UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM MEMORIA LINGUAGEM E SOCIEDADE

JOSÉ CLÁUDIO ALVES DE OLIVEIRA

MEMÓRIA COLETIVA E A RELAÇÃO ENTRE TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO: ANÁLISE COMPARATIVA DOS PROCESSOS EX-VOTIVOS NO BRASIL E NO MÉXICO

VITÓRIA DA CONQUISTA
ABRIL DE 2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA LINGUAGEM E SOCIEDADE

JOSÉ CLÁUDIO ALVES DE OLIVEIRA

MEMÓRIA COLETIVA E A RELAÇÃO ENTRE TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO: ANÁLISE COMPARATIVA DOS PROCESSOS EX-VOTIVOS NO BRASIL E NO MÉXICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* de Vitória da Conquista, como requisito obrigatório para obtenção parcial do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Projeto temático: Memória, discurso e religião na relação com os campos político, científico e midiático

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas

Orientadora: Prof.ª Drª. Edvania Gomes da Silva

VITÓRIA DA CONQUISTA
ABRIL DE 2023

O48m

Oliveira, José Claudio Alves de.
Memória coletiva e a relação entre tradição e transgressão: análise comparativa dos processos ex-votivos no Brasil e no México. / José Claudio Alves de Oliveira, 2023.
282f.
Orientador (a): Drª. Edvania Gomes da Silva
Tese (doutorado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2023.
Inclui referência F. 272 – 282
1. *Ex-voto* - Memória Coletiva. 2. Folkcomunicação. 3. Transgressão. 4. Narrativas. I. Silva, Edvania Gomes da. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.
.

CDD: 291.90981

Catalogação na fonte**: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890**
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Collective memory and the relationship between tradition and transgression: comparative analysis of ex-votive processes in Brazil and Mexico

Palavras-chaves em Inglês: Ex-votos; Collective memory; Transgression; Tradition.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas

Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (Presidente-Orientadora), UESB; Prof. Dr. Edson Silva de Farias, UESB; Profa. Dra. Ana Palmira Bittencourt Santos Casimiro, UESB; Profa. Dra. Cristina Schmidt Silva Portéro, UMC; Profa. Dra. Marinalva Vieira Barbosa, UFTM

Data da Defesa: 05 de maio de 2023

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

FOLHA DE APROVAÇÃO

JOSÉ CLÁUDIO ALVES DE OLIVEIRA

MEMÓRIA COLETIVA NA RELAÇÃO ENTRE TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO: ANÁLISE COMPARATIVA DOS PROCESSOS EX-VOTIVOS NO BRASIL E NO MÉXICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 05 de maio de 2023.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva - Presidente
Instituição: UESB
Ass.:

Prof. Dr. Edson Silva de Farias
Instituição: UESB/UnB
Ass.:

Profa. Dra. Ana Palmira Bittencourt Santos Casimiro
Instituição: UESB
Ass.:

Profa. Dra. Cristina Schmidt Silva Portéro
Instituição: UMC
Ass.:

Profa. Dra. Marinalva Vieira Barbosa
Instituição: UFTM
Ass.:

gov.br
Documento assinado digitalmente
MARINALVA VIEIRA BARBOSA
Data: 15/05/2023 10:41:16-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, ao meu irmão José Bomfim Alves de Oliveira e a todo o PPGMLS, em especial à Professora Doutora Edvania Gomes da Silva.

RESUMO

No presente texto, defendemos a tese de que os ex-votos são objetos da memória coletiva e *medium* que transitam entre informações e enunciações. *Ex-voto* é o objeto que o crente coloca em salas de milagres, cemitérios ou cruzeiros, em louvor por um bem recebido. O trabalho parte de dados coletados em museus e salas de milagres no Brasil e no México. Analisamos os ex-votos pictóricos tradicionais e transgressores, estes últimos muito em evidência no México. O objetivo é apresentar os ex-votos como fonte para a memória coletiva, por serem ricos testemunhos da história local, regional e nacional. No curso do texto, alguns exemplos ilustrarão o potencial do ex-voto, visto como media e/ou como testemunho social. Como base teórica, destacam-se as contribuições de Bruno Latour, Luiz Beltrão, Michel De Certeau, Maurice Halbwachs e Mikhail Bakhtin, os quais apresentam, respectivamente, os seguintes conceitos-operacionais: redes e agenciamento; folkcomunicação; memória individual e coletiva ; sujeito tático; polifonia e heteroglossia.

Palavras-chave: *Ex-voto*; Memória Coletiva;Folkcomunicação; Transgressão; Narrativas.

ABSTRACT

In this text, we defend the thesis that ex-votos are objects of collective memory and medium that transit between information and enunciations. Ex-voto is the object that the believer places in miracle rooms, cemeteries, or cruises, in praise of a good received. The work starts from data collected in museums and miracle rooms in Brazil and Mexico. We analyzed traditional and transgressive pictorial ex-votos, the latter very much in evidence in Mexico. The objective is to present the ex-votos as a source for social memory, as they are rich testimonies of local, regional and national history. Throughout the text, some examples will illustrate the potential of the ex-voto, seen as a medium and/or as a social witness. As a theoretical basis, the contributions of Bruno Latour, Luiz Beltrão, Michel De Certeau, Maurice Halbwachs and Mikhail Bakhtin stand out, who present, respectively, the following operational-concepts: networks and agency; folkcommunication; individual and collective memory; tactical subject; polyphony and heteroglossia.

Keywords: *Ex-voto*; Collective Memory; Folkloric Communication; Transgression; Narratives.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Tamata encontrado na Flórida, EUA 17
Figura 2: Ex-voto pictórico mexicano 20
Figura 3: Ex-voto da sra. Lira Museo de Los Milagros – Queretaro 31
Figura 4: "Anedota ex-votiva" 43
Figura 5: Agradecimento a Santo Expedito Jornal Diário de Montes Claros na década de 1980 88
Figura 6: Agradecimentos a Santo Antonio Maria Claret. Revista Ave Maria em 25 de janeiro de 1959 88
Figura 7: Ex-voto pictórico mexicano. Museu da Basílica de Guadalupe 158
Figura 8: Ex-voto pictórico de Minas Gerais. Século XIX. Sala de Milagres do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos. MG 162
Figura 9: Ex-voto pictórico de Minas Gerais. Século XVIII. Sala de Milagres do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos. MG 163
Figura 10: Exemplo de ex-voto brasileiro do século XVIII. Santuário do Matosinhos, MG 164
Figura 11: Ex-voto tombado da sala dos milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos 166
Figura 12: Detalhe da legenda 167
Figura 13: Detalhe da cama e do doente 168
Figura 14: Detalhe do Cristo Crucificado 168
Figura 15: Tábua ex-votiva de Virgínio Lapa Valenciano. Angra dos Reis, Rio de Janeiro 171
Figura 16: Tábua ex-votiva a Procopio. Angra dos Reis, Rio de Janeiro 171
Figura 17: Tábua ex-votiva a Manoel Jorge de Mattos. Angra dos Reis, Rio de Janeiro 172
Figura 18: Ex-voto de Jacinto Pereira Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil 174
Figura 19: Detalhe D. Durothea e detalhe do Senhor do Bomfim 175
Figura 20: Retablo mexicano de 1764 177
Figura 21: Ex-voto pictórico mexicano - 1862 178
Figura 22: Ex-voto de Simon Pelegrina – 1842 178
Figura 23: Ex-voto de Elias Hernandez – 1870 179
Figura 24: Ex-voto de Clementa Velamazan – 1876 181

Figura 25: Ex-votos fotográficos Santuário de Bom Jesus da Lapa – BA/BR.....182
Figura 26: Ex-voto sobre naufrágio. Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil.....190
Figura 27: Detalhe da nuvem 190
Figura 28: Detalhe do barco 191
Figura 29: Detalhe do Senhor do Bomfim.....191
Figura 30: Ex-voto de Rosalvo Souza e Arthur Cardoso. Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil.....192
Figura 31: Ex-voto de Everaldo Ferreira Borges. Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil.....194
Figura 32: Detalhe do bilhete 195
Figura 33: Ex-voto ao Divino Pai Eterno. Trindade, Goiás, Brasil 196
Figura 34: Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil.....197
Figura 35: Detalhe da foto em bricolagem 198
Figura 36: Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil.....199
Figura 37: Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil.....201
Figura 38: Detalhe - Assinatura na parte inferior da moldura.....202
Figura 39: Detalhe – Aparição da Santa 202
Figura 40: Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil.....203
Figura 41: Ex-voto produzido por João Duarte da Silva, o "Toillette de Flora" 206
Figura 42: Retablo à Virgem da Soledade de Solano. Museo de Las Intervenciones 208
Figura 43: Ex-voto à Virgen de Guadalupe – México.....210
Figura 44: Ex-voto à Virgen de Guadalupe – México (Detalhes em estudos).....211
Figura 45: Ex-votos da senhora Magdalena, Museo de Las Intervenciones.....212
Figura 46: Ex-votos da Sra. Magdalena. Museo de Las Intervenciones. Detalhamento da percepção visual.....212
Figura 47: Retablo de Genaro Aguilar a San Nicolas (1917). Museo de Las Intervenciones 214
Figura 48: Retablo ao Senhor Bom Jesus de Chalma (1949). Sala de milagre do santuário do S. B. J. do Bomfim, Chalma, MX.....215
Figura 49: Retablo ao Senhor Bom Jesus de Chalma (1938). Museo de Guadalupe 216
Figura 50: Retablo a Virgen de Guadalupe – México (1951) 218
Figura 51: Retablo a San Miguel del Milagro, no México (1961) 219
Figura 52: Retablo a Virgen de Guadalupe. Museo de los Milagros – Queretaro, México (1968) 220

Figura 53: Ex-voto do Sr. Elias a San Miguel Arcangel. Potosí, México (2011).....225
Figura 54: Ex-voto do Sr. Elias a San Miguel Arcangel. Potosí, México (2011).....225
Figura 55: Alfredo Vilchis em seu ateliê.....228
Figura 56: Ex-voto de Elena Detalhamento Percepção Visual Produção de Alfredo Vilchis 231
Figura 57: Alfredo Vilchis, ex-voto em Las Patronas 234
Figura 58: Alfredo Vilchis, ex-voto sobre Donald Trump 236
Figura 59: Produção ex-votiva do sr. Vilchis. Exposta em Paris, França.....238
Figura 60: Ex-voto da sra. Rosa - Detalhamento PV. Detalhamento percepção visual. Produção de Alfredo Vilchis.....239
Figura 61: Ex-voto produzido por David Mecalco.....241
Figura 62: Ex-voto produzido por David Mecalco.....242
Figura 63: David Mecalco. Ex-voto da prostituição.....244
Figura 64: David Mecalco. Ex-voto sobre luta livre.....246
Figura 65: Ex-voto de Donovan.....249
Figura 66: Ex-voto de Donovan.....249
Figura 67: Ex-voto de Donovan.....253
Figura 68: Ex-voto de Marta e Luisa. Acervo Alfredo Vilchis – México 258

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13
1.1 O ex-voto 13
1.1.1 Origens do ex-voto 16
1.1.1.1 Função e estrutura do ex-voto 18
1.2 A memória e o patrimônio cultural 26
1.2.1 Os ex-votos no México e no Brasil 29
1.2.1.1 Objetivo Geral 32
1.2.1.1.1 Objetivos Específicos 32

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA 34
2.1 Da polifonia ao *cronotopo* 34
2.1.1 Tempo e espaço 38
2.1.1.1 Polifonia e heteroglossia 41
2.1.1.1.1 Sobre dialogismo e heteroglossia 48
2.2 Do *cronotopo* a *Rabelais* 50
2.2.1 O excedente e o *cronotopo* 54
2.2.1.1 Da tática ao cotidiano 58
2.2.1.1.1 A história 61
2.2.1.1.1.1 O universo Certeauniano 64
2.3 De Hegel ao cristianismo 69
2.3.1 Do silêncio à alteridade 73
2.3.1.1 A folkcomunicação 80
2.3.1.1.1 O ex-voto na folkcomunicação 83
2.3.1.1.1.1 Os líderes no processo folkcomunicacional 94
2.4 Ator-rede. O ex-voto a partir de bruno latour 99
2.4.1 Aproximação com a memória 101
2.4.1.1 ANT e as ciências 110
2.4.1.1.1O ex-voto e a ANT 115
2.4.1.1.1.1 A memória coletiva 118
2.5 História *versus* memória coletiva 120
2.5.1 A memória e a metáfora da ampulheta 125
2.5.1.1 Memória coletiva: entre disciplinas e entre gerações 126

2.5.1.1.1 Memória individual *versus* memória coletiva 130
2.5.1.1.1.1 Memória coletiva *versus* lembranças 134
2.6 Famílias e gerações 138
2.6.1 Desafios 139

3 METODOLOGIA 142
3.1 Universo da pesquisa 142
3.1.1 Tipo de pesquisa 143
3.1.1.1 Técnicas 144
3.1.1.1.1 Instrumentos de coleta de dados 144
3.2 Demais métodos e técnicas 147

4 ANÁLISE DE DADOS 148
4.1 Morfologia ex-votiva 148
4.1.1 Linguagem e comunicação 153
4.1.1.1 E o milagre? 155
4.1.1.1.1 Ex-votos tradicionais: Brasil e México – séculos XVIII e XIX: comparações . 161
4.2 Ex-votos brasileiros – séculos XVIII e XIX 161
4.2.1 Ex-votos mexicanos – séculos XVIII e XIX 176
4.2.1.1 Industriais e bidimensionais: transições 181
4.2.1.1.1 Diálogos 186
4.2.1.1.1.1 Ex-votos tradicionais: Brasil e México – século XX: comparações 188
4.3 Ex-votos brasileiros – século XX 189
4.3.1 João Duarte da Silva, o *Toillette de Flora* 204
4.3.1.1 Ex-votos mexicanos - século XX 207
4.3.1.1.1 Diálogos: da iconografia ao objeto atuante 222
4.3.1.1.1.1 Século XXI: do tradicional ao transgressor 223
4.4 Artistas mexicanos produtores de ex-votos 226
4.4.1 Alfredo Vilchis 226
4.4.1.1 David Mecalco 240
4.4.1.1.1 Donovan 247
4.4.1.1.1.1 A transgressão ex-votiva 254
4.5 Diálogos: da arte à folkmídia 262

5 CONCLUSÃO.....267

REFERÊNCIAS 272

1 INTRODUÇÃO

1.1 O ex-voto

O significado mais comum de ex-voto pode ser encontrado no dicionário italiano de F. Palazzi (1974): "objeto oferecido a Deus, à Virgem, a um santo para agradecer uma graça recebida". Essa expressão latina indica no "voto" a origem do presente: é uma resposta – por – a um favor recebido. O mesmo conceito está expresso, resumidamente, na sigla latina, muitas vezes anexada ao objeto VFGA (*Votum Fecit, Gratiam Accepit: Vote Done, Grace Had*), ou na italiana *PGR*[1] (Por Graça Recebida). O objeto, que pode também ser um gesto ou um compromisso moral, torna-se testemunho de uma fidelidade mútua entre Deus, o Santo e a criatura beneficiada.

Análises socioantropológicas, culturais, artísticas – cada uma com sua competência utilizaram métodos de leitura e concluíram que fazer um voto é um gesto eminentemente religioso, está ligado à concepção do homem, à sua relação com a divindade, especialmente em casos de necessidade. Certamente, não podemos ignorar o valor social e cultural desse gesto, mas ele permanece fundamentalmente religioso e responde, na avaliação de estudiosos, a critérios muito específicos. Portanto, falamos de uma teologia do ex-voto (PALLAZI, 1974).

O mesmo dicionário apresenta quatro dimensões ou pontos característicos implícitos à distinção entre "voto" e "ex-voto":

i) o ex-voto é um "memorial": lembra ao homem que Deus é o senhor da história. (PALLAZI, 1974, p. 28);

ii) o ex-voto refere-se à oração: o homem pede orando;

iii) o ex-voto reconhece o milagre subjetivamente, o homem necessitado julga a intervenção de Deus "extraordinária", milagrosa (PALLAZI, 1974, p. 28);

iv) O ex-voto é um gesto de gratidão. O homem se vê como destinatário da bondade divina e deseja agradecer a Deus, exercendo, assim, a "virtude da religião". Mas o ex-voto é sempre uma expressão de pura religiosidade, inclusive quando expressa uma devoção ordenada a Nossa Senhora (PALLAZI, 1974, p. 29).

Uma breve análise dos códigos religiosos e pictóricos da tradição votiva é indispensável para compreender o caráter inovador e transgressor dos atuais ex-votos. Será breve a análise dos códigos, porque não é este o objetivo principal da tese. Procuramos, aqui, nos deter na

[1] *Per Grazia Ricevuta*. Tradução livre do autor deste trabalho.

origem do ex-voto e na evolução tipológica que ele teve e tem, com inovações que alcançam o ciberespaço e até o comércio, o que ocorre quando o ex-voto tradicional é vendido.

A origem do ex-voto pictórico encontra-se na Europa. Surgiu no início do século XV, na Itália, provavelmente para temperar o luxo dos objetos votivos da Idade Média, e passou a existir na França, Espanha e Portugal, até chegar ao México no século XVI. Anterior ao século XV, o ex-voto era marcadamente escultórico (GRAZIANO, 2006).

Avançando para acepções mais contextualizadas, a expressão ex-voto é muito mais antiga. Vem do latim, da seguinte variação linguística: *exvoto suscepto*, que se traduz como "em consequência de um voto pelo qual um devoto se comprometeu" ou "devido a um voto feito" ou da frase latina *Votum Fecit Gratiam Accepit*, ou seja: "fez um voto e obteve uma graça" (BOULLET, 1978, p. 13).

Para Brenner (1929) e Vaillat (1932), já na Era Neolítica, encontram-se vestígios de fragmentos de pedras propositalmente quebradas para fins votivos (VAILLAT, 1932, p. 97-98) e reproduções de navios de ouro da Idade do Bronze. Entretanto, é durante a Antiguidade Grega, no período arcaico, que a palavra *exvoto* aparecerá gravada no objeto oferecido. O objeto votivo se manifesta em todos os países que fazem fronteira diretamente com a bacia do Mediterrâneo, mas também em regiões mais remotas por meio de trocas comerciais. Assim, prospecções arqueológicas encontraram ex-votos anatômicos entre as civilizações etrusca, grega e celta e ex-votos em forma de orar em Cartago (FERRON; AUBERT, 1974).

O ex-voto é, juntamente com os instrumentos de adoração, o elemento material da religião que torna tangíveis os laços invisíveis que se estabelecem entre o divino e o humano. Também permite contextualizar um pensamento, um gesto, um evento pessoal por intermédio de um objeto que é escolhido pela intimidade que evoca em relação à divindade. O ex-voto corresponde a um momento preciso do ritual religioso, da mesma forma que a oração é outro marcador que define o ritmo dos atos litúrgicos: a diferença é que o ex-voto representa a materialização de uma fé, um sentimento, uma esperança, que a oração se limita a verbalizar.

Não há civilização que não tenha estabelecido esse costume de ofertar algo a uma divindade como sinal de gratidão. O fenômeno do ex-voto transcende, de fato, todas as épocas e civilizações, lugares e povos e torna-se um elemento de união em torno da piedade popular. Ele indica até que ponto o homem se volta para a fé para garantir sua sobrevivência, seus sucessos, sua proteção. Das mãos de terracota do paganismo grego antigo, das pernas de parafina dedicadas a Nosso Senhor de Bomfim, em Salvador, na Bahia, aos *retablos* mexicanos, que retratam a epifania salvífica divina, os laços estabelecidos entre culturas, às vezes geográfica ou cronologicamente distantes, são mais fortes do que poderíamos imaginar.

O ex-voto é um elemento concreto da religião, que se expressa “vendo”, “fazendo” e “tocando”. Assim, embora a religião, antiga ou moderna, seja “espiritual”, é também por força conformada por uma materialidade, que se manifesta por meio de objetos dedicados às divindades no âmbito do ritual.

Contudo, podemos argumentar contra a tese da suposta globalidade do elemento material, alegando que algumas religiões monoteístas, como a católica e, principalmente, aquelas criadas a partir da Reforma Protestante, rechaçam veementemente certas formas de veneração a objetos sagrados, estabelecendo mais profundamente a oposição entre a dimensão sagrada e a natureza material do mundo, do que as religiões politeístas, como as africanas, para as quais os elementos materiais, que se manifestam em forma de totens, fetiches, amuletos ou relíquias, são meios indispensáveis para se relacionar com o transcendente. Essa diversidade de formas indica que não há uniformidade em relação à materialidade, que se manifesta também nos ex-votos.

Vale salientar, apesar disso, que, mesmo no cristianismo, existe ambivalência de comportamento quando se trata de objetos: por um lado, a idolatria é condenada, mas, desde a Idade Média e do segundo Concílio de Nicéia (325 d.C.), a difusão artística de imagens sagradas é favorecida, e devotos são encorajados a venerá-las não como imagens, mas como representação da força divina. No entanto, no presente momento, no México ou no Vaticano, é difícil separar o que parece ser a adoração de uma representação da veneração a um santo, uma vez que a convicção permanece em um poder milagroso, associado a imagens ou objetos.

Um exemplo disso é o que aconteceu no ano de 2007, em uma casa, em Nuevo Laredo, México, onde uma estátua da Virgem de Guadalupe chorando lágrimas de sangue desde o dia da Quaresma atraiu centenas de pessoas convencidas de seu poder divino. Esse exemplo é também um indício da forte relação dos mexicanos e, mais globalmente, do povo da América Latina com a Virgem de Guadalupe. Trata-se de um importante fenômeno cultural, que, embora não seja o tema central deste texto, irá, como veremos, atravessá-lo, uma vez que muitos dos ex-votos estudados foram ofertados à Nossa Senhora de Guadalupe. Além disso, essa relação entre a Virgem e a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe (e também o que ocorre no Brasil com a imagem de Nossa Senhora de Aparecida) é exemplo dessa relação intrínseca que se estabelece entre as imagens e os santos e, portanto, reforça o argumento de que é muito difícil separar a veneração a um santo de sua representação material.

Ainda a esse respeito, vale lembrar que, em 1556, o padre Francisco de Busta havia pedido aos mexicanos que parassem de venerar a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, porquanto a representação havia sido confundida com a própria Virgem. Ademais, quando o

Papa Pio XII decretou, em 1946, que a Virgem de Guadalupe era a santa padroeira das Américas, ele não fez nada além de ratificar o amálgama entre o que era originalmente apenas uma imagem encontrada e a mãe de Cristo (LUQUE AGRAZ; BELTRAN, 1996).

1.1.1 Origens do ex-voto

De forma mais ou menos aceita, o ex-voto faz parte da vivência religiosa há muito tempo. Luís Erlin Gordo (2014), por exemplo, destaca a existência de registros anteriores ao período arcaico da Grécia, e indica a possibilidade de objetos considerados mágicos e de ofertas a deuses ainda no período neolítico. Mas foi a religião politeísta grega antiga que fez de objetos um elemento fundamental do mundo sagrado, de cuja sacralidade o ex-voto faz parte. Grandes categorias de ex-votos da América Latina apresentam semelhanças surpreendentes com as "ofertas votivas" da Grécia antiga. Sabemos que os ex-votos do México e de grande parte da América Latina mantêm relações muito fortes com as tradições populares do Mediterrâneo, desde o período helenístico, e após o declínio romano, importadas por portugueses e espanhóis, que não fizeram nada além de garantir a transmissão de rituais votivos e ex-votivos mais antigos, já testemunhados na região do Peloponeso.

Dedicados principalmente aos deuses curativos, especialmente a Esculápio, os ex-votos gregos existiam de duas formas, ambas encontradas, atualmente, no México: a primeira, nas tábuas pintadas de argila, onde se achavam o paciente e a história de sua cura por intervenção divina durante a incubação ou sonho terapêutico. Ao acordar, o paciente, curado, sai e pendura, nas árvores do santuário ou nas paredes do templo, as tábuas com a inscrição do agradecimento. As tábuas votivas, chamadas *retablos* no México e *dipinti* na Itália, que surgiram na Idade Média, são descendentes diretas desses *pinakes* e reproduzem esquemas narrativos idênticos (GONZÁLEZ, 1986).

A segunda forma de ex-voto antigo é, talvez, o exemplo que ilustra de modo mais claro esse caráter contínuo de dedicação. Em um contexto igualmente curativo, era costume oferecer à divindade uma representação em terracota da parte do corpo que havia sido curada. Um grande número dessa categoria foi encontrado no Santuário de Esculápio[2], em Corinto, onde os pacientes ofereciam orelhas, braços, pernas, peles, seios e cabeças. Na Grécia contemporânea, esse fenômeno continua com a oferta de ex-votos em forma de lamelas metálicas, onde os órgãos dos doentes e depois curados são representados. Essas *tamatas*, como são chamadas em

[2] Também conhecido como Asclépio.

grego, são penduradas em torno dos ícones da Virgem ou do santo da igreja (Figura 1). Eles também podem ser vistos em outros lugares da bacia mediterrânea de cultura católica, como na Itália, onde as mesmas placas metálicas, com variações estilísticas nos modelos, são penduradas nas igrejas. A prática ritual desses milagres na América Latina tem, portanto, suas raízes nesse antigo e moderno rito mediterrâneo. Oferecia-se também uma pedra com uma inscrição para agradecer o alívio da dor.

Figura 1: Tamata encontrado na Flórida, EUA



Fonte: Foto do autor.

As denominações e as formas também variam: o *donum latino*, a *tamata* grega ou as histórias de curas milagrosas usadas como agradecimento a Esculápio, em Epidauro, ou os milagres mexicanos ou *milagritos*, dispostos nos santuários católicos das Américas. Seja qual for a denominação ou a forma – se é pintura a óleo em madeira, pintura em tela, se é esculpido em prata ou terracota –, a oferta desses objetos ex-votivos é símbolo do reconhecimento da divindade por um indivíduo, um ato público de fé em gratidão a um desejo privado realizado.

A divindade beneficiária exclusiva desses ex-votos também assume várias formas, por vezes na mesma religião. Assim, no Mediterrâneo ou na América do Sul, as variações vão depender de a quem eles são dirigidos, se a um santo católico, se a uma divindade curativa beatificada pela população por causa dos múltiplos milagres. Há, às vezes, uma superposição cultual de um rito comum em relação às divindades "oficiais", como os santos recém-beatificados, mas uma divergência nas oferendas de acordo com as classes sociais, os milagres realizados pela divindade e, acima de tudo, a propensão mágica que alguns dons poderiam implicar. Nesse sentido, a relação entre as práticas ex-votivas da Antiguidade e as contemporâneas obedece às diferenças de contextos culturais e sociais de cada época.

É, portanto, nesse ponto que a teoria de Mauss pode ser refinada graças ao nosso conhecimento atual. Mauss (2008), em seu famoso **Ensaio sobre a dádiva**, considera a oferta um fenômeno universal, que se desenvolve de forma linear, preservando uma natureza semelhante, independentemente das diferentes culturas e eventos históricos. Estudos atuais de religião comparada, no entanto, rompem com essa concepção "estática", invariável e "a-histórica" de oferenda e defendem que não se pode mais estudar o ex-voto síncrona e niveladamente, sem colocá-lo em perspectiva na cadeia de elementos que pertencem à história e à sociedade. Por outro lado, a teoria de Mauss (2008) enfatiza a reciprocidade, o que é mais evidente quando estamos lidando com uma "oferta" de "graça", ou seja, o convencional "ex-voto", mas, menos ainda, no caso de oferendas propiciatórias[3].

Assim, os inventários sagrados do Santuário de Apolo, situado na Ilha de Delos, na Grécia antiga, transmitiram a dedicação de um colar da rainha Estratonice à deusa Leto por ocasião do casamento de sua filha Estratonice com Demétrio II, em 253 a.C. A vontade propiciatória é clara: ao oferecer esse presente, Estratonice espera que o casamento seja celebrado sob os melhores auspícios; mas a contraparte da deusa obviamente não está garantida. Não encontramos aqui, portanto, exatamente um caso sistemático de fazer uma oferta e receber um presente segundo o sistema estabelecido por Mauss (2008).

1.1.1.1 Função e estrutura do ex-voto

O ex-voto existe por múltiplas razões, mas, acima de tudo, para cumprir uma promessa feita à divindade, ao padroeiro, e constitui prova de que a palavra foi mantida. As tábuas votivas da Grécia antiga, os *milagritos* mexicanos ou os *dipinti* italianos representam essa ideia de "prova". A oferta é, portanto, uma espécie de "recebimento" implícito: a dívida com a divindade deve ser quitada, e o ex-voto é a prova dessa quitação, mesmo que a divindade tenha se "esquecido" da dívida ou do pagamento (VOLPE, 1983).

