



## A fotografia votiva e a construção de uma memória familiar

Mateus Henrique Rodrigues Teixeira

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (EAHC - UPM).

mateushrteixeira@gmail.com

Ingrid Hötte Ambrogi

Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (EAHC - UPM).

ingrid.ambrogi@mackenzie.br

### Resumo

Esse artigo aborda a relação entre a fotografia votiva e a construção de uma memória familiar, a partir do acervo fotográfico de uma matriarca de uma família brasileira. Desse montante, foram selecionadas três imagens que remetem aos ritos do sagrado e às excursões que essa família realizava até a cidade de Aparecida do Norte – São Paulo. A reconstituição dos significados dessas fotografias foi feita por meio das descrições de seus elementos constitutivos, relatos de memórias dessa matriarca, além de referências histórico-sociais, estruturados pela compreensão de que essas fotografias carregam em suas tramas uma dupla constituição: ora por terem sido ex-votos fotográficos, ora por terem sido convertidos em objetos de memória familiar. As imagens analisadas revelam em suas tramas tanto as competências comunicativas da linguagem fotográfica como ex-voto, quanto os códigos ligados ao cerimonial religioso, e as normas de conduta familiares da década de 60 no Brasil.

**Palavras-chave:** Fotografia. Memória. História da Cultura. Ex-voto. Leitura de Imagem.

### Abstract

This article discusses the relationship between the votive photography and the construction of a family memory from the photographic collection of a Brazilian matriarch (of a Brazilian family). From this collection, three images were selected which refer to the sacred rites and excursions this family made to the city of Aparecida do Norte – São Paulo. The reconstruction of these photographs meanings was made through the descriptions of its constitutive elements, the memories of this matriarch, and the historical and social references, structured by the understanding that these photographs carry on their surfaces a double constitution: sometimes because they were photographic ex-votos, sometimes because they have been converted into objects of family memory. The analyzed images reveal on their surfaces both the communication skills of the photographic language as an ex-voto, as the codes attached to religious ceremonial, and the family rules of conduct in the 60s in Brazil.

**Keywords:** Photography. Memory. Cultural History. Ex-voto. Image Reading.



### Introdução

Esse estudo trata da análise de três fotografias de cunho votivo e familiar pertencentes à matriarca de uma família oriunda do interior de Minas Gerais, mas radicada, atualmente, em São Paulo, no município de Carapicuíba. Dona Lourdes de 73 anos, dona de casa, viúva, nasceu de uma prole de três irmãs, da qual é a mais velha. Seus pais, Francisco e Sebastiana, foram, por boa parte de suas vidas, agricultores no município de Itapeva – Minas Gerais, onde Dona Lourdes nasceu, casou e residiu, até completar 21 anos. Família de recursos financeiros precários e de fé católica, esteve permeada tanto pelo árduo trabalho no campo quanto pelos códigos e cerimoniais do catolicismo. No decorrer dos anos, Dona Lourdes teve cinco filhos com seu esposo, já falecido, Geraldo, que geraram sete netos e um bisneto. Ela também detém vínculos afetivos com um dos pesquisadores responsáveis por esse estudo, que pelo desejo mútuo de reconstituir e de compartilhar parte do patrimônio fotográfico familiar propôs esse artigo.

Essas fotos estavam guardadas na residência de Dona Lourdes, dentro de um armário na sala de estar, em uma pequena caixa de sapato que continha outras fotografias, ou numa melhor descrição, o seu museu de gaveta particular, acervo que ela gentilmente decidiu partilhar conosco. Martins (2014) reflete sobre esse hábito:

A prática de colocar fotografias em caixas de sapato ou em gavetas é uma necessidade não só de guardar, mas de esquecer temporariamente. Esquecer sabendo que está lá, que pode ser

ressuscitada. Nessa perspectiva, o cotidiano é relação de proximidade e distância, lembrança e esquecimento (MARTINS, 2014, p. 45).

Dentre as centenas de fotos pertencentes à coleção de Dona Lourdes, e seus múltiplos assuntos: fotografias de casamento, batizado, aniversário, primeira comunhão, crisma, excursões, viagens etc., foi selecionado um conjunto de três imagens, as únicas do acervo que compartilham a mesma temática – a fotografia votiva – e abarcam a mesma temporalidade histórica – os anos 60.

