

*Luís Américo Silva Bonfim
(Fundação Visconde de
Cairu)*

PRELIMINARES METODOLÓGICAS

O artigo que se segue expõe os resultados de uma pesquisa etnográfica sobre as produções devocionais derivadas do catolicismo no nordeste do Brasil¹, realizada entre os anos de 2004 e 2011. Baseados em uma ampla revisão bibliográfica, procedemos a um trabalho de atualização, organização e mapeamento do fato votivo desta ampla região. A partir dos registros produzidos foi possível construir alguns modelos de representação, sem deixar de considerar as ocorrências e as bases classificatórias esboçadas por outros autores. Vez que o objeto deste estudo caracterizou-se como um fenômeno dinâmico e de dispersa localização geográfica, as fontes foram relativamente acessíveis, mas careceram de uma criteriosa documentação e de apurada apreciação crítica. Foram fontes primárias:

- documentos relativos às atividades em campo empreendidas por pesquisadores, constituídos, em sua grande maioria, no século XX, muitos compondo coleções públicas e particulares, disponíveis em bibliotecas e centros culturais;
- a etnografia realizada em centros de devoção espalhados pela região Nordeste do Brasil e em outras áreas de interesse comparativo. Isso incluiu a produção de protocolos de observação, que depois de analisados geraram as *Fichas de Inventário de Sítio – FIS*, além de vasto documentário fotográfico e videográfico;
- coleção de objetos etnográficos, recolhidos ou adquiridos nos locais de devoção (esculturas, fotografias, miniaturas, etc.), o que incluiu os relatos escritos (nem sempre anexados aos objetos votivos);
- depoimentos de devotos, colhidos diretamente (em visitas a centros votivos) ou, indiretamente, tomados a partir de registros anteriores de outros pesquisadores, além de depoimentos de líderes religiosos, gestores públicos e pesquisadores;

E como fontes secundárias:

- pesquisa bibliográfica na literatura crítica existente sobre o tema das trocas votivas e sobre os conceitos empregados na base teórica que orientou esta pesquisa;
- acervos iconográficos produzidos por outros autores sobre religiosidade popular, práticas votivas e movimentos migratórios (especialmente ensaios fotográficos);
- obras literárias e produções artísticas e áudio-visuais relativas ao tema em questão.

Dessa forma, foi elaborado um inventário que envolveu mais de noventa sítios devocionais na região, além da produção de uma Sinopse Estilográfica² e do desenvolvimento de esquemas taxonômicos em diferentes níveis: quanto à função crônica da oferta votiva, quanto ao seu índice canônico (esquema analítico dos tipos devocionais), quanto às propriedades sîgnicas dos oblatos, além de um quadro esquemático das formas expressivas do dom.

DÁDIVA VOTIVA E SUAS FORMAS EXPRESSIVAS

A eficácia simbólica das trocas votivas derivadas do catolicismo popular ultrapassa em muito o que se pode tangenciar nas evidências dos chamados “ex-votos”³. Os processos transacionais recebem, por todo nordeste do Brasil, formas expressivas das mais variadas, conservando, contudo, o mesmo aspecto cíclico do dar-receber-retribuir já sistematizado por Marcel Mauss (2003) a partir da sua observação em comunidades da Polinésia, Melanésia e Noroeste americano: a estrutura destas práticas é marcada pela figura do **pedinte**, aquele que perece e se mostra desamparado frente a questões da sua existência, o que o leva a formular **pedidos de graças**, que são remetidos a um **outro** – que ganha função de *divindade*, entidade a quem se acredita lhe poder atender – e cuja **realização** se sucede de um **agradecimento**, um gesto público, em geral, e do estabelecimento, no agraciado, de um **vínculo de confiança**.

Um elemento considerável neste esquema do dar-receber-retribuir é a dinâmica da coisa recebida. É este fato de não ser inerte que atribui ao doador (devoto) uma ascendência sobre o donatário (a divindade). Quem *faz* um voto, *doa* um dom. Espera-se que o outro evocado, impelido por esta oferta, conceda de volta uma graça, revertendo assim a ascendência sobre o beneficiado. Acaba-se criando um tácito estado de direito pela retribuição da coisa dada, já que este dar imputa uma obrigação em receber, e a consequente obrigação de retribuir.

É importante ressaltar que este sistema idealmente apresentado é interpretado e alterado pelos devotos, que podem expressar seus dons sob a forma concreta, material, ou como performances e/ou cultos positivos (obrigações) ou negativos (interdições), assim como estabelecer seus vínculos votivos nas figuras dos santos canonizados pela Santa Sé ou na instância de entes consagrados popularmente (aqui simplesmente chamados de *santidades*), que cumprem a mesma função moralizante que a dos vultos regulares católicos.