No termo recompensa, frequentemente usado quando a promessa é feita, existe a ideia subjacente de compensação. Na Itália, no Santuário da Virgem de Pompeia, construído em 1876, muitas oferendas estão acompanhadas pelas fórmulas "*intestato*", "*per attestazione*", que confirmam o dever cumprido (VOLPE, 1983).

[3] Oferendas propiciatórias são aquelas que têm a função de desencadear ações das divindades e das forças da natureza, que retribuirão ao devoto o que lhe fora tirado pelo que se compreenderia por forças negativas ou perdas materiais em algum estágio da vida.

Os primeiros ex-votos, para além da Grécia antiga, começaram a ser levados para Pompeia quando o santuário ainda estava em construção. No início, a tradição adotou os modelos mais usuais do grande itinerário de devoção, incluindo a Campânia. Também nessa tradição os ex-votos visuais eram preparados como testemunhos e documentos da graça. O propósito de sua produção, como objeto ou pintura, era a postagem e, portanto, a visibilidade perpétua no círculo do lugar sagrado, o adensamento de uma história sagrada, a ênfase a um contato incrível, a interação *ad infinitum* do ícone salvador e talvez a exorcização do retorno da doença ou do acidente. Quase quarenta anos após a sua fundação, perto das marcantes transformações culturais em torno dos anos da Primeira Guerra, os ex-votos do Santuário de Nossa Senhora do Rosário já estavam visivelmente preparados com os materiais e as linguagens da sociedade industrial (VOLPE, 1983).

Imagens pintadas são os formatos mais utilizados no estudo da tradição ex-votiva por historiadores do campo social e das artes, pois elas permitem detectar hábitos e costumes, roupas e linguagem, formas de percepção e atendimento do sagrado. No entanto, os dados que os ex-votos pictóricos podem oferecer são parciais, quando não são examinados no esboço geral de uma tradição e de seus diversos canais, temas, locais e tempo cronológico.

No final do século XIX, era possível encontrar pinturas devocionais trabalhadas em toupeiras, inclusive napolitanas. Em muitos casos, é evidente o recurso a pintores, que ocasionalmente pintavam ex-votos, ou a amadores. Os produtos da oficina são reconhecíveis pelo uso de módulos centenários reembalados com os caminhos do gosto pictórico vigente. Essa forma de ex-voto, que se materializa por meio de um quadro pintado, passou a ser adotada com frequência a partir do século XIX em razão, principalmente, de cinco motivos:

i) Trata-se de um evento da visão análogo ao do ícone da Madonna – que, muitas vezes, se encontra reproduzido em outros quadros;

ii) Tem a forma de uma história visual e é, portanto, imediatamente popular e, como tal, torna visível a cena do prodígio;

iii) Possui um valor acentuado de testemunho;

iv) É um dos modelos mais bem preservados, ao contrário daqueles que estão na natureza em materiais preciosos ou em tecidos;

v) E, por fim, circula amplamente no novo imaginário do industrialismo.

Por outro lado, o quadro pintado é exatamente o tipo que, em uma tradição ex-votiva contemporânea, rapidamente começou a se deteriorar em benefício de outros modelos.

O esquema básico da pintura inclui um campo dividido em quatro quadrantes: i) o evento durante o qual o perdão foi pedido; ii) o ícone da santa ou do santo; iii) a figura do

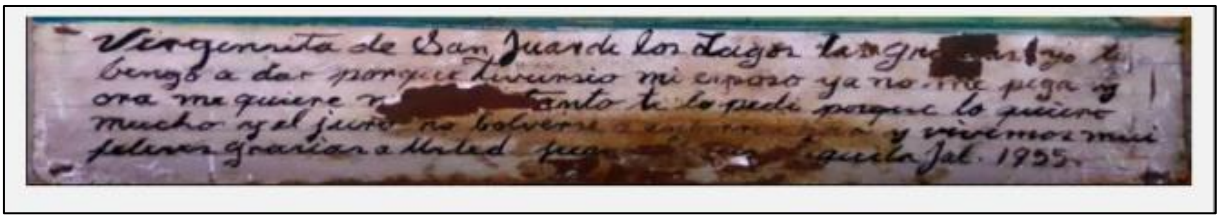
devoto; iv) a inscrição, por meio da qual os detalhes do evento são esclarecidos ou simplesmente a leitura da representação pictórica, que é orientada com fórmulas de agradecimento (Figura 2 e sequência iconográfica de 1 a 6).

Figura 2: Ex-voto pictórico mexicano



Descrição geral:

Placa ex-votiva pintada, representando uma cena de violência doméstica entre marido e mulher, no cômodo de uma residência.
O piso é em lajota, e a parede ao fundo, pintada em azul, comporta uma faixa decorativa.



1. Parte inferior – placa com inscrição em espanhol agradecendo a Nossa Senhora dos Lagos o fato de o esposo ter cessado a violência e por terem vivido felizes desde então. Data de 1955. Existem trechos da inscrição que são ilegíveis em razão do desgaste da tinta, deixando aparecer a madeira onde fora pintada a cena.



2. A mulher ajoelhada, usando um vestido longo amarelo de estampa vermelha, delicada, de mangas curtas, sapatos pretos, cabelos longos, castanhos, apresenta feição assustada e de súplica. O braço direito parcialmente estendido para cima representa um sinal de pedido de clemência, enquanto o braço esquerdo totalmente estendido na posição horizontal está preso na região do pulso pela mão esquerda do agressor.



3. O homem encontra-se de pé em posição ameaçadora em relação à mulher. Seu braço direito está levantado, segurando um cinto preto de fivela prateada, em clara intenção de violência. O braço esquerdo está estendido, com a mão segurando o pulso esquerdo da mulher. O homem usa uma calça preta, camisa branca de gola, sobreposta por um casaco marrom. Calça sapatos marrons e usa um sombreiro marrom. Suas feições são severas, a boca entreaberta como se estivesse gritando. Cabelos e bigode pretos.



4. Garrafa vazia de cor azul com rótulo amarelo, (indicativo de bebida alcoólica) localizada no chão, atrás da figura masculina.



5. Afixado na parede por um prego, quadro com retrato do casal. A moldura do quadro é preta, e a foto em preto e branco.



6. Pintada na parede, a imagem de Nossa Senhora de San Juan de los Lagos. A Santa está vestida com uma túnica branca com detalhes vermelhos, sobreposta por um manto azul com estrelas amarelas. Contornando todo o manto existe uma faixa amarela delimitada por um friso vermelho. À frente do manto, há uma meia-lua crescente. Suas mãos estão unidas na altura do tórax. Cabelos longos cacheados, com uma coroa azul e amarela, com uma cruz no topo. Acima da coroa, podemos ver uma faixa emblemática amarela com detalhe vermelho na borda inferior.

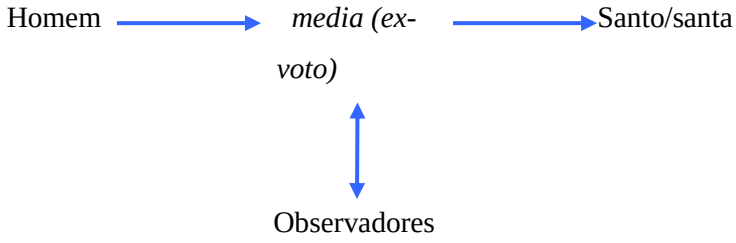
Fonte: Foto do autor.

A inscrição e o ícone de Nossa Senhora são as seções mais presentes na pintura e comportam muitas variações, desde a fórmula de agradecimento, a transcrição detalhada do acontecimento, até a inserção de orações ou de cartas escritas. O reconhecimento do devoto é resolvido pela codificação de tipos humanos, que podem ser representados com um microtipo de fisionomias. Esse esquema já estava em transformação quando os primeiros ex-votos começaram a ser criados na cidade de Pompeia. Era um modelo de visão que previa uma posição espelhada do devoto e do ícone no campo da pintura e na circunstância em que a graça fora solicitada ou obtida (VOLPE, 1983).

Além dessa função de "recebimento", o ex-voto também serve como expressão de gratidão. As frases de ação de graças são recorrentes: "*euxaristerion*[4]" em grego antigo, as letras *VSLM*, que servem como abreviação para a fórmula latina *Votum Solvit Libens Merito*[5], "cumpriu sua promessa de boa vontade", o italiano contemporâneo "*Per Grazie Ricevuta*", "*in ringraziamento*[6]", "como prova de gratidão". Também há muitas variações para o termo "*obrigado*".

A oferta ex-votiva é, portanto, ao mesmo tempo, a dívida, o reconhecimento e a exposição pública da dívida. O texto, que, às vezes, apresenta as circunstâncias da oferenda, funciona como um notório testemunho, tanto da piedade do doador, quanto da propaganda religiosa da divindade. Esse processo de comunicação envolve a espontaneidade popular, individual ou coletiva, exposta nas salas de milagres, mediada pelos ex-votos, que testemunham as conquistas por meio das graças recebidas do padroeiro (Esquema 1):

Esquema 1: Processo de comunicação numa sala de milagres



[4] "Ação de graças". Dicionário italiano-português. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues. Acesso em: 4 jun. 2021.
[5]"Nós juramos, de boa vontade". Dicionário italiano-português. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues. Acesso em: 4 jun. 2021.
[6]"Obrigado". Dicionário italiano-português. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues. Acesso em: 4 jun. 2021.

Podemos falar, portanto, de reciprocidade apenas em caso de promessa de dom e realização do desejo: um dom em troca de uma graça. Há também a possibilidade, na Grécia contemporânea ou na Itália, de se desvencilhar do juramento se o pedido não tiver sido atendido. No México e no Brasil, alguns santos que não cumprem os pedidos recebem punições: sua imagem é colocada em frente ao muro, temporariamente removida de seu lugar enquanto se espera o cumprimento para reposicioná-la, ou, como ocorre no caso de Santo Antônio, é colocada de cabeça para baixo. Da mesma forma, quem não paga sua dívida por um pedido cumprido corre o risco de atrair a ira divina, como na narração de uma cura milagrosa por Esculápio no século IV a.C. Como o indivíduo não tinha pagado a dívida das taxas médicas, Deus o fez cego novamente. Quando recordou de sua promessa e pagou a dívida, após ter dormido novamente (no santuário), ele recuperou a saúde. Um altar mexicano do século XIX conta que um homem curado demorou tanto para fazer a sua desobriga que foi punido com uma série de acidentes; somente depois de um ano e meio, ele entregou o presente prometido (PRÊTRE, 2014). Nesse caso, o santo assemelha-se tanto aos deuses gregos, que têm atitude humanas, como a vingança, quanto às divindades das religiões de matriz africana, que também "cobram" as dívidas que os humanos têm para com elas. Quanto à punição, indicamos dois interessantes exemplos surgidos no berço popular: São Benedito, que traz um processo de sofrimento e sacrifícios até atingir a "cura"; e Santo Antônio, possivelmente um dos mais populares santos ibéricos, tem a sua imagem escultórica "punida" quando o casamento de quem fez o voto a este santo tarda a acontecer. A punição a Santo Antônio consiste em colocá-lo de ponta-cabeça, até que o "pedido" se realize.

As circunstâncias em que o ex-voto é "depositado" são várias, de modo que não podemos falar de uma comunidade ritual "síncrona" nessa prática votiva. A diversidade em circunstâncias históricas e culturais desempenha necessariamente um papel importante no cumprimento das dedicatórias. É nesse ponto que os estudos de P. Veyne, que enfatizam o contexto, diferem do texto de Mauss, que tende a se concentrar nas semelhanças dos ex-votos em diferentes épocas e civilizações (VEYNE, 2008).

O caso do Santuário da Vergine de Pompeia, na Itália, é um exemplo que foge à norma das práticas ex-votivas na Itália, muitas vezes baseada em antigos ritos pagãos. A tradição de Pompeia nasceu *ex nihilo*[7] e não se baseia em nenhum culto antigo; ela vem da combinação de diferentes ritos de grupos urbanos associados à industrialização e a pequenos grupos burgueses que trouxeram consigo diferentes referências culturais. Nos primeiros anos da criação do culto

[7] Do nada. Tradução ao pé da letra.

no Santuário de Pompeia (construído em 1874), as formas votivas utilizadas pelos devotos eram simples e sem solenidade: *dipinti*, representando a circunstância em que a Mãe havia sido invocada, pequenos objetos da vida cotidiana, roupas e mechas de cabelo. Esses ex-votos eram acompanhados por uma espécie de leitura pública, graças, primeiro, a uma proclamação em voz alta feita pelos eclesiásticos no momento de depositar a oferta e, depois, à publicação dos ex-votos na revista *Il Rosario e la Nuova Pompei* (criada em 1884), que servia como apoio publicitário para reafirmar a força da fé cristã. Nos primeiros dez anos de existência do santuário, era organizada uma grande tombola[8], com ampla distribuição de medalhas, imagens e pinturas da Vergine de Rosário. No primeiro festival (1873), os moradores do entorno foram convidados a doar objetos religiosos de todos os tipos, mesmo os que não estivessem relacionados com a Vergine de Pompeia, a fim de se realizar uma espécie de rito oficial por meio de uma troca e uma "rede" de imagens religiosas. No segundo festival, em 1876, o costume havia sido consolidado e oito dias antes da cerimônia os moradores, avisados por um chorão, preparavam suas oferendas em espécie (milho, algodão) para consagrá-los à Virgem no curso de um ritual festivo, com muitos fogos de artifício, bombinhas, corridas de burros. Em troca, eles recebiam uma série de imagens piedosas da Vergine del Rosário, impressas pela primeira vez: a prática do ex-voto havia nascido com "recibo" na forma de um ícone. O rito de Pompeia é, portanto, uma invenção moderna, uma forma de reinventar o cotidiano, resultante de uma cultura camponesa, que ainda resiste no sul da Itália, e de um modelo industrializado, que conta com meios modernos, como a imprensa, para difundir as novas práticas votivas do santuário (AVELINO, 1987).

O ritual em torno de um santo e sua estátua nem sempre é desobrigado com ex-voto. Tomando como referência o caso da Grécia antiga, imagens milagrosas nem sempre são acessíveis em santuários, e aquelas que são preservadas em baús de relíquias ou atrás de um vidro parecem receber menos ex-votos do que aquelas que são sempre acessíveis. Mais uma vez, o caráter transcendente da divindade é diluído na necessidade de uma fé concreta sentida pelo homem. O contato com a imagem parece conferir uma eficácia maior do que os desejos.

O ex-voto tornou-se aceitável para a Igreja Católica porque coloca em cena intercessores cristãos, particularmente as virgens e os santos. O ex-voto pintado apareceu na Itália no século XV e se desenvolveu no seu processo artístico, de cunho religioso, ao longo do *Quattrocento* e do Renascimento, graças a uma elite social que o encomendava a grandes artistas, a fim de

[8] Espécie de loteria, que ocorre, geralmente, em bazares de caridade, em que ganham prêmios todos os que nela tomam parte. Equivalente ao bingo no Brasil. **Infopédia**. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/tombola. Acessado em: 25 jun. 2021.

agradecer ao divino por um milagre recebido. Da Itália, ganhou rapidamente outros países europeus e, durante os processos históricos nos séculos XVI e XVII, foi implantado na França, Portugal, Espanha e Alemanha. Depois, passou para a América Latina, no início da colonização pela Espanha, no México, e para o Canadá, com a presença francesa (BOULLET, 1978).

Quanto à iconografia, a análise realizada por Marianne Bélard e Philippe Verrier sobre os ex-votos de San Juan de Los Lagos de 1880 a 1945 aponta as características estéticas da tradição ex-votiva (BÉLARD; VERRIER, 2013), encontradas em outras regiões do México. Apesar de diferentes revoluções sociais no México, a secularização não era tão forte como na Europa, razão pela qual o espaço celeste não era reduzido aos ex-votos pintados. Quanto à posição da Virgem nas estruturas cenografadas nos quadros, há uma variação: ora à esquerda, outras vezes à direita e, às vezes, ao centro. Em St. John, o homem é sempre representado com bigodes, invocando a Virgem, ajoelhado, com a cabeça nua e chapéu no chão. A mulher, também de joelhos, sempre tem a cabeça coberta com um véu em sinal de respeito. Essas atitudes e posturas são características da produção ex-votiva mexicana do final do século XIX e início do século XX e podem ser observadas em ex-votos de outros santuários. De acordo com o *retablero*, os centros de interesse e o talento, a iconografia ex-votiva pode ser enriquecida por pinturas paisagísticas: quando é rural, são pintados *nopales* e *magueyes*, típicos da vegetação do centro do México; se o milagre ocorreu na cidade, observam-se ruas e edifícios.

Ao longo desses séculos de popularização do ex-voto, a prática foi feminizada, e as mulheres passaram a constituir maioria nos processos de desobriga. Seus ex-votos são relacionados às questões de saúde: pedem um bom parto, a cura dos filhos, do marido. Os homens aparecem menos do que as mulheres, e seus ex-votos referem-se mais a guerras, revoluções e trabalho (emprego). Vários ex-votos representam os federais, com soldados vestidos de azul; e os revolucionários, com camponeses vestidos com cobertores brancos e duas tiras de cartuchos atravessadas sobre os peitos. Em pequena quantidade, há ex-votos em que toda a família aparece em oração perante a Virgem (BÉLARD; VERRIER, 2013).

A riqueza iconográfica de certos ex-votos não deve ofuscar o uso geral da preparação e a desobriga. Eles constituem uma ação de graça e se caracterizam pela simplicidade: o devoto, acompanhado da família e com uma vela na mão, ajoelha-se diante da imagem do santo colocada em certa altura. Uma faixa larga abaixo da imagem apresenta a narrativa do milagre contado pelo peregrino ao *retablero* no momento da compra do ex-voto. Esses ex-votos são explicados pelo aumento da demanda nas peregrinações, durante as quais romeiros e devotos avulsos aguardam o momento para “pagar” a sua promessa ao divino.

A forma latina “ex-voto” corresponde a “consoante a uma promessa” ou “extraído de uma promessa”, enquanto devoto é aquele que faz um pedido ao santo para obter curas impossíveis ou ajuda contra tipos de aflições. Caso ele seja contemplado com a graça ou “milagre”, o santo receberá um objeto em satisfação da súplica atendida. Dessa maneira, o agraciado oferece ao seu intercessor o ex-voto, que é representado por objetos, pinturas, desenhos, esculturas, fotografias, entre outros.

Esses objetos são guardados nas salas de promessas (também conhecidas como salas de milagres ou salas de ex-votos). Nelas, ficam reunidos muitos ex-votos, dispostos de forma ordenada e catalogados segundo certa lógica de semelhança entre eles, formando verdadeiras composições plásticas e obedecendo a um ritmo estético, na óptica de quem os organizou. Os objetos “depositados” são, em sua maioria, réplicas de partes do corpo humano, esculpidas em cera, madeira ou parafina; mechas de cabelos de variados tamanhos; aparelhos ortopédicos; volantes de automóveis; réplicas de igrejas, além de outros que chamam mais a atenção, como: vestido de noiva, roupa de Papai Noel, vasilhame de vidro com pedras de rins, seringa suja de sangue, entre outros.

Mesmo sabendo que esses objetos expostos nas salas de milagres não estão lá para serem observados como obra de arte, e, sim, como testemunhos de graças alcançadas, eles nos possibilitam vê-los como objetos de arte, isso dentro de uma certa perspectiva do fazer artesanal. Existem também os que foram produzidos de forma industrial, com tiragem em série, mas que, dentro dessas salas, tornam-se únicos, personalizados, pois cada um simboliza uma graça recebida.

1.2 A memória e o patrimônio cultural

Aplicado à noção de memória, analisada nos aspectos social e coletivo[9], o ex-voto permite que nos detenhamos na noção de documento como testemunho que abarca o acontecimento e o fato, a lembrança e o percurso de vida com base nos bilhetes, cartas, miniaturas dos automóveis, casas, aeronaves, esculturas e pinturas, que são suportes da memória, principalmente quando falamos do “milagre”, da “graça alcançada” por quem conversa com o santo.

[9] Em relação ao conceito de memória social, recorreremos, mais adiante, a Ricoeur (2007), que aborda o referido conceito. No que se refere à memória coletiva, a conceituamos com base, principalmente, em Maurice Halbwachs. Abordaremos esse conceito quando formos tratar da questão da tradição ex-votiva.

As pinturas em tela, tábua ou papel foram as primeiras formas ex-votivas tradicionais a serem analisadas por pesquisadores, visto se tratarem de uma rica *media* que se projeta como importante testemunho de seu tempo. Seu aspecto narrativo estimula o espectador a descobrir não só as conotações religiosas subjetivas, mas, também, a realidade de um tempo e um espaço específico, seja no meio rural, seja no urbano, em qualquer tempo, desde que projetem os acontecimentos que serão os registros de uma memória social (LE GOFF, 1996).

Os ex-votos tradicionais, principalmente os pictóricos e escultóricos, mantêm uma iconografia e simbologia próprias, que perdura através dos tempos. A divindade é um dos elementos definitivos do ex-voto, pois rompe com os fatos visíveis do mundo e "estabelece a realidade de todos os demais elementos integrados à pintura, proporcionando significação e movimento" (PRAMPOLINI *apud* LUQUE AGRAZ; BELTRAN, 1996, p. 58). Há um desenquadramento nos planos, nas perspectivas e nas anatomias, mas que, mesmo sem cânones acadêmicos, trazem substâncias particulares do tempo: moda, mobiliário, enfermidades, acidentes, temas representativos da memória social e coletiva de cada época (SCARANO, 2010) – quando tratamos dos "tradicionais". Quando nos remetemos aos "transgressores", a iconografia e a estética são mantidas, mas as temáticas assumem os questionamentos e os problemas dos dias atuais.

Para Ricœur (2007), em relação à memória social, há duas intencionalidades: uma, da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da "coisa lembrada", do "lembrado" (RICOEUR, 2007, p. 26), daquilo que marcou e que, em algum suporte, está documentado ou que, até mesmo, o suporte serve como documento/testemunho.

Ao definir o documento como patrimônio cultural e elencar exemplos de testemunhos e manifestações culturais, Dodebei e Abreu (2008) analisa o valor patrimonial concernente aos objetos culturais:

> Atribui-se o valor patrimonial a objetos que estão sendo criados e que são frutos de manifestações culturais, em sua maioria, de natureza artística e coletiva, como as artes populares, indígenas, urbanas, das periferias e de comunidades carentes, entre outros. (DODEBEI; ABREU, 2008, p. 25).

Na atualidade, a preservação do patrimônio cultural está intrinsecamente ligada à questão da memória. Isso significa dizer que o ato de preservar tornou-se importante não apenas para resguardar o patrimônio, mas, como afirma Pollak (1992, p. 5), para "valorizar um

elemento que constitui e fortalece o sentimento de identidade, seja ele individual, social ou coletivo". As salas de milagres e os museus também constituem um importante patrimônio, já que mantêm registros de parte da religiosidade, que atesta a memória individual e coletiva. Esse conhecimento abre precedentes para que possamos atribuir à memória a condição de patrimônio, utilizando-a como base de estudos e de análises dos ex-votos.

Longe de noções preconceituosas, um testemunho pode ser pensado como um documento, e vice-versa. O documento é um símbolo representativo das atitudes e do desenvolvimento de cada aspecto cultural, está em todas as partes dos espaços ocupados pelo homem, está nas praças, nas ruas, nas lojas, no antes e no depois de um fato cultural. Ele está em uma igreja, em um terreiro de candomblé, em um campo de futebol, no carnaval e em muitos outros espaços e ambientes culturais, senão em todos.

Como documento/testemunho, o ex-voto, em diversos formatos, apresenta as ambições, o medo, a felicidade, o amor. Expressões vistas nas suas diversas tipologias, como bilhetes, cartas, maquetes, cabeças e outras formas artesanais, objetos industriais, DVDs, *pen drives*, além de uma quase infinidade de tipos.

> Os ex-votos são um dos raros meios de investigação no mundo do silêncio daqueles que não sabem escrever. Eles, no campo da história, são uma fonte rica de investigação do social e da arte. Por pouco que sejam, levam-nos aos segredos das consciências da sociedade, dos momentos, do cotidiano, do indivíduo, dos valores que permeiam o contexto social. (VOVELLE, 1987, p. 88).

Para Vovelle (1987), um pesquisador atento precisa usar de artimanhas para romper o silêncio, analisar os gestos, os comportamentos e as práticas, tais como se revelam no objeto ex-votivo. E quando o silêncio se mantém, cabe recorrer à pesquisa oral, às entrevistas, que podem auxiliar nas mensagens. Por fim, no contexto desses estudos realizados em todas as direções, percebemos a importância privilegiada de que se reveste a imagem, sob todas as suas formas, para o conhecimento da sensibilidade popular, tanto profana quanto religiosa.

O ex-voto, como mencionamos, pode ser qualquer objeto. Em sociedade, ele é visto no comércio, na venda em pequenas barracas e armarinhos, na frente dos santuários, mantendo o emprego daqueles que vivem desse comércio.

Nos dias atuais, em alguns centros de peregrinação, não se encontram os "riscadores de milagres" e os santeiros. Juazeiro do Norte, um dos maiores centros de romarias, é um exemplo disso. Nessa cidade, que fica a 680 km de Fortaleza, não há mais artistas que pintam quadros ex-votivos, ao contrário das diversas regiões mexicanas, que mantêm a tradição do "*retablo*",

do "*retablito*", com os seus mestres reconhecidos, os *retableros*, que fazem por encomendas para vários cantos do país e até para fora do México. Uma tradição que faz o povo mexicano se orgulhar de ter os *retablos* dedicados à Virgem de Guadalupe e a outros tantos santos, como foi muito bem observado *in locus* em Chalma, Queretaro e Guadalupe, entre 2013 e 2017 no Projeto Ex-votos do México, com apoio da pesquisadora Elin Agraz e do artista Alfredo Vilchis.

1.2.1 Os ex-votos no México e no Brasil

O México, junto com o Brasil, é o país que mais se destaca na cultura ex-votiva católica nas Américas. E, por esse motivo, apresentamos a identificação, análise e comparação da tipologia ex-votiva mexicana com a do Brasil, a fim de elaborar possíveis respostas aos questionamentos apresentados neste texto.

No México, na América Central e no Brasil, a fé e a emoção diante de imagens e estátuas pias dos santos fazem do ato de dedicação um evento cheio de significado. É preciso distinguir, no entanto, entre as cerimônias oficiais em homenagem a um santo, quase sempre acompanhadas de uma procissão, mas que não constituem necessariamente o momento da oferenda, e o ato pessoal que diversas vezes acontece meses após a cerimônia oficial. No decorrer disso, muitas promessas são cumpridas, mas o resultado, às vezes, deve ser esperado.

Inicialmente, as pinturas ex-votivas mexicanas vieram de uma elite social civil, militar, religiosa, muitas vezes masculina, cujas obras, essencialmente do século XVIII, temos acesso hoje (ARIAS; DURAND, 2002). Durante o século XIX, elas passaram a ser produzidas em pequenos formatos, os denominados *retablitos*, as pequenas tábuas ex-votivas, e os *milagritos*, corpos antropomorfos, em miniatura, na maioria das vezes em metal.

Após a Guerra da Independência mexicana (1810-1821), essa forma ex-votiva democratizou-se e tornou-se uma prática popular. *Retableros*[10], como eram (e o são hoje) denominados os pintores de ex-votos, na maioria das vezes eram autodidatas locais, a quem os "pagadores das promessas" recorriam para narrar um acontecimento. Muitos deles eram extremamente talentosos e considerados, hoje, os primeiros verdadeiros artistas do México, como é o caso de Gerônimo de León (LUQUE AGRAZ, 2012).

As pinturas desse período reproduzem os esquemas em vigor desde o século XVI, com algumas variantes. Como recomenda a tradição, a maior parte da superfície pintada é ocupada por protetores, virgens, santos ou Cristo, identificáveis por seus atributos. O suplicante fica na

[10] No Brasil, segundo Clarival do Prado Valladares, esse tipo de artista é conhecido por riscador de milagres, denominação proposta pelo próprio Valladares.

parte inferior do enquadramento, sempre em uma atitude de oração, muitas vezes acompanhado da família. O texto – na dimensão de legenda ou verbetes – aparece no final do século XVI e torna-se o elemento essencial da pintura (BOULLET, 1978).

