

OS EX-VOTOS NO IMAGINÁRIO FOTOGRÁFICO

Luiz Manoel Castro da Cunha*

Resumo: Esse artigo trata da relação da fotografia em sua passagem como uso em ex-votos bem como sua relação do imaginário definido por Gilbert Durand. Num primeiro momento, fazemos um resgate histórico acerca dos ex-votos, em seguida caracterizamos a questão da verossimilhança como algo singular na fotografia bem como a sua característica estereotipada de representação no imaginário.

Palavras-Chave: ex-votos, fotografia, imaginário.

Os ex-votos caracterizam-se como uma promessa alcançada ou em consequência de uma promessa, ou ainda, conforme a promessa. A palavra voto vem do latim *votu*, que significa promessa, ou ainda do latim *votum*, coisa prometida, ou *votivus*, prometido por voto. A expressão *ex-voto* é a abreviatura da expressão latina *ex-voto suscipi*. Pereira (2001) afirma que os ex-votos são o testemunho público das graças alcançadas e, ao mesmo tempo, das promessas cumpridas. Para Getúlio César:

Compreende-se por ex-voto tudo o que se paga a um santo ou a uma cruz milagreira por se ter recebido satisfatoriamente o pedido que se fez: velas, flores, esculturas de barro, de cera, de madeira, desenhos, quadros, retratos, pequenos barcos, jangadas, vestes... tudo representa um ex-voto (CÉSAR, 1975, p.146).

O devoto ao realizar suas promessas, devido as graças ou milagres alcançados, em forma de ex-voto, que compreende uma gama de materiais possíveis, no entanto, muitas sejam as modalidades ex-votivas, a iconográfica é a que melhor configura a componente testemunhal católica afirma Silva (1975). Desse modo, a fotografia, por seu caráter de verossimilhança veio substituir a pintura, devido ao grau bem superior, em se tratando de semelhança ao registrar a realidade, por parte da fotografia, bem como devido a questões econômicas, pois a fotografia seria de mais fácil acesso às classes menos favorecidas.

O embate entre fotografia e pintura é longa data, ocorridas no século XIX com o surgimento da fotografia e sua relação com a pintura, em que se questionava a

* Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas. Professor de Fotografia, Fotojornalismo e Semiótica da Faculdade de Educação e Comunicação – FECOM do Centro Universitário CESMAC. e-mail: lmccunha@uol.com.br

fotografia como obra de arte. Essa a grande interrogação por parte dos pintores, crentes de que essa descoberta traria a destruição do seu ofício. Em parte, isso realmente ocorreu com os pintores de retratos em miniaturas. Inicialmente, a fotografia possibilitou que apenas pessoas de alto poder aquisitivo pudessem fazer uso dela. A foto retrato assumia nesse período certo valor de culto. A técnica fotográfica reflete a ideologia mercantilista de um período, denominado de *Liberalismo Clássico*, que visava uma ampla liberdade de comércio interno e externo. Os empresários, aliados aos novos inventos observaram também que a produtividade era aumentada ao mesmo tempo em que fossem reduzidos os custos, o que, conseqüentemente, amplia os lucros. Com isso a invenção fotográfica começou a aderir à linha de produção em escala.

As coisas andaram tão depressa que, a partir de 1840, a maioria dos inúmeros miniaturistas se tornou fotógrafos profissionais como diria Benjamim (1986). Um dos grandes opositores desse fenômeno, o fotográfico, foi Baudelaire, mas em contrapartida, André Bazin e Picasso acreditavam que a fotografia tinha surgido no *momento certo para libertar a pintura, ou melhor, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança* (DUBOIS, 1994, p. 31).

A descoberta da fotografia contribuiu para a democratização da arte fazendo parte da vida de todas as classes sociais, possibilitando a qualquer pessoa a posse de imagens, e *de início assumiu uma importância decisiva a posse de sua própria imagem – seu retrato (antes, poucos podiam pagar os trabalhos de um pintor* (KUBRUSLY, 1991, p. 11).