O fato é que a infinidade destas peças gratulatórias de caráter litúrgico (já que consagradas a um culto divino) encontradas nos sítios votivos pode ter diferentes significados e funções sintáticas nos ciclos de oferta.

Nem sempre se pode definir num primeiro exame o que funciona como uma “oferta de solicitação” ou um “dom de abertura” (Malinowski 1978) do que funciona como uma oferta de renovação, ou mesmo como uma oferta de desobriga – aquela que fecha o ciclo votivo. Do mesmo modo, podem emergir através de representações icônicas, pela designação indicial da benesse ou mesmo através de expressões essencialmente simbólicas. Em qualquer um destes casos ficou muito claro, a partir do trabalho de campo realizado, que na atualidade há, por toda região Nordeste do Brasil, uma ocorrência predominante do objeto adaptado ou ressignificado (quase sempre de produção industrial, seriada) sobre os objetos de feitura artesanal, produzidos especialmente com o intuito de representar o impasse (vicissitude ou desejo de realização) que conduziu o devoto ao ciclo prestativo.

Ocorre que, neste processo de reconfiguração expressiva derivado do desenvolvimento tecnológico e da racionalização das práticas sociais, estes testemunhos de vínculos de fé (trazidos ao Brasil pelo colonizador português) vão substituindo a síntese narrativa e as expressões estéticas mais personificadas pelos padrões expressivos seriados. Se por um lado a essência litúrgica do rito votivo permanece viva, resistindo aos novos padrões das relações e demandas sociais, por outro estas expressões de fé tendem à simplificação e à homogeneidade, com perda considerável das formas narrativas e das essências identitárias locais. Vale lembrar que, historicamente, as práticas votivas produzem testemunhos legítimos do imaginário e das habilidades criativas e construtivas das diferentes comunidades brasileiras – o que desde a primeira metade do século XX vem chamando a atenção de outros setores⁴, mais ou menos eruditos, da sociedade.

O “EX-VOTO” COMO BEM CULTURAL

O interesse mais amplo pelos temas da chamada “cultura popular” no Brasil datam da década de 1940, ressonando o fortalecimento da atitude nacionalista assimilada por toda a geração “antropofágica” desdobrada após a Semana de Arte Moderna de 1922. Sob este efeito, parte dos artistas e dos intelectuais brasileiros encantava-se com a espontaneidade e vigor da chamada “arte ingênua”, “primitiva”, posteriormente categorizada, não sem controvérsias, como arte *naiífe*⁵. Assim, ainda que não houvesse um consenso na época sobre a função estruturante e integrativa do “popular” na consciência daquela moderna nação brasileira, camadas mais sensíveis da nossa intelectualidade passavam a valorizar os temas do povo.

Ao que tudo indica, este interesse pode ter sido fruto de uma tendência internacional de valorização das produções artísticas genuínas nacionais, especialmente pela sua oposição aos vícios acadêmicos, algo tão valorizado pelas vanguardas da época. Dessa forma, as expressões litúrgicas depositadas em locais sagrados⁶ passavam, a partir de uma requalificação dos sistemas de valores, a ser percebidas por setores especializados com outros significados: de um lado pelos precursores do método etnográfico no Brasil, de outro por artistas plásticos e apreciadores de arte, despertando, em ambos os casos, o interesse pelo colecionamento daquelas peças.

No primeiro caso, o do interesse pelo estudo do fenômeno religioso, emerge o valor sócio-antropológico das expressões votivas. Consta que a primeira iniciativa nessa direção tenha sido fruto da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, organizada em 1938 pelo escritor Mário de Andrade, então responsável pelo Departamento de Cultura do Município de São Paulo. A *Missão* tinha como objetivo recolher documentos, textos, indumentárias, filmes e fotografias que pudessem esclarecer sobre o folclore musical, inicialmente nas regiões Nordeste e Norte do Brasil (SEF 2004: 06-07). A metodologia empregada pelo grupo⁷ foi fruto da promoção, pelo Departamento, de um curso inédito em terras brasileiras: “Instruções Práticas Para Pesquisa de Antropologia Física e Cultural”, ministrado por Dina Lévi-Strauss, que veio ao Brasil com seu marido, Claude Lévi-Strauss, então um jovem bacharel em Direito, assumindo a cadeira de Sociologia na recém-criada Universidade de São Paulo (USP). Juntos, organizaram a *Sociedade de Etnografia e Folclore* (SEF), considerada a primeira organização coletiva desse gênero criada no Brasil. Mário de Andrade, um crítico e incentivador da autêntica cultura brasileira, mostrava-se, à época, muito preocupado com a situação do patrimônio cultural brasileiro⁸. Sensibilizado pela urgente necessidade de mudança na postura investigativa, afirmou certa vez que

A Etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnortado pelo progresso invasor (Andrade 1936).