No século XIX, esse texto era escrito em uma longa faixa abaixo, e não mais em espécies de "*balooms*" com formas arredondadas ou na forma de um quadro dentro do mesmo quadro, como ainda era no século XVIII (LUQUE AGRAZ, 2012) (ver sequências iconográficas nas páginas anteriores e nas que se seguem). Por meios verbais, o *retablero* narra o milagre concedido. Somente no século XX, vemos a presença do médico ou da mesa de cirurgia, o que demonstra as mudanças da medicina.

A narração do milagre frequentemente ocorre por meio da linguagem escrita, atestando, no século XIX, a transição da cultura oral para a cultura mista, graças à alfabetização (LUQUE AGRAZ, 2012). O texto, muitas vezes, é gramaticalmente imperfeito, já que o código escrito não é dominado nem pelo devoto nem tampouco pelo *retablero*, de modo que os erros de sintaxe e ortografia são numerosos, o que é repetido pelos criadores atuais. A maior preocupação é com a veracidade do fato narrado.

Encontramos mais ou menos a mesma retórica de um ex-voto em outro: o *retablero*, quase sempre, inicia com o nome do beneficiário; em seguida, expõe o perigo ocorrido; algumas vezes especifica a data dos fatos a fim de dar um tom de veracidade à declaração; segue a invocação à santa ou ao santo e termina com os agradecimentos, acompanhados da oferta do altar, como prova de que se cumpriu plenamente a promessa. Conclui com a indicação do local de origem do doador e a data em que foi dado o presente. Esta estrutura aplica-se especialmente a ex-votos mais detalhados, como no ex-voto a Nuestra Senora de Las Dolores, em Queretaro (Figura 3).

Figura 3: Ex-voto da sra. Lira Museo de Los Milagros – Queretaro



DAMOS INFINITAS GRACIAS A LA SMA VIRGEN DE LOS DOLORES DE SORIANO, POR HABER LIBRADO A GONZALO DE VICENTE DE GRAVE CRIMEN QUE LE ACHACAVAN Y SU MADRE SE LO ENCOMENDO A LA MILAGROSA IMAGEN LOGRANDO ASI SU LIBERTAD POR MILAGRO TAN PATENTE DEDICAMOS EL PRESENTE. LIRA, QRO, A 1º DE SPBRE DE 1941.[11]

Fonte: Foto do Projeto Ex-votos do México.

Na região de Queretaro e nos seus testemunhos ex-votivos muito bem conservados no Museo de Los Milagros, encontramos uma estética que se equilibra entre o "frio" e o "quente", o desenho e a pintura, mas mantendo-se numa estética tradicional no esquema figurativo e narrativo. Os contornos da fé estão esboçados a partir dos lápis e pincéis dos *retableros*, que narram e elucidam histórias individuais e coletivas da região resguardada por Nuestra Señora Dolores.

Gramática e sintaxe encontram-se na tradicional morfologia mexicana dos *retableros*, pois, mesmo diante de diferentes variantes estéticas, os louvores, assuntos e esboços de crença são mantidos, numa aparente conexão entre as produções ex-votivas das diferentes regiões do país.

Os artistas mexicanos atuais estão pouco interessados nos ex-votos tradicionais, que, para eles, são extemporâneos e muito simples em termos iconográficos. Entretanto, alguns *retableros* apropriam-se dessa tradição ex-votiva, como os pintores que trabalham a interação entre ilustração e narração própria do ex-voto pintado, com imagens tão vivas quanto o milagre narrado. Eles acompanham a estética secular, "temperando" a cena com personagens da atualidade, assuntos que giram em torno da marginalização social e temas que empregam humor, romance, esporte e política, com muita crítica e inclusão social, o que vem sendo

[11] "DAMOS INFINITAS GRAÇAS À SANTÍSSIMA VIRGEM DAS DORES DE SORIANO, POR TER LIBERTADO GONZALO DE VICENTE DE GRAVE CRIME QUE O ACUSAVAM E SUA MÃE O ENTREGOU À IMAGEM MILAGROSA, OBTENDO ASSIM A LIBERDADE POR TÃO MILAGRE PATENTE QUE DEDICAMOS A ISSO. LIRA, QRO, EM ESPECIAL 1, 1941". Tradução livre do autor deste trabalho.

conceitualmente designado como “ex-voto transgressor” – conceito proposto pela historiadora da arte mexicana Elin Agraz.

Diante do que fora apresentado até aqui e considerando as questões relativas às narrativas, iconografias e mudanças imagéticas nos ex-votos pictóricos, propomos as seguintes questões-problema:

i) há relação memorialística e temática entre os ex-votos pictóricos do Brasil e do México?

ii) há similitude da tipologia ex-votiva entre os espaços selecionados e os do México e do Brasil?

Com base nessas duas questões, elaboramos as seguintes hipóteses:

i) os ex-votos pictóricos ainda apresentam temáticas tradicionais, voltadas a doenças, acidentes, conquista do emprego e escolaridade. Por outro lado, expõem novas abordagens, reflexos dos dias atuais, relacionadas, principalmente, aos temas da migração, do empoderamento homoafetivo e feminino e do trabalho;

ii) a relação memorialística dos ex-votos pictóricos mexicanos com os do Brasil limita-se ao enquadramento e ao cenário imagético tradicionais, pois enquanto no México há ex-votos transgressores, no Brasil não existe essa categoria ex-votiva.

As hipóteses, que são respostas provisórias às questões-problema, permitiram-nos elaborar os seguintes objetivos:

1.2.1.1 Objetivo Geral

i) estudar as narrativas e a iconografia de ex-votos tradicionais e transgressores, no Brasil e no México, a fim de analisar a importância da memória coletiva na constituição desses materiais simbólicos e de verificar de que forma eles funcionam também como *medium* alternativos, que revelam potenciais críticas a temáticas político-sociais.

1.2.1.1.1 Objetivos Específicos

i) identificar ex-votos de salas de milagres, museus e igrejas no Brasil e no México;

ii) identificar e catalogar a tipologia dos ex-votos identificados;

iii) classificar as diferentes temáticas dos ex-votos pictóricos;

iv) analisar iconograficamente os ex-votos pictóricos;

v) analisar as narrativas materializadas nas legendas dos ex-votos pictóricos.

Para alcançar os objetivos (geral e específicos) acima apresentados, discorreremos sobre os ex-votos do México, do século XVIII aos dias atuais, abordando, nas análises, temáticas materializadas em narrativas e composições imagéticas e destacaremos a produção de três artistas mexicanos, selecionados dentre os mais conhecidos do referido país, que trabalham com a temática da transgressão e, por isso, inovaram em relação à tradição ex-votiva. A escolha desses três artistas justifica-se porque todos eles produzem os chamados "ex-votos transgressores", conceito ao qual retornaremos ao longo deste trabalho.

Sobre o Brasil, buscamos o Banco de Dados Iconográficos (BDI), constituído entre a década de 1990 e 2018 em incursões dentro e fora país, que nos possibilitou, a partir de análises, tecer comparações com os ex-votos pictóricos do México na mesma perspectiva cronológica acima pontuada, ou seja, século XVIII ao século XXI, e elucidando temáticas possíveis da iconografia com base nos assuntos aproximadores aos do México. Os ex-votos foram escolhidos dentre aqueles de melhor possibilidade visual para os estudos iconográficos, e isso resultou na escolha de locais que, à época, deram boas condições de preservação aos objetos, como as salas de milagres de Matosinhos, em Minas Gerais, e de Nossa Senhora D'Ajuda, Bahia, e nos museus do Bomfim, Bahia, e Angra dos Reis, Rio de Janeiro.

Contudo, antes das análises e da fundamentação teórica deste trabalho, antecipamos aqui o enunciado da nossa tese, que defende o ex-voto como um objeto oriundo da tradição popular, que precede a era Cristã e que atravessa os tempos com diversificações e reconfigurações em suas tipologias, o que traz mais reconhecimento e representatividade dos seus estereótipos na memória coletiva, conquistando mais potencial quando se insere em processos de agenciamento e notabiliza o que podemos chamar de memória atuante, esteja o ex-voto em prática na religião ou em outro processo cultural. A base dessa defesa se fundamneta no aporte teórico que se segue.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção, deter-nos-emos, como base, em cinco autores fundamentais para as análises que realizaremos mais adiante: Mikhail Bakhtin, Michel De Certeau, Luiz Beltrão, Bruno Latour e Maurice Halbwachs. Interessa-nos destacar algumas das teses apresentadas por tais autores, porque defendemos que o ex-voto é um objeto polifônico, que ultrapassou tempos e espaços, remodelando-se nas suas tipologias, a partir de diferentes táticas, perante uma tradição que é anterior a Cristo e que continua em formatações, com traços e formas correspondentes a tempos anteriores à nossa era atual, apresentando-se como *medium* da cultura popular[12] e erudita.

No percurso milenar que o ex-voto possui, e com as mudanças no curso da história, esse objeto, ao ganhar tipologias e, portanto, faces, formou redes e tornou-se um agente de memórias, estejam elas nas salas de milagres, estejam no ciberespaço. É essa rede que, apresentando o ex-voto como agente, expande tradição, estéticas, informações, críticas e uma memória atuante.

Portanto, os autores acima citados, que abordam conceitos voltados à polifonia, tática, folkcomunicação, redes interativas e memória coletiva – dentre outros conceitos em que nos aportamos – apontam caminhos para que possamos analisar o rico material que o ex-voto apresenta à sociedade, esteja ele em narrativas múltiplas e populares, conquistas de uma só pessoa, de uma coletividade, de uma família, de um grupo de trabalho, esteja nas contextualizações trazidas nos humores e sarcasmos, na transgressão e nos múltiplos elementos da sociedade, mesmo deslocando-se da religiosidade e pairando na política, na questão da diversidade, na economia, nas representações estéticas da moda e na publicidade.

2.1 Da polifonia ao cronotopo

Mikhail Bakhtin[13] é considerado um dos filósofos mais criativos da cultura popular e das diferentes linguagens. Esse intelectual tem o poder de extrair novos significados da maneira

[12] Falamos da cultura que possui a participação ativa do povo na produção e expressão artística nos âmbitos literários, artísticos, na dança, na música, nas religiões, assim sendo um cultura *folk*.

[13] Mikhail Bakhtin nasceu em 1895, em Orlovsky, na Rússia. Foi educado em Odessa e na Universidade de São Petersburgo. Este último período de sua formação coincide com os acontecimentos da revolução de 1917 em seu país, quando o regime czarista perdeu o poder para os bolcheviques. Os primeiros anos do novo Estado Soviético, embora cheios de privações, foram momentos emocionantes para grupos intelectuais. Muitas das novas escolas se reuniram em torno de Bakhtin, que, no seu início, produziu dois importantes livros: **O Método Formal nos estudos Literários e Marxismo** *e* **Filosofia da Linguagem**. Foram obras publicadas sob os nomes de seus dois amigos mais próximos, Medviédev e Volochínov (LEITE, 2011).

como as pessoas se relacionam com a alteridade. Seu trabalho desafia as convenções de organização social, cujos elementos básicos são vistos sempre a partir de uma perspectiva interativa, ao invés de sob a óptica de uma posição hierárquica. Os conceitos associados à sua teoria – polifonia e cultura cômica, cronotopo, carnavalização, entre outros – são considerados apropriados para investigar as complexidades da vida e do mundo contemporâneo. Seus temas não apresentam nenhuma exposição segura de que alguma alternativa teórica (e política) seja absolutamente eficaz. Ele escreve em uma tradição intelectual muito diferente do cânone ocidental. É uma mistura de densa filosofia neokantiana, da sabedoria duradoura da Igreja Ortodoxa e dos ares da ambição marxista[14]. Bakhtin combina essas influências de uma maneira ousada, mas frequentemente desconcertante em suas formas de raciocínio. Ele produz muitos *insights* esclarecedores de uma imagem radicalmente incompleta da condição humana. As demandas de fechamento e definição não encontrarão nenhum conforto na produção de Bakhtin. E a prática da argumentação adversa ou competitiva, que dá o tom do debate contemporâneo, possivelmente não encontrará nenhum competidor com a mesma estética.

Os conceitos bakhtinianos não devem, portanto, ser percebidos passivamente; devem ser vistos como ativa e dialogicamente engajados. O dialogismo, que faz a ligação entre todos os trabalhos de Bakhtin, é para ser entendido como uma contribuição de pelo menos duas consciências. Em cada declaração, o outro oferece uma contribuição para a modelagem da forma, e ambos, locutor e interlocutor, têm responsabilidade no diálogo que se desdobra. Portanto, o contexto – e é sempre o contexto humano – desempenha um papel dominante em um dialogismo que respira atividade entre as pessoas. Bakhtin desenvolve o dialogismo contra a sombra do discurso monológico, para o qual a voz do outro não é necessária. Os elementos de autoridade que constituem esse discurso são vistos como separáveis da pessoa que o enuncia. Esse pensamento desencarnado parece ter a intenção de buscar o fechamento e a formação do significado extraído de algum sistema abrangente. Essa é uma característica das línguas monológicas, que pretendem impor limites às línguas, que não podem ser trazidas para a órbita gravitacional. Para essas línguas supostamente unitárias, a diversidade absoluta de outras línguas passa a ser “irritante”, por isso a proximidade e a influência da linguagem dialógica devem ser limitadas (BAKHTIN, 1997).

[14] Bakhtin sustenta um ideal profundamente pessoal de comunidade humana. Foi um ideal fortemente filtrado por seu próprio diálogo fiel, embora não convencional, com a Igreja Ortodoxa Russa. Ele observou que a ortodoxia foi única e obliquamente afetada pelas convulsões que assolaram a história da Europa Ocidental. Por isso, inteiramente ausente da tradição ortodoxa são os turnos culturais da Reforma Protestante e o surgimento do novo indivíduo humanista.

Para Mikhail Bakhtin, a linguagem é a dinâmica social que ocupa o espaço entre consciências separadas. Não pode haver nenhum “neutro” nas palavras; idiomas são, em todos os lugares, incrustados com intenções e acentos. Para ganhar significado, as palavras devem ser infundidas com vida, visto que se expressam por meio de uma consciência viva. Uma vez manifestada, a palavra deve lutar para seu reconhecimento no espaço social compartilhado por outras palavras vivas. Cada declaração torna-se uma expressão do significado dado por meio de um corpo vivo e porque cada enunciado é social e é investido pela antecipação da resposta do outro (BAKHTIN, 1997). O filósofo russo inicia seus estudos sobre corpo estático, e chega a contextualizações em que o corpo é envolvido em interações, as quais variam segundo o ambiente social e natural em que este corpo atua.

Defender a linguagem como um fenômeno puramente social é um passo inegavelmente radical. A linguagem, para Bakhtin, é indissociável de seu contexto social, é um meio formado por um corpo em relação à alteridade. É a voz e a maneira como ela constrói o significado, em uma relação viva com o outro, que vincula a linguagem inteiramente ao corpo.

Bakhtin leva essa ideia ao extremo: o *self* perde a sensação de ser um indivíduo totalmente contido. Se a linguagem (e, portanto, o significado e a identidade) depende tanto da atividade com outra pessoa, então a individualidade não pode mais ser considerada como estando contida pelos limites bem definidos do corpo individual (BAKHTIN, 1997).

O autor russo insiste para que cada indivíduo assuma responsabilidade pessoal no contexto de cada encontro. Ser um participante único em um diálogo irrepetível significa que o indivíduo deve assumir a responsabilidade por determinada resposta. Uma vida autêntica, vivida e envolvida não se conquista apenas por valores abstratos, mas por um diálogo interativo com pessoas reais, inseridas em encontros reais (BAKHTIN, 1992).

Qualquer posição em uma paisagem significa que o corpo deve investir no diálogo com o outro. As palavras só se tornam reais quando são lançadas através de corpos vivos e projetadas no contexto social. Consequentemente, as palavras e seus significados não podem ser percebidos como conceitos passivos. Possivelmente, o contexto seja mais útil para entender as palavras quando resgatadas dos dicionários e colocadas na experiência de vida. Nesse sentido, os dados não podem ser refratados somente através do corpo, mas na vida, de enunciado em enunciado.

Conforme Bakhtin (2016), todas as palavras contêm sentidos específicos de tempo. Cada ato de fala carrega tanto a história de seu uso anterior quanto a antecipação do tom contextual, porque todas as palavras respondem tanto a anteriores declarações como antecipando uma resposta, que pode ser vista como *links* conjuntivos em um discurso social.

Em resumo, a ideia de Bakhtin sobre a linguagem, refratada através da vida do corpo, é a de perceber sua significação única no contexto das dimensões sociais. A consciência humana é colocada em meio a um farrapo de vozes concorrentes, que devem recorrer à sabedoria acumulada de diferentes gêneros. Ainda segundo o referido autor (BAKHTIN, 1997, 2016), em cada encontro, há uma avaliação individual da pertinência de um gênero, que arrisca a intenção de suas palavras à medida que são lançadas para o diálogo, que terá o agito e a tensão no ambiente de estranhos, de palavras que encontram e se desencontram, dos juízos de valor e dos acentos.

Nesse domínio mais turbulento, as palavras lutam para ganhar reconhecimento. Para que o dialogismo prospere, deve haver pelo menos duas consciências em diálogo, porque o significado só pode ser alcançado com a ajuda de outro, como na raiz do processo de comunicação: dois polos. Tais são as condições austeras de interdependência estabelecidas pelos princípios do dialogismo. O trabalho da vida de Bakhtin foi dedicado a compreender como a interação (e responsabilidades) de vozes diferentes se manifesta.

Para Bakhtin, a origem é um espaço ocupado por uma força linguística autodenominada centrípeta. Uma força unitária cercada por uma mistura estratificada de outras *vozes* centrífugas. Há, nessa origem, um pulsar de linguagens, no qual agem as duas formas de forças. Um exemplo desse poder pode ser ilustrado na capacidade da linguagem unitária de desprezar as vozes que a cercam. Uma linguagem centrípeta tem autoridade para impor limites sobre as línguas centrífugas, fadadas a orbitar em torno desse núcleo dominante. Possui uma voz monológica, que tem a necessidade de entrar em diálogo com qualquer linguagem de outro mais do que com a sua própria.

De acordo com Bakhtin (TODOROV, 1984), o enunciador que deseja assegurar e manter sua posição deve “purificar seu trabalho da diversidade da fala” e estar alerta para não confundir “tons sociais, que criam os timbres das palavras, com ruídos irritantes, que são suas tarefas para eliminar” (TODOROV, 1984, p. 46 e 262). Essa limpeza linguística é realizada apenas à custa de restringir o diálogo à estrutura da voz oficial.

Ainda segundo o autor, cada palavra é construída por traços de ideologia, endereçamento e intenção, os quais estão relacionados, tanto ao contexto quanto às demais vozes que dialogam com aquela palavra. Em sua concepção:

> Cada palavra está dialogicamente decomposta, em cada palavra há uma interferência de vozes, mas aqui ainda não se verifica o autêntico diálogo de consciências imiscíveis que aparecerá posteriormente nos romances. Aqui já

> existe o embrião do contraponto: este se esboça na própria estrutura do discurso. (BAKHTIN, 1997, p. 306).

Os comentários de Bakhtin sobre a condição humana estão contidos em suas pesquisas sobre o romance, notadamente na sua obra mais comentada: **Problemas da Poética de Dostoiévski** (2010). Nessa obra, Bakhtin defende que a vida é vivida com ritmos diferentes de tempo, a partir da conexão com o espaço social. Nesse sentido, a comunidade torna-se uma coleção interdependente de espaços temporais diferentes, que se moldam uns aos outros. As atividades cotidianas da vida humana são consideradas confusas e, por isso mesmo, elas relutam em se enquadrar em alguma explicação sistemática. Na verdade, a própria vida é positiva, e o indivíduo está sempre em um estado de devir, com o potencial de crescimento e desenvolvimento sempre à mão. Bakhtin usa a metáfora de uma comunidade como uma "linha" interrompida por "nós" transformadores em certos pontos sequenciais. Seu interesse não está na "linha" progressiva que separa esses eventos, mas nos movimentos em espiral do espaço e do tempo que formam os "nós".

2.1.1 Tempo e espaço

Em **Estética da Criação Verbal** (1997), Bakhtin sugere que a formação do indivíduo autodesenvolvido se dá de acordo com três pontos interativos. O eu-para-mim (como eu aparece para mim, para a minha própria consciência), o eu-para-os-outros (como eu aparece para os outros) e o outro-para-mim (como outros aparecem para mim). Essas coordenadas nos lembram que, para Bakhtin, o *self* é sempre um produto social e é totalmente dependente de um relacionamento com os outros. Segue-se que, se houver uma distorção do equilíbrio dessa tríade, há o risco de algumas consequências sociais imediatas. No fundo, para Bakhtin, somos todos seres sociais e nos importamos muito com a maneira como os outros nos veem.

Quando Bakhtin sugere que as inverdades são descobertas "dentro", ele está se referindo ao "dentro" da experiência do "nós" e não a partir de alguma posição individual. Tais verdades, e suas descobertas, estão intimamente relacionadas à singularidade do ser, e cada indivíduo vivo depende de uma relação de diversidade. Na verdade, é a própria recusa em aceitar um excedente de fechamento por outro que provoca uma organização social no seu interior. Em nenhum lugar existe uma postura sem voz. Na singularidade de cada contexto, há uma voz que grita: "Eu sou mais do que sua análise diz que sou; minhas palavras ou imagens significam algo diferente do que você diz que significam" (TODOROV, 1984, p. 47).

Bakhtin, *in genere*, é comprometido com o devir e com o potencial. Seu próprio desenvolvimento intelectual cresceu numa época em que o religioso e o revolucionário comumente compartilhavam a mesma plataforma pública. A fé de Bakhtin, em um campo espiritual, estendeu-se muito além da espiritualidade. E foram as suas conexões com a Igreja que o levaram à prisão e ao exílio no final da década de 1920. No entanto, esse período em que o bispo e o revolucionário falavam da mesma plataforma representa um ponto da história russa que guardava esperanças reais em uma sociedade construída a partir de um passado eclesial e de um futuro revolucionário socialista.

É o diálogo de Bakhtin com a Ortodoxia que revela a tensão – que permeia toda a sua escrita – entre os valores do antigo corpo coletivo e a posição do individual moderno. Para um dos primeiros bispos da Igreja do século XIV, Nicolau Cabasilas, o conceito de autonomia ocidental – "para o homem se ver como suficiente em si mesmo" – é um pecado que lembra o desejo de Adão de viver independentemente de Deus (BAKHTIN, 1997). E, de fato, a crescente insuficiência do *eu* moderno para lidar com os outros em uma base relacional confirma os temores de Cabasilas (LELOUP, 2008). Nesse sentido, uma das dificuldades para, ocidentalmente, compreender os potenciais do dialogismo de Bakhtin pode ser atribuída a algumas "posições corporais", como privacidade e individualidade.

E aqui está a base do conceito de diálogo de Bakhtin. Para ele, a cada única palavra, se um pensamento, se uma escrita de texto, se uma simples saudação, uma voz é dirigida a outra. Nessa íntima conexão social do enunciado, pertencente não só ao locutor, mas, também, ao interlocutor, há um mútuo sentido de significados criados no espaço formado por duas separadas consciências.

Em consonância com Bakhtin, a unidade da humanidade e da terra está fundamentada em um domínio específico: o Princípio Corporal Material. Ele infunde carne e sangue nessa esfera, retratando-a como um conjunto altamente móvel de tensões em um estado de constante decadência e renovação. Como ele deixa sua obra em aberto, o leitor pode extrair um centro dialógico de algum tema a partir do seu olhar e percepção. Ou seja, esse dialogismo pode ser visto como a forma e a responsabilidade, que funcionam quando as diferenças se juntam (BRAIT, 2005).

No seu trabalho sobre o carnaval, Bakhtin observa que o texto de Rabelais mistura totalmente o ruído de fundo com a palavra oficial. Tão poderosa era a ameaça da esfera

material[15] para o nascimento da cultura humanista que uma recém-racionalidade emergente foi forçada a desenvolver a capacidade de tornar – em sua maioria – eventos invisíveis (BAKHTIN, 1993).

A Esfera Corporal Material, clamorosa esfera de significados, carrega sua própria energia solta, mas impulsionada por um ruído de fundo, sempre pronto para perturbar, inverter ou interferir nos valores comumente aceitos e existe para nos lembrar que a vida não pode ser compreendida apenas pela razão. Suas atividades de riso e baixo idioma capturam uma imaginação ancestral. Um coletivo entende imediatamente cada uma de suas piadas, sua terminologia grosseira e seus gestos obscenos. Ocasionalmente, esse ruído torna-se tão alto que a racionalidade não pode ignorar sua presença. Nessas passagens, uma linguagem unitária ativa uma série de respostas testadas – supressão, modificação ou outra prática de distanciamento. A lógica dessa esfera é uma presença problemática, mas, em termos de sua própria ambivalência, também viva. Ela cresce e se contrai e faz uma objeção ruidosa.

Assim entendida, a linguagem torna-se uma série de encontros sociais irrepetíveis. Cada enunciado torna-se único pela medida de seu próprio espaço social. Um único enunciado pode nunca ser repetido, porque as condições sociais mudam de momento a momento. Essa é a complexidade do diálogo humano. Sua complexidade é evidente quando consideramos que todos os corpos são capazes de recorrer a uma ampla gama de vozes que são julgadas para, posteriormente, serem apropriadas em determinado encontro social. Consequentemente, as vozes, por serem forças sociais vivas, são estratificadas em todo o espectro social. Notamos que o escopo desenvolvido em Bakhtin materializa muitos dos indícios daquilo que constitui a sociologia e algumas teorias da comunicação.

Na concepção bakhtiniana, uma expressão em um contexto vivo de troca – denominada "palavra" ou "expressão" – é a principal unidade de significado (não é, portanto, frase abstrata fora do contexto) e é formada pela relação entre um locutor e outras pessoas, palavras e expressões dos outros e o mundo cultural vivido em um tempo e lugar. Portanto, uma palavra está sempre inserida em uma história de expressões de outros e em uma cadeia de situações culturais e políticas em curso.

Um enunciado/palavra é marcado pelo que Bakhtin chama de Endereçamento e Responsabilidade (é sempre endereçado a alguém e pode gerar uma resposta, ou seja, antecipa

[15] Na concepção de Bakhtin, as esferas são os campos das atividades humanas centrais que organizam as ações humanas em sociedade, por meio de discursos e práticas. Em **Os gêneros do discurso**, o autor cita alguns exemplos de comunicação cultural mais complexa, como a artística, a científica e a sociopolítica.

uma resposta). O discurso é, portanto, fundamentalmente dialógico e historicamente contingente (relacionado a uma comunidade, a uma história, a um lugar).

2.1.1.1 Polifonia e heteroglossia

O conceito de polifonia está bem representado na obra de Fiódor Dostoiévski, considerado por Bakhtin o homem que criou, a partir de suas próprias experiências de vida, o romance polifônico. As muitas mudanças sociais e ideológicas de Dostoiévski mostraram a Bakhtin o primeiro dos componentes essenciais da polifonia: multinivelamento de seu próprio tempo e dos planos existentes na vida social objetiva. Isso para compor a polifonia como uma atividade criativa, que requer regularidades e diversidades radicais em mudanças para a posição do autor (BAKHTIN, 2010).

Para pensar e agir como "polifônicos viajantes", há meios para interferir ativamente com alguns poderes na pronunciação corporal, movendo-se de uma perspectiva para outra e envolvendo o viajante para além de um simples engajamento em mudanças intelectuais. Nesse processo, a polifonia significa que o corpo deve estar plena e conscientemente envolvido em cada expressão.

Bakhtin (2010) salienta que o autor, como um viajante polifônico, é aquele identificado por frequentes mudanças em seu próprio centro de gravidade. As mudanças radicais nas posições mais usuais em relação aos outros imediatamente abrem uma gama de possibilidades. Dessa forma a polifonia "arma" o viajante para um encontro dialógico[16], onde a posição autoral terá um notável efeito no relacionamento de um para o outro.

No pensamento do filósofo russo, as experiências de vida de Dostoiévski deram-lhe uma profunda apreciação das contradições que existem entre todas as pessoas. Seu gênio em criar o romance polifônico reside em sua capacidade de pensar "não em pensamento, mas em pontos de vista, consciências, vozes" (BAKHTIN, 2010, p. 6). Ainda segundo Bakhtin, Dostoiévski retrata seus personagens como se fossem independentes do autor que os criou.