Em pouco tempo a fotografia começou a produzir vários tipos de imagens, como por exemplo, documentos das condições subumanas de trabalho e existência, que necessitavam de providencias, pois, seria impossível fingir não vê-las.

A cultura da verossimilhança assume, nesse caso, um significado de *olhe aqui, nós existimos* (BERGER, 1984, p.121). A cultura de semelhança, a questão de “iconicidade” predomina na fotografia como um souvenir, como uma lembrança, uma apresentação e uma demonstração (SANTAELLA, 2001, p. 111). Esse questionamento relativo à semelhança, no entanto, está situado no que Charles Sanders Peirce chama do discurso primário da imagem fotográfica, a imagem como *ícone*, o discurso da verossimilhança; ela é ainda *símbolo*, caracterizado pelas interpretações e convenções possíveis e, acima de tudo, um *índice*, ao indicar algo, apontar algo, caracterizando-se então a famosa tríade pierciana (*índice, ícone e símbolo*) (PIERCE in DUBOIS, 1994).

A fotografia é um sistema convencional de representação do real, e se ela é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo, é antes de tudo porque foi convencionada tal lógica, representação que se impôs na Europa desde o *Quattrocento*, explica Bourdieu (1978). Segundo Martins:

A religiosidade popular se apossou rapidamente da fotografia no Brasil. De modo aparente, a fotografia veio aperfeiçoar a função insuficiente cumprida dos ex-votos no imaginário religioso. O corpo imaginado, das toscas esculturas de madeira, mera alusão à parte doente e afetada, contaminada, no passa a ser substituído pela verossimilhança da fotografia (MARTINS, 2008, p.75)

Gilbert Durant (2004) cita o surgimento da fotografia, cinema e vídeo, o que culmina em uma “civilização da imagem”. No entanto, essa explosão imagética que culmina no século XX no mundo ocidental, não resultou mesmo assim em uma abertura entendimento do imaginário¹ e sua aceitação, mas, sobretudo pela destruição e suspeita do potencial da imagem, desse modo, Durand enfatiza que:

O que ocorreu com a “explosão” do imaginário. Como a imagem sempre foi desvalorizada, ela ainda não inquietava a consciência moral de um Ocidente que se acreditava vacinado por um iconoclasmo endêmico. A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do “distrar” (DURAND, 2004, p. 33).

Durand adverte desse modo ao uso indevido das imagens, ao empregá-las de formas estereotipadas, pouco criativas atuando de forma perversa, ao impor sentidos a um espectador passivo, em que anestesia a criatividade pessoal imaginativa.

Ao aplicarmos tal teoria do imaginário nas imagens fotográficas votivas, observa-se que tais imagens pertencem ao universo do *regime diurno*, caracterizado por uma *estrutura heróica (ou esquismórfica)*, pertencendo por sua vez a uma constelação de imagens denominada de símbolos em ascensão (elevação), desse modo, nos diz Pitta (2005) que tais símbolos pertencem a uma *Verticalidade*:

Práticas ascensionais nas religiões, o monte sagrado (os locais de espiritualização se encontram na maioria das vezes em elevações). As práticas ascensionais são freqüentes nas diversas

¹, O imaginário, nessa perspectiva pode ser considerado como essência de espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe (PITTA, 2005, p. 15).

regiões do Brasil, por exemplo, existem variadas festas de santos em que fieis sobem escadas de joelhos ou outras formas de sofrimento para atingir uma graça, um perdão, em direção à igreja (PITTA, 2005, p. 27)

A fotografia por sua vez também pertencente aos *símbolos espetaculares* (*relativos à visão*) e a luz, fator decisivo para a existência da fotografia. O *regime diurno* da imagem se apresenta desse modo, caracterizado por uma lógica da antítese (de oposições), na qual prevalecem as intenções de distinção e análise, Durand (2002), desse modo, novamente outro fator preponderante para fotografia, ao qual trabalha em um mundo de luz e ao mesmo tempo em um mundo de trevas, ao capturar as imagens em sua caixa preta (corpo da câmera) através do obturador.