Esse recorte temático/temporal aponta para um traço marcante dessas imagens, que é sintomatizado pelas manchas do papel fotográfico envelhecido pelo tempo e pelos nostálgicos tons de sépia: o seu caráter vernacular, uma vez que foram produzidas por fotógrafos Lambe-Lambes, que trabalhavam nos arredores de cidades religiosas como Aparecida do Norte – São Paulo – cidade que é pano de fundo desse estudo. Águeda (2008) sublinha a importância desses fotógrafos de rua:

Registrando os micro-enredos da vida cotidiana nos espaços públicos das cidades, a documentação fotográfica produzida pelo Lambe-Lambe, uma opção mais barata em relação aos caros e sofisticados estúdios fotográficos, possibilitou a construção da auto-representação e da auto-identificação imagética dos indivíduos retratados, transformando-se em um estratégico lastro identitário que fornece o sentido de coesão e de integração de grupos afetivos e/ou familiares (ÁGUEDA, 2008, p. 10).

A fotografia Lambe-Lambe era produzida por meio de uma câmera-laboratório, e foi introduzida com essas características pelo italiano radicado no Brasil, Francisco Bernardi, no início do século XX. Sua câmera era uma espécie de caixote de madeira, com um minilaboratório acoplado para a revelação fotográfica. Essa técnica utilizava uma placa, que poderia ser de vidro ou metálica, de fundo escuro, revestida com uma película de colódio: substância sensível a luz, que gerava um negativo direto para a reprodução. Dessa maneira, o fotógrafo não necessitava de um estúdio, e todo o processo de confecção da imagem era realizado nas ruas. Esses fotógrafos, que se proliferaram em locais de visita pública, documentaram o exercício da fé e as características da tradição cultural vinculada em especial ao catolicismo (MELLO, 2010).

Visto que, no Brasil, a tecnologia utilizada pelos Lambe-Lambes é datada do começo do século XX, a partir de sua metade, começa a se tornar paulatinamente obsoleta, quando comparada com outras tecnologias fotográficas contemporâneas à época.

No Brasil, os anos 60 são marcados pela crescente difusão no mercado fotográfico das câmeras portáteis automáticas, tornando-se cada vez mais acessível a um grande número de pessoas. Isto possibilitou, nos anos 70, que toda família pudesse adquirir a sua própria máquina fotográfica (ÁGUEDA, 2008, p. 103).

Na família de Dona Lourdes, por exemplo, a primeira câmera fotográfica só foi adquirida em meados dos anos 70 – um modelo brasileiro da câmera Kodak Instamatic 155x – o que evidencia, ao observar seu acervo fotográfico, uma maior proliferação de imagens e temáticas a partir dessa época, em contraste com as raras e peculiares fotografias originárias do trabalho dos Lambe-Lambes.

É compreendido então que, o trabalho desses fotógrafos de praça se caracteriza por uma obstinação frente às transformações culturais ocasionadas pelo desenvolvimento tecnológico da fotografia ao longo dos anos. Assim, Águeda (2008) aponta que:

A resistência dos fotógrafos Lambe-Lambes nas praças públicas, perpetua uma tradição que sobrevive em um ambiente de grandes mudanças estruturais, sociais e culturais. Uma profissão que ainda tenta se manter útil no moderno cenário das grandes cidades, transformando-se em uma relíquia que resiste à força evolutiva, e destrutiva, da modernidade (ÁGUEDA, 2008, p. 107).

Além do viés tecnológico, é necessário sublinhar que, essas três fotografias, que serão melhor examinadas no decorrer do estudo, possuem uma dupla constituição de significados: por um lado, na sua gênese, surgiram como fotografias votivas – imagens fotográficas vinculadas aos contratos de fé entre devotos e divindades – e, ao longo do tempo, ganharam outros significados. Após a morte de seus familiares, Dona Lourdes herdou essas fotografias, e esses objetos agora fazem parte, juntos a outras imagens fotográficas, de seu celeiro de memórias.

Trigueiro (2006) descreve o fenômeno da fotografia como ex-voto, e o seu lugar de culto – a sala de promessas:

O uso da fotografia como um recurso metonímico, como representação imagética da graça alcançada é sem dúvida um meio de informação sociocultural individual e coletivo de uma região e de uma localidade, que ganha visibilidade nas paredes das salas de promessas. As fotografias pregadas nas paredes das salas dos milagres desnudam as vidas privadas das pessoas, das famílias e de uma comunidade, registram os momentos alegres e tristes dos peregrinos (TRIGUEIRO, 2006, p. 158).

