se tornaram componente de percepção, avaliação e popularização dessas instituições.

Com base nos pressupostos e desafios expostos acima, ao iniciar a descrição do álbum, ressalto os aspectos da capa (Figura 17), composta por duas imagens. A primeira, uma figura impressa apresenta em primeiro plano um altar, sobre ele, um cálice dourado com uma hóstia com as inscrições JHS (*Iesus Hominum Salvator* ou Jesus Salvador dos Homens, em português), acompanhada por um ramo de lírios. Duas figuras completam a cena em segundo plano. Ao centro da imagem, encimado por uma auréola<sup>103</sup> e uma cruz ao redor da cabeça, está uma das figuras. A julgar por este indício aliado ao fato de a hóstia estar em frente ao peito, é lícito pensar que se trata de uma representação de Jesus Cristo. Sua mão direita está posicionada sobre o ombro da outra figura, um jovem de perfil com as mãos unidas. Já a mão esquerda esboça um gesto de apresentação da hóstia e do cálice ao jovem, em uma relação simbólica com o corpo e com o sangue de Jesus Cristo, respectivamente. Como uma moldura a esta imagem, existe um desenho em tons de laranja e azul claro. O aspecto harmonioso entre estes componentes aparenta uma capa totalmente impressa em um olhar desatento. Ambas as imagens, fixadas na capa da pasta, antevêm, de certo modo, a temática do conjunto de imagens.

---

<sup>103</sup>Pode-se compreender o significado auréola, como de origem não cristão que “[...] circunda as cabeças de pessoas santas com um traço circular brilhante ou um disco de luz. Provenientes da Ásia, representa, por sua própria figura, o sol e a coroa do rei, aparecendo, na arte helenista, em figuras dos deuses do Olimpo como seu reflexo [...]. De acordo com praxe anterior dos grandes reis da Ásia Menor, cuja figura era ornada pela auréola como sinal de seu domínio universal, [...]. Desde o século II, surge em afresco das catacumbas circundando a cabeça de Cristo, tornando-se doravante norma” (HEINZ-MOHR, 1994, p 44).

Figura 17: Capa do álbum



Fonte: Álbum fotográfico da primeira comunhão – Memorial do Colégio Sevigné.

Cabe mencionar que, diante do apresentado anteriormente acerca das funções e características dos álbuns fotográficos, diferentemente dos álbuns impressos de diversas temáticas, entre elas, a primeira comunhão, o álbum em questão pode ser considerado um artefato artesanal. Isso porque constitui-se em um objeto produzido manualmente em que foi utilizada uma pasta de cartolina com gramatura espessa, montada possivelmente para reunião das imagens. A pasta mede 23x30 cm, com folhas de papel cartolina do mesmo tamanho na função de páginas do álbum. Estas páginas apresentam coloração amarelada e marcas localizadas na extremidade direita inferior de cada uma delas. Este rastro, de certa forma, evidencia o manuseio do artefato. As folhas são unidas por um grampo plástico próprio para pastas (Figura 18). Compõe 40 páginas com imagens separadas, onde os retratos foram fixados apenas em um dos lados da folha. Estas folhas ainda são separadas por papel vegetal avulso. Ao final do álbum, existe uma dezena de páginas em branco do mesmo padrão, e, aliada à ausência de fotografias, me leva a supor uma ação preventiva de suas produtoras à incorporação de novos retratos do acervo.

Figura 18: Contracapa do álbum e prendedor plástico



Fonte: Álbum fotográfico da primeira comunhão – Memorial do Colégio Seigné.

As imagens fotográficas selecionadas para compor o álbum foram produzidas nas décadas de 1940 e 1950. Ao todo, o álbum apresenta 69 fotografias, entre as quais, 14 pertencem à década de 1940; 42 são da década de 1950 e 13 imagens não possuem a data informada. Ao que concernem suas características formais, os retratos fotográficos estão em suporte papel no processo fotoquímico gelatina e prata, em preto e branco. No entanto, existem retratos (Fotografias 6, 10, 11 e 12) com características de papel albuminado, principalmente por sua coloração em tons de marrom e sépia. As fotografias são dos tipos retratos<sup>104</sup>, instantâneos<sup>105</sup>, muitas delas fora de foco, e panorâmicas<sup>106</sup>. Em relação às dimensões, a maioria das imagens, precisamente 60 fotografias, mede 9x13 cm, seis delas medem 12x17 cm, uma mede 11x15 cm e uma mede 5x6 cm.

---

<sup>104</sup>Os retratos são caracterizados formalmente pelo enquadramento restritivo (CARVALHO; LIMA, 1997).

<sup>105</sup>Os instantâneos são fotografias que retratam o flagrante do momento.

<sup>106</sup>As fotografias panorâmicas evidenciam a amplitude da cena e, no caso das imagens analisadas, a capela e o público presente.

Fotografia 12 – Retrato com características de papel albuminado



Fonte: Álbum fotográfico da primeira comunhão – Memorial do Colégio Seigné.

Para fixação dos retratos nas páginas, são utilizadas cantoneiras e verifica-se que as imagens apresentam pequenos pedaços de fita adesiva no verso, já amareladas pela ação do tempo. Esta situação impossibilita, na grande maioria dos casos, a observação de outros dados no verso dos artefatos, como dedicatórias manuscritas, pois as imagens encontram-se totalmente fixadas às páginas<sup>107</sup>. Sua retirada acarretaria em perda de papel fotográfico e, para evitar tal situação, esta ação não foi realizada.

---

<sup>107</sup>Pode-se constatar esta situação, na medida em que algumas imagens estavam soltas.

Outro aspecto formal do álbum ligado aos retratos diz respeito à disposição das imagens nas páginas. Aparentemente, esta organização está relacionada às suas dimensões. Deste modo, a maioria das fotografias está organizada em duplas nas páginas do álbum (Anexo C). Esta preocupação em posicionar duas imagens em cada folha refere-se, sobretudo, aos retratos com tamanho aproximado de 9x13 cm. Imagens em maior suporte, tamanho 12x17 cm, por exemplo, ficam expostas unitariamente na página (Anexo H).

A maior parte das imagens possui data e identificação das catequizandas, manuscritas do lado emulsionado<sup>108</sup> do papel fotográfico, precisamente em sua parte inferior, contudo, sete imagens não possuem tais informações. As características similares da letra cursiva presente nestas imagens levam a supor que pertencem a uma mesma pessoa.

Vale destacar que o artefato contém 51 fotografias com meninas e cinco com meninos fotografados. Em sua maioria, retratos realizados por estúdios e fotógrafos de Porto Alegre, entre eles: Foto Elétrica, Foto Brasil, Foto Azenha, Foto Avila, Foto Czamanski, Foto Popular, Vitória e Azevedo e Dutra. Entretanto, a autoria não pode ser identificada na totalidade das imagens.

Como visto no capítulo destinado à fotografia, as características de produção dos retratos concernem a um período de significativas transformações na cultura fotográfica. Por submeterem os catequizandos a práticas fotográficas distintas, novos gestos e cenários, é imperativo dizer que os retratos analisados a partir da grade interpretativa referem-se à década de 1940. Sendo assim, percebe-se que a totalidade das imagens fotográficas<sup>109</sup> apresenta orientação retrato. Do recorte analisado nesta pesquisa, 13 retratos estão no tamanho 9x13 cm e um no tamanho 12x17 cm.

Alguns dados abaixo foram sistematizados a partir a aplicação da grade interpretativa, relacionadas a um conjunto de informações apresentadas de forma descritiva nas imagens. O campo intitulado como *Data* buscava perceber o ano dos retratos. A possibilidade de concentrar fotografias da década de

<sup>108</sup> O lado emulsionado refere-se à imagem fotográfica.

<sup>109</sup> A partir de um olhar furtivo, percebe-se que as imagens apresentam uma boa conservação. Inexistem fungos, poucas perdas de suporte, contudo, em algumas delas percebe-se o espelhamento da prata, tipo de deterioração intrínseca ao objeto fotográfico sensibilizado com nitrato de prata. Estas condições de conservação sugerem que estes retratos não foram massivamente manuseados e estavam salvaguardados em condições regulares de temperatura e umidade relativa do ar.

1940 ocorreu a partir desta informação. Apenas em uma imagem aparece a data completa, com o dia, o mês e o ano, presente no verso junto ao suporte papel. Entretanto, esta informação pode referir-se tanto à doação quanto à cerimônia da primeira comunhão.

Quadro 1

1942	1945	1946	1947	1948	1949
1	1	2	4	3	3

Datas das imagens do álbum. Fonte: dados do autor.

O quadro acima apresenta a quantidade de retratos no conjunto de anos que compõe o material visual. Nele, percebemos que na delimitação temporal analisada por esta pesquisa, apenas seis anos foram selecionados, e destes, os últimos anos da década apresentaram maior números de imagens se comparados com o restante dos anos. Ao percorrer as páginas do álbum, entretanto, e da mesma maneira atentar para a organização formal do artefato, percebi um ensaio inicial em sua organização no sentido de sequenciar as imagens cronologicamente. Porém, ao examinar atentamente e observar unitariamente cada retrato, verifiquei que esta tentativa não obteve êxito ao apresentar uma espécie de desordem de décadas e anos, principalmente ao final do artefato.

O *Nome do Retratado* é uma informação presente na totalidade das imagens do recorte pesquisado. São eles: Primo Vinha, Maria Regina Azambuja, José Hermes, Maria Deumira Neglion, Zaira Oliveira, Carmen Hanle, Geisa Helena Palmeiro, Iria Cecília Hartman, Maria de Assunção Domingos, Margareth Matoso, Cecília Venafre, Maria Teresinha Fontoura, Nilza Maria da Silva e Sônia Guedes Guimarães. O desejo inicial desta pesquisa era procurar os fotografados, principalmente para compreender os motivos e destinos da doação de seus retratos. Contudo, optou-se por não empreender a ação na medida em que houve mudanças nas motivações de pesquisa, aliadas ao exíguo tempo de análise, mas também pela dificuldade de localização dos referentes, na medida em que, com o casamento, a maioria utiliza atualmente o sobrenome do marido, ao invés do sobrenome de solteira que consta nas

imagens. Apesar disso, dos retratados, por intermédio da Associação Madre Augusta (AMA), associação de ex-alunas do Colégio Seigné, tive oportunidade de conversar com a ex-aluna Geisa Palmeiro.

Já sobre o campo *Fotógrafo*, verifiquei que os retratos contemplavam os seguintes estúdios fotográficos: Foto Brasil (5), Foto Elétrica (1), Vitória (1), Azevedo e Dutra (1) e seis fotografias com fotógrafos não identificados.

Os elementos destacados até aqui fazem parte dos aspectos materiais do álbum e das fotografias que lhe concernem. Proponho, a seguir, uma análise a respeito da produção do álbum como também uma mirada aos escritos disseminados em suas páginas.

#### 4.1.1 A Produção e os Protocolos de Leitura

Existem salvaguardados no acervo do Memorial do Colégio<sup>110</sup>, além do corpus visual desta pesquisa, diversos álbuns, tanto de fotografias, quanto de desenhos e cartões postais. Estes indiciam a prática das alunas e das irmãs da congregação na confecção desses artefatos. Há, na publicação de memória da comunidade do Colégio, a menção ao tradicional quadro de formatura doado à escola pelas formandas, das décadas de 1920 a 1940. Sobre isso, explica uma das ex-alunas que:

[...] nossa turma decidiu não confeccionar o quadro tradicional, optando por um álbum de formatura. [...] o quadro permaneceria na escola e seria mais um entre tantos outros, enquanto o álbum poderia ficar com cada uma das formandas (ISJ, s.d., p. 41).

Diferentemente do álbum de fotografias encomendado a partir do desejo das alunas, indicado acima, o *corpus* empírico desta pesquisa, está, por outro lado, relacionado diretamente às ações da congregação das Irmãs de São José. Assim, ao voltar o olhar novamente ao álbum, sua materialidade me indaga em múltiplos sentidos, destaco os seguintes: qual a motivação da

---

<sup>110</sup>O Memorial do Colégio Seigné está localizado em uma sala da instituição. Foi inaugurado nas comemorações do centenário da instituição, no ano 2000.

montagem do álbum? Existe algum critério de escolha de suas imagens? Quando houve esta reunião de imagens? Está relacionado a uma tentativa de coesão social do grupo de alunas? Propõe-se a relatar a ação das Irmãs de São José na evangelização da comunidade de Porto Alegre? Perguntas que, em um primeiro momento, foram norteadoras da pesquisa empírica e que esbarraram na falta de informação e acesso à documentação da congregação<sup>111</sup>.

Acerca da produção do álbum, infelizmente, inexistiu no Memorial e no Colégio documentação informativa, tampouco sobre sua datação. Foi localizada apenas uma citação em documentação, a partir da análise do inventário de objetos do acervo do memorial, observei a indicação da Irmã Marina Rigon (?-2006)<sup>112</sup>, como organizadora do referido álbum. Aluna da própria instituição nos cursos Ginásial e Complementar, esta religiosa chega para atuar no Colégio, já consagrada na congregação, em 1935. Tem reconhecida sua importância como guardadora da memória da instituição e, por este motivo, foi consultada em inúmeros momentos na elaboração do livro de memórias comemorativo ao centenário do Colégio (ISJ, s.d.). Segundo relatos, o próprio Memorial do Sevigné é fruto de seus esforços ao lado de Maria da Graça Aikin, funcionária responsável pela organização do memorial (informação verbal)<sup>113</sup>.

Outra ação empreendida em busca de maiores informações foi a visita ao Memorial das Irmãs de São José, organizado pelas irmãs do Colégio Sevigné para reunião de artefatos significativos à cultura material da congregação. Este memorial está localizado junto à moradia das religiosas, prédio anexo à escola, porém, seu acervo é formado majoritariamente por objetos tridimensionais. Neste local, estava acondicionado um genuflexório e, segundo a responsável pelo acervo, era utilizado também para a tomada de fotografias na escola.

---

<sup>111</sup>Houve o contato direto com a responsável pelo acervo documental da congregação e do Colégio Sevigné. A partir do trabalho de Flávia Werle na instituição, indiquei alguns relatórios e outros documentos para a pesquisa, contudo, apesar das insistências, a responsável pela documentação alegou a inexistência e o desconhecimento desses materiais.

<sup>112</sup>Conhecida também como Irmã Catarina dos Anjos, seu nome religioso.

<sup>113</sup>Informação repassada pela atual responsável pelo Memorial do Colégio Sevigné.

Sobre o álbum, aliado às ações da congregação, ao longo de suas páginas apresenta muitos detalhes como desenhos e inscrições manuscritas. Deste modo, cada página do álbum possui escritos, e cada fotografia uma moldura desenhada composta por traços e flores. Por um lado, esses aspectos podem estar relacionados à vocação narrativa do álbum (POSSAMAI, 2005; SILVA, 2008), em que visualidade e texto se complementam. Os escritos referem-se acerca da temática das imagens e não fornecem informações a respeito dos referentes, como nomes, por exemplo, dado que está presente, como acima informado, na própria fotografia. Esta observação me leva a inferir que os dados presentes nos retratos são anteriores ao escritos do álbum.

Por outro lado, esses elementos disseminados no objeto pelo autor, impressor, ou mesmo organizador do álbum – no caso desta pesquisa –, segundo Chartier (2011), apontam o anseio de indicar a adequada interpretação que se deve dar a ele. De certa forma, demonstram a devoção do momento com louvores a Jesus Cristo, como também indicam a própria leitura que se deve fazer das fotografias. Esses protocolos de leitura, termo cunhado pelo autor, entre outros aspectos, detalham os hábitos de produção e, do mesmo modo, sugerem um leitor ideal. Ao examinar as práticas de leitura do Antigo Regime na França, acredita Chartier (2011) que a materialidade do suporte está diretamente relacionada ao espírito das representações e, desse modo, aos usos que deram margens a essa materialidade. Assim, no âmbito dessa pesquisa, os pressupostos do autor auxiliam a compreender os manuscritos disseminados em cada página no álbum e sua ligação com a congregação das ISJ, produtoras do artefato, e, do mesmo modo, à prática educativa da primeira eucaristia, ministrada pelas religiosas da congregação no Colégio.

A partir das questões vistas acima, a abertura do artefato dá a tônica da narrativa proposta. Na contracapa, posicionado obliquamente em relação à folha, revela-se o título do álbum “Lembrando o dia de minha Primeira Comunhão” com letras manuscritas sublinhadas, com letra capitular na primeira palavra e nas palavras ‘primeira comunhão’. Já nas demais páginas do álbum, as letras manuscritas em cor preta apresentam duas formas principais de orientação: algumas no próprio sentido das páginas, em linha reta, outras de

forma oblíqua à página. Distribuídas nos espaços sem fotografias, os escritos preenchem visualmente as páginas e têm, por este motivo, uma separação espacial com efeito proporcional na relação fotografia e escrita (Anexos A, B, C, D, E, F, G e H). Os escritos apresentam o cuidado aos detalhes da inscrição de cada expressão utilizada pela autora do álbum. Cada letra desses escritos recebe o desenho de um contorno, o que proporciona um efeito de sombreamento ao texto. As primeiras letras, bem como algumas letras em maiúsculo, estão em negrito e ornamentadas, e, de modo geral, podemos relacionar este feito às letras capitulares.

As páginas também contêm inúmeros adereços, como flores, folhas, traços em paralelo, sequência de pontos e outros grafismos que circundam as fotografias e as separam dos textos. Dispostas como molduras, são geralmente colocadas em apenas dois dos lados das fotografias e se alternam, ora no lado superior direito, ora no lado inferior esquerdo da imagem fotográfica. Observam Rabelo e Stephanou (2010), do mesmo modo, a presença destes adereços ao analisarem o livro de registros do jardim de infâncias, obra missionária das religiosas do Instituto Coração de Jesus, da década de 1960. Nele, as letras da contracapa são desenhadas e circuladas com ramos de flores. Estes adereços também foram encontrados em álbuns produzidos pelas alunas do Colégio Sevigné, portanto, podemos supor que estas práticas não são exclusivas das religiosas católicas, e sim pertencem à cultura escolar da época.

Somam, ao todo, 37 escritos nas páginas, nos quais se apresenta explícita a relação destes com os fundamentos da Igreja Católica. Assim, para analisá-los, agrupei estes textos a partir da identificação em conjuntos de sentidos possíveis.

Em um primeiro mote de significados, reuni os textos que enalteciam o dia da primeira comunhão. Assim, do total de escritos, 20 deles apresentam mensagem sobre a importância do momento e relacionam os catequizandos a Jesus Cristo na festividade para recebimento de seu corpo simbólico. Há também a menção do dia da primeira comunhão como o dia mais belo da vida, o que ressalta as acepções discutidas anteriormente em sua aproximação com outro sacramento, o casamento. Podemos perceber este sentido nos escritos abaixo relacionados:

- \* Salve o dia entre todos o mais belo!
- \* Jesus pela primeira vez entra em meu coração. Quanta felicidade!
- \* Jesus, que vens hoje ao meu coração, ficai sempre comigo.
- \* Ó Senhor, neste dia, coloco-me debaixo de tua proteção com todos a quem amo.
- \* Minha alma jubilosa conta a felicidade de receber Jesus pela primeira vez.
- \* Neste belo dia, eu te saúdo Maria!
- \* Salve inolvidável dia em que recebi Jesus pela primeira vez.
- \* O mais belo dia de minha vida foi o dia da minha 1ª comunhão.
- \* Hoje, recebi na eucaristia o eterno e meigo Jesus.
- \* Meu Jesus, neste dia mais belo de minha vida coloco-me sob vossa paternal proteção.
- \* No céu vos [hei?] de ver, Jesus, que hoje visitastes meu coração.
- \* Imaculada nós vos bendizemos para felicidade que neste belo dia tivemos.
- \* No céu, no céu, com minha Mãe estarei. Jesus, quero que meu coração seja sempre perto com o lírio que hoje tenho em minhas mãos.
- \* Jesus, vinde, entrai em meu coração, convosco serei feliz.
- \* Momento ditoso! O mais belo da vida!
- \* Jesus, que hoje vindes em meu coração abençoais, eu vos suplico o Reino. Pe. Alberto e os sacerdotes de todo o mundo.
- \* “Ó Jesus, neste dia, o mais belo da minha vida, coloco-me sob vossa proteção com todos a quem amo.”
- \* O Menino Deus querido, ofereço minha comunhão.
- \* Jesus, eu te dou meu coração, entra nele muitas vezes, pela Santa Comunhão.
- \* Jesus, eu trago no coração, neste dia tão querido da primeira comunhão.