Os ex-votos encontram-se presentes em diversas cidades em Alagoas: em cruzeiros (Foto 1, 2, 3), cemitérios (Foto 4, 5), *altar mor* das igrejas (Foto 6, 7, 8), dentes outros. A substituição dos ex-votos tradicional pela fotografia, o tema mais abordado geralmente é o do retrato, que pode ser uma fotografia em 3x4, outras poses e planos com diferentes tamanhos ou até mesmo fotocópias (xerox) em preto e branco do Registro Geral (Carteira de Identidade), no entanto, as imagens fotográficas podem ser de também de animais e não somente de pessoas. Tais imagens convivem em harmonia com diversos outros ex-votos tradicionais como de madeira (Foto 7), e que os materiais empregados na fabricação ou suporte do ex-votos sempre variou ao longo dos tempos, segundo Pitta (2005) essa maneira de se organizar leva-se em conta o dinamismo próprio de cada cultura e sua interação com um meio e circunstâncias determinadas de modo que valorize à condição humana. No entanto, esse exagero da representação fotográfica e algo inerente a contemporaneidade, de caráter imediatista de auto-expressão, como assinala Barros:

Se o aumento cotidiano e exponencial do número de fotografias, mostrando banalidades íntimas nos parece um exagero, temos de nos perguntar a que esse exagero responde. Não seria difícil encontrar, na outra ponta desse cenário, a repressão iconoclasta da subjetividade encetada pela exacerbação do imaginário heróico (BARROS, 2009, p. 13).

O uso do suporte fotográfico ao representarem a quem as graças foi alcançadas, tais imagens são representadas de formas convencionais, ditas como clichês, desse modo, não existe uma preocupação estética, existe uma relação de substituição ao

colocar uma imagem fotográfica dando ao reconhecimento da graça alcançada em detrimento de um ex-voto convencional, como o de madeira, gesso, cera, dentre outros, essas imagens amadoras apontam para um desequilíbrio pessoal e coletivo. A polarização no regime diurno, acreditando diante de tamanha estagnação simbólica sempre numa possibilidade adquirir estabilidade de uma forma na percepção simbólica da fotografia, de modo que, como especula Barros (2009) que diante do caos, a fotografia encontre a capacidade simbólica perdida.