A polifonia percebe outras pessoas, como os personagens dos romances de Dostoiévski, em um diálogo constante: "uma pluralidade de vozes e consciências independentes e imersas, uma polifonia genuína de vozes totalmente válidas" (BAKHTIN, 2010, p. 6). A cosmovisão polifônica é aquela em que o autor é uma voz entre outras vozes. Bakhtin não está defendendo

[16] Para Bakhtin, o processo dialógico, por ele denominado "relações dialógicas", edifica as relações entre índices sociais de valores que constituem o enunciado, que é compreendido como a unidade da interação social. Tomamos o termo dialógico dentro da noção Bakhtiniana, sem pretenção de uma análise do discurso. Nota do autor.

a polifonia como outra vertente do relativismo, porque a posição do autor não é a de um espectador passivo e distante. A novela polifônica é sempre consciente de outro personagem fixo e incentiva encontros em que os personagens podem discutir com o autor que os criou. Tais relacionamentos só podem ser alcançados por meio da capacidade do autor de criar uma postura de estar ao lado ou de ser o outro. Portanto, para o autor, assim como para o viajante, não há nenhum sentido de esforço para triunfar sobre outro, nenhuma determinação em provar uma voz particular, nenhuma busca por algum sistema subjacente. O ato de estar ao lado do outro aumenta o efeito de que os eventos cotidianos são vivenciados no contexto do momento.

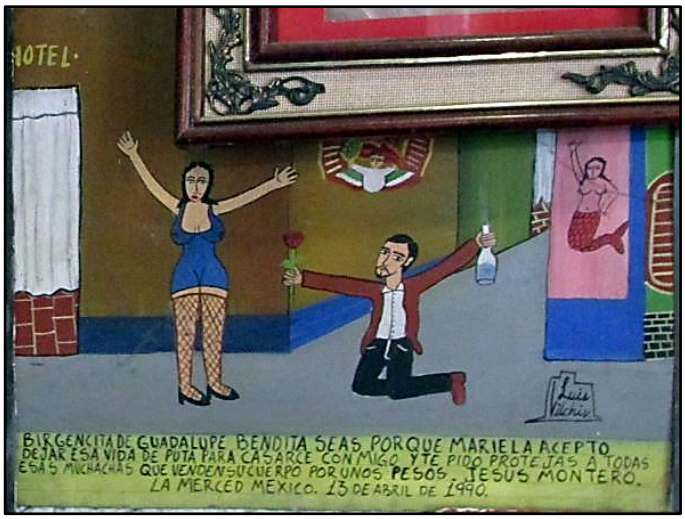
A polifonia é um conceito extensamente trabalhado por Bakhtin. É a noção de voz dupla, carregada de significados opostos, expressos simultaneamente e ligados uns aos outros pelo diálogo. A polifonia é um lembrete de que o *cronotopo* funciona em muitos níveis de interconexão, e não em qualquer unidade narrativa. Como uma agência preocupada com a interação humana, o *cronotopo* traduz-se como as configurações de tempo e espaço representadas na linguagem e no discurso, como unidade dotada de valor. “Ele carrega sempre uma visão de mundo, uma visão de homem” (BRAIT, 2009, p. 19).

Assim como a multiplicidade de vozes sugere a possibilidade de muitos eus diferentes, os *cronotopos* sugerem a possibilidade de muitos agoras diferentes. Se todos nós somos portadores de vozes sociais, então somos todos igualmente parte de uma massa de presenças entrelaçadas. Espaço e tempo, como nossas próprias vozes, são produtos sociais, e diferentes grupos de pessoas fabricam conceitos de tempo-espaço qualitativamente diferentes.

Bakhtin apresenta, em livros e artigos, exemplos de comportamento humano refratados pela sabedoria de vozes, o que ilustramos, a título de exemplo, com um ex-voto mexicano da Figura 4, adiante. Esse ex-voto dialoga com narrativas que trabalham, em outros níveis de significado, a relação da fé (o agradecimento) com o profano (a prostituição). Em um aparente monólogo, uma vez que quem enuncia é o doador, que agradece por Mariela “deixar a vida de puta e aceitar casar-se com ele”, há a materialização de uma heterogeneidade mostrada não marcada (AUTHIER-REVUZ 2004), que se manifesta na retomada de uma “fórmula” usada na elaboração dos ex-votos, em que estão presentes os três elementos necessários à repetição da fórmula: o doador, o santo e a descrição da graça alcançada. A voz que aparece, embora seja a do homem, possível “cliente do sexo”, silencia ou deixa passivos, mas subliminares, os demais atores – uma técnica monológica de discurso que Bakhtin descreve como um “ativo duplo discurso”. Os autores desse caso tomaram as vozes de outras pessoas e instalaram a sua própria interpretação sobre elas, forçando uma “anedota ex-votiva”, seja textual, seja imagética e, até mesmo, as duas juntas (pintura e legenda), em uma narrativa com diálogos e situações do

cotidiano de um fato ou de um acontecimento curioso ou engraçado, em tom humorístico ou caricatural, que pode provocar o riso.

Figura 4: "Anedota ex-votiva"



"BIRGENCITA DE GUADALUPE BENDITA SEAS PORQUE MARIELA ACEPTO DEJAR ESA VIDA DE PUTA PARA CASARCE CONMIGO Y TE PIDO PROTEJAS A ESAS MUCHACHAS QUE VENDEN SU CUERPO POR UNOS PESOS. JESUS MONTERO. LA MERCED MEXICO. 13 DE ABRIL DE 1990[17]".

Fonte: Foto do autor.

As histórias de casos, como todas as formas narrativas, têm suas próprias características estruturais. No exemplo (Figura 4), elas correspondem ao que indicamos como a transgressão de uma tradição. Nele, podemos constatar o curso do impulso narrativo e somos capazes de antecipar o tipo de resultado que haverá, o que é comum a muitas das cenas e histórias de ex-votos transgressores, os quais apresentam uma sequência particular de eventos em contraposição ao que ocorre em relação aos ex-votos tradicionais de até 1950.

A voz que emerge da produção é dirigida especificamente a uma autoridade de alto escalão, ausente, mas muito presente, que, no caso do ex-voto da Figura 4, pode ser a Virgem de Guadalupe. A referida voz vai em direção à antecipação da resposta dessa autoridade, e o estilo do formato – que abrange desenho, cores e processos da bricolagem – garante a validade e a continuação do gênero.

No livro **Problemas da Poética de Dostoiévski**, Bakhtin descreve o método que combina, com igual peso, a voz do autor e a voz do personagem – trata-se da polifonia. Por isso mesmo, Dostoiévski é apresentado, por Bakhtin, como o arquiteto do romance polifônico. Afinal, as independentes vozes presentes nos romances do referido romancista tornam os personagens mais envolventes, em diálogos abertos e desafiadores, capazes até de "desafiar e

[17] BIRGENCITA DE GUADALUPE BENDITA SEJA PORQUE MARIELA ACEITOU DEIXAR ESSA VIDA DE PUTA E SE CASAR COMIGO E PEÇO QUE PROTEJAS AQUELAS MENINAS QUE VENDEM OS SEUS CORPOS POR ALGUNS PESOS. JESUS MONTERO.
LA MERCED MEXICO. 13 DE ABRIL DE 1990. Tradução livre do autor deste trabalho.

surpreender o autor que as criou" (BAKHTIN, 2010, p. 251). Ao contrário dos personagens que povoam o romance monológico, a narrativa polifônica é construída com as vozes separadas da voz autoral central. Essas, como vozes que buscam construir seus próprios sentidos, permanecem livres para contribuir para um desfecho sempre desconhecido. A partir disso, podemos ver que duas forças principais estão em ação na polifonia: a primeira está na pluralidade de vozes independentes; a segunda, na posição de contribuição criativa do autor.

Não é de surpreender que tal formulação instável tenha permitido que o conceito de polifonia fosse usado de várias maneiras. O próprio Bakhtin parece deixar o termo vagar livremente por seus escritos, assumindo ou descartando, conforme suas necessidades, diferentes pontos de ênfase[18]. Nesse sentido, a polifonia precisou lutar para encontrar sua própria posição, negociada em relação a tudo o mais que compõe o corpo da obra de Bakhtin. Na verdade, podemos dizer que qualquer texto com pretensões a um *status* dialógico dificilmente poderia fazer outra coisa senão encorajar outras ideias a ganhar mais ares, ou seja, ampliar as suas cosmovisões. Isso indica, portanto, que todo conceito bakhtiniano é definível apenas até certo ponto. Cada um está amarrado a um eixo dialógico "ambos/e" ao invés de a uma forma de organização "ou/ou".

Bakhtin afirma que a própria polifonia está em um estágio transitório de desenvolvimento. Em rumo a uma reelaboração do livro de Dostoiévski, ele usa a premissa teosófica de que um corpo se prepara, às vezes durante séculos, para um aniversário favorável. Assim, à época em que o conceito de polifonia teve origem, Bakhtin foi sábio o suficiente para aceitar a sua importação, embora a matriz conceitual precisasse continuar o seu desenvolvimento. O corpo da polifonia encontrou a sua mais capaz transportadora em Dostoiévski, porém seu desenvolvimento continua (BRAIT, 2005, p. 60), pois, segundo Bakhtin (2010, p. 50), "Shakespeare tornou-se Shakespeare e Dostoiévski ainda não se tornou Dostoiévski, ele ainda está se tornando ele".

A ênfase de Bakhtin no nascimento da polifonia serve a dois propósitos. O primeiro é retórico. A promessa do futuro da polifonia demonstra que o nosso pensamento está permanentemente enredado nos álibis da explicação convencional. Estamos tão acostumados a buscar autoridade fora de nós mesmos que estamos prontos demais para renunciar à nossa própria responsabilidade como participantes de um encontro. No entender de Bakhtin (1992, p. 40), "aquilo que pode ser feito por mim não pode nunca ser feito por ninguém mais", uma vez que somos seres únicos e irrepetíveis. Nesse sentido, Bakhtin (1992) defende o não-álibi no ser

[18] Por isso mesmo, lemos e estudamos seis obras de Bakhtin, como indicado nas referências deste trabalho.

– "que subjaz ao dever concreto e único do ato responsavelmente realizado" (BAKHTIN, 1992, p. 40) Em segundo lugar, e de não menos importância, Bakhtin, além de deixar o legado da polifonia, gera uma base para os estudos da Linguística Aplicada (LA), que busca, por meio de uma abordagem trans e interdisciplinar, analisar a diversidade das linguagens e suas diferentes formas e funções.

Bakhtin, principalmente em **Problemas da Poética de Dostoiévski** e **Estética da Criação Verbal**, explica, a partir de um ponto de vista bastante inquietante (ao menos para algumas cosmovisões religiosas), nosso relacionamento com Deus. Para ele, Deus é visto como o autor polifônico final. Um Deus que concede aos personagens o livre arbítrio para levar uma vida boa ou má: "Deus pode viver sem o homem, mas o homem não pode viver sem Ele" (BAKHTIN, 1997, p. 75). A humanidade fica com o conhecimento de que, no final, é a ela que deve revelar sua própria voz e julgar suas próprias atividades. E, se não fizermos isso por nós mesmos, haverá um Deus que o fará (BAKHTIN, 1997, p. 76).

A humanidade chega ao mundo "arrastando nuvens de glória", por empréstimo, por assim dizer, da própria casa de Deus. Esse mesmo mundo, afirma Bakhtin, é "dado" a nós e é aquele em que todos devemos viver, entre os eventos misteriosos e únicos que se desenrolam ao nosso redor. Deus nos dá um mundo e uma vida pelos quais vale a pena viver. Afinal, o que mais devemos fazer com a vida a não ser vivê-la? (BAKHTIN, 1997, p. 85). Para Bakhtin (1997), minuto a minuto, temos a verdadeira responsabilidade de afetar o espaço de tempo único em que nos encontramos engajados. E, como indivíduo exclusivamente criado, o ser humano tem o livre arbítrio para usar esse tempo de forma positiva ou negativa. Uma perspectiva dialógica sobre o futuro da condição humana repousa sobre a ambição de coexistir em um mundo composto de eventos que seguem as próprias cadeias de impulso, que tomam suas próprias voltas e regressões, e em um mundo que não é progressivamente trabalhado para um fechamento subjacente. Em tempos grandes e pequenos, os eventos ocorrem de maneira que não podem ser antecipados, e os modos do mundo continuam a demonstrar uma recusa obstinada a se encaixar em qualquer esquema ordenado de coisas.

A fala e o complexo discursivo e cultural em todos os nossos gêneros (romances, descrições científicas, obras de arte, argumentos filosóficos, por exemplo) misturam-se com a heteroglossia (outro discurso e muitas outras palavras, expressões apropriadas) e são necessariamente polifônicas (incorporando muitas vozes, estilos, referências e suposições e não "próprias" de um orador).

Cada nível de expressão, desde o diálogo conversacional ao vivo até a expressão cultural complexa em outros gêneros e obras de arte, é uma cadeia contínua ou rede de declarações e

respostas, repetições e cotações, em que novas declarações pressupõem declarações anteriores e antecipam respostas futuras.

Qualquer compreensão da fala ao vivo, qualquer expressão ao vivo, são inerentemente responsivas. Qualquer entendimento é imbuído de resposta e, necessariamente, a provoca, de uma forma ou de outra: o ouvinte torna-se o orador. Para Bakhtin (1997), a noção de responsividade materializa-se quando:

> […] o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa:* ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável). (BAKHTIN, 1997, p. 291).

Assim, toda compreensão real e integral é ativamente responsiva e não constitui nada mais do que o estágio preparatório inicial de uma resposta (na forma em que pode ser efetivada). O próprio locutor é orientado precisamente para uma compreensão ativamente responsiva. Ele não é um *expert* na compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplica sua própria ideia na mente de outra pessoa. Em vez disso, o orador conversa com a expectativa de uma resposta, acordo, simpatia, objeção, execução e assim por diante (com vários gêneros de fala pressupondo várias orientações integrais e planos de fala por parte de palestrantes ou escritores).

Seguindo o pensamento de Bakhtin, quando selecionamos palavras no processo de construção de uma expressão, nós, de forma alguma, as tiramos do dicionário. Geralmente as tiramos de outras expressões e, principalmente, de expressões que são semelhantes às nossas no gênero, ou seja, tema, composição ou estilo.

Certos arranjos de palavras assumem intenções particulares e se formam em gêneros. Gêneros, vozes sociais reconhecíveis, são formados a partir de palavras entrelaçadas por sua sabedoria e crenças acumuladas. Eles têm sua própria adequação social e são guiados por estruturas específicas de tempo e espaço. Tal como acontece com as palavras, os gêneros são vivificados pelas pessoas que os usam. Profissionais e especialistas, comerciantes e amantes, jovens e idosos, todos demonstram uma forma particular de encarnar a realidade. É claro que qualquer interação potencial entre essas vozes é dificultada pela estratificação social de seu valor. Cada paisagem é caracterizada por órbitas gravitacionais linguísticas que puxam, ou desviam, outras vozes em seu alcance de influência. Os gêneros dominantes, como observado,

recusam-se a dialogar com vozes fora de sua própria órbita. A alegada natureza unitária desses gêneros poderosos é considerada suficiente para dar sentido ao mundo.

As palavras de uma língua não pertencem a ninguém, mas, ainda assim, as ouvimos em expressões individuais particulares, as lemos em determinadas obras individuais, e, nesses casos, elas têm não apenas os seus típicos significados culturais, mas, também (dependendo do gênero), uma expressão individual mais ou menos claramente refletida, que é determinada pelo resultado do contexto individual e cultural. Os significados supostamente neutros das palavras nos dicionários de uma língua garantem suas características comuns, mas o seu uso na comunicação de fala ao vivo é sempre individual e contextual.

É por isso que a experiência de fala única de cada indivíduo é moldada e desenvolvida em interação contínua e constante com as expressões individuais dos outros. Essa experiência pode ser caracterizada até certo ponto como o processo de assimilação – mais ou menos criativo – das palavras dos outros (e não as palavras de uma língua). Nosso discurso, isto é, todas as nossas declarações (incluindo nossos trabalhos criativos), está repleto de palavras dos outros. Essas palavras de outros carregam consigo sua própria expressão, seu próprio tom avaliativo, que assimilamos, refletimos e centramos.

Qualquer expressão concreta é um elo na cadeia de comunicação da fala de uma esfera específica. Os próprios limites do pronunciamento são determinados por uma mudança de assuntos de fala. As declarações não são indiferentes umas às outras e não são autossuficientes; elas refletem mutuamente umas às outras. Cada pronunciamento deve ser considerado, principalmente, como uma resposta às declarações precedentes da esfera dada (entendemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo). Cada expressão refuta afirmações e se baseia nos outros, pressupondo que eles sejam conhecidos, e de alguma forma os leva em conta. Portanto, cada tipo de expressão é preenchido com vários tipos de reações responsivas a outras expressões de dada esfera de comunicação da fala. E nos ex-votos, sejam eles tradicionais ou transgressores, assuntos e atitudes de todas as formas estão presentes: do trabalho, da família, do amor, da doença, da educação. Nesses temas, nos ex-votos, uma palavra sempre encerra o assunto: a felicidade. O ex-voto é a vitória, seja pela salvação, seja pela vitória em algum certame.

A expressão é repleta de tons dialógicos, que devem ser levados em conta para entendermos completamente os estilos dos enunciados, se naïf, expressionista, mural, formal, primitivo, barroco, encáustico. Afinal, nosso próprio pensamento, filosófico, científico, artístico, nasce e é moldado no processo de interação e luta com o pensamento dos outros, e os

outros também não deixam de ser refletidos nas formas que expressam verbalmente nosso pensamento.

O enunciado está relacionado não só ao precedente, mas também aos elos subsequentes na cadeia de comunicação da fala. Desde o início, a expressão é construída levando-se em conta possíveis reações responsivas, para quem, em essência, ela é realmente criada. Como percebemos, o papel dos outros para quem a expressão é construída é extremamente importante. Desde o início, o orador espera uma resposta do outro, uma compreensão responsiva ativa. Toda expressão é construída, por assim dizer, na expectativa de encontrar uma resposta. No caso dos ex-votos pictóricos legendados e das cartas e bilhetes ex-votivos[19], a expressão da fé feita pelo orador tem a resposta do santo ou do deus que consagra o milagre e concede a vitória.

> A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela compreensão responsiva ativa e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente (BAKHTIN, 1997, p. 201).

Um marcador essencial/constitutivo do enunciado tem a característica de ser direcionado a alguém. Cada gênero de discurso, em cada área de comunicação, tem sua própria concepção típica do destinatário, e isso também o define como um gênero. Uma palavra (ou em geral qualquer sinal) é interindividual. Tudo o que é dito, expresso, está localizado fora da alma do locutor e não pertence apenas a ele. A palavra não pode ser atribuída a um único alto-falante. O autor (locutor) tem seu próprio direito inalienável à palavra, mas o ouvinte também tem seus direitos (BAKHTIN, 1992).

2.1.1.1.1 Sobre dialogismo e heteroglossia

Para Bakhtin (1997), a palavra nasce do diálogo, como uma tréplica viva dentro dela; a palavra é moldada em interação dialógica com uma palavra alienígena, que já está no objeto. Uma palavra forma um conceito de seu próprio objeto de forma dialógica. Mas isso não esgota o diálogo interno da palavra. Encontra-se uma palavra estranha não apenas no objeto em si:

[19] Aqui não trabalhamos as cartas e bilhetes ex-votivos, mas há vários exemplos de ex-votos desse tipo, tanto no Brasil, quanto no México, na América Central e também na Argentina.

cada palavra é direcionada para uma resposta e não pode escapar da profunda influência da palavra de resposta que ela antecipa.

A palavra numa conversa é direta, orientada para uma futura palavra-resposta: provoca uma resposta, antecipa-a e estrutura-se na direção da resposta. Quando se forma uma atmosfera do já falado, a palavra está no tempo determinado pelo que ainda não foi dito, mas que é necessário e de fato antecipado pela palavra de resposta. Essa é a situação com qualquer diálogo vivo. A orientação para uma resposta é aberta e concreta (BAKHTIN, 1997, p. 302). Portanto, sua orientação para o ouvinte é para um horizonte específico e conceitual, em direção ao mundo próprio do ouvinte, em cujo discurso ele introduz novos elementos.

Nesse caminho, Bakhtin destaca que, a qualquer momento, línguas de várias épocas e períodos de vida social e ideológica convivem entre si. Assim, a qualquer momento de sua existência histórica, a linguagem é heteroglota de cima a baixo: representa a coexistência de contradições sociais e ideológicas entre o presente e o passado, entre épocas diferentes do passado, entre diferentes grupos opostos no presente, entre tendências, escolas, círculos e assim por diante, todos proporcionando uma forma corporal. Portanto, para Bakhtin, as línguas não se excluem, mas se cruzam entre si de muitas maneiras diferentes. E esse funcionamento está presente no ex-voto pictórico, o qual, além de apresentar uma grande diversidade temática, mantém o seu "semblante" mesmo "agredindo" a sua estética, quando deixa de ser formal e passa a ser transgressor, seja pelo tema, seja pela expressividade das formas no enquadramento da obra.

A linguagem não é um meio neutro que passa livre e facilmente para a propriedade privada das intenções do orador; ela é povoada – superpovoada – com as intenções do outro. Expropria-se, forçando-o a se dedicar às próprias intenções e sotaques, num processo complexo, como uma coisa concreta, viva, social e, ideologicamente, como opinião "heteroglota", que, para a consciência individual, está na fronteira entre o si e o outro.

A palavra na linguagem é metade de outra pessoa. Torna-se "própria" apenas quando o locutor a povoa com suas intenções, seu próprio sotaque, quando ele se apropria dela, adaptando-a à sua intenção semântica e expressiva. Antes desse momento de apropriação, a palavra não existe em uma linguagem neutra e impessoal; ela existe no falar de outras pessoas, nos contextos de outras pessoas, servindo às intenções de outras pessoas. Na compreensão de Bakhtin, é a partir daí que se deve tomar a palavra e torná-la própria.

A expressão dialógica não tem fim, sempre estará incompleta e prenhe para produzir outras cadeias de respostas: o significado nunca é fechado, ele é sempre orientado para o futuro. Não há nem uma primeira nem uma última palavra e não há limites para o contexto dialógico

(estende-se ao passado ilimitado e ao futuro sem limites). Mesmo os significados passados, que são aqueles nascidos no diálogo dos séculos passados, nunca podem ser estáveis (finalizados, terminados de uma vez por todas); eles sempre mudarão (serão renovados) no processo de desenvolvimento futuro do diálogo. A qualquer momento, no desenvolvimento do diálogo, há imensas e ilimitadas massas de significados contextuais esquecidos, que, em certos momentos do desenvolvimento subsequente do diálogo, ao longo do caminho, são lembrados e revigorados de forma renovada (em um novo contexto), pois "nada conclusivo ainda aconteceu no mundo, a palavra final do mundo e sobre o mundo ainda não foi falada, pois o mundo é aberto e livre, tudo ainda está no futuro e sempre estará no futuro" (BAKHTIN, 2010, p. 166).

2.2 Do cronotopo a Rabelais

A obra bakhtiniana é constituída por heróis, palhaços e formas grotescas. No outro extremo da escala social, seus escritos homenageiam aqueles personagens que representam a parte moribunda de todo o mundo. Cada um desses personagens carrega consigo formas particulares de se relacionar com a alteridade. Na verdade, alguns são tentadoramente sedutores, muito dispostos a adicionar tempero a um mundo racional faminto de encantamento. É claro que há perigos em atingir os dois extremos no mesmo plano. A tentação de tomar partido ignora a característica básica da obra desse autor, que é a valorização da interconexão do plural, do múltiplo.

Bakhtin construiu o cronotopo a partir da narrativa selvagem e terrena de Rabelais, argumentando que apenas as forças da Esfera Corporal Material são poderosas o suficiente para arrastar uma visão de mundo medieval antiga para o corpo do novo humanismo. Para Bakhtin (1993), Rabelais misturou todas as vozes disponíveis em sua produção. Ele submergiu tudo em uma espécie de pântano da "Mãe Terra" e nas camadas mais baixas do corpo para que o velho corpo medieval – "grosso, falcoeiro, fétido, sonolento, nauseabundo, de soluços, assoando o nariz ruidosamente" – pudesse ser contrastado favoravelmente com o novo corpo humanístico e harmonioso (BAKHTIN, 1993, p. 266). Bakhtin (1993) desenvolveu o princípio característico do *cronotopo* de Rabelais em seu potencial para crescimento. Evidentemente, em Rabelais há a tendência de se espalhar tudo o que tem valor a fim de que se possa alcançar o máximo de expansão.

Bakhtin explora os usos do vocabulário familiar e grosseiro nas obras de Rabelais no contexto da Idade Média e do Renascimento. Para isso, o filósofo russo propõe que o "riso popular" só pode ser compreendido no contexto dos festejos carnavalescos, em dia de mercado

e nas praças públicas, espaços onde a ordem feudal poderia ser transgredida por meio do caráter renovador do riso, que geravam uma dualidade do mundo:

> Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 1993, p. 4-5).

Segundo Bakhtin (1993, p. 10), o riso compõe uma cultura cômica popular que se opõe "à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época". E, para entender a complexidade do cômico popular, o autor russo sugere as características do realismo grotesco presente na Idade Média. Nessa estética literária, o princípio material e corporal é percebido como universalmente presente na cultura popular. Outro elemento fundamental é o "rebaixamento", que seria a transferência das abstrações para o plano material e corporal. O corpo é o que estabelece a topografia do "alto" e do "baixo". Por exemplo: o "baixo" representa a terra que absorve todas as coisas, que são as mesmas atribuições do ventre como provedor de vida (pois é para onde vão os alimentos), mas também é o túmulo onde são depositados os mortos. Ao mesmo tempo, a terra e o ventre são lugares do nascimento e da ressurreição (seio materno). O corpo é o elemento do Realismo grotesco, que permite pensar o mundo através de suas transgressões pelo riso. Bakhtin também considera a gradual diminuição da extensão da potência desse riso regenerador no processo de passagem do jocoso, contido no "realismo grotesco", para o "grotesco romântico" (BAKHTIN, 1993, p. 32), o qual se distancia do popular carnavalesco e se aproxima do individualismo burguês renascentista:

> O riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras "sérias", mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma forma de humor, ironia e sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo. (BAKHTIN, 1993, p. 33).

Para Bakhtin (1993), a própria vida é positiva e o indivíduo está sempre em um estado de vir a ser, com o potencial de crescimento e desenvolvimento sempre à mão. Bakhtin (1993) usa a metáfora de uma comunidade sendo uma "linha" interrompida por "nós" transformadores em certos pontos sequenciais. Seu interesse não está na "linha" progressiva que separa esses eventos, mas nos movimentos em espiral do espaço e do tempo que formam os "nós"

(BAKHTIN, 1993). Tal metáfora indica o funcionamento da tese dialética que está na base do pensamento bakhtiniano.

Os limites dos elementos que podem, ou não, ser alvo do jocoso vão se estabelecer através de um processo histórico de reforma da cultura popular (BURKE, 1989). Peter Burke mostra as estratégias criadas pelas instituições religiosas para trabalhar com a cultura popular tradicional no período das Reformas, dentro e fora da Europa. Os esforços dos fiéis católicos se mostrariam, na verdade, uma ação para criar um limite entre o sagrado e o profano dentro da cultura popular:

> Ao longo do século XVI, porém, os esforços esporádicos foram substituídos por um movimento de reforma mais coeso. Os ataques à cultura popular tradicional se tornaram mais assíduos, e multiplicaram-se as tentativas sistemáticas de retirar-lhe seu "paganismo" e "licenciosidade". (BURKE, 1989, p. 241).

Isso, entretanto, não exclui o que Burke (1989) define como "ideais positivos", que seria o movimento dos devotos de tentar criar uma "cultura popular". Em Bakhtin (1993), encontramos a participação do clero nas festas populares "à maneira tradicional, dançando e usando máscaras como os outros" (BURKE, 1989, p. 239), revelando o caráter do "tempo alegre" bakhtiniano (BAKHTIN, 1993) dentro desse universo festivo. Segundo Burke (1989), o movimento realizado pela Igreja Católica reformada estava voltado para o combate às práticas e aos comportamentos populares, secularizando os ritos vulgares, tornando-os profanos.

Ainda na obra de Burke (1989), vemos que o movimento realizado pelos reformadores católicos estava mais interessado na dinâmica da doutrina da "adaptação" dos ritos populares do que em sua aniquilação. Um dos exemplos é a destruição dos ídolos, mas a manutenção de práticas católicas realizadas em templos pagãos, pois esses "seriam convertidos em igrejas" (BURKE, 1989, p. 249). Outro exemplo seria a conservação das datas das festas pagãs, atravessadas pelos ritos cristãos adaptados.