Em outro grupo de escritos, nota-se a relação da eucaristia com parentes e amigos dos catequizandos. Esta aceção pode estar ligada ao

investimento da família nos filhos, como visto no capítulo anterior. Além disso, a primeira comunhão era entendida como uma cerimônia familiar, preceito aparentemente enaltecido pela congregação ISJ.

- \* Jesus eu te peço que abençoes todos os que amo.
- \* Ó Senhor, neste dia, colocó-me debaixo de tua proteção com todos a quem amo.
- \* Um olhar de amor vos peço, ó Jesus, para todos aqueles que me são caros.
- \* “Ó Jesus, neste dia, o mais belo da minha vida, colocó-me sob vossa proteção com todos a quem amo.”

Em determinados momentos, os textos evidenciam uma espécie de personificação de Jesus Cristo, em uma conotação de aparente intimidade.

- \* Do meu coração desceu o Senhor, Jesus é minha vida, meu bem meu amor.
- \* Hoje, recebi na eucaristia o eterno e meigo Jesus.
- \* Jesus pela primeira vez entra em meu coração. Quanta felicidade!
- \* Jesus, que vens hoje ao meu coração, ficai sempre comigo.
- \* Jesus, hóstia sacrossanta veio em meu coração habitar.
- \* Não há maior felicidade do que ter Jesus no coração.
- \* No céu vos [hei?] de ver, Jesus, que hoje visitastes meu coração.
- \* Virgem Imaculada, guardai para Jesus, sempre puro, meu coração.
- \* No céu, no céu, com minha Mãe estarei. Jesus, quero que meu coração seja sempre perto com o lírio que hoje tenho em minhas mãos.
- \* Jesus, vinde, entrai em meu coração, convosco serei feliz.
- \* Daí-nos a benção ò Mãe do Céu, com teu Jesus Menino Deus.
- \* Momento ditoso! O mais belo da vida! Jesus, que hoje vindes em meu coração abençoais, eu vos suplico o Reino. Pe. Alberto e os sacerdotes de todo o mundo.

- \* “Ó Jesus, que meu coração seja um lírio de pureza e um tabernáculo de amor”.
- \* Meu coração é berço pequenino, pois recebeu Jesus Menino.
- \* Jesus, eu te dou meu coração, entra nele muitas vezes, pela Santa Comunhão.
- \* Minha maior alegria é ter Jesus no coração.
- \* Jesus, eu trago no coração, neste dia tão querido da primeira comunhão.

Esta união entre o corpo e a alma de Jesus Cristo, filho de Deus encarnado na terra, pode estar relacionada à espiritualidade do início do século XIX. O ser humano, segundo os dogmas católicos, foi criado à imagem e semelhança de Deus. Nesta tensão, o ser humano é partícipe da divindade, “[...] da mesma maneira que a Encarnação constituía a base da humanidade do Cristo [...]” (CORBIN, 2008, p. 60). Naquele momento, havia a difusão do culto dos instrumentos da Paixão, sobretudo o Sagrado Coração, e, nas palavras de Corbin (2008, p. 61) “nesses tempos do triunfo da medicina anatomoclínica, mais tarde fisiológica, o culto do Sagrado Coração se reveste de formas de enorme realismo. O corpo de Cristo é representado, no sentido próprio do termo, eviscerado”. Estas representações estão ligadas ao corpo sofredor de Jesus, mas, do mesmo modo, o tornam humano. Neste mesmo sentido, é lícito supor que estas crenças corroboram os significados e as aproximações de Jesus presente nos escritos evidenciados acima.

Em relação a outro entendimento proposto, o Dogma da Imaculada Conceição<sup>114</sup> alia a imagem de um corpo preservado do pecado original com a maturidade – sem a relação sexual. Esta crença reflete nas representações do corpo feminino em glória e, em suas palavras, sugere Corbin (2008, p. 64) que:

O mais importante [...] é que, comparativamente à presença real do corpo de Cristo na Eucaristia, o corpo da Virgem se manifestou de maneira sensível, na França, durante o século XIX. Centenas de

---

<sup>114</sup>Reconhecido em 1854 pelo Papa Pio IX, não tinha a ver propriamente com a sexualidade – Deus, vivo no corpo de uma mulher – e goza rapidamente de uma repercussão junto ao povo (CORBIN, 2008).

aparições presumidas, reivindicadas, agitam os ânimos dessa época<sup>115</sup>.

As aparições da Virgem<sup>116</sup> são consideradas pelos católicos mais fervorosos uma possibilidade direta de contato – pessoa a pessoa – por meio da oração, ou seja, uma possibilidade intermitente, mas real, em sintonia com a figura de Cristo, presente permanentemente na Eucaristia (CORBIN, 2008). A partir disso, podemos perceber a importância dos textos presentes no álbum em aclamação à Virgem Maria, como nos exemplos abaixo:

- \* Neste belo dia, eu te saúdo Maria!
- \* Virgem Imaculada, guardai para Jesus, sempre puro, meu coração.
- \* Imaculada nós vos bendizemos para felicidade que neste belo dia tivemos.
- \* No céu, no céu, com minha Mãe estarei. Jesus, quero que meu coração seja sempre perto com o lírio que hoje tenho em minhas mãos.
- \* Dai-nos a benção à Mãe do Céu, com teu Jesus Menino Deus.

Em outro conjunto de acepções, em dois momentos os escritos referem-se à passagem bíblica encontrada no Novo Testamento, capítulo 10 do livro de São Marcos, versículo 14, abundantemente parafraseada (RABELO; STEPHANOU, 2010).

- \* “Deixai vir a mim os pequeninos”. “Ó Jesus, que meu coração seja um lírio de pureza e um tabernáculo de amor”.
- \* “Deixai vir a mim os pequeninos ...”.

Nesta passagem bíblica citada, aproximam-se de Jesus Cristo algumas crianças repreendidas de imediato pelos discípulos que o seguiam: “O que vendo, Jesus levou-o muito a mal e disse-lhes: Deixai vir a mim os pequeninos,

---

<sup>115</sup>O autor cita as três principais aparições da Virgem e sua relação com a iconografia da época.

<sup>116</sup>O autor considera, ainda, que na França do século XIX, as aparições da Virgem Maria, foram consideradas um intenso fenômeno que ultrapassa os domínios simbólicos e do embate político da época, o que denominou de mariofania.

e não os embarceis: porque dos tais é o reino de Deus” (BÍBLIA SAGRADA, 1964, p. 39). Deste modo, os textos acima destacados do álbum relacionam as crianças na primeira comunhão, prestes a serem apresentadas pela primeira vez ao corpo de Jesus Cristo, ao encontro descrito pela bíblia.

Por último, é válido ainda destacar a presença de escritos com referência aos lírios.

- \* “Ó Jesus, que meu coração seja um lírio de pureza e um tabernáculo de amor”.
- \* Eu quero que para Jesus meu coração seja puro como um lírio.

Para a Igreja Católica, esta flor é sinônimo de brancura, logo, de pureza, de inocência e de virgindade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991). Em outros termos, um elemento simbólico que representa a moral da Igreja Católica, fundamental para a definição de modelos ideais, em forma de regulamentação social para a manutenção da inocência e virgindade, principalmente pelas mulheres (SCHMITT, 1995). Preceito que deveria ser ensinado desde cedo pela mãe e reforçado pela Igreja.

A partir do exposto até o momento, podemos perceber que os escritos presentes no artefato estão diretamente ligados ao sacramento da eucaristia e principalmente ao momento especial da cerimônia que inaugura tal relação. Aliado à falta de elementos para uma melhor análise frente às indagações que surgem sobre diferentes possibilidades de produção do álbum, é válido supor que o ato de constituir o artefato pode estar ligado a motivos como a organização de uma coleção de imagens, o arquivamento de retratos de ex-alunos de catequese, ou mesmo a montagem de um relatório sobre a ação da congregação. Com base no exposto no capítulo 2, a respeito da constituição dos álbuns, considero plausível a possibilidade de compreender a constituição do álbum de retratos de primeira comunhão como uma coleção. Como aponta Krzysztof Pomian (1984), podemos compreender que a existência de qualquer artefato ou objeto natural conhecido pelos homens pode fazer parte de uma coleção particular, nesse caso, acumulados por pessoas privadas. Em seus termos, o autor assim define as coleções:

[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984, p. 53).

A esse postulado, agrego o entendimento de Desvallées e Mairesse (2013, p. 32) sobre a construção de uma coleção e a necessidade de que “[...] esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo”. Como conjunto de objetos coerentes entre si, fora do circuito de atividades econômicas, encerradas no memorial da instituição de ensino e a julgar pela prática colecionista das ISJ, que possibilitou, sobretudo, a constituição do acervo do memorial da escola, entendo que se trata de uma coleção de fotografias doadas às catequistas e madres superiores e reunidas no álbum. Feita a apresentação e discussão deste artefato, passo para à análise do conteúdo das imagens.

#### 4.2 O CORPO RELIGIOSO NA FOTOGRAFIA: DESCRIÇÃO E ANÁLISE

A respeito dos procedimentos metodológicos necessários à análise de documentos fotográficos, diversos autores (CARVALHO; LIMA, 1997b; LEITE, 2001; MAUAD, 1996; MENESES, 2003) indicam a formação de séries fotográficas para a análise das imagens, mas também o respeito aos contextos de produção. Consequentemente, a ideia desta subseção é descrever e analisar a série de 14 fotografias da década de 1940, a partir da grade interpretativa (APÊNDICE A), baseada nos pressupostos de Mauad (1996) e Possamai (2005), criada e utilizada para aproximação com os padrões visuais dos retratos de primeira comunhão. Os padrões visuais “[...] serão entendidos como categorias abstratas que organizam uma classe de fenômeno recorrente” (CARVALHO; LIMA, 1997a, p. 57). Assim, para propor uma compreensão da construção do corpo religioso fotografado, o instrumento de coleta de dados dos retratos fotográficos possui três perspectivas analíticas: a primeira, relativa

aos aspectos do *Espaço fotografado*; a segunda, a respeito dos *Sujeitos fotografados*; e a terceira, intitulada *Identificação*.

Para perceber os *Espaços fotografados*, dividi em três aspectos e seus respectivos descritores: *Local* (estúdio fotográfico, local não identificado), *Mobiliário* (altar, aparador, espelho, genuflexório, mesa) e *Acessórios/cenários* (castiçal, estatueta, flores, missal, painel-cenário, quadro, sem ambientação, terço, vaso, vela). Esta proposta interpretativa do espaço fotografado tinha como objetivo perceber a construção da cena fotográfica, principalmente os objetos simbólicos da Igreja Católica, aliada aos elementos que, de certa maneira, configuravam a pose dos referentes. A seguir, para observar os *Sujeitos fotografados*, e a maneira que estão posicionados na cena fotográfica, dividi esta interpretação em sete perspectivas e seus respectivos descritores, a saber: *Vista do corpo* (corpo inteiro, meio corpo,  $\frac{3}{4}$  corpo – até a perna), *Ângulo de vista do corpo* (de direita, de esquerda, de frente, de perfil), *Posturas* (ajoelhado, apoiado, braço estendido, braço flexionado, em pé, encostado, mão cruzada, mão no rosto, mão unida, portando objeto, sentado), *Expressão do rosto* (de frente, de perfil, sério, sorriso), *Objeto portado* (crucifixo, flor, missal/livro de oração, terço, vela), *Roupas e acessórios* (bolsa, calça, crucifixo, fita branca, grinalda, lenço, luva, terno, vestido, véu) e *Gênero* (menina, menino). A perspectiva da *Identificação* (nome, data, fotógrafo) faz referência aos dados manuscritos ou marcas no retrato, como, por exemplo, assinaturas e carimbos dos fotógrafos, apresentados acima.

Apesar dessas perspectivas de análise serem passíveis de interligações, visto que, em vários momentos, na descrição e análise, as imagens compartilham elementos, optei por dividi-las, apresentá-las e analisá-las em subseções separadas com objetivo de facilitar o entendimento. Igualmente dentro da perspectiva dos *Sujeitos fotografados*, defini *Acessórios do corpo fotografado* em separado, abarcando *Objeto portado*, as *Roupas e acessórios* e o *Gênero*, maneira que encontrei de enfatizar esta relevante e simbólica composição fotográfica e religiosa. Em uma tentativa de aproximação com os símbolos, tanto religiosos quanto fotográficos, presentes no corpus visual, é válido destacar que as imagens serão analisadas a partir da quantificação

auxiliada pela grade interpretativa, e não de acordo com a ordem das fotografias presentes no álbum.

Apesar de não ter sido realizada a separação analítica entre os elementos formais e icônicos nesta pesquisa, cumpre informar, a partir de Possamai (2005, p. 107), influenciada pelas pesquisas de Carvalho e Lima, que:

a análise das imagens fotográficas, como de outras fontes visuais, deveria levar em conta a diferenciação entre forma e conteúdo, ou seja, as escolhas técnicas e estéticas realizadas pelo fotógrafo – enquadramento, iluminação, posicionamento da câmera, entre outros, e os motivos fotografados – paisagens, pessoas, ruas e avenidas, festas, acontecimentos.

Em outros termos, os elementos formais inscrevem as escolhas técnicas e estéticas, ou seja, a constituição das imagens, já os elementos icônicos sugerem o conteúdo, os motivos presentes nas imagens (CARVALHO; LIMA, 1997a). Portanto, na grade interpretativa, a categoria de análise de elementos formais e icônicos está espalhada nas três perspectivas – espaço, sujeito e identificação. Porém, aspectos das escolhas técnicas e estéticas dos fotógrafos dizem respeito aos estúdios fotográficos, a vista do corpo, ao ângulo de vista do corpo, às posturas, à expressão do rosto. Quanto aos elementos icônicos na grade interpretativa, fazem referências os aspectos do mobiliário, dos acessórios/cenários, dos objetos portados, das roupas e acessórios e do gênero.

Ao mesmo tempo em que as recorrências nas fotografias são almeçadas, busco propor uma compreensão do corpo físico em suas dimensões sociais, com ênfase nos aspectos religiosos, observando, do mesmo modo, a dimensão educacional e política, relacionando-os, à medida do possível, aos retratos fotográficos do recorte da pesquisa.

Para nortear o entendimento da representação do corpo religioso capturado pela fotografia, utilizo o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu<sup>117</sup>,

---

<sup>117</sup>Ligado ao mundo social, Pierre Bourdieu (1989) desenvolve o conceito de *habitus* a partir do artigo de Erwin Panofsky a respeito da arquitetura gótica, no qual este autor utiliza o conceito de nativo, ao tentar explicar o pensamento escolástico. A este respeito “[...] tal noção permite romper com o paradigma estruturalista sem cair na velha filosofia do sujeito ou da consciência, a da economia clássica e do seu *homo economicus* [...]”, ressalta Bourdieu (1989, p. 61).

para compreender a prática fotográfica, mas também a prática educativa da primeira comunhão que subsidia o ritual, ambos constituídos socialmente, produtos de práticas duráveis, de ações incorporadas subjetivamente pelos sujeitos. O autor explica, em suas palavras, que o *habitus* está ligado aos:

[...] sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente (BOURDIEU, 1983, p. 60-61).

O *habitus*, desta maneira, é estruturado dentro de um meio, ou de condições dos extratos sociais, e serve para estruturar as práticas sociais coletivas e individuais, porém, sem ter um organizador. O autor ainda explica que:

O *habitus* está no princípio de encaminhamento das “ações” que são objetivamente organizadas como estratégias sem ser de modo algum o produto de uma verdadeira intenção estratégica (o que suporia, por exemplo, que elas fossem apreendidas como uma estratégia entre outras possíveis) (BOURDIEU, 1983, p. 61).

Ou seja, o *habitus* não é um produto intencional, mas organiza as ações a serem apreendidas pelos sujeitos. Ressalta Bourdieu (1989) que as práticas que o *habitus* produz são imprevisíveis e sempre renováveis. Sobre este conceito, alerta Chartier (2002b) que o *habitus* possui inúmeras definições no trabalho de Bourdieu. Entre as análises de Chartier sobre este autor, destaca que o *habitus* é algo que está no corpo, ou seja, uma incorporação de esquemas, e, em suas palavras, “[...] que permitem o conhecimento prático, o ajuste à situação, algo não reflexivo”. (CHARTIER, 2002b, p. 170). A este respeito, Santos (1997, p. 60) afirma que “o *habitus* revela-se naquilo que o homem representa coletiva ou individualmente, nos atos e nos fatos de sua relação individual com o coletivo e de sua relação coletiva com o individual”. Ao relacionar este conceito com a imagem fotográfica, Santos (1997, p. 60) indica que:

A fotografia, como imagem do corpo, é um documento que transmite tanto a história objetivada quanto a história incorporada. Enquanto um monumento, uma marca ou rastro da passagem do homem ela é história objetivada. Mas, ao sustentar saberes e aprendizagens, à medida que a sua prática e a sua circulação se dão dentro de dimensão do vivido, onde ocorrem incorporações de valores que transformam a história em sínteses passivas, onde os indivíduos se relacionam com a cultura corporal, ela é história incorporada, é *habitus*. O corpo dentro da fotografia está plenamente incorporado de valores sociais. A pose, o gesto os artefatos do corpo e os cenários fotográficos oferecem luzes para a compreensão tanto da história objetivada do corpo, quanto da história tornada *habitus*.

O autor aborda as categorias de pensamento de Bourdieu na medida em que considera o *habitus* como conceito transitável entre uma história objetivada e a história incorporada. Considera a fotografia como imagem do corpo ligado a valores sociais. No presente estudo, este *habitus* fotográfico é ligado ao que podemos chamar de *habitus* católico, organizado e organizador de práticas e valores sociais.

Enquanto representações visíveis dos costumes familiares católicos, os retratos de primeira comunhão estão repletos de símbolos. Afirma Gerd Heinz-Mohr (1994) que os seres humanos não podem viver sem sinais. Segundo o autor, essa necessidade simbólica existe desde os tempos remotos, ligada ao divino e dada a ver através das representações artísticas. Aos católicos a palavra símbolo tinha o sentido de confissão de fé e:

[...] a razão para a escolha desses objetos externos, visíveis, audíveis, tangíveis e, sendo assim, perceptíveis aos sentidos, para explicar realidades não materiais, não perceptíveis aos sentidos, repousava, quer na oferta rica de imagens e comparações oferecidas naturalmente (leão=força), quer na retomada de tradições extra cristãs (HEINZ-MOHR, 1994, p. vii).

Do modo exposto acima, os símbolos explicavam o mundo divino cristão, apropriados também de tradições não cristãs.

Ligado à dimensão simbólica, sugere Chartier uma associação do conceito de representação ao modelo teológico da Eucaristia, como explica em suas palavras:

Como a eucaristia, o retrato do rei, seja uma imagem ou um texto escrito, é, ao mesmo tempo, a representação de um corpo histórico ausente, a ficção de um corpo simbólico (o reino no lugar da Igreja) e

a presença real de um corpo sacramental visível sob as espécies que o dissimulam (CHARTIER, 2011, p. 19).

Esta conexão remete à relação simbólica presente neste conceito e neste sacramento dando a ver algo ausente. Deste modo, a partir do exposto acima, muitos dos símbolos utilizados nos retratos ora analisados, como dito anteriormente, estão ligados à tradição iconográfica cristã. Ao mesmo tempo, esta cultura visual católica é permeada pela demanda da cultura fotográfica, no que tange aos conhecimentos específicos da prática fotográfica (FRIZOT, 2012). Com tais características associadas às esferas religiosa e fotográfica, os retratos serão a seguir analisados.

#### 4.2.1 O Espaço Fotografado

Na perspectiva analítica do *Espaço fotografado*, dividi a análise em três atributos: *Local*, *Mobiliário* e *Acessórios*. A variável a respeito do *Local* refere-se, basicamente, ao ambiente onde ocorreu o retrato. A partir dos quesitos *estúdio fotográfico* e *local não identificado*, esta subdivisão analítica indica que a maioria das imagens, num total de oito retratos, foram produzidas em estúdios fotográficos. Igualmente, esta informação está relacionada ao fotógrafo nas fotografias que aludem à autoria, perspectiva descrita acima.

De outro modo, sobre as imagens sem esta informação, num total de seis retratos, corremos o risco de fazer inferências equivocadas. Apesar disso, a respeito das imagens sem local definido, ao analisá-las, é válido supor que algumas foram clicadas em residências (Fotografias 8 e 11), mas também na própria escola. Primeiramente, porque não apresentam a informação de fotógrafo, o que pode, por exemplo, estar ligado a um fotógrafo amador, ou mesmo à posse de câmera pela família<sup>118</sup>. Além disso, nas imagens citadas, a ambientação aparenta um cenário mais íntimo, com móveis e imagens

---

<sup>118</sup>A partir da observação dos inventários das famílias e dos anúncios de leilões na cidade de Porto Alegre, na década de 1920, indica Possamai (2006) que apenas as famílias mais abastadas da cidade tinham acesso a câmeras fotográficas, principalmente por seu elevado custo.

semelhantes aos de uma residência, porém, organizados para compor a cena fotográfica. Sobre esta situação, distingue Leite (2001, p. 76), os retratos de estúdio e os de amadores:

[...] sendo que o primeiro inclui a intervenção dos padrões técnicos e artísticos do retratista, na deliberação dos 'objetos retratados'. Nos retratos de amadores, as imperfeições técnicas acrescentam-se à variedade e espontaneidade de situações em que são capturados - o que não lhes retira a fixidez e o viés do retratista.