De outra maneira, a fotografia pode ser entendida como um instrumento de memórias. Dubois (2012) delinea que:

A fotografia: uma máquina de memória, feita de *loci* (o receptáculo: o aparelho de foto, sua objetiva, sua janela; caixa negra, recorte e retângulos virgens de película; de uma bobina a outra, desfile ordenado das superfícies vazias receptoras) e de *imagines* (as impressões, as inscrições, as revelações, que vão e vêm, sucedem-se nas superfícies, desenrolam-se em “cópias de contato”, uma *mnemotecnica mental* (DUBOIS, 2012, p. 316-317).

Faz parte dos costumes dessa família, além de tirar fotografias, ver e conversar coletivamente sobre elas. Essa exibição fotográfica se estende, geralmente, até os

vínculos afetivos mais próximos: parentes, amigos e conhecidos. Em seu trabalho sobre fotografias de famílias imigrantes de São Paulo, Leite (1993) comenta sobre a relutância de algumas famílias em relação ao compartilhamento de seus patrimônios fotográficos:

A resistência encontrada em algumas famílias, que se recusaram, com mais ou menos delicadeza, a expor os seus retratos, é uma reação muito habitual nos casos de doação ou empréstimo de documentação pessoal. Provém de um pudor diante da exposição pública, mas também do horror à banalização de imagens que, para seus possuidores, têm uma força emocional que os "outros", "os de fora" jamais avaliarão (LEITE, 1993, p. 77).

Isso acarretou em uma postura consciente da subjetividade e da sensibilidade inerente a esse tipo de pesquisa. Com a seleção dessas três fotografias, veio à tona as narrativas e as memórias de Dona Lourdes, manifestadas através da lembrança de pessoas, paisagens, sentimentos, tradições, rupturas e significados intrínsecos ou externos a essas imagens. A partir de gravações em áudio, foram incluídas, ao longo desse estudo, as transcrições de suas recordações. Bosi (1994), com base no pensamento de Halbwachs, elucida o caráter laborioso do ato de lembrar:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito (BOSI, 1994, p. 55).

Como consequência desses pensamentos, esse artigo procura reconstituir os significados das três fotografias de Dona Lourdes por meio de suas descrições e relatos, e, também, por outros embasamentos histórico-sociais, estruturados dentro da compreensão de que essas fotografias carregam em suas tramas uma dupla constituição: ora por terem sido ex-votos fotográficos, ora por terem sido convertidos em objetos de memória familiar.

No primeiro caso, as fotografias de Dona Lourdes, que surgem com a função votiva, serão consideradas metonímias visuais, porque guardam uma incessante relação com seus referentes, conforme discute Barthes (1984) em seu livro, a *Câmera Clara*:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado): perceber o significante fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais), mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão (BARTHES, 1984, p. 14-15).

E por elas carregarem, mais do que a simples aparência da realidade, mas trazerem consigo também, a indissociável relação entre a imagem e o seu referente



real – característica dos signos denominados índices – é nítido que se manifeste em suas superfícies o princípio da atestação. Dubois (2012, p. 73) narra que: “É a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: a foto certifica, ratifica, autentica”. Por essa definição, compreende-se as afinidades existentes entre o uso da fotografia e o caráter testemunhal dos ex-votos.

Nos santuários, as salas das promessas [...] constituem uma espécie de teatro da fé, um lugar para ser visto, um espaço de testemunho através de objetos, de ex-votos. Um modo de fazer o outro enxergar, de fazer ver para fazer crer, que constitui o testemunho por excelência. Quem recebeu a graça torna-se o cúmplice do santo, age como tal alardeando seus poderes. O milagroso silencia sobre seus milagres e seu silêncio é próprio da santidade. Quem recebe o milagre é quem, na sua gratidão, deve falar do acontecido, exhibir os detalhes, as evidências, as provas — testemunhar (MARTINS, 2014, p. 78-79).

Por outro lado, quando tomadas como objetos de memória familiar, as fotografias serão observadas pelo emprego de dois desdobramentos metodológicos. O primeiro é necessário para que se compreenda claramente seus elementos constitutivos-formais, por meio de suas descrições. Kossoy (2014, p. 59): “Busca-se, através da análise iconográfica, decodificar a realidade exterior do assunto registrado na representação fotográfica, sua face visível, sua segunda realidade”.

O segundo desdobramento é importante para que haja o levantamento de interpretações referentes às polissemias emanadas por esses objetos fotográficos. Conforme Kossoy (2014, p. 60): “Busca-se, pela interpretação iconológica, decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica”.