Uma das mais valiosas contribuições da *Missão* foi a produção do livro *Escultura popular brasileira* (1944), de autoria de Luís Saia, o chefe da comitiva e um dos alunos do citado curso de Etnografia. A coleta de objetos etnográficos pelo grupo foi numerosa e diversificada. O fato de aquela pesquisa estar focada, desde o início, em outros temas (cantos e danças), fez com que a atenção aos ex-votos fosse secundária nas rotinas de trabalho⁹. E Saia confirma:

Pessoalmente me interessava estudar, nos momentos de folga, tudo quanto fosse coisa popular de valor artístico ou documentário, especialmente arquitetura. Desde logo me larguei à prática aventureira de espionar, anotar, fotar casas velhas, capelas, arquitetura popular. Conquanto esperasse encontrar muita pintura e escultura populares, devo confessar que nem eu nem os que me informaram antes e durante a viagem sabiam nada acerca da tradição viva do milagre de madeira. O encontro deste material devi-o de certo modo ao acaso, e sua pesquisa somente pôde ser sistematizada depois de alguns indispensáveis contatos iniciais (Saia 1944: 09).

Tudo isso comprova uma relação indissociável entre o apelo de testemunho antropológico e o de manifestação estética, que passou a chamar a atenção dos artistas para a verve emergente daqueles instigantes objetos. Se por um lado o artefato litúrgico passava a ganhar um valor de vestígio, de prova etnográfica, de um espécime cultural, por outro despontava como revelador de uma inovadora forma de expressão estética, que viria a inspirar outras realizações artísticas.

De um jeito ou de outro, ocorreu um processo de ressignificação, caracterizando o que Pomian (1984) chamou de “semióforo”: uma classe de objetos que se distinguem por não terem, a rigor, utilidade prática e por

serem capazes de relacionar o visível ao invisível, sendo dotados de significados, com valor de troca, mas sem valor de uso. O que temos aqui é a geração de outro “código de percepção” (Clifford 1988), que faz com que a natureza instável dos significados atribuídos aos objetos tenha pouco a ver com seus atributos, adquirindo sentido em função da maneira como são classificados pelo grupo (Waldeck 1999: 84).

O valor sócio-antropológico vem da dimensão documental tomada por essas peças, que podem representar as condições materiais e expressivas dos sistemas simbólicos e das formas de relação social envolvidas: passam a ocupar a categoria de “objetos de arte de natureza folclórica”. Por outro lado, ao se ressaltar seu valor artístico, o que se relaciona à criatividade e à capacidade de transformação de significados, estes objetos passam a ocupar a categoria de “objetos folclóricos de natureza artística”.

Os objetos votivos, especialmente os manufaturados, cada vez mais raros, não se tornam peças de valor artístico no sentido estrito do seu feitiço (produção), mas peças de valor estético (produto), catapultadas pelo vasto sentido antropológico que representam. Para Roger Bastide (1979: 8), a arte é uma “categoria social encarregada de unificar os desejos dos homens”, e vemos que as expressões votivas são exatamente representações de desejos, o que, nesta acepção, mais ainda as aproxima das práticas artísticas. Bastide vai além ao afirmar que “para que um valor estético exista não basta que seja criado, é preciso ainda que seja generalizado” (1979: 84). Esta generalização parece residir exatamente na constatação da dimensão etnográfica (baseada no compartilhamento no popular) assumida pelo objeto votivo.

A face mais visível deste fenômeno, a que emerge dos objetos votivos, foi sendo apropriada com o passar do tempo por artistas plásticos e colecionadores particulares. Inicialmente as peças bi e tridimensionais atraíram uma geração de artistas que se lançaram à caça destes objetos, desbravando os sertões e os espaços populares urbanos, desdobrando-os em novas obras de arte, através de uma linguagem primitivista¹⁰. Roger Bastide, mais uma vez, afirmara que, “se quando a arte passa da sociedade ao indivíduo é uma regulamentação do entusiasmo, quando passa do indivíduo à sociedade é, ao contrário, uma exaltação das forças psíquicas” (1979: 190). No caso das manifestações votivas ocorre uma absorção desse entusiasmo estilístico que faz do “riscador de milagres” ou do “cortador de milagres” (o escultor) um agente que se solidarizou (como “tradutor”) a uma outra forma solidária (o drama descrito por outrem no pagamento da promessa), e que adere, inconscientemente ou não, às pulsões psíquicas de outros sujeitos sociais. Todo ciclo que envolve estes diferentes rituais pode ser uma forma de renovação dos vínculos sociais destas comunidades, um apelo quase sempre visual de e na exaltação da fé.