Esta separação pode ser observada em uma das imagens citadas acima, provavelmente, tirada em uma residência particular (Fotografia 8). Esta suposição ocorre pelas características de improvisação do cenário, mas também porque, aparentemente, o retrato não possui a nitidez peculiar dos retratos de estúdios. Ainda assim, aspectos da composição da pose do referente e mesmo seu olhar distante são, supostamente, reflexos de um aprendizado fotográfico, por parte do fotógrafo, seja ele amador ou profissional, ao observar retratos de estúdio, ou seja, uma educação do olhar embasada na cultura fotográfica da época.

Acerca dos cenários, lembra Dubois (1994, p. 187) que são:

[...] portas ou janelas, mais ou menos entreabertas; fundos, ou fundos duplos, de cena; espelhos; quadros; recortes de todos os tipos; em suma tudo o que pode indicar ou introduzir dentro do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, em princípios contíguos e mais ou menos exteriores ao espaço principal.

Como evidencia este autor, há uma gama de dispositivos que preenchem o campo fotográfico, os quais o autor denominou de "arquitetura espacial do campo fotográfico" (DUBOIS, 1994, p. 188). Na verdade, Dubois (1994, p. 161) remete o ato fotográfico a um gesto de corte espacial e explica, em seus termos, que este gesto "[...] fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão". Enquanto corte, este espaço é capturado pelo fotógrafo que subtrai um espaço pleno, cheio, e, neste caso:

[...] o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o visível. Cada objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada (golpe de machado) que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência (o fora-de-quadro, o fora-de-campo [...]) (DUBOIS, 1994, p. 178).

Ou seja, o autor afirma que o espaço é talhado de uma vez só pelo ato fotográfico, seja este espaço encenado ou não<sup>119</sup>.

Baseada nas questões cima, para a análise dos cenários capturados pelas fotografias do objeto de pesquisa, foi criada a perspectiva analítica *Mobiliário*. Assim, em ordem alfabética dos atributos elencados, a presença de um *altar* em uma das imagens mostra a adaptação de um móvel para a cena fotográfica, possivelmente de uma casa, como dito acima (Fotografia 13). Este altar está coberto por um pano claro encimado por vasos e castiçal acompanhado por vela. Em outras duas imagens, há a recorrência de um *aparador*, com pintura reluzente, juntamente com um espelho e um castiçal. Recorrente em imagens distintas (Fotografias 7 e 14), ambas desacompanhadas da informação sobre a autoria do retrato, segundo relatos de ex-alunas, tal móvel fazia parte das dependências do Colégio Sevigné. Este cenário, apesar de compor um vistoso fundo da cena fotográfica, difere-se da maioria das fotografias do álbum, pois não possui uma ligação simbólica tão explícita quanto as imagens com genuflexório ou mesmo o painel cenário com a presença de Jesus Cristo, por exemplo.

---

<sup>119</sup>Dubois (1994) difere a fotografia da pintura, na medida em que, nesta, o pintor, através de inúmeras pinceladas, preenche gradativamente o quadro, enquanto naquela, com penas um golpe o quadro é preenchido.

Fotografia 13 – Altar improvisado para a cena fotográfica



Detalhes do retrato apresentam descritores como: altar, espelho, quadro, caso e vela.  
Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 14 - Aparador e espelho

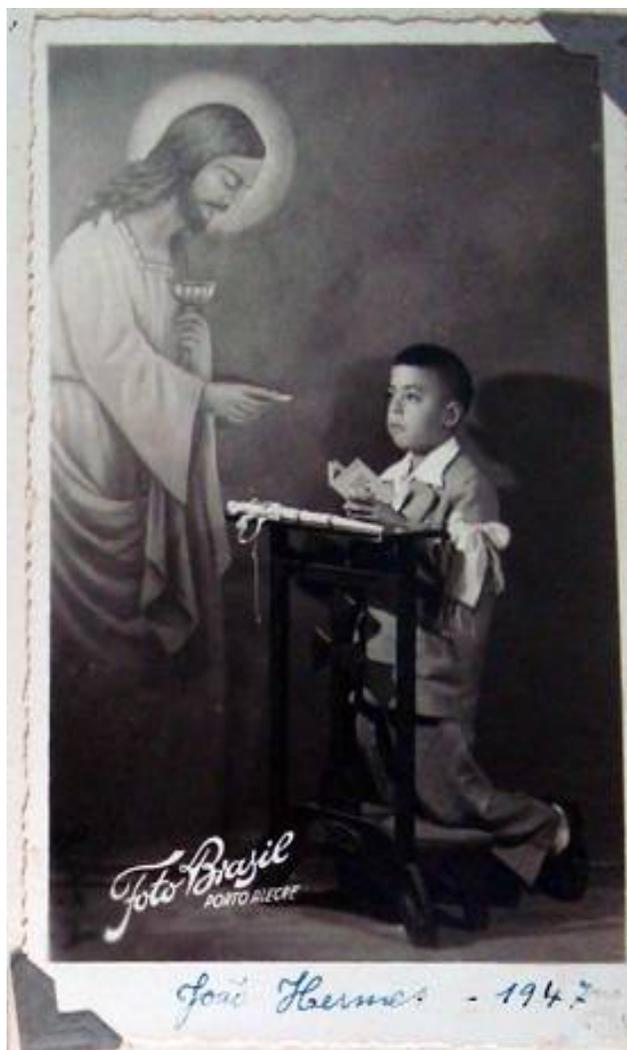


Detalhes de descritores como: aparador, castiçal e espelho. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Em três imagens, há a presença de *espelhos*, justamente nos retratos acima descritos como supostamente em ambiente residencial e ambiente escolar. Assim, em duas delas, por suas características morfológicas, parador e espelho se fundem em um único móvel (Fotografias 7 e 14). Em ambas, o castiçal que compõe a cena é refletido no espelho. Em outra imagem (Fotografia 13), a adaptação de um móvel para compor a cena fotográfica acaba por cobrir um espelho com uma imagem sacra, como resultado, a montagem de um altar, acima descrito.

Os manuais de primeira comunhão, vistos no capítulo anterior, mencionam em seus textos posturas, da mesma forma que apresentam figuras para a composição da cerimônia. Sugerem, deste modo, gestos e posturas aos “neo-catequizandos” (Figuras 14, 15 e 16). Neste sentido, a julgar pelos móveis que integram o cenário dessas representações, bem como das imagens descritas até então, o genuflexório apresenta relação emblemática com a Igreja Católica. Recorrente em seis imagens fotográficas podemos pensar que nos retratos em que o genuflexório aparece, não são utilizados outros móveis, ou seja, ele é o que dita a pose e a simbologia ao mesmo tempo. Entretanto, se pensarmos que a pose é fruto de uma composição, na relação entre fotógrafo e fotografado, entende-se que, de modo algum a pose é fixa. Assim, em algumas fotografias, o referente, ao invés de ajoelhado (Fotografias 15 e 16), está na verdade de pé, apoiado ao lado do genuflexório (Fotografia 3). Nesta fotografia, especificamente, o cenário que a compõe, diferentemente de outras que apresentam o genuflexório, não demonstra a devoção do ato de estar ajoelhado. Apesar disso, o fotografado traz consigo todos os símbolos concebidos socialmente como da primeira eucaristia: missal, terço, vela.

Fotografia 15 – Genuflexório 1



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Sevigné.

Fotografia 16 – Genuflexório 2



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Ainda, em uma fotografia há a presença de uma pequena *mesa* arredondada encimada por uma estátua sacra, ambas ladeadas pela catequizanda (Fotografia 17). Em outro retrato, suponho que o móvel ao qual o referente se apoia seja um genuflexório. Contudo, aspectos da fotografia, como o enquadramento e o tratamento dados pelo fotógrafo à imagem, produziram uma sombra em sua parte inferior e, deste modo, impedem a definição do mobiliário utilizado. Desta forma, tanto pode ser um genuflexório quanto a ponta de uma pequena mesa (Fotografia 12).

## Fotografia 17 – Acessórios da cena fotográfica



Detalhe da mesa e da estatueta ao lado da catequizanda. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

A respeito dos mobiliários e acessórios, Santos (1997) entende que, na década de 1940, a fotografia já não representava uma novidade, entretanto, seu *status* ainda existia. Nessa década, os estúdios apresentavam mobiliários próprios para ambientar as cenas requisitadas, em uma nítida herança dos estúdios do século XIX. Mas também, esta ambientação não era fixa, pelo contrário, havia variações de poses, cenários, ou mesmo a ausência de cenário apenas com um fundo claro ou escuro, de acordo com o desejo do freguês e a disposição do fotógrafo.

Com referência aos aspectos dos *Acessórios* que compõem os cenários das imagens fotográficas, o *castiçal* aparece em três delas. Dentro da simbologia católica, o *castiçal* é um elemento que representa a luz espiritual, a vida e a salvação (HEINZ-MOHR, 1994). Especificamente em duas imagens, o castiçal posicionado em cima de um aparador é refletido no espelho também presente na cena (Fotografias 7 e 14). Em outro retrato, este objeto está acompanhado de uma vela sobre um altar improvisado (Fotografia 13). Ao contrário da vela, presente em diversas fotografias, muito provavelmente este

elemento é apenas um detalhe aleatório à cena, colocado antes de qualquer coisa para embelezar e compor o cenário fotográfico.

Em uma fotografia, existe um quadro com imagem sacra em frente a um espelho (Fotografia 13), e, em outra, uma estatueta sobre uma pequena mesa (Fotografia 17). Ambas as representações possuem historicamente uma expressiva importância para a Igreja Católica. Ao analisar esta relevância, a partir de antigas lendas cristãs, Schmitt (2007) expõe a presença constante de estátuas – imagens em três dimensões – analisadas por este autor no contexto da Idade Média<sup>120</sup> e da cultura visual cristã. Em alguns exemplos, essas imagens suscitam genuflexões, lágrimas e preces, de acordo com o autor. Contudo, em um momento inicial do cristianismo, as imagens eram associadas aos ídolos pagãos. Afirma Schmitt (2007) que o triunfo das imagens para a Igreja Católica foi realizado por São Gregório<sup>121</sup>, papa venerado no período da Idade Média, responsável por fixar os princípios da atividade moderna das imagens. Seu inventário litúrgico, suas relíquias, depois de sua morte, e os ídolos quebrados para pavimentar as ruas de Roma, entre outras lendas, indicam que não é apenas o fundador da estatuária cristã, mas é ao mesmo tempo o destruidor dos ídolos pagãos. Estas ações eram uma forma encontrada para destruir a cultura pagã e suas práticas de veneração das imagens – estátuas, relicários, quadros pintados, entre outros objetos<sup>122</sup> – em consonância ao crescimento do cristianismo<sup>123</sup> (SCHMITT, 2007).

Outro símbolo presente na cultura religiosa, as *flores* são acessórios presentes em quatro fotografias. Como parte dos acessórios do cenário fotográfico, as flores estão geralmente associadas aos *vasos*. Flores e vasos, em duas imagens presentes no álbum, estão colocados no chão junto ao genuflexório (Fotografias 3 e 4) e também em uma delas sobre o altar montado

---

<sup>120</sup>Schmitt (2007) entende que, naquele contexto, existe relação entre a imagem onírica e a imagem material.

<sup>121</sup>Elevado ao trono pontífice em 590, existe inúmeras versões de suas ações (SCHMITT, 2007).

<sup>122</sup>O autor busca evidenciar a relação das imagens e da escrita para a religião católica. Enquanto esta é o verdadeiro depositário do Verbo de Deus, aquela, no entanto, toca o espírito com os olhos.

<sup>123</sup>O autor analisa densamente a forma progressiva com que a Igreja, ao longo dos séculos, se apropriou das imagens. Assim, para uma maior compreensão do complexo panorama da cultura visual ocidental, ver Schmitt, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Bauru. SP: EDUSC, 2007.

para a fotografia (Fotografia 8). Apenas em um dos retratos, todavia, as flores estão sobre um móvel, e disputam espaço com o braço da catequizanda (Fotografia 12). Para o catolicismo, as flores estão ligadas à esperança nos frutos que virão. Já em outra acepção, no que diz respeito à linguagem figurada da Bíblia, “[...] as flores indicam a transitoriedade de tudo o que é terreno” (LURKER, 1993, p. 104). O vaso, por sua vez, a partir da acepção cristã, é relacionado, sobretudo, ao corpo do homem, corpo este associado à casca frágil da alma (HEINZ-MOHR, 1994).

Algumas imagens apresentam artefatos dotados de carga simbólica ao sacramento, representados usualmente junto aos catequizandos. Entretanto, a partir dessa observação mais atenta, percebe-se que estão dispostos também como parte do cenário. Assim, diferentemente de outras imagens do álbum, em uma fotografia o *missal* está sobre o genuflexório (Fotografia 18) e não nas mãos do catequizando, pois suas mãos estão unidas e circundadas pelo terço. Igualmente, em outra imagem, o *terço* e a vela é que estão sobre o móvel, enquanto a catequizanda segura o missal (Fotografia 19). Ao mesmo tempo, do total de imagens fotográficas, quatro delas apresentam a *vela* como um acessório do cenário e não junto ao catequizando (Fotografia 19).

Fotografia 18 – Detalhe de missal sobre o genuflexório



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 19 – Detalhe de vela sobre o genuflexório



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Sevigné.

Das fotografias analisadas, duas delas estão *sem ambientação*, apenas com os referentes posicionados em frente à parede clara (Fotografia 6), com sua sombra projetada, e outra em uma parede escura (Fotografia 20). Nesta última imagem, de certa maneira, o contraste entre o branco das vestimentas e o preto do fundo, ressalta os atributos do referente. De outro modo, em oito fotografias há a recorrência de *painel cenário* ao fundo da imagem.

Fotografia 20 – Fundo da cena



Detalhe do fundo da cena em preto. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Sevigné.

Como mencionado no segundo capítulo, os painéis-cenários são recursos utilizados pelos fotógrafos desde o século XIX para ambientar a construção da cena fotográfica almejada, deste modo, em uma relação estreita, com os estúdios fotográficos. Sobre esses adereços, vimos também o que Santos (1997) chamou de teatralização, ou mesmo mentiras toleradas, ou seja, uma visão espetacular na fotografia através da ambientação dos estúdios. No caso das imagens do álbum, quatro diferentes motivos foram utilizados nos painéis figurativos para ambientar os catequizandos durante o ato fotográfico.

Na contramão dessa conjuntura, duas imagens se destacam. A primeira é justamente a imagem inicial do álbum, em que o cenário do estúdio Foto Elétrica apresenta um painel ao fundo com uma pintura em *trompe l'oeil* (Fotografia 3). Esta pintura representa dois pilares e a sombra de um arranjo de flores ao chão, sem os tradicionais fundos com elementos simbólicos do sacramento. A segunda (Fotografia 12), diferentemente dos painéis-cenários com pinturas figurativas, apresenta um fundo esfumado em degrade de cores.

O estúdio Foto Brasil, por outro lado, expõe dois motivos diferentes de cenário. Sobre isso, é preciso lembrar que, de acordo com o manual de Liébert (1864), era aconselhada aos estúdios a posse de diferentes painéis para a composição da cena desejada. O primeiro painel cenário representa Jesus Cristo com um cálice à mão esquerda, ao mesmo tempo que, com mão direita, oferece a eucaristia ao catequizando (Fotografias 9, 10, 15 e 16). A figura de Cristo está posicionada à esquerda da fotografia e ocupa uma proporção de 1/3 da imagem fotográfica, se dividida verticalmente. Este painel cenário se repete quatro vezes no álbum em diferentes imagens.

Outro painel do mesmo estúdio (Fotografia 5) representa pictoricamente um altar com toalha, dois diferentes tipos de vasos com flores, castiçais com velas acesas e diferentes imagens sacras representadas. Se comparado ao painel em que Jesus está retratado, diverge da concepção do anterior, na ausência da representação de Cristo. Entretanto, se comparado com o primeiro painel com a pintura em perspectiva, sua representação alude à Igreja Católica. Por último, um painel de um estúdio não identificado<sup>124</sup> (Fotografia 4) representa uma janela, um feixe de luz direcionado à figura de Jesus Cristo. Nesta representação, temos a ilusão de que Jesus, acompanhado de outra figura que carrega um cálice, oferece a eucaristia para o fotografado. Sobre esta segunda figura representada no cenário, trata-se de um elemento menor que ele, e devido a este motivo podemos pensar que se reporta à imagem de uma criança. Aos pés dessas representações, algumas flores foram colocadas.

---

<sup>124</sup>Ao observar uma coleção particular de fotografias de primeira comunhão, tive a oportunidade de observar o cenário de uma imagem e identifiquei como o mesmo cenário da Fotografia 5. A partir dessa comparação, identifiquei o estúdio fotográfico Steigleder, de Porto Alegre, como o produtor deste retrato. Indica Possamai (2006) que este estúdio também era chamado de Photo Electrica.

Outra diferença entre os painéis-cenários está relacionada à posição do Cristo, desta vez à direita da imagem, porém do mesmo modo com uma proporção de 1/3 da imagem, se esta fosse dividida verticalmente. A respeito da imagem de Jesus Cristo presente nos painéis-cenários, vale ressaltar que estão relacionadas às diferentes representações da figura de Cristo em distintos períodos históricos, conforme Heinz-Mohr (1994)<sup>125</sup>. De acordo com a simbologia da Igreja Católica, podemos considerar que esta imagem está no cerne da cerimônia deste sacramento, momento em que as crianças recebem pela primeira vez a eucaristia, que, como vimos anteriormente, simboliza o corpo de Jesus Cristo.

Ao exposto até aqui, é válido retomar o entendimento acerca do estúdio fotográfico entre o final do século XIX e início do século XX, período em que Santos (1997, p. 116) revela ser um estabelecimento social, logo, um lugar de formalidade “[...] que sediava o ritual de inserção da criança no *ethos* do adulto” [grifo do autor]. A ligação simbólica com a primeira eucaristia é realizada por móveis, como o genuflexório, e acessórios, como painel-cenário, mas também outros objetos que serão vistos a seguir, como o missal, a vela. Como local do ato fotográfico, o estúdio, ou o espaço fotográfico, além dos móveis e cenários, é o espaço de gestos e poses, a seguir analisados.

#### 4.2.2 O Corpo Fotografado

Na perspectiva de análise dos *Sujeitos fotografados*, dividi tais atributos em sete perspectivas: vista do corpo, ângulo e vista do corpo, postura,

---

<sup>125</sup>Heinz-Mohr (1994) sistematiza outras quatro diferentes figuras de Cristo. Nos três primeiros séculos, a figura jovem, imberbe, quase andrógono de Jesus era a dominante. Pouco tempo depois, um Cristo mais realista passou a ser retratado, com características do tipo semita “[...] com cabelos encaracolados, barba preta, olhos grandes” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 116-117). Na primeira metade do século IV, o Cristo passa a ser representado como mestre. Há, no século IV, a representação do Cristo barbado, o Cristo ‘em majestade’, designação adotada para a figura de atitude soberana. Por último, uma criação intensa da arte bizantina que cria o ‘Cristo Pantokrator’, o tipo ‘Cristo Sumo Sacerdote’ e o terceiro tipo bizantino de Cristo é o do ‘Cristo Emanuel’, do Menino Jesus. (HEINZ-MOHR, 1994, p. 116-117). O Cristo percebido nestas imagens apresenta representação mais contemporânea com traços predominantemente europeus.

expressão do rosto, objeto portado, roupas e acessórios e gênero. Neste momento, entretanto, pretendo descrever e analisar as quatro primeiras perspectivas: vista do corpo, ângulo e vista do corpo, postura, expressão do rosto. Estas subdivisões buscam observar o corpo fotografado e, por isso, possuem também descritores, com possibilidade de escolha de mais de um desses elementos em cada perspectiva.