Tal como a hagiografia[20], os ritos populares católicos também passaram por vários momentos de reformulação e desligamento da liturgia oficial da Igreja. Na virada do século XIX para o século XX, ocorreu um processo denominado romanização do catolicismo que, em suma, foi o esforço por parte das lideranças da Igreja Católica para centralizar as práticas eclesiásticas e unificá-las aos moldes das orientações de Roma (AMARAL, 2009). A outra face

[20] Biografia ou estudo sobre a biografia dos santos. Nota do autor deste trabalho.

dessa romanização no Brasil foi a limitação das religiosidades populares e o desligamento de práticas devocionais do interior dos templos.

Na década de 1990, os redentoristas alemães e poloneses vieram para o Brasil e, em Aparecida, Bom Jesus da Lapa, São Lázaro e Salvador, ordenaram a fé que estava, segundo eles, "sem controle" (OLIVEIRA, 2022). Eles trouxeram muitas expressões para dentro da igreja e se apropriaram de manifestações, como procissões, irmandades de congadas, desobrigas etc., bem como viabilizaram uma maior permissividade em relação aos ex-votos nas salas de milagres. Os redentoristas, em Bom Jesus da Lapa, na Bahia, foram os principais responsáveis pela manutenção das "romarias da terra", consagrando e apoiando trabalhadores rurais.

O caráter lúdico da narrativa mítica não empobrece ou desvaloriza a veracidade da vida dos santos, pelo contrário, revela a face popular do "tempo festivo" de Certeau (1982) e do "tempo alegre" e do "riso carnavalesco" de Bakhtin (1993). Aproximamo-nos do "riso carnavalesco" de Bakhtin para compreender a brincadeira através de seu caráter regenerador:

> O riso carnavalesco é em primeiro lugar o patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é "geral"; em segundo lugar, é universal, atinge todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1993, p. 10).

O carnaval, para Bakhtin (1993), caracteriza-se por:

i) Não ser uma questão estética ou artística;

ii) Não entrar no domínio da arte;

iii) Situar-se nas fronteiras da arte e da vida; e

iv) Ser a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.

Mas também é importante lembrar, que, em Bakhtin, o tempo festivo fica fora do tempo cronológico. Ele é um período "extra-ordinário". O *insight* central de Bakhtin em seu estudo de Rabelais concentrou-se no comentário social urgente deste autor sobre a transformação crítica da nova condição humana. Ao separar o novo do antigo Homem, Rabelais trabalha o corpo como um efeito. Para que o homem se tornasse a "nova medida para o mundo", seria necessário, argumenta Bakhtin (1993, p. 281), apresentar o corpo em "todas as suas partes e membros, todos os seus órgãos e funções, apenas em seus aspectos anatômicos, fisiológicos e de natureza

filosófica" (BAKHTIN, 1993, p. 282). Ao longo dos escritos de Bakhtin, o corpo é introduzido mediante uma implacável anatomia. Para este autor, a "conquista do mundo aproxima o mundo do homem, de seu corpo, permitindo-lhe tocar e testar cada objeto, examiná-lo por todos os lados, entrar nele, virar do avesso, compará-lo a todos os fenômenos" (BAKHTIN, 1993, p. 300).

Vale, aqui, lembrar que a corporificação dos muitos ex-votos que trazem as partes dos corpos, e alguns corpos inteiros, remete a alguma dor, em busca de cura/prazer. A dor sofrida no acidente de automóvel, na queda da escada ou de uma construção. A dor castigada da bala que não matou. E o prazer recuperado demonstrado pelos pênis em madeira, parafina ou cera; como também das vaginas que simbolizam a fertilidade e o prazer.

Além disso, Bakhtin (1993) associou a figura da lógica grotesca à metáfora de uma "estrela" em movimento. Ele construiu uma forma grotesca do corpo, no sentido de movimento, que mantém as conexões de extremos superiores e inferiores de diversos significados. Da mesma forma, ele pegou emprestadas as imagens do palhaço e do carnaval. As atividades rotacionais deste – nádegas virando para serem substituídas por um rosto – tinham o mesmo significado simbólico de um movimento para baixo em direção à terra e um movimento para cima em direção aos céus. Um pensamento que parece ter vindo das tábuas de Hieronymus Bosch.

2.2.1 O excedente e o cronotopo

O conceito de Bakhtin de excedente (de ver e significar) é útil para qualquer análise da maneira como os outros são classificados e o *self* é afirmado. O excedente funciona a partir do fato de que, em cada encontro, os participantes veem mundos diferentes diante deles. Ocupando uma posição única no espaço do tempo, cada um vê o que o outro não pode ver. E porque todos respondem a tal variedade de alteridade, o senso de sua própria identidade é experimentado como aberto e inacabado. O *self* se vê em um estado de desenvolvimento mutante, enquanto o outro é visto em uma forma acabada e fechada. Desta forma, não só se faz sentido em um mundo desordenado, como também a posição do eu é reforçada. O excedente fortalece a premissa subjacente de Bakhtin de que todo significado é baseado em uma relação com a alteridade. Em cada relacionamento há uma troca de vida, de valores, em que o eu, o outro e seus assistentes são criados e incorporados.

O excedente também é descritivo de toda a gama de relações sociais e políticas com os outros. A forma como as biografias são produzidas é descritiva, pois trata de como as grandes

massas de pessoas passam e são tratadas ao longo da história. Populações inteiras de pessoas foram vistas contra os superávits da pobreza, da criminalidade ou de suas "crenças disfuncionais". Mas, na outra extremidade desse ético contínuo, outros são respeitados apenas por serem outras pessoas. De uma forma ou de outra, precisamos do outro, mesmo que seja apenas para dar à nossa própria posição um significado social adequado.

Em **Rumo a uma Filosofia da Lei**, Bakhtin sugere um ponto de partida diferente daquele geralmente iniciado por abordagens mais racionais. Ele começa contrastando eventos experienciais (os atos pessoais da vida) com a maneira como eles foram minados pelo domínio de meios de representação não experienciais (os vários sistemas de avaliação abstrata). De acordo com Bakhtin, a necessidade da modernidade de criar experiências para converter uma estrutura teórica acaba por falhar e desembocar no imediatismo (PONZIO, 1997).

O homem contemporâneo sente-se inseguro de si mesmo, sente-se pobre e deficiente em compreensão, quando ele tem que fazer consigo mesmo, quando ele é o centro a partir do qual os atos responsivos ou atos em questão funcionam no real e de forma recorrente na vida. Ou seja, agimos com confiança somente quando fazemos não como nós mesmos, mas possuídos pela necessidade imanente do significado de alguns domínios da cultura.

No pensamento de Bakhtin, os praticantes de um ato ou fato cultural podem ser vistos como sendo puxados entre suas lealdades em direção a uma explicação unitária e aos seus potenciais que formam a realidade única dos eventos vividos.

> Ao sugerir um novo ponto de partida, Bakhtin está quase revertendo a tendência da hermenêutica moderna. Os álibis de raciocínio teórico, ele insiste, devem tornar-se submersos no ato em si: "tudo que é teórico ou estético deve ser determinado como um constituinte momento na vez em que ocorre o evento do próprio ser" (*self*). (PONZIO, 1997, p. 43).

Bakhtin (2010) expande as características dos discursos dramáticos com a explicação do gênero "seriamente cômico" de forma paralela às viagens do personagem Lúcio, que ele utiliza para fazer uma análise da obra **O asno de ouro**, de Apuleio. Na narrativa, o teórico russo exalta Lúcio como protagonista que passa por um processo e se transforma em asno, tornando-se o Lúcio-asno, que terá acesso aos pensamentos dos demais personagens do enredo, os quais ele conhece em suas aventuras (BAKHTIN, 2010).

Em primeiro lugar, os "gêneros seriamente cômicos" que tanto animam o drama devem ser reconhecidos por sua liberdade comum de enredo e invenção filosófica. Ideias e temas, saqueados de gêneros mais aprovados, são provocados e testados ao serem colocados deliberadamente em situações de vida extraordinárias (BAKHTIN, 2010, p. 121). Eventos

diários são recriados, e seus significados são ainda testados numa espécie de favela. Tabernas, mercados, antros de ladrões e bordéis são dados como exemplos. Bakhtin não permite que esqueçamos a conexão orgânica com a Esfera Corporal Material. Vagando livremente entre as aventuras da estrada, os gêneros seriamente cômicos provocam continuamente o diálogo entre o mundo mais ordenado e a vileza do naturalismo favelado (BAKHTIN, 2010, p. 137).

No conceito de cronotopos – as coordenadas de tempo e espaço que estruturam cada narrativa –, identificam-se vozes que significam unicamente no contexto de determinados tempos e espaços e, nesse sentido, há uma compreensão dos diferentes tempos e espaços. Bakhtin (2010) lembra ao viajante que "tudo no mundo tem seu lugar. [O viajante] não altera o social, o rosto do mundo, nem que se ele o reestruturasse" (BAKHTIN, 2010, p. 91). "O conceito bakhtiniano de polifonia vai permitir que os atores se aproximem uns dos outros como se fossem personalidades livres de desdobramento" (BRAIT, 2009, p. 92).

No que concerne aos ex-votos, buscaremos as análises de dois países: o Brasil e o México, que possuem muitas aproximações em relação à temática ex-votiva. Quanto à questão do tempo, o foco está na contemporaneidade, pois, desde 1970, *retableros* fazem ex-votos transgressores. Mas também apreciaremos os ex-votos tradicionais. Para tanto, recuaremos até o século XVIII, no Brasil e no México, a fim de analisar ex-votos que, ao contrário dos transgressores, não marcam a diversidade cultural e não tecem críticas à sociedade. Os transgressores, notadamente, começam a ser produzidos no México na década de 1960, ganhando mais espaço entre 1970 e 1980, e consolidando suas produções em exposições, vendas e encomendas na década de 1990. O Brasil não possui ex-votos transgressores, constatação que podemos fazer com base em pesquisas realizadas desde 1990, seja em salas de milagres, seja em museus brasileiros.

Bakhtin foi, por muito tempo, considerado por seus pares como estando em descompasso com sua idade e tempo. Então, talvez seja natural que ele se constitua como crítico de uma temporalidade moderna, assim como foram Bergson (1859-1941), Halbwachs (1877-1945) e Bloc (1886-1944). Essa temporalidade moderna saqueou do tempo suas antigas origens subjetivas. E, então, o tempo moderno, com suas durações uniformes, tornou-se tão arraigado em nós que é difícil imaginar o tempo que não se move em um movimento de sentido único a partir do passado, através do presente e em busca de um futuro. No entanto, esses autores conseguiram fazer esse movimento de repensar a organização do tempo, questionando essa suposta continuidade entre passado, presente e futuro.

Bakhtin expressa um ceticismo geral em relação ao tempo, discutindo a matemática de Newton, que foi forjada por necessidades de um cientificismo que colocou de lado a

importância das cíclicas ou rítmicas temporalidades. Como um jovem estudante ansioso, Bakhtin ficou impressionado com as teorias da relatividade de Einstein, e o tempo, para Einstein, era tudo menos uniforme (BRAIT, 2009, p. 1489). A relatividade vê o tempo como uma entidade altamente flexível, inteiramente dependente do espaço subjetivo de quem está observando seu movimento. Ao relativizar o tempo, Einstein fundiu seu movimento com o espaço. Assim, o tempo foi forjado para se dobrar ou se expandir, e o espaço foi visto a encolher ou distorcer.

Na Relatividade, Bakhtin viu o retorno do tempo à sua antiga subjetividade, e seu cronotopo mesclou tempo e espaço em uma plataforma crítica de análise. Ele seguiu a ligação inseparável de tempo e espaço de Einstein, mas ancorou o cronotopo na forma corporal. O tempo, por assim dizer, engrossa, ganha corpo, torna-se artisticamente visível com as palavras, e o espaço torna-se carregado e responsivo aos movimentos do tempo, do enredo da história e da provocação dos corpos.

Ao dar corpo ao cronotopo, Bakhtin acrescentou um sentido de singularidade à leitura da voz social. São as pessoas que povoam o espaço-tempo, portanto são as pessoas que sugerem as específicas coordenadas que formam cada encontro. Mesmo no nível mais básico de ficar em pé, é evidente que cada ser humano incorpora um espaço de tempo posicional único, pois apenas o *eu* (*self*) – *o*-um-e-apenas-eu – ocupa determinado conjunto de circunstâncias num lugar particular, num momento particular, quando todos os outros seres humanos estão situados fora de mim (*self*).

A partir dessa relação com o tempo e com o espaço, ao *cronotopo* é dada a sua forma social. Nele, temos uma ideia de mundo social que já está aí, repleto de sua própria sabedoria e de palavras já usadas, uma comunidade que ganha vida com novos encontros. Portanto, para ser participante de uma comunidade, é necessário que o indivíduo seja envolvido pelas mesmas dimensões espaço-temporais que geram e modelam seu espaço. A participação é alcançada apenas quando se entra no fluxo de consciência que já está fluindo com significado. Ao tecer constantemente o espaço do tempo em uma narrativa, o cronotopo estrutura a maneira como as vozes recebem significado e senso de plausibilidade.

> Cronotopicidade do pensamento do artista (em particular na arte antiga). Um ponto de vista é cronotópico, ou seja, inclui tanto o momento espacial como o temporal. Nisso se vincula diretamente ao ponto de vista dos valores (hierarquizado) – a relação com o acima e o abaixo. Cronotopo do acontecimento representado, cronotopo do narrador e cronotopo do autor (da última instância). Espaço real e espaço ideal nas artes plásticas. A pintura de

> cavalete situa-se fora do espaço construído (hierarquicamente), fica no ar. (BAKHTIN, 1997, p. 374).

Os cronotopos podem ser entendidos como mediadores da experiência humana. Muitos coexistem com outros, enquanto outros contradizem ou simplesmente concordam com formas fortes. Bakhtin (1997) faz questão de localizar o cronotopo dentro de sua própria fórmula dialógica, na qual as relações que existem não podem entrar em nenhuma das relações contidas neles próprios. Isso evidencia o grande valor do pensador russo, mostrando a assistência e as sintonias existentes nos conceitos de *cronotopo*, esfera corporal material e prática da polifonia.

2.2.1.1 Da tática ao cotidiano

Os estudos de Michel de Certeau[21] sobre a linguagem e as análises dos atos performáticos da linguagem de Austin e Searle são relevantes para a nossa pesquisa. Dosse, Delacroix e Gracia (2021) afirmam, sobre esse aspecto da obra de Certeau, que:

> [...] as expressões do misticismo devem ser estudadas, segundo Michel de Certeau, em sua dupla inscrição no corpo do texto, na própria linguagem mística como um traço do que Jean-Joseph Surin chamou de "ciência experimental", bem como no mesmo corpo alterado dos místicos. (DOSSE; DELACROIX; GARCIA, 2021, p. 49).

Dosse, Delacroix e Garcia (2021) analisam a "eclesiologia silenciosa" em Certeau, o que eles consideram uma verdadeira inversão linguística em comparação com a abordagem de outro historiador da religiosidade, Henri Bremond (1835-1933), quando trata dos "ausentes da história".

A instituição social continua a ser a condição de uma linguagem científica. As revistas e os boletins ou equivalentes, desde o século XVIII até alcançar a criação da famosa sexta seção da ***École Pratique des Hautes Études*** **pela** ***École des Annales*** (1947), depois de ter passado pelo corpo docente que se formara no século XIX, onde cada "disciplina" reteve a sua ambivalência, tornou-se uma espécie de lei de grupos de estudo e lei de uma pesquisa científica (CERTEAU, 1982, p. 60).

[21] O francês Michel Jean Emmanuel de la Borge de Certeau nasceu em Savoy, em Chambery, em 17 de maio de 1925, e faleceu em Paris, no dia 9 de janeiro de 1986. É considerado dos maiores eruditos do século XX na França. Foi historiador e intelectual jesuíta e dedicou-se, principalmente, ao estudo nas áreas da psicanálise, filosofia, ciências sociais, teologia e teoria da história.

O interesse pela linguística materializou-se também no estudo de um autor, Wittgenstein, que foi decisivo para a pesquisa que Certeau realizou no campo das práticas culturais do homem comum, uma pesquisa que teve como resultado a publicação de **A invenção do cotidiano - Artes de fazer** (1994[22]), primeiro de dois volumes em que o referido autor analisa diferentes práticas cotidianas, que funcionam na relação entre estratégias e táticas de uso de objetos. Dentre esses objetos "usados" por sujeitos táticos, a linguagem comum é também considerada.

Certeau usa o critério de falsificação de Karl Popper (1902-1994) para explicar o procedimento científico adotado pela história. A noção de falsificação é apresentada pela teoria da descoberta científica de Popper, mas é evidentemente ambivalente na maneira como Certeau a reutiliza. Por um lado, expõe as instâncias em que os modelos científicos e interpretativos funcionam mal ou falham; tal estratégia fornece os meios para corrigir esses modelos a fim de torná-los mais adequados e também refina as análises científicas. Por outro lado, pelo menos como Certeau às vezes tende a usá-lo, torna-se uma tática para a qual fragmentos icônicos e textuais são reutilizados justamente por outras ordens históricas, como lacunas, pontos cegos ou fraturas ativas em uma ordem científica ou social contemporânea.

> Uma tática do desvio especificaria a intervenção da história. Por sua vez, a epistemologia das ciências parte de uma teoria presente (na biologia, por exemplo) e reencontra a história sob forma daquilo que não era esclarecido, ou pensado, ou articulado outrora. O passado surgiu ali, inicialmente, como o "ausente". O entendimento da história está ligado à capacidade de organizar as diferenças ou as ausências pertinentes e hierarquizáveis porque relativas às formalizações científicas atuais. (CERTEAU, 1994, p. 89).

Certeau analisa três elementos: a liberdade, a criação e o ato, respectivamente, relacionados à dimensão ética, à estética e à prática, e com o toque lógico kantiano, ao se referir, conectar e também distinguir as práticas cotidianas indicadas no exemplo de "*trabalho extravagante*" (CERTEAU, 1994, p. 69), que simboliza a dimensão tática e estratégica fundamental para fornecer um ponto de referência para analisar a natureza estética, ética e a prática do saber-fazer diário.

Para Certeau (2005, p. 101), "[...] a tática é a arte do fraco". Ela é determinada pela ausência de poder, ao contrário da estratégia que está ligada ao poder. Na tática, quanto menor for o poder, maior será a possibilidade de produzir efeitos de astúcia. "Trata-se de fortificar a posição do mais fraco" (CERTEAU, 2015, p. 101).

[22] Versão brasileira.

A intenção de Certeau é ver como a modernidade transformou esses termos a respeito da tradição judaico-cristã na elaboração da ciência histórica, destacando o valor político e linguístico da transformação. O discurso da e sobre a história divide-se, para Certeau, entre a ciência e a ficção. Mais do que uma dialética, Certeau aproxima-se de uma relação oximorônica[23] para que, entre dois termos, o espaço vazio que os mantém juntos e os distancia no mesmo tempo, que nunca é preenchido, deixe a antinomia sem solução, a exemplo da própria frase que Certeau (1982, p. 72) apresenta: "História sonha em ser reconhecida como uma ciência".

Certeau atribui uma estrutura ao estatuto epistemológico da história oximórica, em vez de dialética. Certamente essa história tem seu fundamento na experiência espiritual e intelectual, ao mesmo tempo que funciona na relação com a alteridade. O outro não é um assunto único no que diz respeito à história, mas é representado, ora pelo passado, ora pela morte, ora pelo diferente. É de um elemento de ruptura com tendência para a abrangência da história que devolve a ele o insondável, a "opacidade", que constitui a própria força de atração causativa, provocadora do avanço da inteligência, onde a negação provoca e fascina e que também tem uma força estética. O outro, em suas várias representações, é um não-lugar, uma utopia em sua totalidade e sujeito de desejo ao mesmo tempo. Um desejo que lembra o Eros Platônico, a natureza dinâmica do conhecimento filosófico na busca perpétua por ele em sua falta.

Para Certeau, a modernidade é marcada pela reutilização geral da religião, da tradição religiosa cristã ainda hoje em crise com a ruptura da unidade do cristianismo, para se expressar em um clima espiritual e cultural diferente. O uso que o Iluminismo fez da religião, como analisado por Certeau, é um dos aspectos mais interessantes, visto que, através da relação crítica entre filosofia e religião e entre esta e a política, mostra-se como uma ideia de prática e necessidade de uma teoria de ação amadurecida dentro da cultura ocidental na década de 1970.

Não se trata de oposição ou de mera inclusão da religião e da filosofia, mas de uma relação de tensões (não deve ser entendida imediatamente em um sentido conflituoso), articulada em uma pluralidade de respostas à crise do antigo sistema que sustentava o referencial teológico (os místicos e correntes radicais, bruxaria, ateísmo libertino, praticantes do hibridismo religioso).

Teologia e filosofia não mudam práticas religiosas em seu conteúdo, mas a formalidade das instituições ou os seus usos conectados aos sistemas sociais, a um determinado sentido, que

[23] Figura de linguagem retórica que consiste em relacionar numa mesma expressão ou locução palavras que exprimem conceitos contrários.

se refere a uma representação, por sua vez, um índice de uma crença. A reutilização de material de tradição simbólica e linguística, como veremos na seção que implica religião do povo, ex-votos e imaginário, é um aspecto importante vinculado à relação entre prática e instituição também no contexto da mesma atividade historiográfica. A importância se dá porque, em determinado processo comunicacional, muitas práticas religiosas se deslocam da "institucionalidade oficial" da religião e, nesse caminho, estão as práticas ex-votivas, a benzenção, os flagelos, as promessas.

2.2.1.1.1 A história

Paul Ricoeur (2007) interpreta a concepção certeauniana de historiografia, interessando-se em analisar a centralidade que Certeau dá ao conceito de diferença-diferença e à crítica à abstração, também presente nos textos do autor. Ricoeur trata de Certeau, no tocante à relação entre história e ficção, no primeiro volume da consagrada obra **Memória, história e esquecimento** (2007). Além disso, dedica algumas páginas a Certeau no terceiro volume da obra **Tempo de Narrativa**" (1995), mais precisamente no capítulo **A realidade do passado histórico.**

A consideração da alteridade como uma categoria para pensar o passado estaria presente naqueles historiadores interessados nos aspectos filosóficos da pesquisa histórica, em que, segundo Ricoeur (2007), a tendência seria encontrada em diferentes graus teóricos de uma ontologia negativa da história.

Certeau é apresentado como o historiador em que a tendência é operacional de forma mais pronunciada do que todas as outras. O contexto em que o pensamento certeauniano é articulado na ciência da História é aquele de uma "sociologia da historiografia" em que suas perguntas não se concentram no método ou mesmo no próprio objeto, a história, mas na obra do próprio historiador.

Uma concepção é formada a partir dessa crítica ideológica do evento como uma diferença. A partir da admissão desse desejo de dominação, segundo Ricoeur (1995), deduzimos que a construção dos modelos e a busca por invariantes dependem da mesma crítica ideológica. É necessário, então, buscar um estatuto menos ideológico da historiografia. E este seria o estatuto de uma história que não apenas constrói modelos, mas significa diferenças em termos de desvio dos modelos.

Ricoeur (1995, p. 225) lembra que a concepção de diferença-desperdício é como desperdício retirado da linguística estrutural e da semiótica. Para Certeau, este conceito tem

uma posição importante na epistemologia contemporânea da história. A diferença como um desperdício leva a uma ontologia negativa do passado como jogar o trabalho no limite – "a diferença de forma, diferente das variantes, é heterogênea aos invariantes" (CERTEAU, 1982, p. 53) – o que coloca o evento em posição de rejeição, precisamente no que diz respeito ao discurso histórico. A crítica de Ricoeur (1995) à concepção de diferença-desperdício é insuficiente para a investigação do ser do passado: "Esta versão da noção de diferença como uma lacuna nos oferece talvez uma melhor aproximação do evento como o que foi? Sim, de certo ponto" (RICOEUR, 1995, p. 229). Ele critica a abstração de que o conceito de resíduo está marcado. Abstração, para Ricoeur, deveria ocupar o lugar do passado. A rejeição da diferença pode significar o passado, apenas por torná-lo mais opaco, e isso não seria mais fecundo do que o conceito de diferença-variante a partir do qual Certeau se distanciaria, já que ele oferece apenas um desfalque da mesma perspectiva de tempo.

Em **Memória, História e Esquecimento** (2007), essa crítica é deixada de lado. Certeau é considerado em vários lugares do texto. Um deles trata da relação entre o histórico e os arquivos, quando Ricoeur (2007) assume a noção certeauniana de arquivo como "lugar social" e a articulação triádica da operação historiográfica como relação entre lugar, procedimentos e construção de um texto. Porém, o mais importante é a posição dada a Certeau em relação à arqueologia do conhecimento desenvolvida por Michel Foucault (1926-1984), autor próximo a ele. Para Ricoeur (1995), é na perspectiva da explicação e da compreensão, no contexto histórico, que a reflexão certeauniana, indicada pelo termo prática, se acentua mais.

Na questão do desvio-diferença em relação aos modelos extraídos de outras ciências, conectada ao da produção do lugar, Ricoeur (2007) sugere a diferença fundamental entre os teóricos Certeau e Foucault na atenção a uma antropologia filosófica ligada à psicologia:

> O verdadeiro motivo da rejeição de Michel de Certeau em relação a Foucault estará no enraizamento da busca pelo primeiro em uma antropologia filosófica, no qual há referência à uma psicologia. A referência é à quarta parte de A escrita da história, intitulada Escritas Freudianas. (RICOEUR, 1995, p. 140).

A contribuição da psicanálise freudiana permitiria a Certeau, segundo Ricoeur (1995), compreender a relação do texto histórico com a ficção, a fábula, a lenda, pertencentes a uma tradição. O problema colocado por Certeau é sobre o interesse de Ricoeur (Idem) a respeito do *status* epistemológico do texto histórico. Psicanálise torna-se útil para a epistemologia histórica, que deve levar em consideração maneiras diferentes de fazer história, tirando-a do mesmo discurso histórico.

O mérito de Certeau, para Ricoeur (1995), estaria no deslocamento da epistemologia da história, o que permite uma abertura ampliada da própria história e de sua modalidade de explicação e compreensão. A visão de Ricoeur (1995) certamente encontrou uma perspectiva ao afirmar a centralidade do conceito de diferença-diferença e da investigação sobre a profissão de historiador. Na verdade, a reflexão de Certeau sobre a história é uma análise longa e detalhada da atividade do historiógrafo, análise a que não falta entre muitos aspectos também de um sabor autobiográfico. Neste, certamente, Certeau é inspirado no desenvolvimento de uma ciência da experiência, que implica a inserção da história e do historiador, seja no passado, seja no presente:

> [...] o historiador faz a experiência de uma práxis que é inextricavelmente a sua e a do outro (uma outra época ou a sociedade que o determina hoje). Ele trabalha a própria ambigüidade que designa o nome de sua disciplina, Historie e Geschichte: ambigüidade, afinal, rica de sentido. Com efeito, a ciência histórica não pode desligar, inteiramente, a sua prática daquilo que escolheu como o objeto, e tem como tarefa indefinida tornar precisos os modos sucessivos dessa articulação. (CERTEAU, 1982, p. 54).

O resultado filosófico do conceito de diferença-diferença que Ricoeur (1995) expressa sobre a ontologia negativa do passado não é infértil se pensarmos no valor negativo dos conceitos de alteridade e ausência que circulam continuamente a partir do chamado trabalho da negação. Para Ricoeur (1995), esse "valor negativo" "pode ser um redutor", pois não é evidente nesta fórmula a atividade de correlação que caracteriza a atividade histórica em Certeau, principalmente nos dois volumes em que analisa o cotidiano na história. A relação com o passado se condiciona reciprocamente com o presente, com o lugar de produção do discurso histórico.

Passado e presente permitiram a constituição, na obra de Certeau, de um objeto de mediação que expressa uma relação à qual a diferença-diferença não elimina, mas, ao contrário, coloca no lugar. Pode-se entender a crítica de Ricoeur (1995) a Certeau pelo caminho da inacessibilidade, em que o passado se encontra fortemente caracterizado pela diferença-diferença, se considerarmos a neutralidade atemporal a que Certeau se refere quando trata do lugar comum. Mas também Ricoeur parece não levar em conta a posição e o papel essencial do trabalho histórico de relacionar um passado com um presente e este através da organização do material documental e da comparação com o local onde trabalha o historiador. A concepção de Certeau do passado articula-se na concretude da experiência humana do trabalho intelectual. Nesse sentido, a discussão da prática histórica (e também do conceito de diferenciação), em **A**

Memória, a história e o esquecimento, faz jus à ideia de relacionamento (com seu termo de correlação composto), expressa em termos da abertura epistemológica que a ciência da história conquistou a partir da Escola dos *Annales*, em 1929, e que Certeau contextualizou ainda mais para o enquadramento de "novos objetos", sendo um deles justamente a memória.