Nas duas últimas décadas do século XX, no entanto, o apreço foi mais além. De subtração inspiradora, os artefatos votivos (os já raros manufaturados, especificamente) passaram a ser restaurados e vendidos como objetos de decoração: pinturas em tela ou em placas de metal ou madeira, esculturas em madeira e peças costuradas em tecido. Dos improvisados museus os objetos votivos chegaram às galerias de arte. E destas, aos antiquários.

Assim, o que vemos atualmente nesta variedade de semióforos é uma subversão da própria natureza paradigmática da dádiva. Situada entre os paradigmas holístico e econômico, a dádiva desponta, na teoria

antropológica contemporânea, como um terceiro modelo. Pela sua natureza, a dádiva votiva parece estar hoje no centro da disputa entre os museus e os antiquários, ora agigantada pelo seu valor de expressão interativa e solidária, ora transacionada como bem que agrega valor monetário. O fato é que se estabelecem novas funções para este semióforo chamado objeto votivo. No caso da apreciação museológica e da referência artística, o título de semióforo persiste sem rasuras, pois já não há uma função utilitária correspondente, mas não se perde também o valor de troca. No caso da apropriação comercial, este valor de troca chega a ser exagerado a ponto de oferecer outra utilidade, outro valor de uso, ao que era apenas um vestígio. E de vestígio, torna-se também relíquia. Ordep Serra (1991: 65) sentencia que relíquia “é algo deixado... por um ente cuja passagem testemunha”. E completa: “nenhuma relíquia vale de *per se*: o valor de uma relíquia advém de sua associação com a figura ou o fenômeno que, este sim, constitui o foco de uma construção simbólica” (ibid.). E é exatamente o que temos, num caso ou noutro: algo, que não é uma coisa qualquer, que está associado a um rico e imbricado fenômeno religioso. Uma relíquia!

RELATIVIZANDO: A REPETIÇÃO COMO FUNÇÃO SINTÁTICA E A ORIGINALIDADE NA REPRODUTIBILIDADE

A história das formas expressivas votivas derivadas do catolicismo nem sempre foi marcada pela produção artesanal de subsistência. Desde a Idade Média, havia nos entornos das catedrais e igrejas da Europa ocidental um agitado comércio de cera, matéria-prima para a fabricação de velas e de peças votivas moldadas, num processo de seriação rudimentar. No caso da pintura, a repetição de modelos estéticos sempre pautou o fervor criativo dos “riscadores de milagres”, o que também se pôde verificar, futuramente, no caso da emergência das fotografias. Todas essas manifestações apresentam modos diferentes de padronização, ou na expressão da forma, ou na expressão da mensagem.

No caso das peças tridimensionais que aparecem como analogias do corpo humano – que fazem referência à solicitação de um benefício físico no agraciado – o ponto de corte inicial está na distinção entre o que foi efetivamente talhado, moldado ou modelado, pelo próprio devoto ou, mais comumente, por um especialista, e aquilo que foi comprado pronto ou tomado como adaptação (num processo de resignificação). O segundo ponto de corte deste caso, oportunizado com mais força no início do século XX, é se o processo produtivo de base seriada é em pequena ou grande escala, o que se torna relevante não pelo modo de fabricação das peças, mas pelo alcance e imposição do padrão repetitivo. A seriação não implica necessariamente no desaparecimento do produto de feitiço artesanal, de construção autônoma da peça tridimensional, mas pode alterar o acesso à peça votiva e também aquilo que podemos chamar de padrão de referência estética, forjando uma espécie influência na formação do “gosto médio” dos crentes que se utilizam destas formas de representação.

As expressões pictóricas, que Maria Augusta Machado da Silva (1981) intitula como “ex-votos cênicos”, conheceram também no século XX a concorrência de uma técnica expressiva baseada na seriação: a fotografia.

Um célebre ensaio de Walter Benjamin abre-se na sua primeira seção com a afirmação de que “mesmo por princípio, a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução”, pontuando que as “técnicas de reprodução, entretanto, são um fenômeno inteiramente novo, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, por etapas sucessivas, separadas por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido” (Benjamin 1978: 210). As expressões votivas não são, necessariamente, uma expressão artística *stricto sensu*, muito embora boa parte dos registros e dos artefatos produzidos denuncie uma futura intenção contemplativa proposta por seus autores. Sem considerar os objetos votivos como emanações artísticas na sua *causa*, mas tomando parte destes registros como objetos de valor artístico no seu *efeito*, apresento, ainda que de forma breve, algumas observações acerca das consequências das técnicas de reprodutibilidade da imagem nas representações votivas.

Creio que temos dois casos paradigmáticos de mudança, encerrados, inicialmente, nos contrastes entre objeto tridimensional de manufatura artesanal *versus* objeto tridimensional de fabricação seriada (que podem se valer das mesmas matérias primas) e em seguida nas formas narrativas bidimensionais, no contraste entre desenho/pintura *versus* fotografia.