A primeira perspectiva de análise evidencia a *Vista do corpo* na fotografia: corpo inteiro, meio corpo,  $\frac{3}{4}$  corpo – com imagens até a perna. Como ideia inicial, aspirava-se perceber as preferências de enquadramento dos fotógrafos. Ao observar este enquadramento, percebe-se que, em 11 imagens, vemos os referentes fotografados de corpo inteiro, em diferentes posições, como ajoelhado, de pé ou sentado. Em duas fotografias os catequizandos foram fotografados evidenciando apenas  $\frac{3}{4}$  do corpo (Fotografia 20), e em uma imagem foi representado com meio corpo, ou seja, da cintura para cima (Fotografia 12). Ao observar tais questões, vale mencionar que esses elementos dizem respeito à forma das imagens, e, deste modo, podem ser associados ao cartão de visita e ao cartão gabinete, moda absoluta da fotografia do século XIX. A vista disso, como exemplo, a padronização de pose, de cenários e mesmo de enquadramento.

A segunda perspectiva de análise refere-se ao *Ângulo de vista do corpo*, propõe quantificar a posição dos referentes no instante do clique. De tal modo, três catequizandos foram fotografados com a parte direita do corpo, nove de esquerda, três de frente e nove de perfil. Neste subgrupo, mais de um descritor pode ser escolhido à medida que em alguns retratos os catequizandos são vistos ao mesmo tempo de esquerda e de perfil (Fotografia 5), ou de direita e de perfil (Fotografia 4). É digno de nota que estas posições sofrem influência direta dos estúdios fotográficos – seus fotógrafos e seus cenários –, como no caso das imagens em que a figura de Jesus Cristo entrega a eucaristia aos catequizandos, posicionada à direita ou à esquerda do painel cenário, logo, indica a posição do referente.

A seguir, aliada a sua recorrência, observo a *Postura* dos corpos dos referentes com os quesitos: ajoelhado (6), apoiado (7), braço estendido (2), braço flexionado (14), em pé (5), encostado (1), mão no rosto (1), mãos unidas

(8), portando objeto (14) e sentado (2). Alguns descritores, como apoiado (Fotografia 3), braço estendido (Fotografia 8), braço flexionado (Fotografia 7), em pé (Fotografia 11), encostado (Fotografia 8), sentado (Fotografia 6), por exemplo, são condicionados por elementos cênicos, como o altar e genuflexório. De tal modo, como nas imagens do século XIX, e a busca por um corpo imóvel para a fotografia, os móveis da cena fotográfica contribuem significativamente para a formatação da pose, porém, sem a antiga premissa do corpo absolutamente contido, tendo em vista as condições técnicas mais apuradas na década de 1940.

No caso das imagens do álbum, as mãos dos catequizandos estão sempre ocupadas, em outros termos, em todas as 14 fotografias os referentes estão portando objeto com carga simbólica relevante ao sacramento da eucaristia. Mas também as mãos de uma das catequizandas estão junto ao rosto (Fotografia 12). Nesta mesma imagem, suas mãos estão unidas, como em outras oito fotografias (Fotografias 21 e 22). A posição de mãos unidas está representada em manuais de ensinamentos católicos e outras representações da cultura visual católica (Figura 4 e 5), como visto no capítulo anterior, uma capa de publicação de educação religiosa familiar (Figura 13). Há, nesta mesma publicação, outra representação de posição do corpo significativa ao *ethos* católico, a flexão de joelhos (Figuras 14 e 15). Entre outras posições de análise do corpo nas fotografias do álbum, dois referentes aparecem sentados (Fotografias 6 e 14).

Fotografia 21 – Mãos unidas junto ao rosto



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 22 – Mãos unidas



Detalhe das mãos unidas, mas portando objeto. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Capturada de forma induzida ou natural, ao que concerne à análise da perspectiva *Expressão do rosto*, subdividi em quatro campos, e, como nos casos anteriores, mais de um descritor pode ser escolhido. Observo que é recorrente em seis imagens do álbum os referentes fotografados de frente para a objetiva (Fotografia 23). De outro modo, oito catequizandos foram clicados de perfil, com olhar distante (Fotografia 24). Em análise sobre o século XIX, aponta Santos (1997) a relação entre as crianças e a objetiva, no século XIX

A espontaneidade infantil contrasta com a pose dos adultos, cujos olhares estão desviados para o fora do campo, traduzindo uma expressão contemplativa e própria dos retratos individuais, possivelmente inconscientes para os retratados e, portanto, constituindo-se num *habitus* do ritual da pose (SANTOS, 1997, p. 96).

Afirma o autor que, de forma inconsciente, crianças e adultos em frente à objetiva produziram um *habitus* do ritual da pose. Assim, no período delimitado pelo autor, “mesmo não existindo um padrão, é quase sempre as crianças que encaram a objetiva” (SANTOS, 1997, p. 96). Revela Dubois (1994) que este jogo de olhares dos personagens expõe o não representado na

imagem, o espaço fora-do-campo, ação normal, ensinada e instituída em fotografia. Aponta que, de forma geral, o princípio fundamental da fotografia é o “cara a cara”, nas palavras do autor. Completa ao afirmar que “decerto o olhar nem sempre está exatamente no eixo ótico do aparelho, mas pelo menos é *frontal*” (DUBOIS, 1994, p. 183) [grifo do autor].

Fotografia 23 – De frente para a objetiva



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Sevigné.

Fotografia 24 – De perfil para a objetiva



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Sevigné.

Do total de imagem, 12 crianças aparecem com rosto sério, como denominei, ao passo que apenas dois fotografados esboçam um sorriso (Fotografias 10 e 14). Para a moral da Igreja Católica, principalmente pelas análises de São Bernardo, assinala Schmitt (1995, p. 152) ser o riso não tão odioso, mas, apesar da associação diabólica, nas palavras do autor, “[...] são os pólos sempre negativos de noções e de comportamentos que podem, em certas condições, tomar um valor positivo”. Sobre a exclusão do sorriso dos referentes nos retratos do século XIX e início do século XX, salienta Santos (1997) que sorrir era permitido somente nos retratos de criança e principalmente quando acidental. O sorriso era ligado ao cômico, à ausência de censura. Sendo assim, o sorriso como uma manifestação do corpo, naquele

contexto, era compreendido como um dos tabus do fotográfico, ou seja, proibido pelo coletivo, na medida em que não era considerado sagrado (SANTOS, 1997). Mas o sorriso também está relacionado às transformações técnicas da fotografia que, desde o final do século XIX, possibilitava a documentação de movimentos a partir, principalmente, da invenção do obturador e o aumento da sensibilidade dos filmes, dado que, de outro modo, esta atitude demandaria, além da imobilidade completa, um grande tempo de exposição para captura da imagem. Neste sentido, ao corpo fotografado está ligada a noção de tempo.

Sobre essa temporalidade, nas palavras de Dubois (1994, p. 161), “[...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca separa a duração, captando dela um único instante”. Há um corte temporal, a noção de um único ponto, o instante. Revela Dubois (1994, p. 163) que “o ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração, instala uma espécie de fora-do-tempo [...]”, isso porque, para o autor, na fotografia há um congelamento, no entanto, que continua sem os sujeitos, posto que a fotografia não pode negar a temporalidade contínua.

Portanto, o tempo que imobiliza está ligado à pose. As fotografias, de certa forma, expressam alguns ensinamentos através da representação de poses, sejam elas orientadas pelo fotógrafo, que também possui o olhar educado por outras imagens de primeira comunhão, seja pelo desejo da família ou do referente, da mesma forma, subjetivados pela cultura visual católica. Podemos compreender esta situação nas palavras de Leite (2001, p. 97) para quem “a pose, ainda que dissimulada, é quase inseparável do retrato. Já se disse que o retrato é uma representação de alguém que sabe que está sendo fotografado”. Neste sentido, em vários retratos, percebe-se, no corpo contido<sup>126</sup> religioso, certa liberdade poética do fotógrafo, como, por exemplo, na imagem em que uma catequizanda sentada de perfil (Fotografia 6) em nada lembra as contidas posições sobre o genuflexório, ou mesmo em frente a um cenário simbolicamente relacionado ao sacramento. Pelo contrário, o referente aparenta uma posição natural, apesar de ter suas vestimentas simetricamente

---

<sup>126</sup>A expressão corpo contido é utilizada por Santos (1997) para explicar as questões sociais e fotográficas no final do século XIX e início do século XX.

arrumadas, o que, aliás, indica também a ação do fotógrafo na organização da cena.

Para Schmitt (1995), os gestos<sup>127</sup> são propensos à história de longa duração, principalmente pela vitalidade dos modelos de educação, mas também pela “[...] estabilidade dos esquemas que estrutura as culturas e as ideologias, à resistência dos princípios nos quais se enraízam os códigos e as normas” (SCHMITT, 1995, p. 141). A reflexão sobre o gesto, de acordo com o autor, é de natureza ética e procura a definição da norma, ou seja, o bom e o mau gesto ligado a valores universais como a razão humana ou o olhar de Deus, de acordo com a época em que foram reunidos. O gesto é, ao mesmo tempo, uma expressão física e exterior da alma interior. Esta relação – do corpo e da alma – em grande medida requer uma disciplina do corpo e de seus gestos. A moral e a educação na cultura ocidental por mais de 25 séculos foram tarefa da escrita. O autor destaca também que as virtudes adotadas pela Igreja Católica estão relacionadas à sabedoria pagã e sugere que, em torno de 389-390, Santo Ambrósio formulou o tratado que definiu virtudes cristãs do gesto sobre os termos de *modéstia*, *temperantia*, *vericundia*. Esta última com sentido carnal, ligado, sobretudo, ao sexo (SCHMITT, 1995). Neste âmbito, em suas palavras, o autor explica sua análise a respeito da moral romana “[...] pela noção de gesto e pelos valores éticos que inspiraram no passado a definição de modelos de gestos ideiais” (SCHMITT, 1995, p. 142). A partir de seus postulados, temos o entendimento de que o gesto é social e pensado justamente na sua regulação. Deste modo, o estudo deste autor corrobora para a compreensão do desenvolvimento do gesto por pensadores do medievo, mas principalmente a retomada desse entendimento a partir da Alta Idade Média<sup>128</sup>. Isso porque, desde o século XI, de acordo com Schmitt (1995), houve uma atenção renovada aos gestos<sup>129</sup>, momento em que se transforma e se dissipa a atenção dada a ele.

---

<sup>127</sup> Segundo Schmitt, o gesto passou a ser uma categoria de pensamento, objeto de reflexão a partir do momento em que foi objetivado e esta ação variou no decorrer dos séculos.

<sup>128</sup> Conclui o autor que a evolução do vocabulário sobre os gestos na Alta Idade Média está dissipada e, por este motivo, não está clara na literatura moral (SCHMITT, 1995).

<sup>129</sup> Schmitt (1995, p. 150) ressalta que, nesta época, houve um acréscimo de vocabulário a este respeito, e explica, em suas palavras, que “[...] em um número variado de textos – crônicas, vidas de santos, obras morais ou didáticas, etc. [...]”. A própria palavra *gesticulato*, antes

A noção de desapego ao corpo, entendidos como ocasião e lugar do pecado, “[...] a alegorização do corpo sublimado como imagem do ‘corpo da Igreja’, talvez não seja mais do que uma forma de recusa do corpo real” (SCHMITT, 1995, p. 147-148). Deste modo, o século XII é considerado como o renascer do gesto enquanto objeto de pensamento de reflexão ética, relação aprofundada nas cidades, sobretudo nas escolas urbanas, local onde foram elaboradas a nova cultura filosófica e científica daquele contexto. A respeito desse reencontro, ao âmbito dessa pesquisa, Schmitt (1995, p. 156) elenca alguns fatores para essa transformação:

[...] a renovação urbana, o confronto sem precedentes dos clérigos e dos laicos, a exacerbação das diferenças de estatutos, de funções, de ordens e também de comportamentos, inclusive no interior do clero, [...] e também uma atenção nova ao corpo, que não é mais apenas a ‘prisão da alma’, e, pensam os moralistas, se bem governado, pode-se tornar lugar e meio da salvação do homem. Parece-me, assim que um ponto de equilíbrio foi alcançado na segunda metade do século XII.

Assim, resume o corpo como um lugar possível da salvação do homem, ou seja, por este exemplo, o autor evidencia uma nova atenção dada ao corpo, não mais com a noção de prisão da alma. Essa releitura dos antigos escritos sobre a moral – extraídos de Horácio, de Cícero e de Sêneca – lembra que “[...] os movimentos exteriores do corpo traduzem os movimentos interiores da alma” (SCHMITT, 1995, p. 152). Para isso, o autor utiliza os sermões de Alain de Lille com objetivo de evidenciar o gesto, ou melhor, a evolução do gesto ao depreciar a luxúria e enaltecer a castidade. Em seus termos, o autor explica que:

A pureza do espírito, a inocência do corpo, o gesto sem mácula [...], o pudor na vestimenta, a abstinência na alimentação, o respeito na linguagem. Esse unguento combate a luxúria que avilta o espírito, macula todo o corpo e relaxa o gesto [...] (SCHMITT, 1995, p. 154).

Esta descrição sobre o gesto, realizada no século XIII, mostra a relação do corpo casto, mas deixa perceptível a evidência de que a educação do corpo

---

tomada em uma acepção negativa, passa a um sentido positivo, se comparada à Alta Idade Média.

religioso está inserida em um *habitus*. Nesta perspectiva, corpo e gesto são aproximados.

No auxílio à constituição teórica e histórica do corpo, Michel Foucault, em uma conferência na década de 1960, reflete a respeito do corpo em sua relação com a utopia<sup>130</sup>. Sobre a utopia, segundo o autor, não tem um lugar, mas, ao mesmo tempo, é um lugar de um corpo sem corpo, em outros termos, de um corpo utópico<sup>131</sup>. Para Foucault (2010, p. 3), as utopias nascem do próprio corpo para, só posteriormente, voltarem-se contra ele, pois “[...] o corpo humano é o ator principal de utopias”. Nesta perspectiva, para o autor, o corpo é lugar. Indica, em sua reflexão, que a maior utopia está relacionada ao mito da alma fornecida pela história ocidental.

Conforme Sant’Anna (2006), a partir do período medieval o homem passa a ter independência em relação ao cosmos<sup>132</sup>, na medida em que possui alma, ou seja, o que possibilita falar com Deus. Entretanto, à medida que a alma, em termos positivos, é imortal, o corpo é o que impede o ser humano de contemplar a vida, na medida em que é mortal. Corpo e alma, nesta medida, são termos opostos<sup>133</sup>. Ao ser humano, casto, cabe justamente o controle de ambos – corpo e alma –, não se deixar levar pelos pecados da carne, ao mesmo tempo, controlar os pensamentos impuros.

A partir dos oitocentos, entretanto, o poder que se institui ao corpo apresenta bases científicas e expressas em “[...] regulamentos militares, escolares, hospitalares e em casas de correção”, segundo Santos (1996, p. 60) – cuja inspiração passa por Michel Foucault<sup>134</sup>. Afirma Jean Jacques Courtine (2008, p. 7) que “o século XX é que inventou teoricamente o corpo”. Segundo

<sup>130</sup>Foucault explica que: “A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas é um lugar onde terei um corpo sem corpo, um corpo que será belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em sua potência, infinito em sua duração, desligado, invisível, protegido, sempre transfigurado; [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 1).

<sup>131</sup>Sobre corpo utópico, o autor afirma que é um “corpo incompreensível, penetrável e opaco, aberto e fechado” (FOUCAULT, 2010, p. 2).

<sup>132</sup>Para chegar a este argumento, a autora analisa os principais filósofos que influenciaram pensamento ocidental cristão desde a Antiguidade.

<sup>133</sup>A análise da autora leva a crer que existem, simultaneamente, rupturas e continuidades das concepções de corpo entre a Antiguidade Clássica e a Idade Medieval.

<sup>134</sup>Entre as inspirações teóricas, utilizo as concepções de Michel Foucault, na medida em que seu entendimento frente ao corpo dos sujeitos, em um contexto de transformação nas formas de vigiar e punir, expõe questões cruciais para esta temática, mas também porque outros teóricos foram inspirados por este autor. Deste modo, ao âmbito deste trabalho, algumas de suas análises são oportunas.

este autor, esta invenção ocorreu basicamente em três etapas: primeiramente, a partir da Psicanálise, para a qual o inconsciente fala através do corpo, nas ideias de Sigmund Freud; posteriormente, nas ideias de Edmund Husserl – corpo como berço original – e Maurice Merleau Ponty – para quem o corpo é a encarnação da consciência; e, por último, na Antropologia, ligado às ideias de Marcel Mauss e as maneiras como os homens e as sociedades sabem servir-se do seu corpo. Em suas palavras, Courtine (2008, p. 8) resume suas etapas: “e assim aconteceu que o corpo foi ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura”.

Aponta Corbin (2008) a existência de um peso do catolicismo nas representações e nos usos do corpo<sup>135</sup>. Em sua compreensão, Deus criou o homem à sua imagem, nesta medida, “[...] o corpo, receptáculo da alma, também é um templo apto a receber o corpo de Cristo no Sacramento da Eucaristia” (CORBIN, 2008, p. 59). Nesse esquema criado pela Igreja Católica, ao longo do século XVII, o corpo de Cristo está no centro das crenças, conhecimento fundamental a esta pesquisa, pois, dentro da dinâmica social, se relaciona a outros espaços e manifestações sociais, como a fotografia, as artes, a educação, a família.

O corpo religioso, regrado com base na moral cristã, é considerado pecador e inferior (SANT’ANNA, 2006)<sup>136</sup>, e é por este motivo que o cristianismo, nesta esteira, forja códigos, normas de comportamento. Propõe Foucault (2013) que, na passagem do século XVIII para o século XIX, há o triunfo do racionalismo a partir da queda do Antigo Regime francês, feito que legitima o corpo humano no âmbito de uma nova ordem. Neste meio, os castigos do corpo passam a ser substituídos pela expiação da alma, e, entre os efeitos analisados pelo autor, o aumento da autoridade religiosa.

Porém, o corpo de Cristo simbolicamente entregue na eucaristia requer disciplina do corpo do próprio catequizando. Isto é, o alimento ao corpo, entenda-se neste momento a abstinência e o jejum, está relacionado à refeição

---

<sup>135</sup>O autor se refere à cultura somática do século XIX impulsionada pelas aparições da Virgem Maria.

<sup>136</sup>Baseada em Michel Foucault e seu estudos em direção a uma genealogia do sujeito, a autora entende que o cristianismo não inventou o código de comportamento sexual, este é reforçado pelo cristianismo a partir da desintegração das cidades-estados gregas, sob influência social do contexto da Antiguidade.

eucarística (CORBIN, 2008). Por isso, para a comunhão do corpo de Cristo, o temor do sacrilégio tem muito peso e é com esse significado que “o jejum e as penitências contribuem para aliviar esse temor [...]” (CORBIN, 2008, p. 84). Assim sendo, a disciplina, além de outros métodos de mortificação da carne, é bastante comum em boa parte do século XIX, principalmente entre os religiosos e as religiosas. É exigido, principalmente das últimas, uma moderação de gestos, o domínio da vivacidade, ações que requeriam permanente vigilância, nos “modos de ficar sentada ou ficar de pé, a maneira de caminhar, precisam ser controladas. [...] As atitudes da oração são estritamente codificadas. As mãos devem estar continuamente ocupadas [...]” (CORBIN, 2008, p. 58). Deste modo, lembra Corbin (2008) que o modelo imposto às religiosas, colocando o corpo de lado em favor da alma, foi aplicado com menor rigor em internatos e escolas católicas, mas também que as celebrações dos cultos da Igreja Católica são, a priori, uma escola da prática do silêncio. Sobre o ensinamento às crianças o autor revela que:

Os pequenos aprenderam a unir as mãos. Aprenderam que não devem correr na igreja, nem nos seus arredores. O mesmo vale, e com maior razão para as crianças do coral, levadas a dominar o corpo como exigência da cenografia das cerimônias (CORBIN, 2008, p. 93).

As crianças, na religião católica, são desde cedo ensinadas a conter movimentos e impulsos. O próprio caminhar para a comunhão deve ser realizado com concentração para evitar o entorno altamente sensorial. Revela Corbin (2008) que a prática da comunhão frequente auxiliou para aprofundar as disciplinas na segunda metade do século XIX. Vale ressaltar que as regras coletivas geram sinais que marcam o ritmo do tempo cerimonial, tornando-se normas de comportamento. Cada momento da cerimônia necessita de concentração, posturas comedidas e atitudes moderadas. Alguns exemplos dessas normas podem ser visualizados através da iconografia católica, presente nos manuais, representações pictóricas e fotográficas. As práticas educativas religiosas, muitas vezes cotidianas, as quais as crianças desde cedo eram submetidas com ensinamentos católicos oriundos da família, da escola e da igreja, estavam presentes nos manuais relacionados à primeira

eucaristia, vistos no capítulo anterior, no qual, além das questões religiosas e morais, gestos e atitudes foram também postulados (Figuras 14, 15 e 16).