2.2.1.1.1.1 O universo Certeauniano

As informações biográficas sobre Michel de Certeau, que apresentamos nesta subseção, foram obtidas, principalmente, de três obras de François Dosse – **A história em migalhas: dos Annales à nova história** (1994); **Correntes Históricas na França – Século XIX e XX** (2012); e **A saga dos intelectuais franceses** (1944-1989, Volume I (2021)). Dosse (1994) descreve o itinerário intelectual de Certeau, apresentando os personagens e lugares históricos que se tornaram seu objeto de estudo e abre janelas preciosas sobre aspectos mais gerais da história cultural francesa entre os anos 1960 e 1970. Certeau é considerado por Dosse um explorador que busca conhecer sempre mais as diferentes facetas da alteridade que está diante dele.

Este trabalho, do ponto de vista bibliográfico, tem em Certeau mais um caminho para questionar as problemáticas que envolvem a pesquisa que antecedeu a elaboração da tese, quando estabelecemos o ex-voto nos campos da história, do cotidiano e da memória. Nesse percurso, estão, como dito, conceitos ligados ao pensamento de Certeau. Tais conceitos ajudam a entender o itinerário intelectual do referido autor e tratam, ainda, da dispersão e do ecletismo que explicam o processo ex-votivo, a partir da noção de reapropriação de *medium* religiosos ou de produções imagéticas (CERTEAU, 1994). Esse tema nos interessa, particularmente, porque, nessa ideia de retomada/reapropriação de uma produção já existente, pensamos estar a motivação para criação de novas formas ex-votivas, a exemplo dos ex-votos transgressores mexicanos.

O pensamento de Certeau, *in genere*, no campo da história, não se resume à introdução de novas práticas, de linguagens, gestuais e rituais, além de novos espaços para a devoção. Os estudos que desenvolve funcionam, em sintonia com o que propomos, como base para o estudo da devoção, das apropriações, das linguagens e dos espaços já existentes no cotidiano dos santuários, salas de milagres, cruzeiros e cemitérios. Os trabalhos de Certeau relacionados ao cotidiano ajudam-nos ainda a ver o ex-voto como testemunho do acontecimento e do fato ocorrido com o devoto.

Vale salientar que, para o referido autor, não há uma mudança significativa na ordem do miraculoso das devoções populares, pois essas continuam se referindo à retomada da ordem

natural das coisas na vida concreta do fiel, da comunidade ou do mundo. Ainda segundo Certeau:

> [...] a combinação dos atos, dos lugares e dos temas indica uma estrutura própria que se refere não essencialmente "àquilo que se passou", como faz a história, mas "àquilo que é exemplar". [...] Cada vida de santo deve ser antes considerada como um sistema que organiza uma manifestação graças à combinação topológica de "virtudes" e de "milagres". (CERTEAU, 1982, p. 267).

O que propomos nesta subseção, além de tentar fortalecer a base da tese, cujo objeto é o ex-voto na relação com história, memória e *media*, é mostrar os conceitos de Certeau que se relacionam com o objetivo principal. Para isso, é necessário indicar o que queremos dizer com o conceito de unidade trazido por Certeau (1982), como e que unidade é plausível e qual interesse ela pode ter em um nível intelectual e humano mais amplo.

A tensão da relação entre tradição e mudança, dois polos que se referem àqueles de identidade e alteridade, não se resolve em um mero contraste, para o qual a única consequência alcançável é a tomada de posição para um ou outro, mas por meio de uma complexidade de oposições, o que significa o reconhecimento da diversidade na mesma unidade.

No entanto, o pensamento Certeauniano, *in genere*, parece ir muito além do significado da oposição. De fato, para indicar alteridade, ele usa outra palavra que expressa a radicalidade desse conceito: a estranheza. Refere-se ao relacionamento do homem com Deus e a questão põe em movimento o seu estudo sobre o cristianismo, sobretudo o catolicismo, na crise que se inicia na década de 1960. Fica aparente a indagação do teórico francês sobre o sentido da fé do cristão em uma sociedade de mudanças.

E nesses dois parágrafos que expõem "unidade" e mudança temos, mais uma vez, a importância do ex-voto, principalmente quando instalado no mundo católico. Ele continua como unidade mediática que explicita "milagres" e narrativas populares. Mas, perante as mutações sociais de 1960 aos dias atuais, o exemplo dos transgressores – que caem até na teia do ciberespaço[24] – elucida mudanças que não estão somente nas formas estéticas, mas nos posicionamentos e escolhas de pessoas que falam o que pensam e que se empoderam com suas lutas sociais.

A união na diferença marca a tensão de uma relação nunca definitivamente realizada. A relação entre os dois polos, o sujeito e o outro, é vivenciada como um trabalho nas margens,

[24] Referimo-nos aos ex-votos no Instagram e Facebook, sejam para venda, sejam para protestos de fatores sociais, como violência, racismo e discriminação.

cujos efeitos são as metamorfoses das quais a história, por sua vez, proporcionadora de uma jornada rumo a um fim nunca alcançado, é o cenário. E aqui está o quesito que apanhamos para constituir uma contextualização entre o que é tradicional e o que é transgressor; o que é permitido pela Igreja e o que o povo, em crença, sublevou.

O aspecto que, mais do que qualquer outro, nos leva a compreender a instância unitária do pensamento de Certeau é a religião, a partir do significado etimológico da palavra, *religare*, "para nos manter unidos", um significado que nos remete à unidade na pluralidade, à "união na diferença", como Certeau mesmo expressa. A partir daí podemos iniciar um caminho que destaca os pontos nevrálgicos que constituem a coerência do itinerário do autor.

A questão de Deus, dos santos, da fé e do cristianismo não deixou de habitar Certeau. É a fonte da impossibilidade de se sentir satisfeito com apenas um tipo de conhecimento, daí esse caminho metódico de disciplinas. Certeau (1982) não espera a garantia de uma identidade social nem a segurança contra a incerteza do presente, tampouco os meios de escapar das demandas do pensamento. Sua contextualização é carregada de formas atemporais, cujas temáticas são imbuídas de fatores culturais e mentais, como é o caso da hagiografia, que em muito colabora com este trabalho por sua completa aproximação com devotos, votos e ex-votos.

A hagiografia é a história da vida dos santos. Segundo Certeau (1982), as narrativas sobre a vida dos mártires passaram por um grande intervalo de censuras e silenciamentos pelos doutos da Igreja. As censuras passaram por diferentes fases:

> Nas origens era principalmente litúrgica. Depois foi de tipo dogmático. A partir do século XVII teve uma forma mais histórica: a erudição impõe uma definição nova do que é 'verdadeiro' ou 'autêntico'. No século XIX adquire um aspecto mais moral: ao gosto pelo extraordinário, perda de sentido e perda de tempo, opõe-se uma ordem ligada ao mérito do trabalho, à utilidade dos valores liberais, a uma classificação de acordo com virtudes familiares. (CERTEAU, 1982, p. 272).

Mesmo passando pela censura eclesiástica, a hagiografia transpassa as paredes físicas dos templos e dissemina-se em meio às camadas populares, que atribuem novos sentidos aos santos e às devoções. Os santos tornam-se os heróis populares, pois "a vida de santo se inscreve na vida de um grupo, Igreja ou comunidade" (1982, p. 269). A hagiografia distancia-se do rigor e da austeridade dos livros canônicos; a vida dos santos "traz à comunidade um elemento festivo. Ele se situa do lado do descanso e do lazer" (CERTEAU, 1982, p. 245), aquilo que Certeau chama de função de vacância, uma "poética do sentido".

Compreendemos a importância da hagiografia não por retratar o verossímil na vida ou trajetória dos santos, mas por manter vivo, nas práticas devocionais, o que realmente importa para as comunidades que cultuam determinados santos: os cânones, o apego sincero e fervoroso, a forma litúrgica ou as práticas regulares privadas ou públicas, que abarcam o sentimento religioso e a piedade, e, por fim, as causas específicas em que determinados santos são considerados protetores.

Os santos são alegres, festivos, passam por dificuldades reais, ficam à mercê da sorte, são testados, mas também recorrem ao sagrado para seu socorro, recebendo um milagre redentor. Os elementos críveis dividem espaço com o incrível dentro da narrativa mítica, novos sentidos são atribuídos aos trechos da vida dos santos a cada vez que os devotos revisitam suas histórias.

E sobre a alegria, o fundamento da folia baseia-se na hagiografia dos Santos Reis Magos. Segundo Certeau, "a hagiografia se caracteriza por uma predominância das particularizações de lugar sobre as particularizações de tempo. Por aí também se distingue da biografia" (CERTEAU, 1982, p. 276).

O espaço que o santo percorre se desdobra e torna a se dobrar a fim de mostrar uma verdade, que é um lugar. Num grande número de hagiografias, antigas ou modernas, a vida do herói se divide, como o relato de uma viagem, entre a partida e o retorno, mas não comporta a descrição de uma sociedade outra. Vai e volta. Existe inicialmente a vocação do santo, que o exila da cidade, para conduzi-lo ao deserto, campos ou terras longínquas – tempos de epifania, de milagres e de conversões. Este esquema permite conduzir os leitores no movimento do texto, produz uma leitura itinerante, encarrega-se, na primeira parte do mundo "mau", para, depois, conduzir o leitor, sobre as pegadas do santo, ao lugar da epifania, do milagre ou da conversão. É o lado "edificante" da hagiografia, seja sob uma forma parentética, seja à maneira de um julgamento pronunciado contra o "mundo", pois a primeira parte é o lugar privilegiado dos combates contra o demônio. Mais ainda, esses dois lugares contrários, esta partida duplicada com um retorno, este fora que se completa encontrando um dentro designam um não-lugar (CERTEAU, 1982, p. 277-278).

A hagiografia foi criada no meio institucional da Igreja, mas tomou forma e conteúdo para além dos textos dos clérigos; seu forte caráter popular ocupa um espaço privilegiado em meio às devoções e ao imaginário das massas. As narrativas orais comportam um conjunto de características da vida dos santos, tornando-os mais próximos da realidade dos devotos, travestindo-os como heróis populares. Podemos afirmar que o popular incorpora e vivencia a vida dos santos, mais do que traz a história dessas vidas santas. Os devotos buscam nos santos

não viverem como eles – uma vida santificada –, mas a esperança, o milagre e a interferência positiva.

Explorar o significado das palavras sagrado e profano é um terreno fértil para a compreensão das características populares contidas nas narrativas hagiográficas e biográficas dos devotos. Iniciaremos este exercício pela palavra "sagrado", originada do latim *saccer*, que significa separado, sugerindo o teor de pureza e distanciamento em relação ao humano. Restringir a figura do santo como entidade sagrada (separada) impossibilita toda a potencialidade interpretativa de um personagem que pode estar à mercê dos fenômenos naturais e das perseguições violentas de vilões opressores. Já a palavra "profano" vem do latim *pro fanum*, que quer dizer "diante do templo", ou seja, na rua, no espaço público, que pode ser na esplanada do santuário ou ao pé de um cruzeiro. É do lado de fora do templo onde as coisas acontecem, onde as pessoas estão à mercê do acaso e da violência. As narrativas orais sobre a vida dos santos estão cheias de situações fantásticas, em que há a sacralização do profano e a profanação do sagrado.

De toda sorte, há uma unidade conceitual na obra de Certeau, "uma arquitetura conceitual", que se concentra na categoria da alteridade, mas o autor adverte sobre os limites que devem ser respeitados para se evitar uma retórica fácil a que o termo "alteridade" se presta. Além disso, a presença organizadora na escrita e no léxico do referido autor de termos como "implicação", "explicação", "complexo", "cumplicidade", "multiplicidade" e "duplicidade" mostra uma força etimológica de termos, fornecendo um meio de abordagem para se chegar ao vertiginoso e multifacetado entrelaçamento da alteridade com a identidade. Essa relação (alteridade/identidade) que é, como dissemos, multifacetada é de grande importância para o estudo do ex-voto, pois este é um elemento cultural também multifacetado, quer na sua tipologia, quer nas formas de expressão, quer na vinculação aos santos ou, até mesmo, no endereçamento a determinado lugar (santuário, cemitério, cruzeiro).

A veracidade da alteridade em Certeau é, de fato, apenas o lado visível, mas ainda superficial do seu pensamento, que é articulado num enlaçamento, numa tomada de elementos opostos, diferentes, separados por uma lacuna que se torna um campo de prática, de frequência.

Entre esses dois polos, na forma de artigos, coleções de artigos e livros, há uma extraordinária gama de curiosidades, interesses, pesquisas e posições, da reflexão historiográfica à etnológica, da psicanálise à crise social, de um historiador da "nova história" de um cristianismo contemporâneo, da repressão da bruxaria à destruição dos dialetos, da linguística à teologia, da cultura intelectual à cultura cotidiana, do misticismo à política. Certeau

possui interesses nesses temas/áreas devido às suas formações e a sua interdisciplinaridade com a História e a Teologia e, de certa forma, aproximar-se da psicanálise.

Do discurso etnológico, Certeau articula a oralidade, transformando a palavra em objeto exótico. Não escapa, entretanto, à cultura que o produziu. Apenas reduplica o seu efeito. E, quando remete ao ex-voto, em raro momento de uma das suas obras, Certeau traz duas indagações: "Que tipo de ex-voto meu escrito endereça à palavra ausente? De que sonho ou de que engodo ele é a metáfora? Não existe resposta. A autoanálise perdeu seus direitos, e ninguém não poderia substituir um texto por aquilo que apenas uma outra voz pode revelar a respeito do lugar de onde se escreve" (CERTEAU, 1982, p. 191).

Tentaremos destacar a unidade do pensamento de Certeau, articulando algumas perspectivas que, em muito, colaboram com o presente trabalho, sobretudo na reflexão sobre o cristianismo contemporâneo e a experiência espiritual, na reflexão sobre a epistemologia da história e no estudo do misticismo. Na verdade, também prestaremos atenção aos conteúdos e defesas conceituais do autor, embora o projeto de estudo delineado nos pareça coerente com o caminho científico no qual a atividade intelectual toma forma e pode contribuir para os estudos dos ex-votos, notadamente na perspectiva da reflexão sobre o cristianismo contemporâneo.

A história religiosa e a experiência mística representam o campo de movimento da pesquisa de Certeau sobre as práticas cotidianas e o homem comum do mundo contemporâneo. De sua atividade como historiador que escreve a partir de eventos atuais e de sua experiência como crente em uma sociedade secularizada, ele desenha os elementos para interpretar o presente e o passado.

2.3 De Hegel ao cristianismo

O pluralismo do conhecimento em Certeau é certamente uma característica do método dialético e do conteúdo vinculado a esse método. No entanto, sua abertura às sugestões e problemas da filosofia contemporânea tornou-se evidente para muitos. Ele não pode ser vinculado a uma ou outra das correntes filosóficas presentes na França, assim como não pode ser considerado um estudioso ou discípulo de qualquer autor em particular. É certo que ele conhece bem a tradição filosófica e autores contemporâneos, e há críticos e estudiosos que, no debate aberto sobre o pensamento de Certeau, tendem a inseri-lo em certas correntes de pensamentos historiográficos, seja no campo das mentalidades, seja no da micro-história.

O objeto de estudo de Certeau não está no campo filosófico, nem pode ser definido como hegeliano. Mas, apesar da indiscutível distância entre ele e o filósofo Georg Wilhelm

Friedrich Hegel (1770-1831), após a morte de Certeau, os estudiosos de sua biografia e bibliografia destacaram uma possível "matriz" hegeliana no pensamento desse historiador francês.

Essa "matriz" define o perfil de Certeau como um estudioso movido por uma questão fundamental, a questão religiosa, que o levou ao encontro e à fruição combinada, mas nunca misturada, de diferentes disciplinas, como história, filosofia, linguística e psicanálise. Certeau traz uma investigação modulada de acordo com o que Merleau-Ponty (1986, p. 47) afirmou sobre o movimento do pensamento filosófico, "que leva incansavelmente do conhecimento à ignorância, da ignorância ao conhecimento" e numa "espécie de descanso neste movimento" (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 47). Trata-se de uma busca que visa se perder sem nunca receber uma resposta definitiva, uma obra marcada desde o início por uma contradição entre partes de um argumento, o que já avança pelo pensamento dialético de Hegel e assenta na ideia materialista histórica de Karl Marx (1818-1883), nas leis dos contrários.

O modo de pesquisa e problematização de Certeau, a fim de aproximar-se, também, à negação da negação de Marx, tem suas raízes no encontro com a filosofia hegeliana, que parece percorrer grande parte da obra de Certeau. Uma marca velada, já que a filosofia hegeliana, em geral, não está aplicada diretamente ao objeto de estudo ou à proximidade particular do pensamento do historiador francês, nem nas citações frequentes, a não ser em casos muito raros. Notamos que o estudo de Hegel ocupou um lugar central na formação filosófica não só de Certeau, mas da Companhia de Jesus em geral, na França pós-Segunda Guerra Mundial.

Se caracterizarmos a filosofia hegeliana em sua especificidade pela atenção à condição da humanidade, em todo o seu desenvolvimento histórico, às sociedades em suas múltiplas determinações e, por extensão, ao pensamento na produção de suas próprias condições de inteligibilidade, podemos dizer que Certeau permaneceu ancorado às suposições voltadas à dialética de Hegel. Tal ancoragem funciona, na obra de Certeau, como algo de natureza estruturante.

Certeau leva em conta a distinção entre o "universal" e o "particular", a referência à "alteridade", à "experiência", à "relação", à articulação entre "dizer" e "fazer", à distinção entre "momentos", à colocação de uma "lógica de posições", ao esforço para explicar as condições de inteligibilidade e os limites de uma língua, de um procedimento. Mas ele também recorre ao desprendimento, ao "desperdício" de Hegel – para usar outra palavra típica de seu vocabulário. Quanto às diferenças, se Hegel é o teórico da filosofia do Absoluto, conhecedor e pensador da história, Certeau rejeita qualquer posição sobre a história que possa ser dita como absoluta. Além disso, não há primazia do Certeau filosófico sobre o histórico, já que o filosófico, para

Certeau, não tem mais a função de dizer a verdade do significado para todos. Esse encontro com Hegel provocou, em Certeau, a passagem da filosofia para a história.

O místico e o político são considerados dois polos fundamentais na produção de Certeau, e o encontro com a dialética hegeliana foi decisivo para pensá-los, respeitando a distância e a articulação entre ambos. O interesse único nessas duas dimensões e a rejeição a uma perspectiva "absoluta" sobre a história seriam as duas determinações que, certamente, levaram Certeau à pesquisa sobre a particularidade na história, o que deu forte base aos historiadores da micro História, como François Dosse, Philipe Aries (1914-1984), Robert Mandrou (1921-1984), George Duby (1919-1996), Michel Vovelle (1933-2018) e outros.

No que diz respeito a questões de método na leitura de fatos históricos, Certeau afirma:

> O que fazer quando se é um historiador, se não para desafiar o acaso, para colocar razões, ou seja, para entender? Mas entender não é fugir para a ideologia, nem dar um nome à noite ao que permanece escondido. É a necessidade de encontrar na própria informação histórica o que a tornará compreensível. (CERTEAU, 1982, p. 102).

François Dosse *et al*. (2012) articulam uma reflexão em torno das referências filosóficas do pensamento de Certeau e citam Hegel entre os autores que inspiraram suas páginas. Dosse *et al*. (2012) especificam, desde o início, a posição de distância de Certeau com Hegel: "Certeau ancora-se a um pensamento sobre a história que, sem ser 'infectado' ao pensamento hegeliano da história, nunca esquece sua marca, a inflexão, a 'volta' dada a uma reflexão sobre a história" (DOSSE *et al*., p. 186). Delineando a concepção de história de acordo com Certeau, segundo sua obra ***La possession de Loudun***, Dosse *et al*. (2012) destacam o negativo, a opacidade, a loucura que habita a história e que, repetidamente, remete o historiador ao encontro com a alteridade, que nunca se permite ser definida.

Em Hegel, no entanto, é sempre a razão que conquista o negativo:

> Uma razão, apesar de tudo, emerge; o real se presta a uma inteligência de dentro, ao ponto de que mesmo para o negativo assumido em sua dor, o real é racional e o racional é real. Por outro lado, no negativo de Certeau, ele continua sendo um irrecusável e nunca definitivamente compreendido. (DOSSE et al., 2012, p. 192).

Outras breves referências aos laços entre Hegel e Certeau são notadas por Dosse *et al*. (2012), quando mencionam o discurso sobre a teologia negativa em Certeau. A partir da consideração da escrita certeauniana, Dosse et al. (2012) falam da "escuridão", que é mostrada desde os títulos das obras do historiador francês, principalmente em **A Fábula Mística**, Volume

II - Século XVI e XVII (2015) e **O lugar do outro: História religiosa e mística**, todos títulos que "chamam para entrar no jogo do negativo, deste 'trabalho do negativo', esta expressão hegeliana para a qual Michel de Certeau caracteriza o seu tipo de pesquisa" (DOSSE *et al*., 2012, p. 391).

Peter Burke (2005) menciona as raízes dos estudos filosóficos de Certeau, ligando as tentativas de não opor as ciências humanas às ciências exatas, na busca de encontrar os canais de união entre esses dois ramos e, não menos importante, Burke (2005) compara a heterologia de Certeau com a dialética hegeliana, mostrando pontos em comum, no que diz respeito, em particular, à dialética do servo e do mestre. Em resumo, Burke mostra como o servo, mesmo na situação de subordinação, possui uma vantagem epistemológica, que consiste em reverter a desvantagem, ligada à sua inferioridade. Um processo de inversão em que a diferença social encontra, a partir de uma posição de inferioridade, a "possibilidade de conhecer a existência social, e torna esse ponto de vista indispensável a qualquer esforço para entender o mundo" (BURKE, 2005, p. 155).

Ainda na sua análise, François Dosse *et al*. (2012) veem em Hegel a possibilidade de uma visão positiva que abre nova compreensão sobre as relações humanas e é precisamente esse aspecto que o aproxima da heterologia de Certeau, que está dividida em duas direções fundamentais: a primeira relativa ao respeito e responsabilidade pelo outro e a segunda em relação à inversão epistemológica, que a reconecta à interpretação por Hegel.

A última contribuição que levamos em conta é tomada de François Dosse, Delacroix e Garcia (2012). Na biografia de Certeau, Dosse, Delacroix e Garcia (2012) mencionam, em algumas passagens, uma espécie de acompanhamento, ao longo da jornada existencial de Certeau, ao encontro de e em comparação a Hegel. Além das menções sobre o período de formação de Certeau, Hegel ainda é mencionado no contexto de experiência, sobretudo nas sanções durante a afirmação da descentralização da teologia como uma ciência, diante da mudança de posição do teológico em direção à filosofia moderna e contemporânea, quando trata de três figuras representativas: Spinoza (1632-1677), Heidegger (1889-1976) e Hegel (1770-1831), e na direção das ciências humanas. Ainda abordando o tema do estudo do misticismo, ao considerar a figura retórica privilegiada da linguagem mística, o oximoro, Dosse (2012) faz a comparação do significado dessa figura com a anulação hegeliana.

2.3.1 Do silêncio à alteridade

Para Certeau (2007), dois elementos da organização das sociedades religiosas tradicionais oferecem um meio simbólico capaz de comunicar o valor do silêncio purificador da linguagem: o templo no centro da cidade e a palavra "Deus" dentro dos textos. Templo e "Deus" são ambos considerados princípios de esvaziamento. O primeiro em relação aos espaços cheios e habitados da cidade, e o segundo em relação à linguagem do texto espiritual em que se cria um ponto de fuga. No discurso religioso ou místico, a palavra "Deus" desempenha um papel semelhante; ela permite que o texto espiritual apague os nomes próprios de deuses, anjos, heróis ou homens e tudo o que atrapalha o discurso piedoso e cria um ponto de fuga na linguagem.

Certeau se volta ao presente para afirmar a necessidade de polos vazios [*évidemment*], dos quais indica alguns exemplos ativos nas sociedades contemporâneas ocidentais e nos grupos interessados na experiência cristã.

Aqui, referindo-se a essas "práticas", retoma mais uma vez o conceito de ruptura para definir essas formas concretas de esvaziamento e purificação do discurso e, em última instância, do próprio pensamento: "Rupturas en la repetición indefinida de los significantes[25]" (CERTEAU, 2007, p. 183). E, nesse sentido, podemos estabelecer uma relação entre essas rupturas na repetição e aquilo que fez o Concílio Vaticano II, ao impor o silêncio aos "agradecimentos" em revistas e jornais, salas de milagres e cruzeiros.

O Concílio Vaticano II aconteceu entre os anos de 1962 e 1965. Foi convocado pelo Papa João XXIII com o intuito de renovar a Igreja para que ela pudesse dialogar com o mundo atual. O Concílio causou uma "revolução" em vários aspectos dentro da Igreja, sobretudo nos campos dogmáticos e pastorais (GORDO, 2016).

Desde o Concílio de Trento, realizado nos anos 1545 a 1563, a Igreja percorreu séculos mantendo uma postura muito mais apologética do que de diálogo, haja vista que a convocação de Trento se deu para combater teologicamente os reformadores protestantes. Os argumentos utilizados para a defesa eram, em sua grande maioria, afirmações das "verdades" processadas pela fé católica, fechando, assim, qualquer possibilidade de questionamentos.

Entre os concílios de Trento e o Vaticano II, a Igreja realizou o Concílio Vaticano I nos anos de 1869 a 1870. Porém, nesse período, em razão das inúmeras vertentes filosóficas que atacavam a Igreja, sua postura foi de reafirmação categórica de Trento. Para Ribeiro (2006),

[25] Rupturas na repetição indefinida de significantes. Tradução livre do autor deste trabalho.

entre as correntes que compunham o contexto daquele Concílio, podemos citar o cartesianismo, que pôs em xeque a autoridade da Tradição; a filosofia spinozista, a qual exclui a priori a religião revelada; o kantismo, que diminuiu as fronteiras entre filosofia e teologia; e a filosofia empírica inglesa, que defendia o primado da observação.

Segundo Ribeiro (2006), essas correntes defendem o primado da razão e sua autonomia em face da Revelação e do dogma, ou seja, elas negavam o caráter transcendente da revelação. Ao lado dessas correntes de corte racionalista, havia também as correntes fideísta e tradicionalista, que punham em xeque a própria fé.

Antes do Concílio Vaticano II, a Igreja viveu um período longo de sua história, apoiada em uma liturgia mais voltada para o clero e religiosos, do que para os fiéis. A simbologia católica dos sacramentos, de modo especial da missa, era muito difícil de ser assimilada, especialmente no ocidente, onde a liturgia seguia o rito romano e, independentemente do país onde se celebravam, os ritos eram em latim e o padre ficava de costas para o público.

Mesmo com certa renovação, a Igreja procurou suprimir a participação de uma suposta religião popular católica nos *mass media*. Então, o processo para desaparecimento das seções de "agradecimentos" em jornais e revistas, a diminuição de objetos ex-votivos em igrejas e salas de milagres e a censura a desobrigas em cruzeiros ocorreram gradativamente na passagem da década de 1960 para 1970, período em que a Igreja assimilava o conteúdo "renovador" do Concílio Vaticano II (1962-1965).

A supressão das seções de agradecimentos parece sinalizar que revistas e jornais, seguindo uma linha ideológica adotada por muitos dentro da Igreja, sobretudo na América Latina, buscavam o distanciamento devocional, priorizando o engajamento sociopolítico. Todavia, ainda nas décadas de 1970 e 1980, jornais fora do eixo do Vaticano ainda aceitavam os agradecimentos para a publicação diária.

A grande massa de fieis, praticamente formada por pessoas iletradas, impossibilitadas de se aproximarem do mistério da fé, criou sua própria maneira de viver o catolicismo. A religiosidade popular – para a corrente da Teologia da Libertação, "religião do povo" – firma-se nesse contexto, onde praticamente era impossível para o povo simples entender a centralidade da fé em Cristo.