No caso bidimensional, os problemas da reprodutibilidade não podem considerar o critério qualitativo, de crítica interna, aquele que levaria em conta o caráter da composição: achar que a fotografia impõe determinados modelos de enquadramento, como a predominância de planos médios, ou a opção intuitiva pelo *plongée*¹¹, ou mesmo a nulidade do segundo plano nas tomadas à meia-luz¹². Não é exatamente a repetição dos “vícios” que marcam esta noção. A essência da referida obra de Benjamin gira em torno da perda da autenticidade quando do surgimento das operações de reprodução técnica: o *hic et nunc*, a unicidade de sua presença no próprio local onde o objeto de valor artístico se encontra: “O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (Benjamin 1978: 213). Não há dúvidas sobre o fato de que a “duração material” de uma fotografia, nas condições de exposição que, em geral, encontramos nos sítios votivos (não emolduradas), é inferior à de uma peça tridimensional esculpida em madeira ou da representação de um fragmento do corpo, feita em plástico. O que se apresenta como mais grave é a generalização que os processos seriais podem imprimir no sentido do “testemunho histórico”. O processo fotográfico é redutor nesse ponto, já que padroniza o registro fixado em papel, não oferecendo muitas pistas para a chamada crítica externa do objeto. O mesmo pode ocorrer na utilização de objetos tridimensionais de fabricação massiva e na apropriação ressignificada de objetos utilitários.

Tudo isso pode resultar na eliminação vestígios que remetam à origem do tal objeto. Estes desaparecimentos, segundo a acepção do autor, implicam numa perda da *aura* dos objetos: “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar” (Benjamin 1978: 216). É, pois, uma questão de valor indicial: vão desaparecendo, pouco a pouco, as marcas da tradição. Aquilo que fora ocorrência única (popular, mas particularizada), passa a ser reduzida e agrupada como fenômeno de massa.

Tudo leva a crer que as expressões “cênicas” votivas utilizaram o desenho e a pintura basicamente por estes serem, durante muito tempo, os únicos recursos disponíveis para expressar narrativas visuais. O surgimento

e posterior popularização da fotografia contemplou outro processo, de uma eficácia midiática que as salas dos milagres já demonstraram ser, no mínimo, igual, ao menos do ponto de vista da satisfação comunicativa dos sujeitos de fé que as utilizam. Mesmo em localidades mais distantes dos grandes centros, desde meados do século XX, os desenhos e pinturas foram sendo gradativamente substituídos pela fotografia. Pude constatar na atualidade que as peças pictóricas são verdadeiras raridades: quando são encontradas, são ofertas antigas. Há que se considerar as mudanças de gerações, que assimilam as condições técnicas e expressivas contemporâneas, o que parece vir acontecendo sem maiores conflitos, neste caso.

O que se coloca em questão não é a característica de reprodutibilidade da técnica fotográfica aplicada, em si. A cópia usada como objeto votivo (independente da sua função crônica – como um voto de abertura, um apelo protetivo ou como um ex-voto propriamente dito) é normalmente uma peça “única”, gerada a partir de um negativo, normalmente retirada de um álbum particular e dificilmente repostada (recopiada) pelo crente depositário. No caso das peças tridimensionais, a *aura* pode ser entendida como uma única marca personalizada que não encontra seu lugar no novo modelo. O uso da fotografia liberta as mãos dos antigos autores dos objetos votivos “cênicos”. De “riscadores de milagres” surgem os “registradores de milagres”, milagres estes que do ponto de vista narrativo esbarram em obstáculos antes desconhecidos: a perda do contato narrativo com o momento presente do fato (a fotografia, quando muito, retorna ao cenário original), o sumiço expressivo da divindade evocada (uma das riquezas místicas da pintura ou do desenho), o sumiço da expressão verbal (a riqueza vernacular da comunicação escrita, que na fotografia pode, eventualmente, surgir no verso da cópia, ou seja, oculta à publicização) e da nova condição de relatividade do tempo e do espaço. No caso das peças tridimensionais as mãos não se libertam propriamente, mas a criatividade expressiva se aprisiona: há uma diminuição drástica da variabilidade das formas. Neste caso, o *hic et nunc* da peça talhada à mão cede espaço para uma peça feita em larga escala, que perde seu potencial áurico, dado pela não exclusividade do objeto ou até, em alguns casos, pela perda do contato direto com os beneficiados pela graça (quando estes não são os autores das peças votivas). Se a imagem fotográfica é quase sempre anacrônica e distante em relação ao fato que quer relatar (particularmente quando se trata de fotografia adaptada ou ressignificada, ou seja, tirada de outro contexto qualquer e tornada testemunho da dádiva), as peças tridimensionais de fabricação seriada tendem a perder o traço personalista e a unicidade. Eis as mais graves marcas da perda da *aura*.