Diante disso, aponta Brouard (2006, p. 26) que a simbologia da verticalidade, “[...] ligada à posição ereta do corpo humano, faz levantar a cabeça ou os braços para o céu e louvar a Deus [...]”. Ou seja, do ponto de vista cristão, a presença de Deus está situada no céu. Para este autor, o espiritual da fé cristã ocorre pela mediação do corpo humano<sup>137</sup>. Lembra Brouard (2006) que a própria liturgia católica é impregnada de símbolos e explica que a dimensão simbólica está intrinsecamente vinculada à ritualidade. Assim:

[...] um feixe de tal espécie de erva, um ramo de tal tipo de árvore, algumas palavras recebidas devidamente da tradição, um pouco de branco ou de vermelho, tal posição ou tal gesto são o tipo de ‘ingredientes’ com os quais se forma a ‘cozinha’ ritual. [...] A Execução de um ritual pode requerer o desdobramento ou a manipulação de dezenas de objetos, mas são objetos ‘pequenos’ de poder altamente condensador [...]” (BROUARD, 2006, p. 27).

Essa cozinha ritual, com objetos e gestos com poder altamente condensador, mencionada pelo autor, pode ser observada nas fotografias, principalmente porque essas estruturas elaboradas pela Igreja Católica funcionam como princípios geradores de práticas e de representação.

Assim, algumas partes do corpo religioso são altamente simbólicas. As mãos, por exemplo, possuem, para o catolicismo, a importante função de dirigir (LURKER, 1993). Na tradição bíblica e cristã, “[...] a mão é o símbolo do poder e da supremacia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 598). Na arte barroca, Argan (2004) comenta o estudo da persuasão por meio dos textos a respeito dos gestos das mãos. Símbolo de dominação, a palavra hebraica significa, ao mesmo tempo, mão e força. Portanto, desde sempre a mão expressou atividade, força, senhorio. (HEINZ-MOHR, 1994).

Os joelhos, por sua vez:

---

<sup>137</sup>Sobre esta mediação do corpo humano, Brouard (2004, p. 26) utilizou as expressões “imagem inconsciente do corpo”, de Fr. Dolto, e a “topografia simbólica” do corpo humano, de A. Vergote.

Os joelhos eram tidos como sinais do sentimento de culpa, do gesto de petição e como expressão da homenagem. Quem se ajoelha com os dois joelhos, e não mais se apresenta em posição ereta como homem livre, manifesta sua sujeição a gente que se julga superior e mais poderosa (LURKER, 1993, p. 123).

O ato de ajoelhar-se está relacionado à sujeição perante Jesus Cristo. Assim, nos manuais da década de 1940, os catequizandos são orientados a adorar o corpo de Cristo, permanecendo ajoelhados após a eucaristia (Figura 16). Como visto acima, as fotografias representam, e, segundo Santos (1997), fantasiam este acontecimento, com anuência de todos os envolvidos, em diferentes níveis – fotógrafo, família, fotografado –, principalmente a partir dos telões pintados com estes motivos e o móvel genuflexório, que acabam por eternizar fantasiosamente o momento primeiro de encontro com Jesus Cristo na eucaristia.

Ao analisar as influências da prática cultural católica para a cultura somática do século XIX, informa Corbin (2008) que posturas e gestos que marcam o corpo, a genuflexão ou ajoelhação nas instituições católicas em momentos do ofício divino, da hora da preparação para a confissão, entre outros, chegavam a deixar os joelhos calosos. Por outro lado, a genuflexão não deve ser incluída exclusivamente no rol de medidas disciplinares da Igreja, e, nas palavras do autor, “[...] leva a habituar-se e tolerar posturas e estiramentos que nada têm de natural [...]” (CORBIN, 2008, p. 92). A ajoelhação está ligada à oração e significa, neste sentido, a submissão à divindade<sup>138</sup> que ocorre em diversos momentos das celebrações católicas.

Da mesma forma, dentro da concepção católica:

A posição de sentar-se expressa repouso e dignidade. Quem está assentado terá, apesar de sua acomodação, tudo sob os olhos. Com respeito ao que está em pé, o que está assentado ocupa posição de dominador; o trono é sinal de poder e senhorio (LURKER, 1993, p. 225).

Estar sentado, a partir desta definição, sugere posição de dominação, em uma analogia aos servos e senhores; enquanto aquele fica de pé, este fica sentado. Por outro lado, estar em pé, em uma posição ereta, diferencia homens

---

<sup>138</sup> O autor completa afirmando que a ajoelhação está presente em outras práticas sociais, como a sedução, a conquista, pedidos de favor (CORBIN, 2008).

e animais, em posição horizontal, ao menos do ponto de vista exterior. Neste caso, “estar em pé é sinal de dignidade, que cabe de modo particular ao mediador entre Deus e o homem” (LURKER, 1993, p. 94).

Ou seja, a posição dos referentes das imagens fotográficas da primeira comunhão está envolta em demandas amparadas nos preceitos católicos e seus ensinamentos religiosos, através de aulas de catequese, assinalados pelas famílias cristãs, pois constituem um de seus principais deveres. Igualmente, as posturas estão de acordo com questões da cultura fotográfica ou mesmo influenciadas por ela. Em outras palavras, o corpo religioso capturado pela fotografia está diretamente ligado também às escolhas do fotógrafo e imerso no *habitus* fotográfico. Nas imagens, essas escolhas podem ser visualizadas a partir das atitudes, ou posturas, como utilizo ao longo do trabalho, entre elas: apoiado, braço estendido e flexionado encostado. Susan Sontag (2004, p. 17) alerta que: “ao decidir que aspecto que deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas”. Como exemplo destas questões, exposta no primeiro capítulo, a recordação de Wadenoyen (1967) de sua visita a um estúdio fotográfico, ocasião em que foi obrigado pelo fotógrafo a sentar-se de forma não vivenciada habitualmente, bem como teve suas roupas alinhadas. Quer dizer, o fotógrafo organizou a cena fotográfica dentro da visualidade dos estúdios que refletia a própria sociedade, certamente com ajustes na iluminação, pregas das roupas, móveis.

Espaço de gestos e poses padrões, nas concepções de Santos (1997), em nada lembram a expressão e o corpo infantil. Pelo contrário, o próprio autor explica que:

[...] a pose é a mesma que consta nos retratos dos adultos desde os primórdios da fotografia onde o corpo é investido de um gesto-padrão: uma das mãos apóia-se sobre algum acessório do cenário, enquanto que a outra descansa estendida sobre a perna (SANTOS, 1997, p. 118).

Em busca de uma pose padrão, crianças e adultos partilham das mesmas expressões do corpo. Deste modo, o sistema de produção da fotografia, em especial o retrato, provocou um inegável envolvimento entre as

representações do eu público e do eu privado (SANTOS, 1997, p. 55). Nas palavras do autor:

Por outro lado, da mesma forma que os corpos individuais não são iguais, ainda assim eles estão relacionados a todo um sistema de representações que traduz a sua capacidade de existência social, ou seja, os corpos individuais são construídos pelo coletivo nas fotografias e passam, de corpos particulares e individuais, a corpos que se consubstanciam na regra corporal geral, diante de um processo de constituição das representações sociais (SANTOS, 1997, p. 55).

A representação fotográfica também de corpos individuais é construída coletivamente a partir de uma regra corporal geral. De acordo com essas regras, há, nas representações fotográficas, uma padronização e simetria da pose. Em outros termos, Mauad (2002) entende que, através da *mise-en-scène*, que limita movimento e impõe disciplina, a fotografia por meio do quadro fotográfico expressa sobre trajés, penteados, poses, objetos e paisagens que proporcionam um sentido adequado de criança do século XIX. Para a autora, “somente com a fotografia portátil e instantânea, na virada do século, se poderá flagrar o desalinho dos trajés e penteados da rotina doméstica” (MAUAD, 2002, p. 142). Assim, ao pesquisar sobre o corpo contido presente nas fotografias, baseado nos pressupostos de Foucault<sup>139</sup> acerca do início da Idade Moderna, Santos (1997) analisa o adestramento dos corpos individuais tornado regra. Sobre isso, o próprio autor comenta que:

Homens e corpos, estando no mesmo nível de consideração que a mecânica, têm os seus movimentos, os seus gestos, as suas atitudes e a sua rapidez atentamente observados num processo de coerção ininterrupta, que esquadrinha e oportuniza a atuação das chamadas disciplinas. Assim, os processos da geometrização ou esquadrinhamento individual estão presentes na organização dos grupos, sejam eles escolares, trabalhadores ou mesmo familiares e isto se repete de maneira bastante eloqüente e até caricatural, na imagem fotográfica (SANTOS, 1997, p. 93).

---

<sup>139</sup>Foucault (2013) pretendia estudar as transformações dos métodos punitivos a partir de uma tecnologia política do corpo, ou seja, umas das relações de poder e das relações de objeto. A partir da suavidade penal – entendida pelo autor como uma técnica de poder –, o autor buscou compreender como o homem, a alma e o indivíduo vieram a fazer do crime o objeto da intervenção penal, e de que modo a sujeição pode dar origem ao homem como objeto de saber para um discurso com *status* científico.

Cabe mencionar que a fotografia, como um saber científico, inspira-se nesse contexto de cientificidade do século XIX. Contudo, a disciplina na fotografia está presente na organização da cena fotográfica, através da geometrização dos corpos.

Aponta Foucault (2013, p. 124) a necessidade de formação de indivíduos submissos, ou, em seus termos, “[...] sujeito obediente, o indivíduo sujeito a hábitos, regras, ordens [...]”, dentro das formas de coerção, aplicadas e repetidas. É neste sentido que este autor refere-se à formação de um corpo dócil<sup>140</sup> capaz de ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado. Este corpo passa a ser sujeitado através de métodos minuciosos que impõem relação de docilidade-utilidade, as quais Foucault chamou de disciplinas. A partir disso, o autor revela que:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe (FOUCAULT, 2013, p. 133).

A disciplina para a regulação do corpo torna-o obediente e útil através de uma manipulação calculada e, com isso, a formação de corpos dóceis. Para ser um corpo útil, entretanto, nos pressupostos de Foucault (2013), o corpo deve ser submisso. Esta sujeição não necessariamente é compreendida pelo uso da força, com instrumentos de violência e ideologia. Antes, pelo contrário, o autor mostra que “[...] pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e no entanto continuar a ser ordem física” (FOUCAULT, 2013, p. 29).

De tal modo, o contexto do final do século XIX e início do século XX estava marcado pelo investimento físico do corpo, com treinamentos e práticas esportivas, sobretudo, relacionado à noção de desenvolvimento pessoal

---

<sup>140</sup>O corpo dócil de Foucault está baseado na época clássica – século XVIII – em que o corpo era como objeto e alvo de poder, e principalmente nas noções de corpo útil, inelégível do livro *Homem-Máquina*, de La Metrie.

associado à própria imagem do corpo e o desenvolvimento da identidade (VIGARELLO, 2008). No Brasil, o autor Maurício Parada<sup>141</sup> (2011, p. 351) evidencia o treinamento do corpo e, apesar de não estar diretamente ligado às questões religiosas indagadas por esta pesquisa, auxilia a compreensão da educação do corpo, porém, pelo Estado a partir da tutela estatal sobre a infância e a juventude<sup>142</sup>. Conforme Parada (2011, p. 351), houve práticas intervencionistas e uma nova relação entre a política e o corpo no período do Estado Novo, em sua “[...] preocupação com a educação e o civismo”. Neste contexto, a educação do corpo está ligada à preocupação da formação do homem nacional, transferida neste momento histórico para o desporto através da Educação Física. Isso porque a escola, nesse momento, é a instituição normatizadora e disciplinadora da infância (PARADA, 2001).

Outra esfera de educação do corpo é a família, como exposto no capítulo anterior ao evidenciar os ensinamentos religiosos, elementos fundamentais às famílias cristãs e à disciplina do corpo. Em uma sociedade pouco institucionalizada, a educação e a própria alfabetização das crianças, por exemplo, cabiam às mães.

As mães têm uma responsabilidade muito maior em relação às filhas, que lhes são abandonadas pelo Estado (demora na escolarização feminina) e confiadas pela Igreja, assim se instaurando uma sutil divisão entre o corpo e alma, pelo menos a partir da adolescência [...] há uma continuidade fundada sobre o papel conservador e evocador das mulheres. Cabe às mães uma árdua missão: casar as filhas (PERROT, 1991, p. 156).

Grosso modo, a autora evidencia a diferença frente à educação feminina, ligada diretamente aos ensinamentos religiosos e morais, principalmente relacionados ao casamento das filhas. É nesse contexto de educação familiar que se inicia o controle do corpo e da expressão emocional e se intensifica a “[...] disciplina sobre a linguagem e as atitudes físicas das

<sup>141</sup>O autor analisa a Reforma Francisco de Campos e a obrigatoriedade do ensino de Educação Física no secundário, e, com isso, a transformação da prática esportiva no país. Busca distinguir dois aspectos anteriores a esta reforma que promoveram o desporto no país: por um lado, a consolidação do esporte como lazer e entretenimento das massas; por outro, a crescente preocupação de médicos higienistas, militares e pedagogos, em uma interpretação moral do esporte (PARADA, 2011).

<sup>142</sup>Neste momento analisado pelo autor, a infância e a juventude são entendidas como categorias sociais; enquanto a primeira é compreendida dos sete aos 11 anos, a segunda está entre os 12 e os 18 anos (PARADA, 2001).

crianças, intimadas a ficar retas, a comer direito, e assim por diante” (PERROT, 1991, p. 157). A autora ainda sugere que no século XIX existe um duplo movimento na relação entre pais e filhos<sup>143</sup>, muitas vezes extremamente coercitivo, porém, que prevê o futuro da família através desse investimento na descendência (PERROT, 1991). Para Santos (1997), no caso do Rio Grande do Sul, a partir da Proclamação da República, principalmente, as famílias oferecem às crianças um repertório de limites corporais, que servem como meio de entrar no mundo civilizado dos adultos.

Ao mesmo tempo, a criança, tutelada pela família, é fonte inesgotável de vigilância. Santos (1997) aponta o início da preocupação com o corpo infantil sadio e, no caso das meninas, à preocupação com sua elegância. Por isso, representações de corpo estão ligadas à idealização da família, entendido como objeto, e, em seus termos, “[...] como se fizessem parte de uma fábrica onde todas as máquinas contribuem, setorialmente, para o triunfo final do empreendimento: a confecção de produtos, que neste caso, são os próprios filhos e a continuidade do grupo” (SANTOS, 1997, p. 93). Santos (1997, p. 93) ainda associa a família à fotografia: “a família-máquina é registrada pelo olho-máquina da objetiva fotográfica como ideias intercomplementares”.

Portanto, os retratos aqui analisados esboçam as questões católicas e fotográficas, através de esquemas e representações sociais incorporadas. Este *habitus* construído socialmente em várias esferas, como a ciência, a escola, a família, além das aqui destacadas. Os gestos, as posturas surgem de padrões inconscientes, dados através do exemplo, de atitudes. Simbolicamente carregados de significados religiosos, atitudes como a genuflexão, a união das mãos, até mesmo a ausência de sorriso, são incorporados pela cultura fotográfica, porém, com pronunciado significado diante da cultura católica. Através dessa simbologia e de uma determinada pose, os retratos dão a ver tais ensinamentos.

---

<sup>143</sup>Outra figura, antigamente ignorada pelas sociedades tradicionais, se delineia com precisão: a do adolescente. “Entre a primeira comunhão e o bacharelado ou o alistamento militar para os rapazes, e o casamento para as moças, desenha-se um período cujas promessas e riscos foram ressaltados por Buffon e principalmente por Rousseau” (PERROT, 1991, p. 161-162).

### 4.2.3 Acessórios do Corpo Religioso Fotografado

Por sua importância na composição do corpo religioso fotografado, diferentemente das demais perspectivas, destaquei os acessórios como um conjunto analítico separado. Deste modo, os três últimos quesitos da grade interpretativa a respeito dos sujeitos serão aqui descritos e analisados, a saber: objeto portado, roupas e acessórios e gênero. A divisão relativa ao gênero, apesar deste não ser considerado um acessório do corpo, será analisada neste momento, pois se relaciona diretamente a ele, como a utilização de véus e vestidos para as meninas, terno e laços para os meninos, ou seja, principalmente com a indumentária.

Assim, no tocante ao *Objeto portado*, procurei diferenciar os artefatos que os catequizandos possuem em mãos dos objetos que compunham a cena, ou seja, pertencentes ao cenário, analisado acima. Na verdade, são elementos que se repetem, se compararmos aos quesitos anteriormente explorados, e, portanto, simbolicamente representativos à doutrina católica. Entre eles, a *flor*, a partir de um entendimento bíblico, lembra o estado da infância e, entre muitas acepções, é o “[...] símbolo da beleza e graça terrenas, as flores em geral são sinais do princípio passivo, da atividade de receber, correspondente às de cálices, voltadas ao dom e à atividade do céu” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 163).

Diferentemente das imagens analisadas anteriormente, em um retrato, a catequizanda de pé segura um par de flores com cálice branco e longo caule, do tipo copo de leite (Fotografia 20). Nesta mesma imagem, percebe-se outros objetos portados e, entre eles, o *missal*, que consiste em um livro litúrgico que contém todas as orações da missa, entre outras informações referentes a essa liturgia. Do conjunto de imagens analisadas, em 10 delas os “neo-catequizantes” possuem o livro nas mãos (Fotografias 25 e 26). O *terço* é outro adereço recorrente em 13 imagens fotográficas (Fotografias 26 e 27) e simbolicamente faz referência à confiança em Maria (MERGNAC, 2008). Do mesmo modo que o missal, o terço era comumente oferecido pelos familiares como presente no evento da primeira comunhão. Apenas em uma imagem da série analisada o terço não está presente entre os elementos de composição

da cena fotográfica, observada anteriormente, tampouco junto ao catequizando (Fotografia 15). A *vela*, outro artefato com forte relação simbólica à religião católica, está ligada à fé e à oração (MERGNAC, 2008), e, como mencionado acima, é utilizada em muitos sacramentos da Igreja Católica, como o batismo e a crisma, por exemplo. Porém, em apenas um dos retratos o catequizando traz consigo este elemento (Fotografia 26). Nesta imagem, a vela acesa é ostentada pelo referente, o que, de certa maneira, reforça seu significado simbólico. Ao que tudo indica, a diferenciação de gênero não era realizada pelos objetos portados, à medida que ambos, meninos e meninas, seguravam flores, terços, missais. À exceção de uma imagem em que o menino segura uma vela, este artefato é observado apenas como acessório do cenário nas imagens em que os referentes são do sexo feminino. O diferencial quanto ao sexo dos referentes está ligado aparentemente ao vestuário.

Fotografia 25 –  
Catequizanda e objetos



Destaque para as flores copo de leite e o missal. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 26 – Objetos  
portados



Destaque para o terço, o missal e a vela. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 27– Catequizanda com terço



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Ainda sobre estes adereços representados na fotografia, é digno relacionar o missal como um artefato ligado às práticas de leitura silenciosa e oral. Ressalta Chartier (1991) que, ligado ao ato de leitura silenciosa, entre os séculos XVI e XVII, principalmente, ocorre um crescimento das bibliotecas, especialmente com livros de romances, mas também com livros religiosos. Nessa direção de privatização da leitura em diferentes contextos, muitos retratos pictóricos de leitores desfrutando desse momento íntimo foram representados<sup>144</sup>, sobretudo em uma dimensão doméstica (CHARTIER, 1991).

Já sobre a fotografia, ao referir-se às mentiras toleradas para a composição da cena nos estúdios fotográficos no século XIX, Santos (1997) entende que esta falsidade traz diversos elementos, entre eles, os livros, próprios do cotidiano das pessoas, em um uso simbólico dos espaços para se fotografar. O livro representado fotograficamente, segundo Santos (1997), é herdado da tradição pictórica e funciona para demarcação do *status* do retratado. Ao âmbito dessa pesquisa, a partir dos sentidos atribuídos por estes autores, a prática de fotografar-se portando um livro de rezas, ou missal, além de um símbolo católico, pode estar relacionada aos valores de respeito e moral que a fotografia e principalmente o retrato agregavam naquela época.

Do mesmo modo que o missal, a vela apresenta estreita relação com simbologia católica. Esclarece Heinz-Mohr (1994, p. 383 - 384) que:

Na Idade Média era corrente, ademais, que as virgens carregassem duas velas acesas, um para se comprovarem como "virgens prudentes" [...] e a outra para expressar o desejo de ser como a luz que ilumina as pessoas. A vela permanece o símbolo da fé como a luz que ilumina as trevas [...].