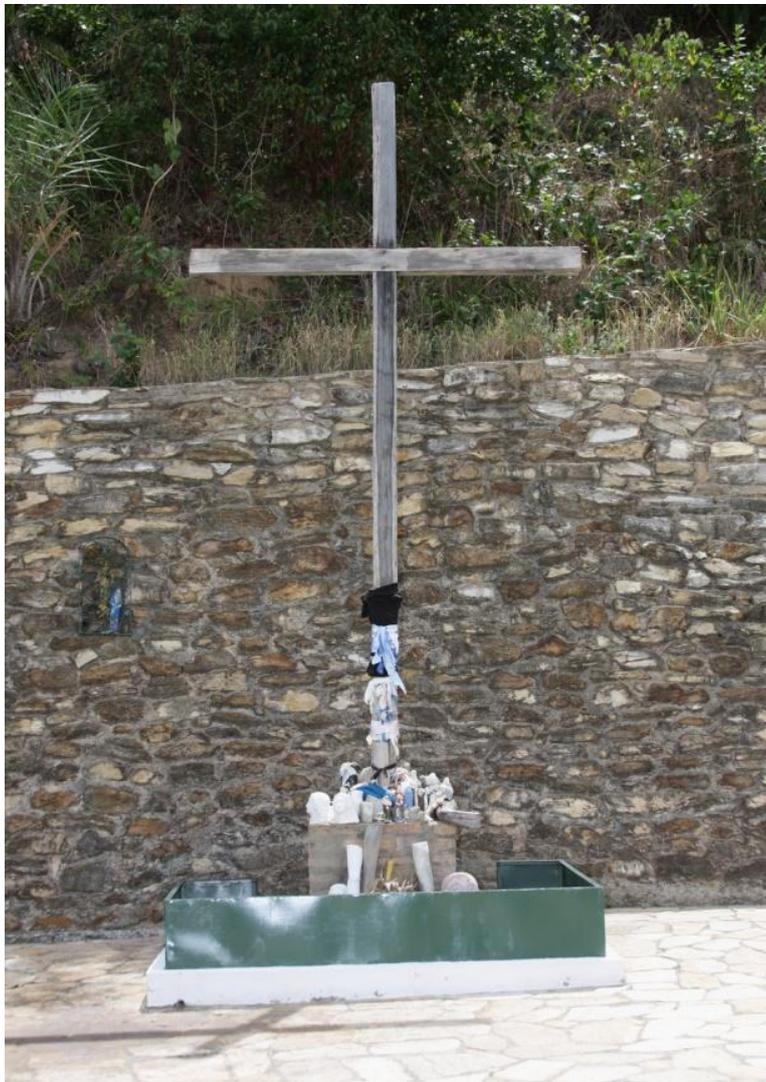


Foto 1 – Cruzeiro em frente à Igreja Nossa Senhora dos Remédios, Coqueiro Seco, AL. Fotografia: Luiz Cunha.



Foto 2 – Detalhes dos ex-votos do cruzeiro pertencente à Igreja Nossa Senhora dos Remédios, Coqueiro Seco, AL. Fotografia: Luiz Cunha.



Foto 3 – Detalhes dos ex-votos de diversos materiais: gesso, madeira e pedra do cruzeiro pertencente à Igreja Nossa Senhora dos Remédios, Coqueiro Seco, AL. Fotografia: Luiz Cunha.



Foto 4 - Retrato em uma catacumba do cemitério da Vila Franciscana, situado entre Quebrangulo e Paulo Jacinto, AL. Fotografia: Luiz Cunha.



Foto 5 - Ex- voto, escultura humana de madeira situado em uma catacumba do cemitério da Vila Franciscana, situado entre as cidades Quebrângulo e Paulo Jacinto, AL. Fotografia: Luiz Cunha.



Foto 6 – Imagens fotográficas, ex-votivas. Igreja de São Francisco (altar), Vila Franciscana, situado entre Quebrangulo e Paulo Jacinto, AL. Fotografia: Luiz Cunha.



Foto 7 – Diversos ex-votos, madeira, plástico e em forma de retrato. Igreja de São Francisco (altar), Vila Franciscana, situado entre Quebrangulo e Paulo Jacinto, AL. Fotografia: Luiz Cunha.



Foto 8 – Retratos ex-votivos. Igreja de São Francisco (altar). Vila Franciscana, situado entre Quebrangulo e Paulo Jacinto, AL. Fotografia: Luiz Cunha.

REFERÊNCIAS

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O sentido Posto em Imagem: a Comunicação de Estratégias Contemporâneas de Enfrentamento do Mundo Através da Fotografia – Relato de Pesquisa. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba – 4-a 7 de setembro de 2009.

_____. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, Unisinos Porto alegre, RS, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____, *A mensagem fotográfica*. In LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1978.

CÉSAR, Getúlio. *Crendices: suas origens e classificação*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1975.

DURAND, Gilbert. *As estruturas Antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Gilbert Durand; tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Gilbert Durand; tradução Renée Eve Levié. 3 ed. Rio de Janeiro: Diefel, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus Editora, 1994.

KUBRUSLY, Cláudio. *O que é fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

MARTINS, Jose de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

PEREIRA, José Carlos. *A eficácia simbólica do sacrifício: Estudo das Devoções Populares*. São Paulo: Arte & Ciência, 2001.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVA, Maria Augusta da. *Ex-votos e orantes no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1981.