No entanto, não creio ser possível afirmar que toda essa mudança expressiva acarrete um empobrecimento no desempenho das funções votivas, mas acredito que, tanto no caso bidimensional quanto no tridimensional, as técnicas de reprodutibilidade contribuem para um afastamento, uma perda de contato, entre a pulsão psíquica do devoto e sua presença dramática no objeto votivo (e conseqüentemente, na narração do fato votivo relatado, cada vez mais oculto nas simplificações citadas). Não aposto em um prejuízo do aspecto religioso, mas parece inegável um comprometimento dos processos narrativos – não me surpreenderei, se um dia, ao revés, for entendido como fato enriquecedor. Naturalmente no conjunto de uma “sala dos milagres” (ou em espaço sagrado similar) esta mudança paradigmática pode implicar, em geral, num gradativo afastamento das autênticas

formas de expressão, em privilégio das sutilezas das formas de pensamento: uma tendência ao encolhimento da variedade criativa do material (notadamente nestes nossos casos específicos de expressões bi e tridimensionais) para uma complexidade, um incremento simbólico da variedade criativa do ideativo. Por menos que desejemos forçar uma aproximação entre as manifestações votivas e as manifestações artísticas, como se fossem ambas inapelavelmente de uma mesma natureza, fica evidente que ambas se submeteram, no decorrer do século XX, aos efeitos substitutivos da primazia do simbólico sobre o icônico.

E as mudanças não devem parar por aí. Já constatei que a mesma técnica fotográfica vem incorporando outros recursos criativos que certamente irão provocar novos ajustes: a interferência de recursos de edição digital (via informática, disponíveis em computadores pessoais), o que pode possibilitar desenhar, pintar e escrever sobre uma imagem fotográfica digitalizada. É curioso ver que o mesmo avanço tecnológico que foi capaz de rarear os desenhos e pinturas das salas dos milagres esteja sendo capaz de trazê-los de volta, por outra plataforma, com a promessa de integrar, em termos definitivos, os três paradigmas da imagem (Santaella 1998: 303-315): o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico.

UMA FÁBRICA DE RELÍQUIAS

De modo mais amplo, e apesar de todas as mudanças produtivas, seria precipitado pensarmos que as práticas votivas podem se configurar, indiretamente, como uma fábrica de relíquias? Esta é uma questão que parece pertinente. Esta especulação toma ares de uma arqueologia do contemporâneo, uma livre reflexão ocupada em estudar o que é materialmente produzido na atualidade e um dia virá a ser um vestígio arqueológico. Pelo visto a produção das “relíquias” aqui apresentadas já não anda a pleno vapor. Ao contrário do que se pode pensar, a Igreja Católica – não obstante suas variantes muitas vezes antagônicas – se renova com especial vigor no nordeste brasileiro, inclusive a partir de mitos e devoções não canonizadas, mas ainda assim convergentes do *modus operandi* regular. Pode-se crer que, se por um lado as práticas se aprimoram ou se ajustam às novas demandas decorrentes da evolução dos tempos, os produtos destas práticas também mudam. A sala dos milagres, que no passado era repleta de pinturas e esculturas em madeira, há bem mais de meio século expõe, primordialmente, fotografias e peças moldadas e modeladas de fabricação em série. Seria natural acreditar que daqui a outro meio século estas “relíquias” teriam seu valor (simbólico e, conseqüentemente, econômico) exponencialmente elevado. Contudo, esta valorização seria advinda não apenas da natural antiguidade que a peça ganharia com o tempo, sua condição de raridade, mas do teor de autenticidade e originalidade que estaria excepcionalmente envolta na peça de primeira mão¹³. Ser um testemunho direto da ação criativa e do imaginário do artista (de ofício ou de ocasião) parece ser muito diferente de ter sido um bem fabricado em série, na maioria das vezes como função de oferta litúrgica adaptada ou ressignificada a partir de um outro bem utilitário¹⁴. O bem manufaturado torna-se relíquia porque testemunha um instante de solidariedade, no tempo e no espaço, ao constituir um “sistema de sinais, portanto uma linguagem” (Bastide 1979: 184). Esta solidariedade contempla também um proveito de

apreciação estética, seja no campo da distinção sociocultural (como testemunho do popular), seja no campo da arte (como código simbólico), sempre mantendo um caráter intelectual e afetivo, simultaneamente. Por trás da representação figurada ou da expressão tangível, reside uma rede de relações que envolve saberes, celebrações, formas de expressão e que institui lugares sagrados no seio das comunidades religiosas de derivação católica do nordeste do Brasil.

Luís Américo Silva Bonfim é Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia e atualmente Professor Adjunto do Curso de Mestrado Profissional Multidisciplinar em Desenvolvimento Humano e Responsabilidade Social (MDHRS) da Fundação Visconde de Cairu, Salvador-BA.