A procissão de entrada da cerimônia de primeira comunhão, como visto a partir da representação pictórica no capítulo anterior (Figura 9), reforça a ideia acima exposta. Pelo fato da mecha acesa derreter a cera, a vela relaciona o espírito e a matéria (HEINZ-MOHR, 1994). Já nas fotografias, a vela partilha a simbologia da fé iluminada por sua luz e complementam a cena a ser eternizada. No caso dos acessórios do cenário, visto acima, as velas estavam presentes física e pictoricamente em um dos painéis-cenários.

<sup>144</sup>Chartier (1991) analisa dois quadros de Chardin, de 1745 e 1746, representando a leitura em dois momentos da vida privada, e, com isso, a série de posturas e gestos da ação.

A subcategoria *Roupas e acessórios* evidencia os elementos presentes nos catequizandos, como: bolsa (9), calça (2), crucifixo (1), fita branca (2), grinalda (12), lenço (1), luva (4), terno (2), vestido (12) e véu (12). Esses objetos e indumentárias, chamados por Santos (1997) de adereços do corpo, devem ser compreendidos dentro de uma concepção católica, que, como vimos anteriormente, têm, para muitos símbolos, uma ou mais definições. Dos acessórios, a *bolsa*, por exemplo, está presente em oito fotografias (Fotografias 28, 29 e 30) e tem, entre seus inúmeros significados, a aventura, a avareza e o dinheiro (HEINZ-MOHR, 1994, p. 59). Na primeira comunhão, a pequena bolsa simboliza a caridade (MERGNAC, 2008). Por sua característica aparente de ligação com o vestido através de um cinto, este elemento pode ser considerado tanto como acessório, mas também como parte da indumentária. O cinto, apesar de não estar contemplado na grade interpretativa, segundo Mergnac (2008), na primeira comunhão tem como significado a obediência. O *crucifixo*, por outro lado, está presente em apenas uma imagem fotográfica (Fotografia 30), pendurado por uma corrente junto ao peito da referente. Porém, há um retrato em que o crucifixo parte do terço é deslocado para o braço esquerdo da fotografada. A pose da catequizanda com as mãos unidas junto ao rosto motivou o deslocamento, pois, de outro modo, este elemento não apareceria (Fotografia 12). O crucifixo representa a figura de Cristo na cruz (HEINZ-MOHR, 1994) e, associado à primeira eucaristia, simboliza a coragem e a piedade de Jesus (MERGNAC, 2008).

Fotografia 28– bolsa



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 29 –  
Diversos objetos

Detalhe da bolsa e outros objetos portados. Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Fotografia 30 - Crucifixo



Fonte: Álbum fotográfico de primeira comunhão - Memorial do Colégio Seigné.

Por fim, a última perspectiva analítica dos sujeitos refere-se ao *Gênero* dos referentes. Alguns descritores da perspectiva anterior de roupas e acessórios serão aqui explorados, posto que são os elementos que distinguem o feminino e o masculino. As meninas são retratadas em 12 imagens e os meninos são representados em duas fotografias (Fotografia 3 e 15). É lícito supor que estas quantidades díspares entre retratos de meninas e meninos estão relacionadas à vocação de educação feminina que o Colégio Seigné possuía na época, e, mesmo atendendo à comunidade do Centro de Porto Alegre, as alunas da instituição eram o principal público da preparação e do ritual da primeira comunhão.

A partir disso, optou-se, então, por apresentar os dados com base nas vestimentas de meninos e meninas, apesar destas informações estarem em ordem alfabética na grade interpretativa. Assim, nos dois retratos do álbum que apresentam como referentes meninos vemos o uso de *calças* e *ternos*. Em um

retrato a presença de um *lenço* no bolso do terno (Fotografia 3) e em ambos os retratos há a presença de uma *fita* branca envolta no braço esquerdo. Coincidentemente, nesses dois retratos os meninos estão posicionados de perfil para a objetiva e tem visível o lado esquerdo do corpo, forma de evidenciar este símbolo. Imbuídos em concepções católicas, sugerem Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 432-433) que:

[...] o simbolismo da fita pode ser aproximado ao do nó e ao do laço, mas sua significação, quando a fita é de fato amarrada, é de um modo geral positiva. O nó da fita, cuidadosamente feito, toma a aparência de uma flor. É um signo de desabrochar, ao invés de marcar uma parada.

Por este entendimento, é justo ligar o laço, que simboliza a obrigação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991), à fita em seu significado de desabrochar, ambas dentro das obrigações e compromissos a partir da eucaristia, mas também uma nova fase da vida marcada pela cerimônia, a adolescência.

No tocante à vestimenta das meninas, uma série de acessórios é utilizada. Do mesmo modo que a indumentária dos meninos, o capítulo anterior apresentou sua origem e utilização no rito da primeira comunhão na França do século XIX. Para as meninas, principalmente sobre o *vestido* na cor branca, está mergulhado no significado da castidade. Para além desta característica, o branco, em contraste com o preto, simboliza as forças diurnas, positivas e evolutivas. Isso porque as cores apresentam um simbolismo cósmico, mas também de ordem biológica e ética, e, do mesmo modo, o simbolismo da cor pode assumir valor religioso (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991).

O *véu* está presente em todos os retratos específicos de meninas. Possui inúmeros significados para a Igreja Católica e é usual, e do mesmo modo, simbólico, no sacramento do casamento<sup>145</sup>. Está ligado a uma antiga tradição de vestuário das mulheres na Igreja e na arte romântica, conectado às virgens além da figura da modéstia e virtuosidade, usado, especialmente, pela Virgem Maria (HEINZ-MOHR, 1994). Do mesmo modo, a *grinalda* é utilizada por noivas em seus casamentos e em catequizandas no momento da primeira eucaristia, mas também em algumas ordens religiosas, demonstrando o

<sup>145</sup>Sobre esta relação, uma ex-aluna do Colégio Seigné, em memórias da ocasião de sua primeira comunhão, lembra que seu véu foi aproveitado do véu de casamento de sua mãe.

momento do casamento com Jesus Cristo. A grinalda ou coroa, como um símbolo católico, está relacionada a festas e sacrifícios. No Antigo Testamento, lembra Heinz-Mohr (1994) que a coroa é um sinal de glória, de honra e de alegria. Mas também, são mencionadas as coroas de homenagens, de noivas, em atos litúrgicos como a primeira comunhão e no “[...] caso nos ritos medievais da consagração das virgens” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 111-112).

Desde o início da religião católica, há uma atenção especial aos enfeites e ornamentos, como mostra a acepção abaixo:

Enfeitar-se nos tempos antigos tinha não somente a finalidade de expor-se e assim ser mais considerado, mas visava proteger o portador do enfeite e dar-lhe forças maiores. Já quanto ao seu material, toda peça de enfeite era instrumento mágico (LURKER, 1993, p. 86).

Neste primeiro momento, os enfeites constituíam verdadeiros talismãs. Com o tempo, sem sombra de dúvidas, passam a um tipo de diferenciação social e, com isso, a luxuosos vestidos, principalmente que tiveram como resultado ações da Igreja para motivar uma cerimônia mais singela, como observo no capítulo anterior. Também no capítulo anterior, ficou evidente que a escolha das cores e dos trajes, como o branco para as meninas e os trajes adultos aos meninos, é historicamente constituída.

No entanto, a indumentária e seus acessórios estão relacionados ao corpo. Em uma análise a respeito da relação entre religião e corpo, Santos (1996, p. 62) lembra que, no campo da sexualidade, a ciência “dobrou sua espinha para a moral”, nas palavras do autor, principalmente, no que concerne ao higienismo, à assepsia e aos mitos evolucionistas frente às novas verdades relacionadas ao corpo dos indivíduos como o corpo social<sup>146</sup>. No século XIX, aponta Anne-Marie Sohn (2008) que a vontade de saber da burguesia está ligada ao controle dos corpos, e também à criação de uma biopolítica do sexo para normalizar comportamentos privado no controle das mulheres e das crianças. Contudo, a partir do século XX, a sexualidade entra em pauta e,

---

<sup>146</sup>Nesta concepção, Santos (1996) aponta que no campo da sexualidade aparecem os micropoderes, vislumbrados a partir das redes que o compõe. Deste modo, para o Estado, uma cidade sã com uma população sã, e já a família é o órgão dinamizador do controle entre o poder e o saber.

nesse contexto, principalmente no entre guerras, inicia o que o autor chama de liberdade de costumes. Este movimento tende a libertar a palavra e os gestos, pela supressão dos tabus<sup>147</sup>. Contudo, a transgressão moral religiosa, especialmente ligada ao discurso da virgindade feminina, permanece nos locais onde a influência da Igreja perdura com maior intensidade.

O pudor, dentro do entendimento do corpo sexuado, desde a primeira infância era considerado uma virtude, e reforçado principalmente para as filhas na adolescência. Historicamente, há um recuo do pudor a partir do momento que cessa a escolha dos parceiros para o casamento pela família, liberando homens e mulheres ao casamento por amor. Este recuo está ligado à exigência de sedução, pois, a partir de então, os parceiros eram arranjados com seus próprios trunfos: o físico (SOHN, 2008)<sup>148</sup>. É neste sentido que “o corpo é também capital”, nas concepções de Joana Novaes (2011, p. 484). Isto porque, ao analisar os padrões de beleza e de feiura, contudo, nas sociedades mais contemporâneas, a autora aponta que o corpo adquiriu um valor de troca que traduz os valores da cultura da sociedade de consumo. A imagem do corpo, sobretudo uma imagem bem-sucedida, produz o que Novaes (2011) chamou de culto ao corpo.

A este debate, sugere Bourdieu (2014) que o corpo funciona como uma linguagem, e que esta linguagem física diz muito além do que falamos sobre nós mesmos. Contudo, até nas questões mais naturais da aparência do corpo, por exemplo, constitui um produto social. Para o autor, a distribuição desigual das classes gera diferenças de *hexis*, de cuidado, e, em suas palavras, “[...] na maneira de portar o corpo, de se comportar, por meio da qual se exprime toda a relação com o mundo social [...]” (BOURDIEU, 2014, p. 248). Estas diferenças são sobrepostas aos aspectos modificáveis do corpo, como no caso

---

<sup>147</sup>O autor analisa a questão da sexualidade na medicina e como este discurso passa para a sociedade, com táticas de escamoteamento a respeito da masturbação, do prazer, das partes íntimas, questões até então entendidas pela Igreja Católica como pecado.

<sup>148</sup>Em sua análise sobre o corpo sexuado, Anne-Marie Sohn (2008) sugere que, desde a *Belle Époque*, contudo acelerado no entre guerras, há uma erosão do pudor privado. Através da cultura visual das décadas de 1940 e 1950, segundo a autora, há uma dessacralização do corpo.

das vestimentas – dependentes dos recursos econômicos e culturais – que constituem também marcas sociais<sup>149</sup>. Assim, para Bourdieu (2014, p. 248):

O conjunto dos sinais distintivos que constituem o corpo percebido é o produto de uma fabricação propriamente cultural. Tendo como efeito distinguir os indivíduos – mais exatamente, os grupos – pelo grau de cultura ou, mais precisamente, pelo grau de distância com relação à natureza, [...].

Nas acepções acima, gestos, roupas, entre outros sinais, são produtos culturais capazes de distinguir os grupos sociais. Ao referir-se às categorias de corpo<sup>150</sup>, Bourdieu (2014) entende que o olhar social não se constitui simplesmente em um poder universal e abstrato a ser alcançado, “[...] mas um poder social, que sempre deve uma parte de sua eficácia ao fato de que ele encontra, naquele ao qual se aplica, o reconhecimento das categorias de percepção e de apreciação que lhe são aplicadas” (BOURDIEU, 2014, p. 250). Deste modo, o poder social não é exercido de forma imposta, e sim é reconhecido como legítimo pelos sujeitos sociais. Como exemplo desses pressupostos, podemos aproximar às explicações de Novaes (2011, p. 494):

Segundo Mary Del Priori, entre os séculos XVI e XVII, as roupas aparecem como instrumento de regulação política, social e econômica. Além das vestimentas, a certas características corporais determinadas era atribuído o significado de pertença a determinado grupo, como ter pés finos e delicados. Mas, com a decadência do feudalismo e a emergência da burguesia, começou a corrida pelo desejo de consumo.

A regulamentação social do corpo é exposta pela autora a partir das noções de Del Priori em um contexto de ascensão do capitalismo. Indicam o controle rígido em relação à apresentação pessoal, ainda no início do século XX, de certo modo, como uma imposição de boas maneiras (NOVAES, 2011).

Também a respeito das indumentárias e adereços, Foucault (2010) leva em conta as máscaras e os enfeites utilizados, para sugerir que, com esses elementos, o corpo é arrancado de seu espaço e projetado a outro espaço, tornando-se o corpo um grande ator utópico. Nas palavras do autor, “[...] o

<sup>149</sup>Bourdieu (2014) entende que estas marcas sociais têm valor quando ocupam um lugar no sistema de sinais distintivos, contudo, são homólogos ao próprio sistema de posições sociais.

<sup>150</sup>O autor ainda refere-se ao corpo social objetivado, o corpo alienado, entre outros.

enfeite colocado no corpo é toda uma linguagem: uma linguagem enigmática, cifrada, secreta, sagrada, que se deposita sobre esse mesmo corpo, chamando sobre ele a força de um deus, o poder surdo do sagrado [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 3). Complementa seu entendimento ao afirmar que:

[...] o enfeite coloca o corpo em outro espaço, o fazem entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem desse corpo um fragmento de um espaço imaginário, que entra em comunicação com o universo das divindades ou com o universo do outro (FOUCAULT, 2010, p. 3).

Este corpo enfeitado, num lugar que não é o dele, em uma relação com as divindades, pode ser aproximado aos fins desta pesquisa, tanto à cerimônia da primeira eucaristia quanto ao próprio ato de deixar-se retratar fotograficamente, o que antevia, na maioria das vezes, a cerimônia oficial de encontro com o corpo simbólico de Jesus Cristo, em um local outro que não a Igreja, mas sim o estúdio fotográfico. Para Foucault, são justamente as vestimentas, sagradas e religiosas, que, nas palavras do autor:

[...] fazem o indivíduo entrar no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade, então se vê que tudo quanto toca o corpo – desenhos, cores, diademas, tiaras, vestimentas, uniformes – faz alcançar seu pleno desenvolvimento, sob uma forma sensível e abigarrada, as utopias seladas no corpo (FOUCAULT, 2010, p. 3).

Contudo, todo o ritual religioso, em uma rede invisível, a partir das vestimentas, evidencia as utopias presentes na moral e nos dogmas da Igreja Católica.

Entretanto, para compreender esses adereços, é oportuno observar a cultura fotográfica que, desde o século XIX, sugere Santos (1997, p. 112), implica significado ao retrato infantil e que, nas palavras do autor, “como era de se esperar, inscreve-se dentro da organização cultural do mundo adulto, um mundo que preserva com enfático zelo os valores familiares”. Os trajes em que as crianças são fotografadas oscilam entre o mundo do adulto e o mundo infantil. De forma geral, a indumentária acaba por servir de marcas de gênero, ao conotar o corpo das crianças à ideia de feminino e masculino. Assim, “[...] o retratado recebe toda uma gama de instrumentos corporais que fazem parte da

cultura da diferença biológica entre os sexos [...]” (SANTOS, 1997, p. 120). Ou seja, o autor percebe que a indumentária apresenta divisão sexual, de tal modo, as roupas masculinas, demasiado severas, em tons escuros e corte reto, justamente a ideia de homem naquele contexto. Outros detalhes, como gravatas e colarinhos, por exemplo, sugerem uma padronização, em uma semelhança com uniformes (SANTOS, 1997).

Associado ao ato fotográfico, o corpo está relacionado às questões sociais intrinsecamente ligadas à influência europeia<sup>151</sup>. A respeito desta influência, vale ressaltar as revistas ilustradas e os periódicos diários que possibilitam vislumbrar os signos fotográficos que davam especificidade às crianças e aos adolescentes. Porém, nestas publicações, revela Mauad (2002, p. 143), em sua maioria, importavam figurinos da França, “modelo a ser seguido, ou mesmo adaptado”. A autora sugere que as fotografias desses periódicos evidenciavam que “[...] os modelinhos das meninas e meninos de elite seguiam à risca o figurino francês” (MAUAD, 2002, p. 142). Estas questões podem ser percebidas nas imagens do corpus empírico, como no caso das vestimentas, com o vestido branco, com os acessórios, com o laço branco, por exemplo.

\*\*\*

A partir das observações acima empreendidas para compreender como a fotografia cria uma representação do corpo religioso na primeira comunhão, cabe ainda apontar as principais recorrências, ou melhor, as repetições mais usuais percebidas nos retratos a partir da grade interpretativa. Destaco a seguir as recorrências relacionadas aos aspectos do *Espaço fotografado*. Sendo assim, a maioria das imagens foi produzida em estúdios fotográficos, o que sinaliza, entre outras questões, que estes locais ainda eram um espaço instituído da pose da primeira eucaristia na década de 1940. Porém, cumpre dizer que, do total de imagens, uma proporção muito próxima às imagens de estúdios, observei o deslocamento de fotógrafos para as residências e provavelmente para a escola, principalmente a partir de imagens com

---

<sup>151</sup>O autor embasa seu pensamento a partir da compreensão de José Murilo de Carvalho acerca questões políticas inerentes às práticas fotográficas.

elementos icônicos pronunciadamente adaptados para o ato da fotografia. Outra recorrência diz respeito à presença de painéis-cenários ao fundo dos retratos e, dentro desta perspectiva, o motivo com a imagem de Jesus Cristo foram os cenários mais recorrentes. Associada à perspectiva analítica dos mobiliários, percebe-se que, na maioria das imagens fotográficas analisadas, há a presença do móvel genuflexório. A título de exemplo da recorrência desses descritores, destaco a Fotografia 9.

Repetições de descritores a respeito do ponto de vista do *Sujeito fotografado*, porém, são mais plurais. Assim, ao destacar as recorrências a respeito desses aspectos no âmbito do quesito vista do corpo presente na grade, é válido assinalar que a maioria das imagens fotográficas representa os catequizandos de corpo inteiro, posicionados de esquerda e de perfil (Fotografia 6). Como dito anteriormente, a julgar pelo uso dos cenários, a pose apresenta uma orientação, por exemplo, quando a representação de Jesus Cristo está posicionada à direita ou à esquerda da cena, obrigando o referente a posicionar-se do lado oposto (Fotografia 9). De acordo com a postura dos referentes, em grande medida são recorrentes as imagens em que se encontram com o braço flexionado e portando objetos (Fotografia 6).

Do mesmo modo, inseridos no recorte temporal do álbum, repetem-se as representações de catequizandos de pé e de joelhos, em uma quantificação muito próxima entre estes descritores, e, por este motivo, ambas foram aqui destacadas. Entre as possibilidades elencadas, a perspectiva analítica expressão do rosto apresenta como descritores mais recorrentes o semblante sério e de perfil (Fotografia 9).

Frente à repetição de descritores a respeito do objeto portado, o missal e o terços são os elementos presentes na grande maioria dos retratos. Presenteados pela família e amigos com objetos religiosos e profanos, o missal e o terço são sugeridos por um dos manuais de primeira comunhão consultados como bons presentes, ou mesmo, presentes úteis ao catequizando. Já a perspectiva sobre a vestimenta e os acessórios, é recorrente na totalidade dos retratos as meninas com vestido branco, com véu e grinalda (Fotografia 6), e os meninos de calça, terno e fita branca no braço (Fotografia 15), em uma tradição oriunda do século XIX, como pudemos

perceber nos capítulos anteriores. A grande maioria dos retratos se refere a meninas, muito provavelmente alunas oriundas do Colégio Seigné, e sua ampla participação na preparação da primeira comunhão. Imagens de meninos, entretanto, mostram que não eram somente as meninas participantes desta cerimônia. Além disso, relatos apontam a participação de não alunas da instituição na preparação e na cerimônia.

Já a respeito dos estúdios fotográficos na perspectiva da *Identificação dos fotografados*, a partir da quantificação das imagens fotográficas, percebe-se que o estúdio Foto Brasil possui a maioria da autoria dos retratos. Uma das possibilidades de inferência a este respeito relaciona-se à sua localização na época, apenas duas quadras de distância da instituição.