Por fim, ao longo do texto, as fotografias serão percebidas tanto pelo ângulo indiciário (objeto votivo) quanto pelo ângulo iconográfico (objeto mnemônico), compreendendo que, ao eleger determinado ponto de vista, uma categoria, eventualmente, se sobressairá sobre a outra, porém, na realidade, entende-se que elas são indissociáveis, conforme a concepção de Dubois (2012) de que as classificações semióticas (ícone, índice e símbolo):

[...] aparecem portanto tanto como funções teóricas distintas de uma mesma mensagem quanto como classe de signos opostos. É que de fato nenhuma dessas três categorias existe em estado puro [...] e cada uma delas se apoia sempre, de uma maneira ou de outra, de acordo com as mensagens, nas duas outras. (DUBOIS, 2012, p. 65).

### Testemunhos e Regimentos

A fotografia 1, datada da década de 60, revela em seu primeiro plano, Dona Lourdes, de joelhos, segurando com as mãos a imagem de Nossa Senhora Aparecida próxima ao peito, em frente à Basílica Velha de Aparecida do Norte. O vestido florido, o casaco, o véu de renda e a aliança de casamento que usa na mão esquerda compõem seu traje. Seu olhar não está voltado diretamente para a lente da câmera, mas para baixo. No plano de trás, um arco romano, descentralizado no recorte fotográfico, ornamenta uma das portas de entrada da igreja, e essa porta projeta tons de preto que contrastam com parte da figura feminina iluminada e ligeiramente centralizada no plano da frente. Dona Lourdes relembra de como se sentia nesse momento: “[...] essa hora que eu ajoeei para tira foto, ai, meu pensamento tava em Deusô, porque foi um pedido que foi feito e eu ascançado, ascancei [...]”.



Fotografia 1: Foto de Acervo Familiar

Do ponto de vista do objeto fotográfico, a imagem recobre apenas parte do papel na qual foi impressa, suporte que é muito semelhante aos dos cartões postais antigos. Dona Lourdes nos conta que para cada foto tirada pelos fotógrafos Lambe-Lambes de Aparecida do Norte, produziam-se, no mínimo, três cópias, que mais tarde poderiam ser distribuídas entre familiares e conhecidos.

Mas a principal função de imagens como essa, assim como ela narra, era testemunhar e materializar o cumprimento de uma promessa: “[...] no interior, naquele tempo, as vez a gente ficava duente ou acontecia alguma coisa, e a gente fazia prumessa. Ou para tirar uma foto de joeio, tirar uma, ter uma penitência, um jejum [...]”. Nessa

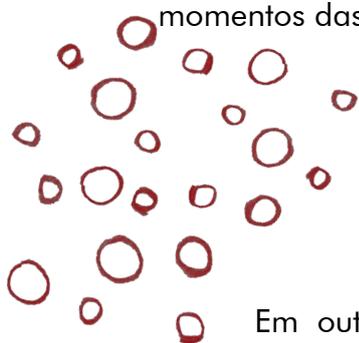
época, ela estava sofrendo de uma doença de pele conhecida por erisipela. Sua mãe, Dona Sebastiana, então prometeu à Nossa Senhora Aparecida que, caso sua filha fosse curada, ela a levaria até a cidade de Aparecida do Norte para tirar uma

foto de joelhos em frente à igreja matriz, e depositaria essa imagem no quarto dos milagres como forma de agradecimento da cura alcançada.

Trigueiro (2006) comenta a relação que há entre o milagre e o registro fotográfico:

Neste sentido, retratar o milagre não é mera decoração ou lembrança do acontecimento milagroso, é o pagamento de uma promessa onde são estabelecidos contratos sociais e de fé entre devotos e divindade, sujeitos a diversas interpretações. O ex-voto representado pela fotografia tem a sua função de agradecimento ao santo pela graça alcançada e dá visibilidade ao acontecimento (TRIGUEIRO, 2006, p. 159).