NOTAS

- 1 A pesquisa abrangeu todos os estados da região Nordeste e sua amostra considerou tanto devoções consagradas e como as mais recentes, dentro e fora do cânone católico, tomando como ponto de corte as práticas gratulatórias e suas formas expressivas: Bahia (Senhor do Bonfim, Nossa Senhora das Candeias, Bom Jesus da Lapa, Yemanjá), Sergipe (Senhor dos Passos, Cruz da Menina), Alagoas (Nossa Senhora Mãe dos Homens, Bom Jesus dos Martírios, Virgem dos Pobres), Pernambuco (Menina Sem Nome, Santa Quitéria das Freixeiras, Senhor Santo Cristo de Ipojuca, Frei Damião de Bozzano), Paraíba (Nossa Senhora da Penha, Padre Ibiapina, Menina Francisca), Rio Grande do Norte (Padre João Maria, Nossa Senhora dos Impossíveis), Ceará (Padre Cícero Romão Batista), Piauí (Três Irmãos, Motorista Gregório, Finada Auta Rosa) e Maranhão (São José de Ribamar), entre muitas outras.
- 2 A Sinopse Estilográfica teve como objetivo expor, como numa *bricolage* (Lévi-Strauss 2005: 33-49), a variedade e vigor inventivo das expressões gratulatórias disponíveis por toda região em estudo. Após o exame dos variados sítios, foram desenvolvidos formulários (roteiros de observação) analíticos, dos quais se geraram os mapas taxonômicos locais e, posteriormente, mapas globais. Dessas tabulações, foram escolhidos os exemplares icônicos mais representativos de cada caso, levando-se em conta suas propriedades descritivas e seu potencial de síntese iconográfica e iconológica.
- 3 Comumente toma-se o termo como uma abreviação da expressão latina *ex voto suscepto*, que significa "por um voto alcançado", ou "em consequência de um voto". O dicionário Houaiss (2001: 1.294) o indica como um termo relativamente recente na língua portuguesa, cujo primeiro registro se deu em 1873. Segundo Luís da Câmara Cascudo (2000: 220), o termo *ex-voto* é derivado do latim, *votum*, significando coisa prometida, e completa: "é o que se promete ao santo de devoção para se receber a graça, ou o que se oferece por tê-la alcançado". Assim, é corrente entre os devotos localizar estas manifestações com o nome de "promessas", quando apresentadas como um pedido (uma possível expressão do vínculo inicial), e como "milagre", designando, de fato, um testemunho de milagre (ibid.: 382), expressando assim um ex-voto.
- 4 Como nas Artes Plásticas, na Museologia e na Comunicação Social (Folkcomunicação).
- 5 Há correntes da arte contemporânea que consideram o *naïf* não exatamente como a autêntica produção desvinculada da tradição erudita convencional, fruto das camadas sem acesso à academia, mas sim como o resultado da apreensão deste estilo dito "primitivo" e "ingênuo" por artistas do meio acadêmico (uma espécie de maneirismo). É a categoria de artistas que Clarival do Prado Valladares (1967: 18) denomina de *primitivistas*.
- 6 A categoria do sagrado, no modo como referimos nesse texto, considera que esta é construída de formas diferentes pelos diferentes agentes dos diferentes estratos do sistema votivo. Do ponto de vista do crente, local sagrado é todo local apropriado para a ocorrência das práticas votivas.
- 7 A *Missão* foi formada por Luís Saia (na época estudante de engenharia e arquitetura e chefe da missão), Martin Braunwieser (músico e maestro), Benedicto Pacheco (técnico de gravação) e Antônio Ladeira (auxiliar geral).
- 8 É certo que muitas de suas atitudes foram decisivas para a formação de uma consciência de preservação no Brasil. O anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN, que depois se tornou SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – e hoje corresponde ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) é prova disso.
- 9 A coleta votiva só se iniciou na então cidade de Meirim (ou Mirim, hoje Ibimirim) no sertão do Moxotó, em Pernambuco, quando já estavam avançados na rota.
- 10 Nos idos dos anos de 1940 a 1970, muitos artistas plásticos baianos (num fenômeno de ressonância nacional) lançaram-se pelo interior do estado e da região Nordeste, buscando os originais ex-votos esculpido em madeira, cuja "espontaneidade" despertava nos artistas, influenciados pela estética primitivista, uma ação inspiradora: vide o trabalho dos artistas plásticos Sante Scaldaferrri, Carybé (Hector Páride Bernabó), Mirabeau Sampaio, Jenner Augusto, Farnese de Andrade, Antônio Maia, Aderson Medeiros, Mário Cravo Júnior, Mário Cravo Neto e do escultor Agnaldo dos Santos – todos produzindo quando não na Bahia, na região Nordeste do Brasil.
- 11 Termo oriundo da fotografia cinematográfica, que se refere ao tipo de enquadramento em que a câmera posiciona-se acima da cena tomada, proporcionando uma visão em sentido descendente. É uma espécie de vício da fotografia amadora, especialmente quando adultos fotografam crianças ou pessoas sentadas ou deitadas, o que acaba por conferir uma condição de inferioridade ao fotografado.