Em sua tese, cujo título é **Os (des) encontros da fé: análise interdiscursiva de dois movimentos da Igreja Católica**, Silva (2006, p. 60, grifos do autor) define a Teologia da Libertação como:

> [...] um movimento que surgiu na Igreja Católica no final da década de sessenta. De acordo com Andrade (1991), apesar de só ter se efetivado como movimento em 1971, a TL começou a se desenvolver na primeira metade da década de 1960, mais especificamente, em 1964. Nesse ano, foi realizada a primeira reunião de teólogos latino-americanos com o objetivo de elaborar uma teologia própria. Entretanto, o termo *libertação* só foi incluído em 1970, em Bogotá, quando da realização do primeiro congresso da TL, com o tema: Teologia da Libertação: opção da *Teologia latino-americana na década de 70* (cf. Andrade, 1991:57). Logo em seguida, no ano de 1971, foi publicada, em Lima (Peru), o livro de Gustavo Gutiérrez, Teologia da Libertação – perspectivas. Esta obra foi considerada, pelos próprios teólogos da libertação, o marco inaugural do movimento. O desenvolvimento da TL ocorreu principalmente na América Latina, atingindo pouco, ou quase nada, os demais continentes.

Michael Löwy (2000) apresenta oito pontos que seriam os pilares da teologia da Libertação. Dentres esses, destacamos seis, que consideramos mais definidores do referido movimento: a libertação humana como antecipação da salvação final em Cristo, uma nova leitura da Bíblia, uma forte crítica moral e social do capitalismo dependente, o desenvolvimento de comunidades de base cristãs entre os pobres como uma nova forma de Igreja e, especialmente, uma opção preferencial pelos pobres e a solidariedade com sua luta de autolibertação.

Ideologicamente mais direcionada à esquerda, a Teologia da Libertação propõe a libertação das pessoas oprimidas na sociedade. Em certos contextos, envolve análises socioeconômicas, com a preocupação social com os pobres, por isso a tendência à esquerda e, de certa forma, ao Materialismo Histórico, pois aposta nas pessoas simples como construtoras da história, em detrimento aos grandes nomes, que, ainda segundo a referida teologia, são responsáveis pela detenção de produções materiais.

No Brasil, um grande exemplo, na prática, que vigora sobre a Teologia da Libertação, e que recai sobre o objeto principal desta tese, é a Romaria da Terra, que nasceu em um momento histórico, na década de 1990, em que o capital estava investindo na região de Andaraí, Bahia, e os fazendeiros e grupos econômicos estavam expulsando posseiros que, inclusive, não tinham qualquer organização sindical. Foi nessa conjuntura que a igreja de Andaraí percebeu que a fé no Bom Jesus era o grande sustentáculo do povo carente da região. Essa Igreja – seguidora da Teologia da Libertação – propôs à população rural uma romaria a Bom Jesus da Lapa, também na Bahia, no mês de julho, na tentativa de, diante da fé, debater os problemas da terra, conclamar os camponeses à organização e conscientização dos problemas relativos aos seus trabalhos (OLIVEIRA, 2022, p. 44).

A Romaria da Terra possui manifestações folclóricas, de cada grupo regional, que dela participa, com seminários tematizados, plenárias e debates, de onde se retiram propostas para a resolução dos problemas sociais e especificamente do mundo rural. As reuniões e as plenárias se dão na esplanada do Santuário e na Gruta da Soledade. Alguns seminários são feitos em escolas de Bom Jesus da Lapa. Na esplanada, as missas acontecem pela manhã e à noite. Dessa romaria, que ocorre em julho de cada ano, emergem tipologias de ex-votos escultóricos e em maquetes, que lembram ranchos, fazendas, carroças puxadas por cavalos ou bois, e casas de campo (OLIVEIRA, 2022, p. 45).

Como uma espécie de compensação, brotam espontaneamente maneiras "simplificadas" de aproximação do divino: o culto aos santos e à Nossa Senhora, as novenas, as romarias, as rezas permitiam que o fiel católico da época pudesse expressar sua fé. Essa reelaboração da fé pode ser entendida dentro daquilo que Néstor García Canclini (2011, p. 113) chama de "reconversão" simbólica, ao tratar do hibridismo[26], embora ele não fale diretamente do aspecto religioso.

A recuperação do visível, que o concílio de Trento tinha assumido como tarefa a assegurar, pastoral e doutrinariamente, parece chegar, na verdade, a dois efeitos contrários. Por um lado, as instituições religiosas se "politizam" progressivamente e terminam, à sua revelia, por obedecerem às normas de sociedades ou nações que se confrontam. Por outro lado, a experiência se aprofunda num "avesso" oculto ou se marginaliza num "corpo místico" ou em "círculos devotos" (CERTEAU, 1982, p. 118). Nesse caminho, sobre corpo e círculos, Certeau (1982) justifica:

> Entre os dois, conservando por algum tempo a estrutura e o vocabulário mental de uma hierarquia "eclesiástica", a "razão do Estado" impõe sua lei e faz funcionar de um modo novo os antigos sistemas teológicos: por exemplo, a idéia de cristandade ressurgiu em sociedades privadas (como a Companhia do Santo Sacramento) sob a forma de um projeto totalitário, utopia cuja bagagem mental é arcaizante (mesmo que certas idéias sejam reformistas) e cujo sustentáculo não é senão um grupo secreto. (CERTEAU, 1982, p. 118).

O Vaticano II quis aproximar a liturgia oficial (romana) do povo, inclusive com adoção da Constituição do *Sacrosanctum Concillium*. As missas passaram a ser celebradas nas línguas vernáculas e houve uma conclamação aos padres conciliares para centrarem a fé cristã católica no mistério salvífico de Cristo. E foi justamente a interpretação dessa grande novidade do

[26] Como indicaremos mais adiante, hibridismo é um conceito usado por Canclini para explicar a construção da cultura latino-americana, que bebeu em diferentes culturas.

Vaticano II que abriu portas para o entendimento de que a religião do povo deveria ser purificada e, em alguns casos extremos, "eliminada". Nesse processo de "eliminação", está a censura aos "agradecimentos" divulgados nos *mass media*.

Na América Latina, o Conselho Episcopal Latino-americano (CELAM), reunido em Medellín, na primeira assembleia pós-Vaticano II (1968) (DOCUMENTO DE MEDELLÍN, 1968), para adequar as conclusões conciliares em nosso continente, interpretou a religiosidade popular como uma pastoral de conservação e defendeu que era necessária uma pastoral que gerasse transformação.

O livro **A Igreja na atual transformação da América Latina à luz do Concílio: Conclusões de Medellín** (1968, p. 29-30) ilustra bem essa concepção acerca da religiosidade popular:

> A expressão da "religiosidade popular" é fruto de uma evangelização do tempo da Conquista, com características especiais. É uma religiosidade de votos e promessas, peregrinações e de um sem-número de devoções [...] Esta religiosidade mais do tipo cósmica, em que Deus é a resposta para todas as incógnitas e necessidades do homem, pode entrar em crise e de fato já começou a entrar com o conhecimento científico do mundo que nos rodeia.

A América Latina talvez seja o território eclesial em que mais houve aproximação do sagrado por vias da devoção popular. Na faixa ibérica do continente americano, várias culturas se mesclaram, a europeia, a africana e a indígena, cada uma com sua maneira própria de entender o metafísico, contribuindo para a formação do imaginário religioso latino-americano. É o que Canclini (2011) justifica para utilizar a expressão hibridismo e explicar a construção da cultura latino-americana, que bebeu nas fontes de tão diferentes culturas para construir outra: "falar de hibridização me parece útil para designar as mesclas da figuração indígena com a iconografia espanhola e portuguesa" (CANCLINI, 2011, p. 111).

O livro **Vocabulário Teológico Para a América Latina**, mesmo sendo publicado no final da década de 1970, ainda acentua bastante essa hermenêutica controversa de interpretação do Concílio:

> Assim, se impõe uma pastoral de evangelização que procure desenvolver valores mais fiduciais, dinâmicos e sociais na fé do povo. Trata-se de transmitir-lhe gradualmente o novo espírito cristão, tal como ele se expressou nos documentos do Concílio Vaticano II, de Medellín e Puebla. Ou seja, um cristianismo que brote do compromisso sincero da fé em Cristo e da entrega aos irmãos e que implique na transformação do mundo em que vivemos com os ideais de justiça e paz. (IDÍGORAS, 1979, p. 422).

O Documento de Medellín (1968, p. 31) chegou a convocar os meios de comunicação social para falar sobre a catequese adequada, que purificasse a religiosidade popular:

> [...] A pastoral popular deverá adotar exigências cada vez mais crescente para conseguir personalização e comunidade de vida, de modo pedagógico, respeitando as diversas etapas do caminho de Deus. Respeito não significa aceitação e imobilismo, mas convite para uma experiência mais completa do Evangelho, e uma reiterada conversão. Para isto, torna-se necessária a estruturação de organismos pastorais convenientes [...] sublinha-se a importância dos meios de comunicação social para uma catequese adequada.

A interpretação e aplicação do Concílio Vaticano II na Igreja da América Latina chegou a considerar a devoção popular como de pouca prática cristã, sem consistência teológica. Visto que a teologia vaticana está fundamentada em tradições religiosas, houve a tentativa de silenciamento de processos comunicacionais milenares.

Com base em uma síntese contextualizada do Concílio Vaticano II, Certeau afirma que esta opção de condenar a religião popular deixou áreas inteiras da experiência humana por conta dos cristãos leigos e, assim, as práticas religiosas e o silêncio foram negligenciados, sendo o primeiro considerado o limite do conhecimento e o segundo o limite da linguagem. Para Certeau, "é necessário restaurar, dentro e fora da experiência cristã, o duplo limite do saber ou da linguagem que sempre constituiu por um lado as práticas e por outro o silêncio" (CERTEAU, 1982, p. 116).

Certeau (1982) discute, brevemente, o significado que as práticas religiosas tiveram na história moderna, lembrando sua função de "refúgio" num contexto sociocultural em que havia ocorrido um processo de descristianização e reorientação das atividades científicas, políticas, profissionais e até sexuais, as quais não eram mais inspiradas no sistema de crenças religiosas, mas nos ditames das instituições.

O silêncio em que Certeau tanto insiste pode ser considerado o outro no que diz respeito à linguagem, aquele lugar que, por sua vez, dá espaço à alteridade. É um elemento determinante da relação entre o cristianismo e a intelectualidade, que deve permitir uma nova "invenção" dessa relação. Certeau atém-se à reação psicológica, pois defende que a experiência de estar em um lugar pode proporcionar uma reação negativa de vertigem, de simplesmente sentir-se num buraco:

> Mas do fundo deste poço surge outro silêncio de paz ao fazer-se ausente, de atenção ao inesperado que faz uma linguagem mais modesta e mais comum, mais verdadeira também, mais violenta do que vinda de longe. Todos nós

> aguardamos palavras nascidas desta noite, polido e refeito por este silêncio. (CERTEAU, 1982, p. 40).

A prática do silêncio, ainda segundo o autor, abre espaço para que possamos acessar a consideração do sentido, que é a direção que o cristianismo católico dá à relação com a alteridade:

> Certamente, para compreender [a relação com o outro] o significado cristão é preciso considerar seriamente o que a reflexão filosófica, antropológica e freudiana sempre enfatizou: o outro é perigoso. Dói quem não se defende. Basicamente, é a face da morte. Assim, todo poder e todo conhecimento têm o efeito, senão pela razão, de transformar o outro em objeto, tornando possível a posse ou dominação e, portanto, protegendo contra sua ameaça. A morte é o que vem a mim junto com o outro. Por ser irredutivelmente outro, sou necessariamente limitado, destinado a morrer. Ao crescer, a criança, o aluno, o vizinho, o competidor, o cônjuge alteram e colocam em perigo o que somos. (CERTEAU, 1982, p. 48).

O teórico francês busca distinguir a centralidade da alteridade, segundo a interpretação vaticana, de sua própria interpretação do cristianismo, a qual funciona a partir da ênfase nos contrários. No caso daquilo que defende Certeau, não se trata de fazer um discurso apologético, mas de realizar uma análise crítica que, para ele, é a essência da fé cristã em uma perspectiva de preeminência histórico-antropológica.

Para Certeau (1982), a negatividade, que constitui essencialmente a relação com o outro, não é evitada pela experiência cristã. E as experiências relativas à fé, à caridade e à esperança nos anunciam senão o absoluto, um além de nós mesmos, portanto uma morte: seria o nosso cancelamento? Indaga o próprio Certeau. Para ele, a experiência do outro "é terrível, análoga à do Deus da Bíblia, que não pode ser encontrado sem morrer" (CERTEAU, 1982, p. 145).

De acordo com Certeau, a especificidade que o catolicismo traz para a experiência do outro após o Concílio Vaticano II é que tal experiência passa a ser vista como marcada pela confiança que espera do outro não mais apenas a morte, mas a vida. Nesse sentido, ainda segundo o autor, "abrir espaço para o outro significa também receber a graça de participar de uma vida que vai além de nós" (CERTEAU, 1982, p. 146).

O reconhecimento do próprio limite, a aceitação da morte, que vem da presença do outro, refere-se a um verbo que é central na reflexão de Certeau para explicar a relação de transformação do Cristianismo com a soma total de alteridade. Nesse pensamento, além da circularidade dialética, está o desdobramento das leis hegelianas para os saltos dos quantitativos aos qualitativos, a negação da negação e as leis dos contrários desenvolvidos por Karl Marx.

Nesse enriquecimento teórico que Certeau desenvolve, além da consagração de uma história essencialmente presente, está a contextualização da própria alteridade do cristianismo católico, que, na tentativa de "barrar" elementos populares – romarias, ex-votos, peregrinações, hibridismos –, se vê quedada frente a renovações e forças das tradições milenares, para as quais um significado está fortemente exposto: a fé.

2.3.1.1 A Folkcomunicação

Para Beltrão[27] (1971), o conceito de folkcomunicação nasce da vinculação estreita entre folclore e comunicação popular, isto é, "o processo de intercâmbio de informações e manifestação de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore" (BELTRÃO, 1971, p. 15). Trata-se, portanto, de manifestações culturais ligadas à espontaneidade popular, individual ou coletiva, em cujo processo podemos perceber mensagens, informações e comunicação, a exemplo das salas de milagres, canais que permitem o processo de comunicação entre os ex-votos, o crente e o seu ente superior, e que, a partir de uma variada tipologia, publicizam fatos e acontecimentos ao público que visita essas salas.

Ao trabalhar com o folclore e dar voz aos "marginalizados", Luiz Beltrão (2004) também se inclinou à etnografia, aplicando a metodologia descritiva nas suas incursões sobre a prosa, a crença, a religiosidade, as cantigas nordestinas, contextualizando-a, no sentido de uma apresentação despojada de fatos e interpretações, que saltaram do berço popular para a ciência.

Mesmo diante da conjuntura instalada com o golpe militar em 1964 no Brasil, os estudos de Beltrão sobre a cultura popular, à luz da Folkcomunicação, trataram das manifestações populares, especialmente os ex-votos, numa perspectiva comunicacional espontânea, sobretudo entre as classes consideradas marginalizadas. Porém, enquanto as manifestações populares encontravam espaço no mundo acadêmico como forma legítima de comunicação, vetores dos *mass media*, como a revista **Ave Maria**, suprimiam, a partir de 1966, a publicação da seção ***graça alcançada***, por um entendimento de que a religiosidade popular era alienante. Isso

[27] Luiz Beltrão de Andrade Lima, pernambucano de Olinda, nasceu em 8 de agosto de 1918, e faleceu em Brasília, no dia 24 de outubro de 1986. Comunicólogo, jornalista, escritor e pesquisador brasileiro, é considerado pioneiro nos estudos da comunicação popular no Brasil. Consagrado por ter criado e defendido o conceito "Folkcomunicação" e impulsionado estudos de temas até então "marginalizados" no campo da comunicação (MACIEL et al., 2011).
Em 1967, na Universidade de Brasília (UNB), Beltrão defendeu a primeira tese de doutorado em Comunicação do Brasil, com o tema **"Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação, de fatos e expressão de ideias".** Mesmo já sendo jornalista e escritor consagrado, foi, portanto, o primeiro docente de uma faculdade de comunicação que prestou o exame de doutorado no Brasil.

aconteceu depois do encerramento do Concílio Vaticano II, em 1965, o qual, conforme discutimos na subseção 2.2, com base em alguns conceitos teóricos de Certeau, tentou destituir a dita religiosidade popular.

Quando Luiz Beltrão publicou o artigo **O ex-voto como veículo jornalístico**, em 1965, na revista **Comunicação e Problemas**, ele deu visibilidade ao processo comunicacional enraizado na cultura popular, que, muitas vezes, esteve à margem dos interesses e coberturas da indústria cultural. A persistência dos estudos comunicacionais do pesquisador pernambucano deu destaque às diversas formas de manifestação cultural, entendendo-as nas suas relações interdisciplinares com a etnografia, a antropologia e a sociologia, ganhando espaço nos ciclos acadêmicos no Brasil e no exterior.

A folkcomunicação nasce dessa percepção de Beltrão acerca da força híbrida do comunicar cultura (folclore) na relação com os meios mediáticos. A aceitação do estudo da cultura como forma de analisar sistematicamente a própria comunicação é também defendida por Jesús Martin-Barbero (1997):

> Por muito tempo a verdade cultural dos países latino-americanos importou menos do que as seguranças teóricas. E assim estivemos convencidos de que a comunicação nos deveria apresentar uma teoria – sociológica, semiótica ou informacional – porque só a partir dela seria possível demarcar o campo de interesses e precisar a especialidade de seus objetos. Entretanto, alguma coisa na realidade se mexeu com tanta força que provocou uma certa confusão, como a derrubada das fronteiras que delimitavam geograficamente o terreno e nos asseguravam psicologicamente. Apagado o desenho do 'objeto próprio', ficamos à mercê das intempéries do momento. Mas agora não estamos mais sozinhos: pelo caminho já encontramos pessoas que, sem falar de 'comunicação', não deixam de questioná-la, trabalhá-la, produzi-la: gente das artes e da política, da arquitetura e da antropologia. Foi necessário perder o 'objeto' para que encontrássemos o caminho do movimento social na comunicação, a comunicação em processo. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 277-278).

Martin-Barbero (1997) conceitua "folclore" à luz de três termos: *folk*, *volk* e *povo*, que – parecendo falar do mesmo, no movimento "traiçoeiro" das traduções –, impedem ver o jogo das diferenças e das contradições entre os diversos imaginários que mobilizam. De um lado, *folk* e *volk* são o ponto de partida do vocábulo com que se designará a nova ciência – *folklore* e *volkskunde* –, enquanto *people* não se liga a um sufixo nobre para engendrar o nome de um saber, mas a uma modalização carregada de sentido político e pejorativo: populismo. Assim, enquanto *folk* tende a recortar-se sobre um *topos* cronológico, *volk* o fará sobre um geopolítico, e *people* sobre um sociopolítico (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 28). *Folklore* capta, antes de

tudo, um movimento de separação e coexistência entre dois "mundos" culturais: o rural, configurado pela oralidade, crenças e arte ingênua; e o urbano, configurado pela escritura, secularização e arte "refinada".

O conceito global de folclore é atribuído a William John Thoms (1803-1885) – um antiquário inglês –, que teceu, em 1846, o termo *folklore* (de *folk* = povo + *lore* = costume ou conjunto de crenças) para substituir outros termos usados à época, tais como "antiguidades populares" ou "literatura popular". Autor de vários livros (inclusive sob o pseudônimo Ambrose Merton), Thoms foi membro e líder da *Folklore Society*, fundada em 1878, na Inglaterra. O estudo de Thoms busca: i) explicar o que é folclore e seus gêneros; ii) definir o que é um grupo folclórico; iii) discutir a concepção de tradição e indicar como a população a aprende, apreende e a compartilha. O estudo do folclore ainda procura entender o que é ritual e o que é performance.

Atualmente, para alguns estudiosos, a exemplo de Sims e Stephens (2011), o folclore é compreendido como uma forma de entender as pessoas e a ampla gama de maneiras criativas de expressar quem somos e o que valorizamos e acreditamos.

Conforme Richard Dorson (1976), os folcloristas estão preocupados com o estudo da cultura tradicional, ou da cultura não oficial, ou da cultura popular, em oposição à cultura da elite, não com o objetivo de provar uma tese, mas de aprender sobre a massa [parte da humanidade], negligenciada pelas disciplinas convencionais. Ainda segundo Dorson, os historiadores escrevem histórias da elite, dos bem-sucedidos; os literatos estudam escritos elitistas; e os críticos de arte restringem sua atenção às artes plásticas. Já os antropólogos se aventuram longe dos caminhos tradicionais, e alguns campos da sociologia olham para as pessoas estatisticamente.

Vale lembrar que o termo folclore se refere ao conhecimento que temos acerca de nosso mundo e de nós mesmos. Conhecimento que não aprendemos na escola, nem em livros; aprendemos folclore uns com os outros, informalmente. Trata-se, portanto, de conhecimento não oficial, que compartilhamos com nossos pares, famílias e outros grupos que integramos (SIMS; STEPHENS, 2011).

Folclore não é necessariamente uma inverdade ou algo antiquado ("cafona"); também não é cultura popular. É aprendizagem informal e não oficial, resultante da experiência do dia a dia, que inclui mitos, lendas, piadas, provérbios, canções, bençãos, laudas, dizeres no ato de brindar ("*cheers*", "saúde"), trava-línguas, saudações, desejos de sucesso ("*in bocca al lupo*", "*merda*") etc. (SIMS; STEPHENS, 2011).

Afinal, folclore está presente em vários tipos de comunicação informal, quer de forma verbal (oral ou escrita), quer de modo habitual (rituais, comportamentos generalizados), quer material (objetos físicos). O folclore envolve valores, tradição, modos de pensar e de se comportar. Ele nos ajuda a aprender quem somos e a extrair significado do mundo que nos rodeia (SIMS; STEPHENS, 2011).

A religião ancorada nessa corrente cultural, a partir da década de 1960, produziu inúmeras formas de manifestações populares, corroborando o modo de se comunicar do povo. Muitas expressões influenciaram as artes, a literatura, a vestimenta, a culinária, enfim a vida cotidiana, de modo especial na América Latina. Algumas dessas manifestações culturais estão ligadas ao folclore.

Beltrão, quando envolve a tríade informação/folclore/religião, compreende a força da comunicação no fiel devoto que encontra formas criativas de comunicar as suas crenças e consequentemente sua própria vida. E dentro do imaginário religioso, o devoto que consegue um "milagre" sente-se no dever, como que em dívida, de externar e anunciar o benefício divino recebido. Os ex-votos são a expressão e o testemunho – e por que não *medium?* – máximos do pagamento de tal "dívida".

2.3.1.1.1 O ex-voto na folkcomunicação

O ex-voto, além do pictórico e do desenho, é também feito em madeira, cerâmica, pano, cera, papel, fitas, linhas, cordões, papelão, cartolina, chifre, gesso, pedra-sabão, coco e outros materiais, inclusive plásticos, além das cartas, bilhetes, placas, fotografias e dos que vêm em formato digital. É pintado em tela, tábuas ou cartolina; é fotográfico, biográfico, *high-tech.* O seu valor artístico está entre o artesanato e o que ainda se teima, na história da arte, chamar de "arte menor", que são as obras trabalhadas pelo próprio "pagador da promessa" ou pelo "riscador de milagres", que procura caprichar na modelagem (quando escultura) ou na bidimensionalidade das cores e no traço do pincel (quando pintura), para demonstrar ao santo da sua devoção o quanto lhe está agradecido.

> O fascínio e o esforço não se limitam a artesãos que pela sua habilidade se tornaram conhecidos geralmente e entendidos por muitos. Vai além, generaliza-se entre as populações camponesas e as classes operárias, exprimindo-se através do ex-voto, que, no Nordeste brasileiro, é conhecido por milagre ou promessa – quadro, imagem, fotografia, desenho, fita, peça de roupa, utensílios domésticos, mecha de cabelo, etc., que se oferece ou se expõe

> nas capelas, igrejas, salas do milagre ou cruzeiros, em ação de graças por um favor alcançado do céu. (BELTRÃO, 1971, p. 143).

O valor documental do ex-voto é mais amplo. Abrange, inclusive, os objetos ex-votivos fabricados em série em gesso ou parafina: braços, pernas, cabeças, corações, fígados, torsos e outras partes do corpo. Os zoomorfos, representando miniaturas de bois, cavalos, jumentos, porcos, carneiros, gatos, cachorros e galinhas, e até animais taxidermizados[28]. E, ainda, os simbólicos – fitinhas, velas do tamanho de uma pessoa, miniaturas de embarcações e carros, casas, máquinas de costura, pilões de barro e madeira, instrumentos de trabalho e aqueles objetos, como joias, peças de vestuário, mechas de cabelo, garrafas, cachimbos, muletas, óculos – numa quase infinita tipologia.

Nas décadas de 1960 a 1970, camponeses e pessoas do meio urbano usavam o ex-voto como modo de expressão e, como nem todos os "agraciados" ou devedores de graças eram hábeis no manejo do cinzel, do canivete, do carvão ou dos lápis e tintas, surgiram as indústrias de "milagres", nas proximidades dos santuários de maior procura, seja nos grandes centros urbanos, como em São Paulo e Rio de Janeiro, seja nas cidades de pequeno e médio portes, como Congonhas, em Minas Gerais.

Nas zonas rurais, segundo Luís Saia (1944), os fabricantes de ex-votos eram, em geral, carpinteiros, pois algumas peças permitiam que se usassem com bastante segurança as ferramentas costumeiras do ofício: formão, serrote, grosa, goiva. Eram especialistas, cuja existência comprovamos pela análise de peças que, embora colhidas em cruzeiros distantes e de difícil acesso, apresentavam características semelhantes, algumas sendo visivelmente de um mesmo artista.

Deixando de parte os centros de devoção das capitais, que atraem uma multidão heterogênea de crentes e onde o sentido informativo e opinativo dessa manifestação folclórica se fixa, apenas, na demonstração de fé religiosa, Luiz Beltrão (1971) voltou-se para os cruzeiros – também denominados "santas cruzes" –, para as capelinhas ex-votivas, para os lugares venerados de modo especial pela massa mais homogênea dos indivíduos que não são leitores ou colaboradores de jornais, ouvintes de rádio ou espectadores de cinema ou televisão e afirmou: "Aí então a notícia nos surge inconfundível, clara, apregoada até mesmo ou a partir mesmo do imóvel votivo" (BELTRÃO, 1971, p. 145).

Se entrarmos nos santuários e conseguirmos as "chaves" para decodificar as mensagens contidas nas peças expostas nos altares ou nas paredes das salas de milagres, teremos contato

[28] Processo milenar de enchimento de animais mortos para conservas as suas características.

com ex-votos com informações bem curiosas: ex-votos em desenho, pintura ou fotografia, representando graficamente o acontecimento, tal como ocorreu; em cidades litorâneas, ex-votos pictóricos, em foto ou desenho, representando afundamentos de barcos, tempestades, náufragos agarrados a rochedos ou a destroços flutuantes; na zona rural, representações de quedas de animais, picadas de cobras, chifradas, acidentes de trabalho no campo, sendo comuns os ex-votos zoomorfos: bois, vacas, carneiros e porcos curados de bicheira.

A doença e a sua localização são indicadas, quer por meio de pintura, quer por um procedimento em bricolagem, inserido diretamente na composição; muitos desenhos a lápis ou a carvão, em cartolina ou papelão, com a reprodução da pessoa ou do animal – o local da afecção indicada pela cor vermelha. Certos desenhos são de grande riqueza em detalhes: os móveis, as vestimentas, os utensílios, constituindo uma fonte documental de grande valor, e que, além da evidência histórica do lugar, nos trazem a memória da pessoa ou da família possuidora do animal.

Os retratos e as fotografias com a narração do milagre no anverso ou na parte inferior também constituem meio de informação de grande interesse. São colhidos pelos fotógrafos profissionais – até os anos 1980, os "lambe-lambes" –, encontrados nas imediações dos santuários, mas que atualmente estão perdendo espaço para as fotos digitais e digitalizadas pelos próprios devotos.

Em alguns ex-votos esculpidos, a localização da enfermidade no corpo é indicada por meio da pintura: feridas, talhos, erupções são marcados em vermelho nos braços, pés, mãos, cabeças. Entretanto, em grande número de cabeças, não há nenhuma indicação sobre a doença, possivelmente por ausência de diagnóstico para o que aflige o fiel, como os "problemas mentais", as dores de cabeça, os problemas cognitivos ou psíquicos e, nos dizeres populares – daí o folclore –, o "mau olhado" e o "quebranto". Muitas cabeças, principalmente as produzidas em parafina, têm um bilhete colado ou colocado dentro do seu formato oco.