Na medida em que a série fotográfica analisada contém apenas 14 imagens, estas recorrências não necessariamente adensam o olhar a respeito somente da cultura fotográfica. Evidenciam, acima de tudo, o padrão de fotografias escolhidas pela organizadora do álbum, ou seja, retratos posados de uma determinada maneira. Isso porque, no Memorial do Colégio Seigné, além desses retratos, existem outras fotografias de primeira comunhão avulsas e em álbuns, com os retratados organizados em filas, por exemplo. Estes, porém, em uma configuração de cena com pose coletiva, não foram escolhidos para pertencerem ao álbum. Assim, os retratos e os padrões aqui destacados não podem ser estabelecidos como normas das fotografias de primeira comunhão, pois há uma pluralidade de configurações de retratos deste sacramento na mesma época. Apesar de plurais em suas configurações, em uma rápida análise visual, apresentam algumas recorrências de objetos portados e indumentária, como velas, missais, vestidos, véu, entre outros. Entretanto, a pose não é padrão. Sendo assim, supõe-se que os retratos escolhidos pela organizadora do álbum apresentam certas recorrências nos retratos individuais e foram escolhidos e organizados justamente por elas. O álbum, neste sentido, é uma coleção de corpos educados, ou seja, de retratos de primeira comunhão ofertados às catequistas do Colégio Seigné, com determinadas características de configuração frente a outras possibilidades.

Em síntese, a partir dos argumentos expostos neste capítulo, percebe-se que a reunião de retratos de primeira comunhão constitui-se uma coleção.

Acondicionada em um álbum, as características de sua produção, com os textos manuscritos em suas páginas, além das fotografias, ambos como protocolos de leitura, nos orientam ao sentido religioso deste artefato. A respeito das imagens, a grade interpretativa oportunizou uma mirada às questões do corpo religioso e fotografado, com base na relativa dimensão proporcionada pelos padrões visuais presentes no recorte temporal da pesquisa. Assim, pensados e organizados simetricamente, através das vestimentas e acessórios, os retratos expõem este corpo, representado pela fotografia, devidamente educado, atravessado pelo *habitus* da época, ou seja, influenciado, sobremaneira, pelas famílias, pelos extratos sociais, pela religião e pela cultura fotográfica. É válido destacar que esses apontamentos são provisórios frente à diversidade do panorama social e fotográfico da época, o que demandaria uma série fotográfica mais volumosa, e, da mesma forma, um maior aprofundamento da pesquisa.

## 5 À TÍTULO DE CONCLUSÃO

A pesquisa aqui apresentada tinha como principal desejo abordar fotografias como fontes de pesquisa, em uma oportunidade de fomentar os estudos em história da educação com base em documentos visuais. A partir disso, a questão que se impôs à investigação procurou compreender de que maneira a fotografia cria uma representação do corpo religioso educado pelas práticas de preparação à primeira comunhão, na década de 1940, em Porto Alegre. O *corpus* empírico proporcionou um olhar sistemático para duas práticas: a preparação para a primeira comunhão e a prática fotográfica.

Como uma das premissas de investigação para responder ao problema determinado, tive a oportunidade de abordar as questões técnicas da fotografia. A partir de pesquisas bibliográficas sobre este tipo de imagem, busquei observar a criação da fotografia e seu desenrolar técnico até a década de 1940, pautado, sobretudo, no processo fotoquímico gelatina e prata, padrão na época da produção dos retratos incorporados ao álbum, com características de captura das imagens quase que instantaneamente.

Devido aos aspectos da cultura fotográfica, a opção em analisar as fotografias da década de 1940 circunscreveu-se ao período de relativa importância dos estúdios fotográficos na cidade frente às décadas seguintes. Estes estúdios puderam ser vislumbrados com o exame do circuito social da fotografia em Porto Alegre, a partir de pesquisas sobre a fotografia na cidade. No entanto, vale dizer que existem poucas pesquisas sobre eles. Em contrapartida, busquei sistematizar uma série de ensinamentos oriundos de literatura técnica, ou seja, os manuais fotográficos em um período que concerne o século XIX até a década de 1940, relacionando-os, à medida do possível, com as imagens investigadas. Assim, pude me aproximar vagamente das maneiras de fazer dos fotógrafos para captura da imagem fotográfica. Nesta década, em Porto Alegre, coexistiram práticas tradicionais e modernas de fotografia. Contudo, a organização da cena fotográfica da primeira eucaristia nos estúdios ainda utilizava muito do aparato do século XIX, como móveis e cenários. Assim, ao compor a lembrança do primeiro encontro com o corpo simbólico de Jesus Cristo, os fotógrafos utilizavam o recurso cenográfico dos

painéis-cenários. Nos retratos fora dos estúdios, na ausência desses cenários, outros objetos simbólicos ao sacramento eram utilizados como velas, castiçais, estatuetas. Nesta medida, as inovações técnicas possibilitaram mobilidade aos fotógrafos através das câmeras portáteis, atreladas aos filmes mais sensíveis que acabaram por registrar o movimento e, com isso, geravam novas poses e gestos. Como resultado, uma diminuição das fotografias realizadas em estúdios fotográficos, que passaram a ser feitas na escola, redirecionando os fotógrafos dos estúdios para a cerimônia.

O ritual da primeira comunhão, bem como os ensinamentos de preparação dos catequizandos para receber o corpo e o sangue de Jesus Cristo, é o motivo que leva à produção dos retratos que representam esta cerimônia. Sobre o ritual, percebe-se uma tradição da Igreja Católica aliada aos seus esforços de tornar o rito mais simples, diminuindo a riqueza e o comércio que tornaram a primeira comunhão um dos dias mais belos na vida de um católico. É coerente em se pensar que a difusão de um ritual destinado às crianças está ligada à construção da própria noção de infância e criança, mas também à necessidade de manutenção do poder católico. A partir dos estudos dos manuais de catecismo, entre outros impressos, ficou patente a importância da ação catequética para a Igreja Católica. Primeiramente, pela diversidade de impressos, mas também porque os materiais consultados tinham como elemento comum a liberação da Arquidiocese de Porto Alegre. Desta maneira, cabe inferir que a padronização dos impressos destinados à catequese, que ocorriam desde o início do século XX, ainda estavam em voga no contexto porto-alegrense da década de 1940.

A maioria dos impressos consultados não possuía imagem, porém, na contramão dos manuais destinados às crianças, um impresso reservado às mães e também às catequistas apresentava uma série de gravuras com posturas sugeridas. No entanto, mesmo na ausência de gravuras, alguns impressos propunham a corporificação da adoração a Jesus Cristo, entre outros momentos da liturgia católica, alimentando o *habitus* religioso. Gestos e posturas transformados em *habitus* auxiliados pelos textos católicos, mas também pelas representações pictóricas – parte da cultura visual católica – acabam por educar o corpo. Contribuem também para a compreensão das representações fotográficas, na adoção desses ensinamentos para a pose nos estúdios. No entanto, devido à

abrangência e complexidade da cultura visual católica, esta aproximação requer mais aprofundamento.

A expansão das congregações femininas desde o século XIX amplia a atuação das Irmãs de São José no Brasil e no Rio Grande do Sul. O ingresso das religiosas na capital a partir do Colégio Sevigné forma uma rede de ações de atuação junto às famílias, aos doentes e às crianças. Uma das principais ações das ISJ estava justamente na preparação das crianças para a primeira comunhão, tanto do Colégio, quanto da cidade. Em um contexto de formação religiosa católica iniciada em casa, junto à família, a escola, e, entre elas, as católicas, acabavam por reforçar este *habitus*. Apesar da escassa documentação a respeito da ação catequética da congregação das Irmãs de São José na preparação da comunidade católica à primeira comunhão, os relatos de ex-alunas do Colégio Sevigné, em uma publicação da instituição, evidenciam a transmissão da cultura e a formação moral e religiosa por parte das irmãs que atuavam na instituição.

As imagens de primeira comunhão na década de 1940 estavam ligadas às sociabilidades da época com envio e trocas de lembranças fotográficas entre parentes e amigos, em uma herança das práticas do século XIX. Além destes entes, os retratos eram ofertados também às catequistas e outros membros da instituição, como no caso das madres superiores. Esta situação, de certa maneira, justifica a presença de diversas imagens deste ritual em diversas escolas, principalmente em instituições escolares católicas. Indica também a motivação de uma das religiosas da congregação que atuava no Colégio em organizar esta coleção de retratos em um álbum fotográfico. As características artesanais deste álbum estão explícitas a partir de seus elementos constitutivos. Ou seja, uma pasta com folhas de cartolina onde estão manuscritas frases que ressaltam o caráter católico e a temática do sacramento no artefato. Nele, diversas imagens ilustram *o dia mais belo da vida*.

Pautei o tratamento metodológico com imagens fotográficas a partir de pesquisas já existentes. A grade interpretativa foi montada especialmente para observar os retratos presentes no álbum e quantificar as recorrências sobre o corpo religioso fotografado no âmbito dos espaços e dos sujeitos. Para isso, utilizei descritores observados previamente nos retratos. A grade também abarcou outras informações presentes nas imagens, como nome, data e fotógrafos.

Os aspectos do espaço fotografado permitiram perceber as recorrências para montagem da cena fotográfica da primeira eucaristia, seus móveis e acessórios, mas

também perceber que, já na década de 1940, uma parcela das imagens foi realizada nos estúdios fotográficos, enquanto outra parcela em locais não identificados, mas inferidos como em residências e na própria escola. Os gestos e as poses dos catequizandos, muitas vezes são fruto dessa interação com estes elementos. Muitos deles oriundos das práticas fotográficas do século XIX, dizem respeito a imagens produzidas em estúdios. Assim, entre os móveis que mais apareceram nos retratos, o genuflexório induzia o referente a posar de joelhos, ao mesmo tempo em que era utilizado como um adereço simbólico ao sacramento, e não para a formatação da pose. Do mesmo modo, outra recorrência das imagens são os painéis-cenários, com motivos como a representação da figura de Jesus Cristo, altar com imagens sacras e nuances de cores. Assim como o genuflexório, a pose dos referentes é orientada a partir dos motivos de decoração dos cenários. Como exemplo, se a figura de Jesus estava posicionada à esquerda do quadro fotográfico, obrigatoriamente induzia o catequizando a se posicionar à direita, a fim de contracenar com ela. Cabe pensar que muitos adereços, apesar de apresentarem significado simbólico associado à Igreja Católica, formam a cena e estão presentes nas fotografias analisadas, possivelmente pela escolha do fotógrafo, por razões estéticas, pela necessidade de ambientar a fotografia, pela disponibilidade no estúdio, entre outros motivos. Neste sentido, deve-se atentar para a interferência ativa do fotógrafo na cena na colocação de castiçais, vasos, espelhos no quadro fotográfico.

Os aspectos dos sujeitos fotografados dizem respeito diretamente ao corpo dos catequizandos. A maioria das imagens apresenta o catequizando fotografado de corpo inteiro, posicionado de esquerda e de perfil. Como dito acima, muitos desses retratos apresentam interferência dos painéis-cenários. De braços flexionados, os referentes aparecem geralmente debruçados sobre o móvel genuflexório ou mesmo portando algum objeto. Com quantificações muito próximas, os catequizandos são fotografados de pé ou de joelhos. São retratados pela objetiva geralmente com semblante sério e de perfil, poucos são os referentes que encaram as lentes dos fotógrafos. Imbuídos em uma tradição católica, os objetos que os fotografados trazem junto a si são o missal e o terço na grande maioria dos retratos. As vestimentas também obedecem à tradição iniciada principalmente no século XIX para meninos e meninas. Eles de calça, terno e fita branca no braço esquerdo, e elas de vestido branco, com véu e grinalda. Muito provavelmente, a maioria de meninas nos retratos analisados está relacionada à educação feminina do Colégio

Sevigné e a proximidade das alunas da instituição para entregar lembranças de sua primeira eucaristia às catequistas e às madres superiores.

Os padrões visuais destacados muito provavelmente estão ligados às escolhas da organizadora do álbum que elencou determinadas imagens de primeira comunhão em detrimento de outras, como as diversas fotografias coletivas, com os catequizandos enfileirados, que se encontram em outros álbuns no Memorial do Colégio, porém, não aparecem no álbum utilizado como *corpus* empírico da pesquisa. Sendo assim, entendo que os retratos do álbum constituem uma coleção de corpos educados e ofertados às catequistas do Colégio Sevigné à moda de outras representações católicas, escolhidos justamente por evidenciarem essa composição corporal e fotográfica de retratos individuais. Neste sentido, pode-se dizer que há certa recorrência nos modos de fotografar individualmente os sujeitos com a utilização de painéis, móveis, acessórios, com destaque aos painéis com motivos religiosos, o genuflexório, o missal, o terço. Por outro lado, não há como definirmos uma pose padrão. Também existem recorrências sobre as vestimentas, como o vestido branco, o véu e a grinalda no retrato de meninas, assemelhando-as a pequenas noivas, e a indumentária dos meninos, similares a pequenos homens, apesar disso, com a presença da fita branca no braço esquerdo.

Conforme procurei enfatizar, as escolhas tanto fotográficas quanto religiosas que compõem os retratos fruto desta análise não são aleatórias, ou seja, apenas o desejo da família, ou dos fotógrafos ou dos fotografados. Constituem-se em aprendizagens mais amplas, parte de uma educação do corpo através do *habitus* religioso e fotográfico. Os participantes do ritual da primeira comunhão não eram obrigados a tirar fotografia, ou mesmo a utilizarem adereços e indumentárias. A julgar pela recorrência nas imagens, os sujeitos sociais se submetiam ao ritual fotográfico, por exemplo, pois reconheciam estas representações como legítimas. A partir do exposto, podemos supor que a primeira comunhão, aliada à fotografia, era prática que convergia verdades e comportamentos, em um entrelaçar de possibilidades analíticas. Em outros termos, a noção de que a pesquisa tem sempre um porvir, ou seja, é uma tarefa infinita.

## REFERÊNCIAS

ABDALA, Rachel. *A fotografia além da ilustração: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930)*. São Paulo: USP, 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Fotografias escolares: práticas do olhar e representações sociais nos álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos (1895 – 1966)*. São Paulo: USP, 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson (Org.). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade, 1998. P. 9-22.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras: 2004.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução por Dora Flaksman. 2 ed., Rio de Janeiro: LTC, 2006.

BENCOSTTA, Marcus Levy. Memória e cultura escolar: a imagem fotográfica no estudo da escola primária de Curitiba. *História* (São Paulo), v. 30, n. 1, p. 397-411, jun. 2011.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução por Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e fotografia*. 3 ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. Notas provisórias sobre a percepção social do corpo. *Pro-Posições*. Campinas, v. 25, n. 1 (73), p. 247-256, jan./abr., 2014.

BROUARD, Maurice (Org.). *Eucharistia*: enciclopédia da eucaristia. Tradução por Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 2006.

BYRNE, Patricia. Sisters of Saint-Joseph: Americanization of a French Tradition. *U.S. Catholic Historian*, Washington, DC, v. 5, n. 3-4, p. 241-272, Summer/Fall 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/25153764?uid=3737664&uid=2134&uid=384360891&uid=2&uid=70&uid=3&uid=384360881&uid=60&sid=21104493224361>>. Acesso em: 9 nov. 2014.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. história e imagem. Tradução por Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Vânia; LIMA, Solange. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. v. 2, p. 253-300, jan./dez. 1994. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a15v2n1.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo ....* Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo*. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. v. 5, p. 205-245, jan./dez., 1997b.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. Tradução por Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 19 ed., Tradução por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História da Vida privada 3: Da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. P.113-161.

\_\_\_\_\_. (Org.). Práticas da leitura. Tradução por Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2 ed., Tradução por Maria Manuela Galhardo. Algés, Portugal: Difel, 2002a.

\_\_\_\_\_. Pierre Bourdieu e a história. Roger Chartier Debate com José Sérgio Leite Lopes. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002b, pp. 139-182. Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/Topoi04/04\\_debate01.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi04/04_debate01.pdf)>. Acesso em: 27 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez., 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números*. Tradução por Vera da Costa e Silva ... [et. al.]. 5 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COLLELLDEMONT. Eulàlia. La memòria visual del escuela. *Educatio Siglo XXI*, Murcia, v. 28, n. 2, p. 133-156, 2010. Disponível em: <<http://revistas.um.es/educatio/article/view/112001/106321>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

CORBIN, Alain. A influência da religião. In. \_\_\_\_\_ ; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008. P. 57-99.

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Nas margens do instituído: memória/educação. In: *História da Educação*. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas:, p. 39-46, abr. 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa do Pós-graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG*, vol. 2, n. 4, p. 204-2019, nov. 2012.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. CONCEITOS-CHAVE DE MUSEOLOGIA. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução por Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FALCON, Francisco. *História cultural e história da educação*. Revista Brasileira de Educação. v. 11, n. 32, p. 328-339, mai./ago., 2006.

FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Tradução por Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FISCHMAN, Gustavo; CRUDER, Gabriela. Fotografias escolares como evento na pesquisa em educação. *Educação e Realidade*, v. 28, n. 2, Porto Alegre, p. 39-53, jul./dez., 2003. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25603/14936>>. Acesso em: 03 fev. 2014.

FISCHMAN, Gustavo. Las fotos escolares como “anlizadores” en la investigación educativa. In: *Revista Educação e Realidade*. v. 31, n. 2, p.79-94. jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6846>>. Acesso em: 25 mai. 2014.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. IHU - *Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, nov., 2010. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir. história da violência nas prisões*. 41 ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FRIZOT, Michel. Os continentes primitivos da fotografia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 37-43, 1998.

\_\_\_\_\_. "Fotografia", um destino cultural. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria. *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2012, P.19-45.

GÉLIS, Jacques. A individualização da criança. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Orgs.). *História da vida privada: da Renascença ao século das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, P. 311-329.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Tradução por João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 2 ed., Campinas, SP: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil - século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

\_\_\_\_\_. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989 (Série Princípios).

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Relações imaginárias: a fotografia e o real. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson (Org.). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade, 1998. P. 72-78.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. 6 ed., Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo: EDUSP, 2001.

LUCHESE, Terciane. A atuação das congregações na Região Colonial Italiana, RS-1875 a 1930: entrelaçando religião e escolarização. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 5, 2008, Aracaju. *Anais do V Congresso Brasileiro de História da Educação "o Ensino e a pesquisa em História da Educação"*. São Cristóvão; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe; Universidade Tiradentes, 2008. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/382.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2015.

LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. Tradução por João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1993.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In: PERROT, Michelle ... [et. al]. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MASSIA, Rodrigo de Souza. *Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950*. Porto Alegre: PUC-RS, 2008. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2008.

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*. Rio de Janeiro: UFF, 1990. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói – RJ, 1990.

\_\_\_\_\_. Através das imagens: fotografia e história - interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg2-4.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf)>. Acesso em: 23 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. A vida das crianças de elite durante o império. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002, P. 137-176.

\_\_\_\_\_. Imagens de passagem: fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950. In: \_\_\_\_\_. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MENDES, Ricardo. Descobrimo a fotografia nos manuais: América (1840-1880). In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, P. 83-130.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual: Balanço provisório, propostas cautelares. In: *O ofício do historiador*, Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23, n.45, jul. 2003.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

\_\_\_\_\_. História e imagem iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MERGNAC, Marie-Odile. *Communion d'hier et de toujours*. Paris: Archives & Culture, 2008.

MICHELON, Francisca Ferreira. Introdução: fotografia para guardar, colecionar e tentar não esquecer .... In: \_\_\_\_\_; TAVARES, Francine Silveira (Orgs.). *Fotografia e Memória: ensaios*. Pelotas: Editora e gráfica Universitária da UFPEL, 2008. P. 7-15.

\_\_\_\_\_; SOARES, Taís Castro. Memória da fotografia nas memórias de um estúdio: Foto Robles em Pelotas/RS. In: \_\_\_\_\_; TAVARES, Francine Silveira (Orgs.). *Fotografia e Memória: ensaios*. Pelotas: Editora e gráfica Universitária da UFPEL, 2008. P. 129-152.

MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura Visual: definições, escopo, debates. In: *Revista Domínios da Imagem*. Ano 1, n. 2, 2008. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/view/36>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

MOSCIARO, Clara. *Diagnóstico de conservação em coleções fotográficas*. Ministério da Cultura: FUNARTE, 2009. (Caderno Técnico, 6).

NOVAES, Joana de Vilhena. Beleza e feiúra: corpo feminino e regulação social. In: DEL PRIORI, Mary; AMANTINO, Márcia (Orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011. P. 477-506.

NÓVOA, António. Textos, imágenes y recuerdos. Escritura de “nueva” historias de la educación. In: POPKEWITZ, Thomas; FRANKLIN, Barry; PEREYRA, Miguel (Orgs.). *Historia cultural y educación: ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*. Barcelona, México: Edições Pomares, 2003.