- 12 Neste outro caso é mais do que comum se encontrar fotografias, normalmente retratos posados, tomadas à noite ou em ambiente mal iluminado, que forçam o uso do *flash* eletrônico, que, pelo seu tipo de funcionamento automático, corta a emissão luminosa quando se retorna um reflexo de luz do primeiro plano. A consequência é o tema mais próximo bem iluminado e as áreas mais distantes em subexposição.
- 13 Já se pode encontrar sítios votivos nos quais uma mesma peça é ofertada por mais de um devoto, num ciclo de reaproveitamento que torna a coisa dada um registro de segunda mão, o que pode afastar, em outra dimensão, o devoto da originalidade do seu dom.
- 14 Como um *ready made* às avessas. Assim como no discurso dadaísta, no qual a função estética vem em grande parte da subjetividade do autor e do observador, no discurso da dádiva a função ritualística também transforma o que era objeto utilitário em objeto de contemplação. No lugar do artista, o devoto apropria-se do que já está feito e expressa a sua mensagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. 1936. "A situação etnográfica no Brasil". *Jornal Síntese* 1(1).
- BASTIDE, Roger. 1979. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- BENJAMIN, Walter. 1978. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In T. Adorno *et al.*. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- CASCUDO, Luís da Câmara. 2000. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global.
- CLIFFORD, James. 1988. "Histories of the tribal and the modern". In *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. 2001. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2005. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1978. *Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural.
- MAUSS, Marcel. 2003. "Ensaio sobre a dádiva – forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- POMIAN, Krzysztof. 1984. "Coleção". In R. Romano (Dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Oficial/Casa da Moeda.
- SAIA, Luís. 1944. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta.
- SANTAELLA, Lúcia. 1998. "Os três paradigmas da imagem". In E. Samain (org). *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC.
- SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE (SEF). 2004. *Catálogo de acervo histórico*. São Paulo: CCSP.
- SERRA, Ordep. 1991. *O simbolismo da cultura*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA.
- SILVA, Maria Augusta Machado da. 1981. *Ex-votos e orantes no Brasil; leitura museológica*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- VALLADARES, Clarival do Prado. 1967. *Riscadores de milagres – um estudo sobre arte genuína*. Rio de Janeiro: Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia.
- WALDECK, Guacira. 1999. "Exibindo o povo: invenção ou documento?". In E. Travassos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Arte e cultura popular*. Brasília: MinC/IPHAN.

A Expressão Votiva Católica na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica

RESUMO

Este artigo problematiza as qualidades da originalidade e do valor estético nas artes votivas derivadas do catolicismo brasileiro. Com base no pressuposto de que “artes votivas” são as práticas e produções simbólicas que envolvem a consagração, renovação e pagamento de promessas – em geral culminadas pelos *ex-votos* – foi possível, a partir de exaustivo trabalho de campo, elaborar um inventário que envolveu mais de noventa sítios devocionais na região nordeste do Brasil, e se desdobrou em sistemas taxonômicos de diferentes níveis etnológicos. O texto discute o posicionamento destes artefatos de produção espontânea dentro do universo artístico e dos bens reputados como testemunhos autênticos do imaginário popular e da memória social brasileira. Além disso, apresenta o fenômeno da seriação sobre as formas expressivas das ofertas gratulatórias, considerando as dimensões de ruptura e renovação que emergem dos diversos espaços de sua manifestação.

PALAVRAS-CHAVE: ex-votos; catolicismo popular; dádiva; reprodutibilidade; memória

The Catholic votive expression in the time of its technical reproducibility

ABSTRACT

This paper discusses issues of originality and aesthetic value of the votive art derived from Brazilian Catholicism. Based on the assumption that "votive arts" are practices and symbolic productions involving consecration, renewal and fulfilling of promises - usually culminated by *ex-votos* – it was possible to elaborate an inventory of more than ninety devotional sites in northeastern Brazil. The inventory, based on data collected during extensive fieldwork, is classified in taxonomic systems of several ethnological levels. The text discusses how to position these spontaneously produced artifacts within the world of art as objects considered authentic testimonies of popular imagery and of Brazilian social memory. Moreover, it presents the phenomenon of seriation on the expressive forms of offers of gratitude, considering the dimensions of rupture and renewal that emerge from different areas of their manifestation.

KEY WORDS: ex-voto; popular catholicism; gift; reproducibility; memory