Esse valor votivo da incumbência a ser cumprida aparece em diversos momentos das narrações de Dona Lourdes, inclusive quando ela aponta que:



*"[...] na hora de ir, que era romaria (aqui eles fala excursão, lá eles fala romaria, né), e eu tava assim muita dor no corpo, muita muita muita, e a gente acabo perdendo o ônibus que ia levar à romaria, aí a gente acabo indo de carona, porque eu tinha promessa para cumprí, aí a gente foi de carona, foi pegando caminhão até Itajubá, até Pouso Alegre, depois até não sei aonde [...]".*

Em outro momento, ao ser indagada sobre a roupa que vestia nessa foto, Dona Lourdes descreve o modelo recatado que as moças de sua época, principalmente aquelas que, como ela, moravam na roça, deveriam seguir: o vestido feito por encomenda era o traje tipicamente feminino; o casaco ou as blusas de mangas largas evitavam que os ombros aparecessem; e o véu era um acessório primordial para ser usado dentro da igreja, e nenhuma mulher poderia entrar nela sem estar usando um na cabeça. Porém, ela tem consciência de outras mulheres que quebravam esses códigos de vestimenta, ao dizer que tal liberdade era tomada apenas pelas mulheres ricas da cidade: *"[...] era bem pouco, bem pouco, as rica da cidade, mas na roça não, nossa, era o maió escândalo [...] os rico lá da cidade podia vesti calça, mas a gente não [...]".*

Ela também relata que esses regimentos eram seguidos sem questionamentos, pois não havia espaços de diálogos: ninguém entendia a missa, porque ela era feita em Latim; não havia acesso ao catecismo, muito menos à escola; e muitas das conversas e dos ensinamentos familiares eram permeados por ameaças que geravam o medo de pecar. Foucault (1988), ao falar sobre a influência do decoro vitoriano nas sociedades atuais, retrata o papel da censura dentro dos núcleos familiares:

O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e

fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1988, p. 12).

Dona Lourdes diz ter sofrido, desde muito pequena, muitos castigos por parte de seus pais, na maioria das vezes por motivos que não ousava questionar. Os sentimentos do medo e do pecado permeiam suas lembranças tão quanto pareceram permear suas escolhas de vida, quando morava no campo com seus pais: “[...] a gente acreditava em Deus. E não podia fazer isso porque era pecado, não podia fazer aquilo porque era pecado [...]então, tudo na base do pecado e do medo, e a gente tinha muito medo, muito medo, sabe? [...]”.

Isto posto, de um lado, a fotografia como ex-voto firma, comunica e propaga os rituais de fé, em contrapartida, a leitura dessa imagem no presente, entendida como objeto mnemônico, faz transbordar outros significados menos nostálgicos, como o conjunto de regras sociais vinculado à religião e à família, vivenciado e materializado na indumentária de um de seus componentes.

#### Visualidades e Invisibilidades

No primeiro plano da fotografia 2, tirada nos meados dos anos 60, está Dona Francisca, sogra de Dona Lourdes, de pé, em frente à praça da Velha Basílica de Aparecida. Ela veste uma saia longa e estampada, uma camiseta, um lenço amarrado em volta da cabeça, e uma sandália no pé. Sua mão direita tapa o seu olho direito, enquanto o seu olho esquerdo, aberto, olha em direção ao fotógrafo.

No plano traseiro da imagem aparecem a igreja matriz de Aparecida em toda a sua extensão frontal, um aglomerado de pessoas, um automóvel antigo, e uma escultura de Nossa Senhora da Conceição – iconografia vinculada ao dogma católico da santa imaculada que, grávida, de mãos postas, e rodeada por anjos, pisa sobre uma serpente e



Fotografia 2: Foto de Acervo Familiar

uma meia lua. De acordo com Alvarez (2014), antes de ser chamada de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, título recebido por ter sido encontrada nas águas do rio Paraíba em 1717 por um grupo de pescadores, a imagem de barro era, anteriormente, conhecida pelo título de Nossa Senhora da Conceição, e não possuía nem o notável manto triangular sobre o corpo nem a coroa sobre a cabeça. Pereira (2006) comenta que esse é um claro exemplo de transformação iconográfica:

No que diz respeito ao Brasil, não é fato raro encontrarmos in loco ou na documentação primária referências a imagens que tiveram sua identidade iconográfica alterada em algum momento de sua história, mais ou menos próximo a sua fabricação. [...] Mas elas podiam também ser definitivas, respondendo a mudanças de cunho religioso, político, ou social. Ademais, essas transformações podiam envolver intervenções físicas nas imagens - como modificações no vestuário, no cabelo, ou no gestual - ou não, apenas na designação da representação (PEREIRA, 2006, p. 543).

Essa fotografia possui muitas ranhuras, dobras e manchas que cobrem a superfície assimétrica do suporte fotográfico, o que denota uma manipulação contínua desse objeto no decorrer de sua existência. Dona Lourdes nos relata que seu falecido marido, Geraldo, tinha um grande apego emocional à imagem de sua mãe nessa fotografia, tanto que, mandou ampliar e transformou-a em quadro de parede.