ORLANDO, Evelyn de Almeida. Os manuais de catecismo e a circulação de idéias: tradição e modernidade na Pedagogia Católica Brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 5, 2008, Aracaju. Anais do V Congresso Brasileiro de História da Educação. *O Ensino e a pesquisa em História da Educação*. São Cristóvão; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe; Universidade Tiradentes, 2008. P. 01-13.

\_\_\_\_\_. Os manuais de catecismo nas trilhas da educação: notas de história. *História da Educação*. Santa Maria, v. 17, n. 41, p. 159-176, 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2236-34592013000300010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-34592013000300010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 14 mai. 2015.

PARADA, Maurício. Corpos infantil e nacional: políticas públicas para a criança durante o Estado Novo. In: DEL PRIORI, Mary; AMANTINO, Márcia (Orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2011. P. 351-370.

PASSOS, Mauro. A pedagogia catequética e o movimento educativo religioso na Primeira República do Brasil (1889-1930): Seus pressupostos e suas relações. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 1, 2000, Rio de Janeiro. Anais do V Congresso Brasileiro de História da Educação. *Educação no Brasil: história e historiografia, desdobrado ....* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <[http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/118\\_mauro\\_passos.pdf](http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/118_mauro_passos.pdf)>. Acesso em: 15 mai. 2015.

PERROT, Michelle. A família triunfante. In: \_\_\_\_\_ ... [et. al]. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. P. 93-120.

\_\_\_\_\_. A vida em família. In: \_\_\_\_\_ ... [et. al]. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. P. 187-192.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 1: Memória, História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. P. 51-86.

POSSAMAI, Zita. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

\_\_\_\_\_. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). *Anais do Museu Paulista*. v. 14, n. 1. Jan./ Jun. 2006.

\_\_\_\_\_. Patrimônio e história da educação: aproximações e possibilidades de pesquisa. In: *Revista História da Educação*, Porto Alegre / RS, v. 16, n. 36, p. 110-120, 2012. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/19976> >. Acesso em: 15 jan. 2014.

PESAVENTO, Sandra. *História e História Cultural*. 2 ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. O mundo da imagem: território da história cultural. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em História Cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008. P. 99-122.

RABELO, Giani; STEPHANOU, Maria. Pedagogia Missionária e construção da ideia de infância sagrada: a Crônica do Jardim de Infância Cristo-Rei ....In: *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas- SP, n. 24, p. 11-34, set./dez., 2010.

ROGERS, Rebecca. Congregações femininas e difusão de um modelo escolar: uma história transnacional. *Revista Pro-Posições*, v. 25, n.1 (73), p 55-74, jan./abr., 2014.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. É possível realizar uma história do corpo?. In. SOARES, C. L. (Org.). *Corpo e História*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. P. 3-23.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. Corpo e controle: o olha do poder e o esquadramento individual. *Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 55-68, nov., 1996.

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

\_\_\_\_\_. *O gabinete do Dr. Calegari*: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson (Org.). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade, 1998. P. 22-44.

SANTOS, Rita de Cássia Grecco dos. *A educação das meninas em Pelotas: A cultura escolar produzida no internato confessional Católico do Colégio São José (1910-1967)*. Pelotas: UFPEL, 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, P. 423-512.

SCHIMITT, Jean-Claude. A moral dos gestos. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, P. 141-161.

\_\_\_\_\_. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução por José Rivair Macedo. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

SCHOLL, Raphael; GRIMALDI, Lucas. Lembranças em preto e branco: imagens de Primeira Comunhão (1958-1969). In BASTOS, Maria Helena Camara. *Do Deutscher Hilfsverein ao Colégio Farroupilha / RS: memórias e histórias (1858-2008)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013, P. 351-370.

SCHVAMBACH, Janaina. A fotografia como fonte de pesquisa e sua ficção documental. In: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira. (Orgs.). *Fotografia e Memória: ensaios*. Pelotas: Editora e gráfica Universitária da UFPEL, 2008. P. 153-162.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. Tradução por Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

SILVA, José Antônio. O retrato, despretenciosamente. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson (Org.). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade, 1998. P. 66-71.

SOARES, C. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Corpo e História*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. P. 108-129.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução por Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gultavo Gili, S.A., 2005.

VASQUEZ, Pedro. *Fotografia: reflexo e reflexões*. Porto Alegre: L&pm, 1986.

VIGARELLO, Georges. Treinar. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008. P. 197-250.

VIÑAO FRAGO, Antônio. Historia de la educación y historia cultural: posibilidades, problemas, cuestiones. In: *Revista Brasileira de Educação*, Anped, n. 0. Set/Out/Nov/Dez. 1995. Disponível em: <[http://201.147.150.252:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1056/rbde0\\_06\\_antonio%20vinao\\_frago.pdf?sequence=1](http://201.147.150.252:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1056/rbde0_06_antonio%20vinao_frago.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 1º set. 2013.

WERLE, Flávia. Colégios Femininos: identidade, história. *Revista de Educação*. PUC-Campinas, Campinas, n. 10, p. 116-125, junho, 2001.

\_\_\_\_\_. (Coord.). *História institucional*. Colégio Seigné. São Leopoldo: FAPERGS, 2002. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. Práticas de gestão e feminização do magistério. *Cadernos de Pesquisa*, v. 35, n. 126, set./dez. 2005. P. 609-634.

\_\_\_\_\_. Colégio Seigné e o Curso Complementar. In: TAMBARA, E.; CORSETTI, B.. *Instituições formadoras de professores no Rio Grande do Sul*. vol. 2. Pelotas: Ed. UFPEL, 2008. P.159-192.

## **Documentos consultados**

### **Álbuns**

Lembrando o dia da minha primeira comunhão. Pasta organizada pela Irmã Marina, s.d.

Lembrando a data feliz da 1ª Comunhão das crianças do Seigné. Álbum fotográfico organizado pela Irmã Vitorina, 1966.

## **Impressos católicos e manuais de catecismo**

BECKER, Don João. *A Sagrada Eucaristia*: trigésima segunda carta pastoral. (Em preparação do V congresso Eucarístico Nacional a realizar-se em Porto Alegre), 1944.

BÍBLIA Sagrada. Barsa: Rio de Janeiro, 1964.

Francisco X. Zartmann, S.J. *Catecismo do cidadão católico*. 2 ed. Tipografia “Vozes de Petrópolis”, 1933.

MANUAL de Cânticos e Orações para uso das Dioceses da Província Eclesiástica de Porto Alegre. Porto Alegre: Editora Vozes, 1941.

MEIER, Padre Miguel. *Manual de catequese teórica e prática*. Porto Alegre: Edições A Nação – Tipografia do Centro, 1948.

METZEN, Padre Bruno. *Educando para a Vida*: a primeira confissão e comunhão preparadas no lar. Edições Paulinas, 1948.

*PEQUENO Catecismo da Primeira Comunhão*. Edições A Nação - Porto Alegre – Tipografia do Centro. 4 ed., 1953.

### **Manuais fotográficos**

BIBLIOTECA de Instrução Profissional. *Manual prático do fotógrafo*. Editor: F. Alves, Rio de Janeiro, s/d.

KORANYI, João. *Tudo sobre luz artificial*. São Paulo: Agência Editora Íris, s/d (Enciclopédia Fotográfica)

LIÉBERT, A. *La photographie en Amerique*: traité complet de photographie pratique. Paris: Leiber, 1864.

PINELL, Antonio Ollé. *Enciclopedia de la fotografia*. Barcelona: Gassó Hnos, 1957.

WADENOYEN, Hugo Van. *Retratos*. Trad. Montenegro. Lisboa: Prelo, 1967.

**Memórias**

HISTÓRIAS DO SEVIGNÉ CENTENÁRIO: 1900-2000. Porto Alegre: Editora Pallotto, 2000.

IRMÃS DE SÃO JOSÉ. Resgatando aspectos da caminhada: 1898-1998. s.d.

**Periódicos**

CORREIO DO POVO, 26 de dezembro de 2006 - anúncio fúnebre de Irmã Marina Rigon.

Idealista. Porto Alegre: Colégio Sevigñé. Ano 3, n. 6, set./nov., 1952.

Idealista. Porto Alegre: Colégio Sevigñé. Ano 5, n. 5, nov./dez., 1954.

Idealista. Porto Alegre: Colégio Sevigñé. Ano 5, n. 1, mar./abr, 1955.

Revista do Globo, 1929, 1940 e 1941.

Unitas: Boletim da Província Eclesiástica de Porto Alegre. Monsenhor Vicente Scherer. Ano 34, n. 1-3, jan./mar., 1945.

Unitas: Boletim da Província Eclesiástica de Porto Alegre. Monsenhor Vicente Scherer. Ano 34, n. 4-6, abr./jun., 1945.

Unitas: Boletim da Província Eclesiástica de Porto Alegre. Monsenhor Vicente Scherer. Ano 34, n. 7-9, jul./set., 1945.

Unitas: Boletim da Província Eclesiástica de Porto Alegre. Monsenhor Vicente Scherer. Ano 34, n. 10-12, out./dez., 1945.

Unitas: Boletim da Província Eclesiástica de Porto Alegre. Monsenhor Vicente Scherer. Ano 35, n. 1-3, jan./mar., 1946.

Unitas: Boletim da Província Eclesiástica de Porto Alegre. Monsenhor Vicente Scherer. Ano 35, n. 4-6, BR./jun., 1946.

Unitas: Boletim da Província Eclesiástica de Porto Alegre. Monsenhor Vicente Scherer. Ano 35, n. 7-9, jul./set. 1946.

Unitas: Boletim da Província Eclesiástica de Porto Alegre. Monsenhor Vicente Scherer. Ano 35, n. 10-12, out./dez., 1946.

### **Relatórios e projetos**

AIKIN, Maria da Graça. Projeto “Memória Sevigné”. 1991.

Diário do Memorial, 1999 – 2002 (documento manuscrito).

Relação de material da sala da Memória, 2003.

Relatório de registro das atividades das religiosas no Colégio Sevigné.

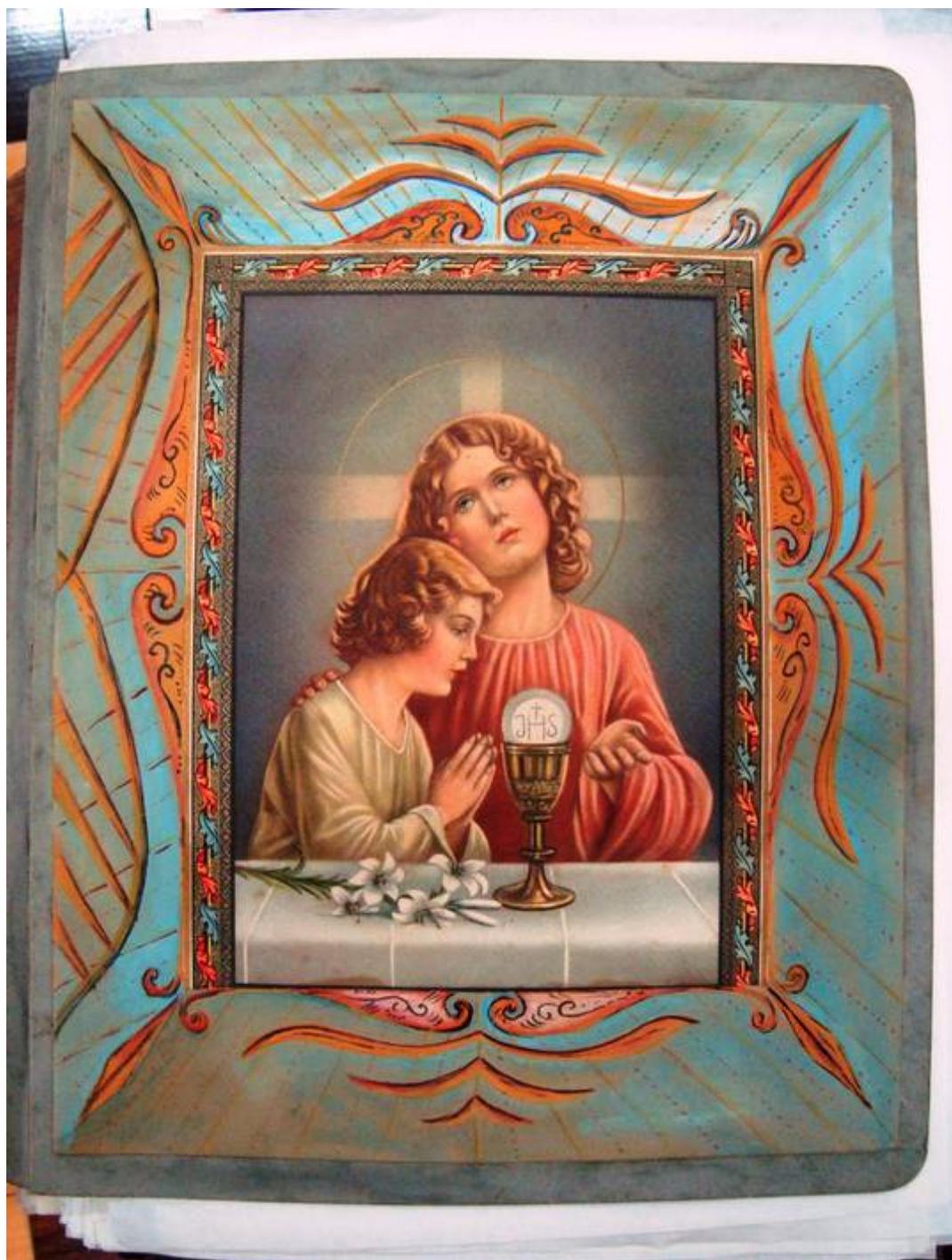
## APÊNDICE

## APÊNDICE A – Grade interpretativa

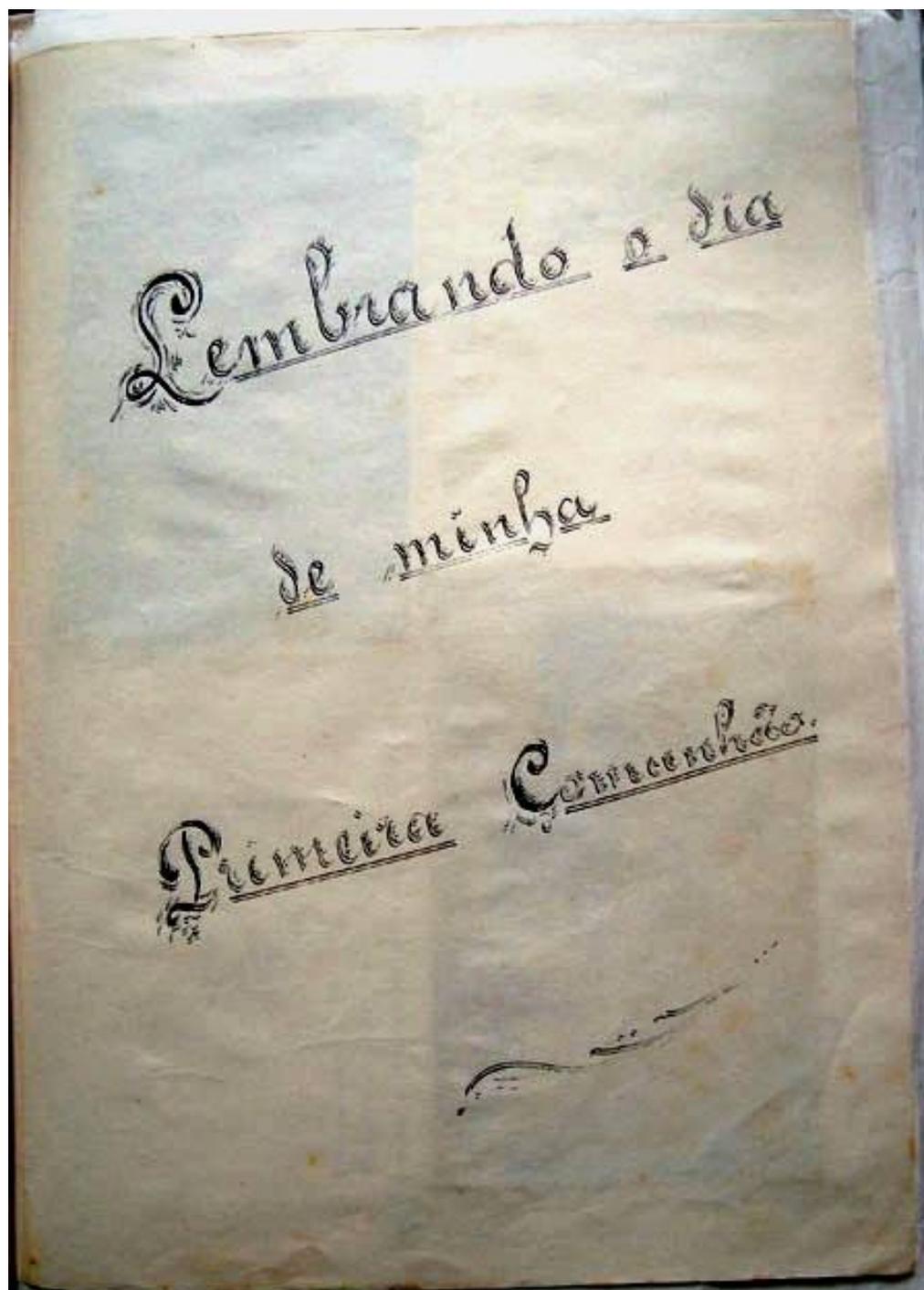
Nº DA FOTO: _____		GRADE INTERPRETATIVA
<b>ESPAÇO</b>	Local	<input type="checkbox"/> estúdio fotográfico <input type="checkbox"/> local não identificado
	Mobiliário	<input type="checkbox"/> altar <input type="checkbox"/> aparador <input type="checkbox"/> espelho <input type="checkbox"/> genuflexório <input type="checkbox"/> mesa
	Acessórios/cenário	<input type="checkbox"/> castiçal <input type="checkbox"/> estatueta <input type="checkbox"/> flores <input type="checkbox"/> missal <input type="checkbox"/> painel-cenário <input type="checkbox"/> quadro <input type="checkbox"/> sem ambientação <input type="checkbox"/> terço <input type="checkbox"/> vaso <input type="checkbox"/> vela
<b>SUJEITO</b>	Vista do corpo	<input type="checkbox"/> corpo inteiro <input type="checkbox"/> meio corpo <input type="checkbox"/> ¾ corpo (até a perna)
	Ângulo de vista do corpo	<input type="checkbox"/> de direita <input type="checkbox"/> de esquerda <input type="checkbox"/> de frente <input type="checkbox"/> de perfil
	Postura	<input type="checkbox"/> ajoelhado <input type="checkbox"/> apoiado <input type="checkbox"/> braço estendido <input type="checkbox"/> braço flexionado <input type="checkbox"/> em pé <input type="checkbox"/> encostado <input type="checkbox"/> mão cruzada <input type="checkbox"/> mão no rosto <input type="checkbox"/> mão unida <input type="checkbox"/> portando objeto <input type="checkbox"/> sentado
	Expressão do rosto	<input type="checkbox"/> de frente <input type="checkbox"/> de perfil <input type="checkbox"/> sério <input type="checkbox"/> sorriso
	Objeto portado	<input type="checkbox"/> crucifixo <input type="checkbox"/> flor <input type="checkbox"/> missal/livro de oração <input type="checkbox"/> terço <input type="checkbox"/> vela
	Roupas e acessórios:	<input type="checkbox"/> bolsa <input type="checkbox"/> crucifixo <input type="checkbox"/> fita branca <input type="checkbox"/> grinalda <input type="checkbox"/> lenço <input type="checkbox"/> luva <input type="checkbox"/> terno <input type="checkbox"/> vestido <input type="checkbox"/> véu <input type="checkbox"/> calça
	Gênero	<input type="checkbox"/> menina <input type="checkbox"/> menino
<b>IDENTIFICAÇÃO</b>	Nome do retratado: _____	
	Fotógrafo: _____	Data: _____

**ANEXOS**

ANEXO A – Capa do álbum



## ANEXO B – Contracapa



ANEXO C - Página 2 do álbum fotográfico de primeira comunhão



## ANEXO D – Página 3 do álbum fotográfico de primeira comunhão



ANEXO E – Página 4 do álbum fotográfico de primeira comunhão



ANEXO F – Página 5 do álbum fotográfico de primeira comunhão



ANEXO G – Página 6 do álbum fotográfico de primeira comunhão



ANEXO H - Página 15 do álbum fotográfico de primeira comunhão



Da tua  
Graças  
Somos vivos  
e junto a Ti  
solos morrem.

1914  
17 de Junho  
1914

ANEXO I - Página 18 do álbum fotográfico de primeira comunhão



ANEXO J – Página 37 do álbum fotográfico de primeira comunhão



**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

**Porto Alegre, 2015**