Sontag (2004) assinala a constituição mutável dos objetos fotográficos:

As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como diapositivos (SONTAG, 2004, p. 14-15).

Dona Lourdes revela não ter conhecimento do momento em que essa foto foi tirada, pois não estava presente nessa viagem, mas rememora o significado do gesto – da mão sobre o olho – de sua sogra. Mais uma vez, a fotografia votiva concretiza um acordo de cura entre o fiel e o sagrado. Dona Lourdes narra que: “[...] foi uma foto que ela tirô, porque saiu no ôio dela, ela tava quase perdendo a vista, e ela fez essa promessa de tirá com a mão tampano o ôio [...] como se ela tivesse cega [...]”.

Martins (2014) reflete sobre o fenômeno do milagre e a sua relação com a corporeidade doente do fiel:

O milagre nos fala do limiar da morte, a desordem suprema porque definitiva, porque reordena os mundos - o do transcendente e o da vida. O milagre nos *fala do tempo*, nos fala de transubstanciação das partes mortas, doentes, do corpo em partes vivas, sadias; nos fala de renascimento, de transformações (MARTINS, 2014, p. 80).



É interessante perceber nesse retrato o esforço representativo que Dona Francisca faz ao colocar a mão sobre o olho que, somado à natureza testemunhal da imagem fotográfica, apresenta a visualidade necessária a uma enfermidade que se manifesta de maneira imperceptível e interiorizada. Borges (2015), ao comparar os ex-votos fotográficos com os ex-votos pictóricos, constata o quão raro são as fotografias votivas que se sustentam em signos representativos, e não apenas na presença testemunhal do devoto.

Antes da fotografia, as imagens apresentadas tinham como referências o fato pelo qual se agradecia. As pinturas, em especial, tinham uma propriedade narrativa, por sua própria constituição formal. Elas contavam o milagre, utilizando-se, muitas vezes, de relatos textuais executados junto com a imagem. Já as fotografias votivas teriam muito mais uma função de apresentação do que de representação. Isso porque seu uso mais generalizado não seria para o registro de uma cena reconstituída da situação do milagre. O que a fotografia votiva contém, imageticamente, na maioria das vezes não é o fato, mas um retrato daquele que foi, ou deverá ser, beneficiado pela entidade sagrada (BORGES, 2015, p. 75).

Assim, a fotografia como ex-voto pode ser entendida pela relação que há entre o milagre e a corporeidade debilitada do fiel. E essa imagem pode conter apenas a constituição física do devoto, sua presença, ou também, mais raramente, a representação simbólica do milagre, como visto nessa imagem.

### Penitências e Gêneros

Diversamente às fotos anteriores, a fotografia 3 contém em sua parte inferior uma inscrição, que precisa a data, o local, o número de série, e o evento religioso que ocorria na época em que foi tirada. Lê-se: “Lembrança de Aparecida do Norte, no seu ano Jubilar, 1717 – 1967. Foto J. P. – nº 23”.

É visto, em primeiro plano, um grupo de romeiros recém-chegados à cidade de Aparecida do Norte. Da esquerda para a direita, aparecem: Benedita (irmã de Dona Lourdes), Dona Sebastiana (sua mãe), Seu Francisco (seu pai), e Caetano (um amigo da família). Eles carregam nas mãos e nas costas malas, sacolas e trouxas, que continham mantimentos e roupas. Dona Sebastiana e Seu Francisco também seguram bengalas, que serviam de apoio ao corpo durante o ato de peregrinação. Dona Lourdes conta que as romarias para Aparecida do Norte ocorriam geralmente em Agosto, mês invernal, época em que o campo, principal fonte de renda de sua família, se mostrava improfícuo para o cultivo: “[...] esse tempo era um tempo assim que todo mundo fazia romaria, era... fora de época de roça, tava pra coíê, não tinha nada de capinã [...]”. E essa informação é reforçada pelas roupas pesadas e pelos agasalhos que os romeiros usam nessa fotografia, mas que por outro lado,



Fotografia 3: Foto de Acervo Familiar

*não esforça a garganta, e lá no hospital ela foi pedí [...] de ir a pé na Aparecida do Norte [...]*”.

Segundo nossa narradora, as romarias que sua família realizava até essa cidade não era apenas uma tradição, mas uma obrigação. Longe de ser um momento de lazer, essa ação é narrada como o ato de pagamento de uma penitência, que se refletia tanto durante o longo caminho de ida (três dias de viagem a pé de Itapeva – Minas Gerais à Aparecida do Norte), quanto na acomodação precária da família-romeira na chegada à cidade. Dormia-se em pequenos dormitórios alugados, em esteiras esticadas no chão; levava-se o arroz, o feijão e a gordura, e a comida era preparada na hora; já o banho era tomado no próprio quarto, em bacias improvisadas. Contudo, o desafio de sobreviver às adversidades da romaria e de conseguir cumprir o trajeto, também trazia ao grupo, o sentimento da alegria e da perplexidade perante os mistérios do sagrado. Martins e Leite (2006) escrevem sobre esse dualismo católico do deleite e da dor:

○ estereótipo impregnado pelo penitencial do catolicismo popular se

contrastam com os seus chinelos de dedo.

No fundo da imagem fotográfica, aparece, mais uma vez, a fachada da igreja matriz de Aparecida. Nossa narradora destaca que não era proibido fotografar dentro das igrejas, mas, pelas próprias limitações logísticas dos fotógrafos Lambes e pelo desejo do devoto de ter a imagem da igreja como recordação, as fotos, geralmente, eram tiradas do lado de fora dos templos sagrados.

Essa romaria foi motivada, principalmente, por um mal de garganta que afligiu Dona Sebastiana. Dona Lourdes conta que: “[...] minha mãe tinha problema na garganta, e... eu sei que ela ficô internada uma semana, num podia ter visita, porque ela não podia falá [...] se

confunde com a dimensão festiva da alegria. Essa dicotomia entre profano e sagrado, explicado pelo modelo cartesiano, torna-se superada quando esses dois pólos estão incorporados na dinâmica da experiência humana simbolizada pelo sacrifício e pela festa (MARTINS e LEITE, 2006, p. 532).

Logo, Dona Lourdes menciona que, o único tempo destinado ao ócio familiar ocorria à noite, depois da missa, por meio de um passeio pelos arredores da cidade, onde a família aproveitava para ver os artistas de rua, como os palhaços. E esse passeio era quase sempre seguido do compromisso de comprar uma lembrança para aqueles que ficaram em casa.

Em outro momento, ela chora ao lembrar-se do quanto essa foto já a fez chorar. Ela relata que essa imagem pertencia aos seus pais, e só foi parar em suas mãos, após a morte deles. Toda vez que ela olhava para essa fotografia, a constituição humilde e sofrida de suas figuras paternas, exaustas pela longa caminhada, abalava suas emoções. No seu relato, Dona Lourdes destaca que: “[...] quando eles tiraro essa foto aqui, eu não podia vê, eu chorava, chorava, principalmente, depois que eles morrerô, nossa, óia, por caso dessa foto aqui eu precisei consultá médico [...]”.

Kossoy (2014) discorre sobre o conteúdo sentimental dos retratos do passado:

Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos. Essas imagens nos levam ao passado numa fração de segundo; nossa imaginação reconstrói a trama dos acontecimentos dos quais fomos personagens em sucessivas épocas e lugares. Através das fotografias reconstruímos nossas trajetórias ao longo da vida [...] a cada página novos personagens aparecem, enquanto outros desaparecem das páginas do álbum e da vida (KOSSOY, 2014, p. 114-115).

Questionada sobre a disposição das figuras masculinas e femininas nessa imagem, Dona Lourdes afirma que a separação de pessoas por gêneros nas fotografias era uma prática comum advinda do cerimonial católico, no qual a divisão espacial dos fiéis dentro da igreja seguia rigorosamente o mesmo preceito. Evitava-se também demonstrar qualquer tipo de contato físico na frente da câmera, como o abraço ou o beijo, mesmo entre casais e familiares próximos. Em suas palavras: “[...] bom, eu nunca preceurei saber essa parte, nunca preceurei, mas em todas as foto que tinha, sempre, sempre os homi era separado das muié, e a igreja também [...] então a gente não podia tê, tê assim contato com homi [...]”.

As observações do estudo que Bourdieu (2002) realizou com os camponeses das montanhas de Cabília sobre a divisão biológica dos papéis sociais, análogas aos relatos de nossa narradora, revelam que:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 2002, p.17).

Nesse sentido, é percebido que a fotografia votiva testemunha outros atos de fé além do milagre original que a determina. A romaria, em sua constituição penitencial, entrelaça nos corpos e nas mentes dos romeiros os sentimentos opostos da dor e da alegria, do dever e da recompensa. Por outro ângulo, mais uma vez, a fotografia como objeto de memória deixa transparecer em sua trama os regimentos sociais de uma determinada época, como a separação das pessoas por gêneros, que assim como o ex-voto, também surgem a partir de tendências religiosas.

### Considerações Finais

As três fotografias de cunho votivo e familiar analisadas nessa pesquisa, através do relato de sua proprietária, Dona Lourdes, revelam o caráter polissêmico desses objetos tão íntimos, mas que, ao mesmo tempo, foram realizados, na sua gênese, com a condição de serem vistos como a prova decisiva da fé de seus autores. Congelados na superfície fotográfica, os corpos foram materializados e fixados graças a cooperação dos fiéis com os fotógrafos anônimos de rua, os Lambe-Lambes de Aparecida, que ainda resistem, em menor número, frente às mudanças culturais e sociais provocadas pelo rápido desenvolvimento das tecnologias fotográficas.

Esses objetos aparentemente inocentes, os ex-votos fotográficos, demonstraram-se, graças à sua característica indiciária-testemunhal, poderosos veículos de chancela dos acordos entre as entidades milagreiras e os devotos fragilizados, que trazem como consequência de suas lutas, a superação das dores, doenças e opressões de uma vida ligada à sobrevivência do trabalho no campo e às tradições dos rituais sacros, como a missa e a romaria.

No decorrer dos anos, as fotografias votivas tornaram-se objetos de memória da nossa narradora, e hoje, revelam outros significados, como as normas de condutas familiares da década de 60, que não deixam de estar atreladas ao contexto religioso dessa época. A censura, que também ocorria dentro do núcleo familiar, se estendia desde a vestimenta das mulheres até a impossibilidade de se questionar o porquê dos regimentos. Por outro lado, é notória nas tramas fotográficas a separação entre homens e mulheres, que tomam lados opostos do campo visual das imagens, e que se sentem impedidos de demonstrarem qualquer tipo de afeto um pelo outro.

Todos esses significados, que muitas vezes ultrapassam as próprias questões votivas da fotografia, constituem a consciência de uma vida não forjada, demonstram um olhar do presente para o passado que vai muito além do sentimento da nostalgia, e reacendem a cada conversa a memória familiar pertencente à Dona Lourdes.

## REFERÊNCIAS

- ÁGUEDA, Abílio Afonso da. *O fotógrafo lambe-lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*. Tese (Doutorado em ciências sociais). Programa de pós-graduação em ciências sociais. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <<http://www.inarra.com.br/uploads/Tese-DO-Abilio-Agueda.pdf>> Acesso em 01 Mai. 2016.
- ALVAREZ, Rodrigo. *Aparecida: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil*. São Paulo: Globo, 2014.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORGES, Déborah Rodrigues. *Circuitos sociais da fotografia votiva em trindade (GO): caminhos para uma reflexão sobre a fotografia popular*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual). Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2015. Disponível em <[https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/5086/5/Tese - Déborah Rodrigues Borges - 2015.pdf](https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/5086/5/Tese_-_Déborah_Rodrigues_Borges_-_2015.pdf)> Acesso em 01 Mai. 2016.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- MARTINS, José Cleiton de Oliveira; LEITE, Liliana. "Pagando promessa, buscando esperança: percepções sobre a romaria e a religiosidade popular". In: MARQUES MELO, José; GOBBI, Maria Cristina; DOURADO, Jacqueline Lima (orgs.). *Folkcom. Do ex-voto à indústria dos milagres: A comunicação dos pagadores de promessa*. Teresina: Ed. Halley, p. 523-538, 2006.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- MELLO, Elcio Macias. *Fotógrafo lambe-lambe: o resgate de uma técnica*. Disponível em: <https://elciomello.wordpress.com/category/fotografo-lambe-lambe/> Acesso em 17 Mai. 2016.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L.. "Identidades cambiantes: transformações iconográficas na imaginária barroca". In: IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-americano, 2006, Ouro Preto. Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-americano. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. v. 1. Disponível em <<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/pdf/Maria%20Cristina%20Correia.pdf>> Acesso em: 06 Jul 2016.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TRIGUEIRO, Osvaldo. "O ex-voto como veículo de comunicação popular". In: SCHMIDT, Cristina (org.). *Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos*. São Paulo: Editora Ductor, pp. 151-163, 2006.

Recebido para publicação em 19 de maio de 2016

Aprovado para publicação em 15 de setembro de 2016