Para Beltrão (1971), os locais de exposição dos ex-votos – cruzeiros, altares, cemitérios ou salas de milagres – tornam-se "autênticas gazetas de pedra e cal", podendo perfeitamente indicar as moléstias comuns em determinadas regiões, a regularidade de certos males numa área geográfica delimitada, os denunciadores nosológicos e mesmo teratológicos. Sendo a promessa a satisfação da súplica atendida, a obtenção da "graça alcançada" é publicizada e divulgada nos jornais. E assim, por divulgar problemas encontrados, há uma notificação por secretarias de saúde.

Outro aspecto interessante é a chamada cura dos vícios. Garrafas de aguardente, copos, baralhos estão presentes nas prateleiras e chão das salas de milagres. Fotografias de casais falam

de amores que triunfaram sobre a negação familiar, a oposição paterna ou materna, a batalha por manter a família perante o quadro econômico do país, frente ao desemprego.

Romeiros, peregrinos, turistas e crentes avulsos, em suas cartas, contam ao santo suas dificuldades, os segredos íntimos, os problemas de sua vida; pessoas agradecem pelo companheiro ou companheira no amor; trabalhadores e trabalhadoras falam das ocupações profissionais; estudantes agradecem pelas vitórias em concursos e seleções.

Através dos ex-votos "corações sangram e com o seu sangue vai sendo escrita a história dos sofrimentos do povo nordestino, vítima das secas, dos latifúndios, das doenças e da fome" (BELTRÃO, 1971, p. 148). O ex-voto, na sua "ingênua exageração de milagres", é, na verdade, um veículo, em linguagem popular, dos sentimentos, agradecimentos a Deus e protestos contra dificuldades encontradas na vida.

Vale ressaltar, e aqui interpondo a nossa visão, que, de forma fenomenológica, o ex-voto pode ser descrito como qualquer objeto que sirva especificamente para expressar gratidão por um presente ou bem-estar concedido por um poderoso agente de ordem, digamos, metassocial, a atores intramundanos (indivíduos e/ou coletivos). Com a intenção voluntária de expressar gratidão (embora às vezes sejam do tipo propiciatório), quase todos objetos podem ser "transformados" em ex-votos. Isso pode ajudar a explicar a variedade quase infinita da tipologia comumente encontrada em santuários, coleções particulares e museus.

Embora tenha referenciado variada tipologia ex-votiva em sua tese, Beltrão analisa os objetos com partes textuais, isto é, onde o milagre é descrito por escrito. Essa tipologia, que denominamos ex-votos biográficos[29], surge nas placas gravadas em latão, em mármore ou em madeira; ou são cartas, bilhetes e, por fim, nos "agradecimentos" em jornais impressos e na revista **Ave Maria**.

O pesquisador brasileiro procura deixar claro que o fato de o processo ex-votivo ser um fenômeno popular não significa que as classes não populares tenham perdido a fé ou se tornado completamente seculares. As pessoas, de modo geral, mudaram suas práticas, adaptando-as a novos formatos devocionais, novas tipologias ex-votivas, e até a novos lugares, dentro ou fora da cidade, onde ocorre a desobriga ex-votiva. Nesse sentido, são criadas formas cada vez mais oficiais, teológicas e "racionais" de se relacionar com os poderes dos entes superiores. Prova disso são os denominados "agradecimentos" em alguns jornais e revistas, analisados por Beltrão, que implicam a perda do caráter determinista do ex-voto como um instrumento de comunicação popular, encontrados apenas em salas de milagres. Convertidas em instrumento

[29] Uma das tipologias desenvolvidas pelo autor desta tese, anteriormente ao presente trabalho.

de mensagens, estereotipadas ou não, essas novas formas passam a ganhar espaço, também, em plataformas mediáticas, industrialmente modeladas, cujo suporte e conteúdo são completamente diferentes dos *retablos*, dos *milagritos*, das tábuas votivas, das esculturas em parafina ou madeira e de outros tipos tradicionais de ex-votos.

Beltrão analisou "agradecimentos" (Figuras 5 e 6) em seções específicas de jornais famosos de grande circulação e jornais locais. Já para o caso da revista **Ave Maria**, que teve origem no ano de 1898, Beltrão analisou os incentivos que levaram os "leitores a testemunharem os favores recebidos de Deus por intermédio de algum santo" (GORDO, 2016, p. 1).

O caminho aberto por Beltrão, a partir da década de 1960, no campo da ciência da comunicação, encontrou laços em diversas universidades e centros de pesquisa do Brasil e em alguns países da América Latina, que estão recuperando a memória da cultura popular. Essa cultura passa a ser vista não apenas como manifestação residual, que corresponde a modos de estruturação da produção material e a formas de organização social em vias de desaparecimento, mas, sobretudo, como canal de comunicação da resistência popular à ação avassaladora da globalização e do consumismo, que vêm impondo alterações fundamentais ao *modus vivendi* em praticamente todos os setores da sociedade.

Figura 5: Agradecimento a Santo Expedito Jornal Diário de Montes Claros na década de 1980



Oração Santo Expedito

Importante este Santo mártir é especialmente invocado nos casos de negócios que demandam pronta solução e que uma demora poderia comprometer. É o Santo da 11ª. hora aquele cuja invocação nunca é tardia, mas que também incita a fazer depressa o bem, a não deixar para o dia seguinte e a cumprir sem demora aquilo que se lhe promete.

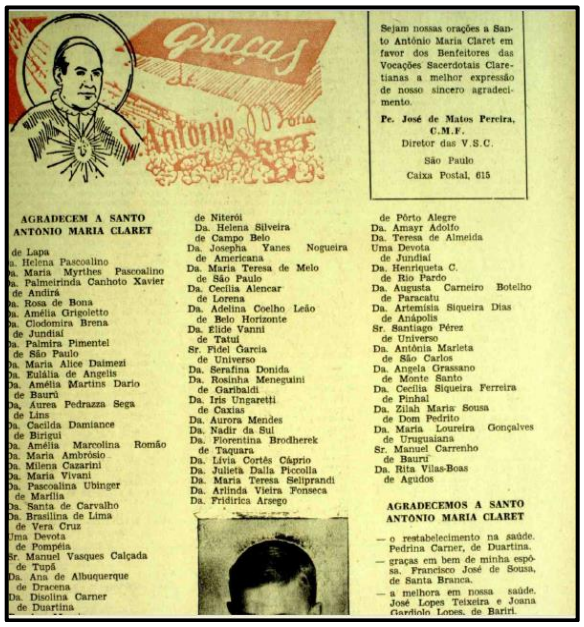
Oração: Que a intercessão do glorioso mártir Santo Expedito, nos recomende oh meu Deus junto a vossa bondade a fim de que com sua proteção obtenhamos o que os nossos próprios méritos são impotentes para se alcançar. Assim seja. Nós vos suplicamos Senhor, que inspireis e vossa graça todos os nossos pensamentos e ações para que eles encontrem em vós, seu princípio e sejam por intercessão de Santo Expedito, levados, com coragem fidelidade e prontidão, em tempo próprio e favorável, bom e feliz fim.

Por Nosso Senhor Jesus Cristo, Vosso Filho, na Unidade do Espírito Santo, Assim Seja. Suplice Santo Expedito! Honrado pelo conhecimento daqueles que vos invocaram à última hora e para negócios urgentes, nós vos suplicamos que nos obtenhais da bondade misericordiosa de Deus, por intercessão de Maria Imaculada, hoje (ou em tal dia) a graça com que toda submissão, solicitamos Vontade Divina, Padre Nosso, Ave Maria e Glória ao Pai. Agradecendo por graça alcançada.

A.P.V.

Fonte: Hemeroteca Diário de Montes Claros[30].

Figura 6: Agradecimentos a Santo Antonio Maria Claret. Revista Ave Maria em 25 de janeiro de 1959



Graças de Santo Antônio Maria Claret

Sejam nossas orações a Santo Antônio Maria Claret em favor dos Benfeitores das Vocações Sacerdotais Claretianas a melhor expressão de nosso sincero agradecimento.

Pe. José de Matos Pereira, C.M.F.
Diretor das V.S.C.
São Paulo
Caixa Postal, 615

AGRADECEM A SANTO ANTÔNIO MARIA CLARET

de Lapa
a. Helena Pascoalino
a. Maria Myrthes Pascoalino
a. Palmeirinda Canhoto Xavier de Andirá
a. Rosa de Bona
a. Amélia Grigoletto
a. Clodomira Brena de Jundiaí
a. Palmira Pimentel de São Paulo
a. Maria Alice Daimezi
a. Eulália de Angelis
a. Amélia Martins Dario de Baurú
a. Áurea Pedrazza Sega de Lins
a. Cacilda Damiance de Birigui
a. Amélia Marcolina Romão
a. Maria Ambrósio
a. Milena Cazarini
a. Maria Vivani
a. Pascoalina Ubinger de Marília
a. Santa de Carvalho
a. Brasilina de Lima de Vera Cruz
Uma Devota de Pompéia
Sr. Manuel Vasques Calçada de Tupã
Da. Ana de Albuquerque de Dracena
Da. Disolina Carner de Duartina
de Niterói
Da. Helena Silveira de Campo Belo
Da. Josepha Yanes Nogueira de Americana
Da. Maria Teresa de Melo de São Paulo
Da. Cecília Alencar de Lorena
Da. Adelina Coelho Leão de Belo Horizonte
Da. Elide Vanni de Tatuí
Sr. Fidel Garcia de Universo
Da. Serafina Donida
Da. Rosinha Meneguini de Garibaldi
Da. Iris Ungaretti de Caxias
Da. Aurora Mendes
Da. Nadir da Sul
Da. Florentina Brodherek de Taquara
Da. Lívia Cortês Cáprio
Da. Julieta Dalla Piccolla
Da. Maria Teresa Seliprandi
Da. Arlinda Vieira Fonseca
Da. Fridirica Arsego
de Pôrto Alegre
Da. Amayr Adolfo
Da. Teresa de Almeida
Uma Devota de Jundiaí
Da. Henriqueta C. de Rio Pardo
Da. Augusta Carneiro Botelho de Paracatu
Da. Artemísia Siqueira Dias de Anápolis
Sr. Santiago Pérez de Universo
Da. Antônia Marieta de São Carlos
Da. Angela Grassano de Monte Santo
Da. Cecília Siqueira Ferreira de Pinhal
Da. Zilah Maria Sousa de Dom Pedrito
Da. Maria Loureira Gonçalves de Uruguaiana
Sr. Manuel Carrenho de Baurú
Da. Rita Vilas-Boas de Agudos

AGRADECEMOS A SANTO ANTÔNIO MARIA CLARET

— o restabelecimento na saúde. Pedrina Carner, de Duartina.
— graças em bem de minha espôsa. Francisco José de Sousa, de Santa Branca.
— a melhora em nossa saúde. José Lopes Teixeira e Joana Gardiolo Lopes, de Bariri.

Fonte: Plataforma da Revista **Ave Maria**[31].

A contribuição de Beltrão aos estudos de comunicação pode ser assim sintetizada:

i) Tentativa de sistematizar a produção do discurso jornalístico, tal qual exercitado na "imprensa elitista";

[30] Disponível em http://bndigital.bn.br/acervo-digital/diario-de-montes-claros/829293. Acesso em: 7 nov. 2021.
[31] Disponível em: em https://revistaavemaria.com.br/banca. Acessado em: 7 nov. 2021.

ii) Defesa da comunicação popular como resultado da marginalização a que a sociedade política submete a grande maioria dos trabalhadores urbanos e rurais.

O interesse do teórico brasileiro pelas construções culturais do povo teve origem na sua atividade profissional de repórter: a proposta em cobrir fatos cujos protagonistas eram humildes pais de família conduzidos ao crime para dar sustento aos filhos; mulheres abandonadas pelos respectivos grupos sociais, que não tiveram outro recurso senão procurar empregos domésticos e se prostituírem; crianças abandonadas, que aprenderam nas ruas a defender-se contra uma ordem social desumana e destruidora.

Em Beltrão, a sala de milagres destinada à aglomeração ex-votiva e de observadores define a única área espacial dentro do santuário em que as pessoas podem intervir com relativa liberdade, quebrando a unidade semântica sóbria, solene e ordenadora, imposta pelo próprio santuário, opondo-lhe uma infinidade de objetos cuja unidade semântica é precisamente o detalhe e cuja única regra de combinação é a justaposição tipológica.

Essa composição semântica, além de ser material e espacial, também significa e informa os lugares e as formas pelas quais a disciplina pode ser violada, mas, ao mesmo tempo, destaca e reforça, por simples oposição, os lugares, os espaços e as formas em que o fiel deve respeito ao padroeiro, ou seja, ao mesmo tempo em que quebra o rigor de um museu ou outro *medium*, para divulgar a sua história, há a disciplina dedicada no ambiente que é a "dos milagres".

O ex-voto é, hoje, um instrumento de comunicação popular, graças a autores como Beltrão, que o apresenta como um elemento popular, mas relacionado a uma prática de produção de mensagens das classes exploradas e marginalizadas, fazendo-as ecoar na sociedade.

Beltrão vê uma relação de solidariedade ou um pressuposto recíproco entre a prática religiosa que culmina no ex-voto e as classes sociais ditas "populares", o que nos permite compreender o ex-voto em um processo de comunicação popular, e não como simples conteúdo pitoresco, engraçado, sobrenatural, mal redigido ou pouco racional, o que nos permite afastar o objeto ex-votivo de um processo puramente folclórico. Se a rigor tomarmos a etimologia da palavra, o ex-voto estará situado somente no sufixo *Folk*, que significa "gente" ou "povo", e aí estará ligado ao processo de comunicação como um *medium* popular, o objeto ex-votivo.

No seu livro, Beltrão privilegia certo tipo de expressão popular, sugerindo a existência de um jornalismo marginal que se superpõe à comunicação de atualidades veiculadas pela imprensa escrita, falada, televisada e pelo cinema. Ele descortina a comunicação praticada nas comunidades operárias e camponesas e em certos núcleos da classe média, seja no plano informativo, lúdico ou educativo. O referencial – "jornalismo marginal" – buscado pelo autor

para descrever e interpretar tais ocorrências simbólicas é justamente o caráter de exclusão a que são compelidos alguns grupos jornalísticos dentro da sociedade brasileira. Esmagados pela tendência dos *mass media*, disseminados sistematicamente pelos sistemas convencionais de reprodução – escola, família, igreja – e reforçados pelos múltiplos veículos da indústria cultural, os grupos que Beltrão chama de marginalizados esboçam o seu inconformismo e a sua revolta através de canais próprios, utilizando códigos restritos, que funcionam como mecanismos de preservação da sua autonomia dentro da avalanche gerada pelo consumismo.

É possível que esse caráter de resistência cultural e política das classes subalternas através do que Beltrão denomina folkcomunicação não esteja bem explícito, pela natureza descritiva da maioria dos registros incorporados ao desenvolvimento do seu livro. Tal circunstância pode ser atribuída até mesmo às fontes de pesquisa de que dispôs o autor, na maioria dos casos, ele teve acesso a estudos monográficos realizados por sociólogos e antropólogos que observaram os modos de comunicação popular segundo a óptica das classes mais privilegiadas (MELO, 2008).

É inegável que o repertório de manifestações simbólicas das populações oprimidas catalogadas por Beltrão, na tentativa de estabelecer os contornos do sistema da folkcomunicação, constitui terreno propício para que as novas gerações de pesquisadores, saídos das escolas de comunicação, possam retornar ao campo e compreender dialeticamente as contradições que atravessam o discurso das classes trabalhadoras. Se, por um lado, esse discurso contém traços nítidos da ideologia das classes mais favorecidas, as quais dominam os *medium* comunicacionais, por outro lado ele reproduz, de modo explícito, ingênuo ou dissimulado, a consciência possível da espoliação econômica e da submissão cultural a que têm sido condenados vastos contingentes da população brasileira.

Geralmente, estudos de comunicação tendem a tomar como objeto de crítica ou análise os *mass media* (TV, rádio, cinema, imprensa, indústria fonográfica, portais da web). De uma forma ou de outra, eles foram configurados como o principal objeto de estudo de uma (in)disciplina que angustiadamente busca delimitar com exatidão suas próprias fatias da torta da realidade social a partir da qual se deve falar com a população em geral.

Sem passar pela discussão desse tipo de ansiedade compartilhada, tanto por "funcionalistas" quanto pelos "críticos", apontamos Beltrão, que reencontra a "ciência da comunicação" e se dedica à compreensão dos *mass media*, tomando como base Harold Lasswell (1902-1978), McLuhan (1911-1980) e o contemporâneo sociólogo belga Armand Mattelart. Em outras palavras, os *mass media* são assuntos de pesquisas importantes, que dificilmente podem ser localizados e analisados sem primeiro compreender-se os diferentes processos e práticas

diversificadas e a construção e reconstrução contraditórias de sentidos que se podem perceber numa sociedade social e culturalmente desigual como a nossa.

Como uma simples referência ao necessário itinerário teórico para este fim, em nosso olhar, entendemos a comunicação como fator significante, senão essencial, para construir o relacionamento com as culturas, as ideologias, as classes sociais e, finalmente, com a estruturação, consolidação, crise e desestruturação de hegemonias em uma sociedade específica.

É por isso que, por um lado, é interessante e, por outro, é inusitado estudar os ex-votos, que pessoas das mais diferentes classes e idades geralmente carregam a santuários para deixá-los como um testemunho de agradecimento por uma graça ou milagre recebido. Tais objetos expõem assuntos que não interessam à sociedade ou não despertam interesse de setores da comunicação. Assuntos, fatos e acontecimentos, individuais ou coletivos, assuntos de famílias, do homem, da mulher e, até mesmo, de animais domésticos, que estão, de certa forma, escondidos da sociedade, mas que, por "vetores populares", passam a ser divulgados.

Interessante, porque isso nos leva a uma problemática concreta da produção discursiva e objetal, especificamente no campo da comunicação, que tem a ver com culturas desiguais, com a participação de diferentes classes sociais e, sem dúvida, passa a espreitar, através dos interstícios dos santuários considerados como fontes culturais, no que uma pluralidade de classes é "reconhecida" em significantes comuns, mas com significados diferentes e até mesmo contraditórios. Como fontes culturais, os santuários católicos nos permitem compreender melhor os vários campos de construção/reconstrução cotidiana da legitimidade de poder cultural e de hegemonia.

A partir dos pormenores antropológicos e iconográficos, e com atualização, tomar o ex-voto como objeto de estudo para entender melhor a comunicação numa perspectiva das Ciências Sociais e das disciplinas multidisciplinares, como a memória, a política, a semiótica e a linguística, tem base nas indeterminações e na fuga do preconceito sobre arte e *media*.

> Através dos ex-votos "corações sangram e com o seu sangue vai sendo escrita a história dos sentimentos do povo nordestino, vítima das secas, dos latifúndios, das doenças e da fome". O ex-voto, na sua 'ingênua exageração de milagres' é, na verdade, um veículo de linguagem popular, dos seus sentimentos. Agradecimento a Deus e protesto contra os homens do governo, responsáveis pela situação lastimável em que se encontra a maioria do povo brasileiro. (BELTRÃO, 2014, p. 294).

A investigação dos *medium* comunicacionais, dos elementos e da cultura, dos agentes e usuários das modalidades midiáticas e dos efeitos da folkcomunicação é necessária, notadamente em países como o Brasil, de elevado índice de analfabetismo, de má distribuição de rendas e acentuado nível de pobreza e violência de diversas formas, que levam a frequentes crises institucionais e à instabilidade política.

A redução desses males exige a colaboração de todos. Surpreende que se confie a emissão de mensagens quase exclusivamente à comunicação convencional, através dos *mass media*, fora do alcance de imensas porções da audiência como um todo, quando nem mesmo conhecemos bem as formas de comunicação que usamos no dia a dia em nossos diálogos.

No sistema da folkcomunicação, apesar da existência e utilização, em certos casos, de modalidades e canais indiretos e industrializados (como transmissões desportivas pela TV, canções gravadas em *chips* ou mensagens impressas em papel), as manifestações são sobretudo resultado de uma atividade artesanal do agente/comunicador, enquanto o processo de difusão se desenvolve horizontalmente, tendo em conta que os usuários recebem as mensagens através de um intermediário próprio em um dos múltiplos estágios de difusão. A recepção sem esses intermediários só ocorre quando o destinatário domina o código e a técnica, tendo capacidade e possibilidade de usá-lo, por sua vez, em resposta ou na emissão de mensagens originais.

Nesse caminho, podemos compreender a folkcomunicação, por sua natureza e estrutura, como um processo artesanal e horizontal, semelhante essencialmente aos tipos de comunicação interpessoal já que suas mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência (MACIEL *et al.*, 2011).

O sistema de comunicação social, como a comunicação de massa, clama por uma infraestrutura industrial, econômica, mercantil bastante cara. Até mesmo em suas manifestações menos aparatosas, como no teatro ou no *show business*, são vultosos os investimentos de capital. Estão, por isso mesmo, praticamente vedadas aos públicos de baixa renda, pois, além de tudo, exigem deste público uma preparação, uma formação específica, uma formação em cada linguagem (MACIEL *et al.*, 2011).

Se os *mass media* afetam os diversos públicos, cuja ação social já é sobremodo adequada às ideias indicadas pelas mensagens industrializadas da comunicação de massa, é fácil concluir que ainda menor será sua eficácia junto aos públicos marginalizados, privados do domínio e/ou do acesso aos meios de difusão e às mensagens do sistema. Excluídos do sistema de comunicação social, e não podendo – pela própria condição humana – dispensar o intercâmbio de mensagens culturais, esses públicos integraram outro complexo de procedimentos, modalidades, meios e agentes elaboradores e emissores de mensagens, ao nível de suas

vivências, experiências e necessidades. É desse outro sistema que as camadas sociais identificadas como carentes intercambiam elementos de informação, educação, incentivo à melhoria material e, afinal, de entretenimento e sonho adequados às condições socioeconômicas do seu dia a dia.

Luiz Beltrão (1971) dialoga, como mencionamos, com Paul Lazarsfeld (1901-1976), que investigou os tipos de influência interpessoal nas comunicações em uma comunidade e cujas pesquisas culminaram por consolidar o processo denominado "fluxo de comunicação em dois estágios", ou seja, dos meios aos líderes e destes aos seus amigos mais próximos. O autor brasileiro cria, a partir desse processo, um quadro, em que destaca seis quesitos:

i) A influência de outras pessoas em decisões específicas tende a ser mais frequente – e certamente mais efetiva – que a dos meios de comunicação de massa;

ii) Influenciadores e influenciados mantêm íntimas relações e, consequentemente, tendem a compartilhar as mesmas características de situação social: é muito raro pessoas de alta situação social influenciarem outras de baixa condição, e vice-versa;

iii) Indivíduos intimamente relacionados tendem a ter opiniões e atitudes comuns e relutam em abandonar o consenso do grupo, mesmo que os argumentos dos meios de comunicação de massa lhes pareçam atraentes;

iv) Há especializações na "liderança de opinião" – por exemplo: uma pessoa é influente sobre compras, mas provavelmente não o será quanto à moda;

v) Embora a influência passe dos mais para os menos interessados, esses últimos devem ter interesse suficiente para serem suscetíveis: não há líderes sem partidários e o partidarismo exige interesse;

vi) Os "líderes de opinião" têm mais tendência a se exporem aos *mass media*, particularmente aos mais relevantes para suas esferas de influências.

Com base nos estudos de Beltrão, notamos que no processo ex-votivo, atrelado ao conceito de Folkcomunicação, o ex-voto está muito além de um mero objeto do mundo rural, dos "iletrados", da "gente pobre", da "arte menor" ou de um processo folclórico. Esse objeto ganha a sua repercussão em salas de milagres, e por esse motivo, pode ser visto em museus. Mas, além disso, ele consegue alcançar os *mass media*, fazendo-se presente com os "agradecimentos" nas revistas e nos jornais de grande circulação. E, se tomarmos a ideia desse entrelaçamento de plataformas e formatos, chegaremos até os formatos digitais dos ex-votos, fator inalcançável por Beltrão, devido ao seu limite temporal, porém, em sua época, pôde elucidar uma fonte infocomunicacional que, além da tradição, trouxe narrativas de quem não tem a sua voz nos grandes meios de difusão.

2.3.1.1.1.1 Os líderes no processo folkcomunicacional

A identificação do líder de opinião como agente/comunicador do sistema de folkcomunicação é o ponto de partida da pesquisa de Beltrão. Ela está alicerçada na busca e análise dos agentes e usuários do processo de comunicação, das modalidades e dos feitos da grande corrente paralela de mensagens, que permitirá o conhecimento das expressões do pensamento popular, do intercâmbio de ideias e, afinal, das tentativas de uma convivência, quando não da integração, entre grupos distanciados.

O trabalho de Osvaldo Trigueiro (2011), que reflete sobre a Folkcomunicação e Ativismo midiático, traz importantes conceitos do líder, do ativista, e inclusive trata da aproximação com um dos maiores pensadores da Comunicação Social contemporânea, o colombiano Martín-Barbero (1937-2021). Trigueiro (2011) pondera sobre a pesquisa da comunicação e a necessidade de, em campo e em comunidades, refletir sobre as ruas, os sindicatos, os bairros e as suas representatividades mediáticas que filtram o conteúdo mass mediático para criar as suas soluções de mediação às comunidades. Trigueiro (2011) propõe o percurso do pensamento de Martín-Barbero (1987) quando envolve o mundo globalizado e a cultura popular.

No livro **Dos meios às mediações**, de 1987, o semiólogo, antropólogo e filósofo Jesús Martín-Barbero, analisa como se desenvolveu a perpetuação dos elementos da cultura de massa antes do surgimento dos meios eletrônicos, do mundo globalizado, e defende que, mesmo após a facilidade em acessar a cultura por diversos dispositivos, não há garantia de que quem acessa a compreende e isso modifique a realidade.

Assim, através da comunicação, a mediação entre conteúdo e público tornou-se mais fácil de ser ingerida e consumida – desde a materialidade até a subjetividade. E essa comunicação se deu justamente nessas ferramentas produtoras, representativas e legitimadoras das culturas, tornando possível comunicar e articular memórias culturais que antes ficaram contidas apenas em um ciclo social específico – tanto da burguesia quanto popular.

É seguindo essa noção que, no segundo capítulo, denominado **Do folclore ao popular**, o autor apresenta alguns elementos da cultura de massa utilizados enquanto forma de expressão particular e representativa pela população identificada como “folclórica”, “vulgar” ou “popular”. Uma vez que as demais ferramentas culturais “manipuladas pelas burguesias”, como o teatro, livros, religião e até o ensino, não davam espaço para que essa parcela da sociedade se sentisse incorporada. Assim, desenvolveram seus próprios artifícios, como o cordel, os

almanaques e o melodrama teatral – este muito próximo do circo – para manifestarem suas culturas, demandas e sentimentos.

O capítulo é subdividido em três tópicos: "Uma literatura entre o oral e o escrito", focado em analisar a utilização de dois elementos da escrita: o cordel (na Espanha) e o *colportage*[32] (na França), mostrando como eram utilizados como forma de perpetuar conhecimento, cultura, religião, diversão e informação através da leitura coletiva, partindo de uma linguagem mista, retratados por visões urbanas e camponesas que marcam um povo em sua ampla significação; o segundo tópico é "Uma iconografia para usos plebeus". Nele, Martín-Barbero mostra que a utilização da imagem esteve muito forte durante os séculos XV e XVI, primordialmente pela igreja, associando a imagem à fé e sua fortificação, todavia, com o passar do tempo, a utilização da imagem ganhou novas perspetivas, como elemento de reafirmação cultural e de reconhecimento identitário pela camada popular; e, por fim, o "Melodrama: o grande espetáculo popular" mostra como a teatralidade, muito própria das finalidades do circo, apresenta-se como dispositivo de expressão das mais diversas maneiras pelos grupos sociais vulgares/populares, principalmente a expressão corporal, uma vez que em certa medida a fala era proibida.

O comunicador num processo folkcomunicacional tem a personalidade característica dos líderes de opinião identificada nos seus pares do sistema de comunicação social, o que, no folkcomunicador, é, talvez, ainda mais aguçado. Sobre esse processo, Luiz Beltrão (1980) destaca seis situações:

i) *Prestígio na comunidade*, independentemente da posição social ou da situação econômica, graças ao nível de conhecimentos que possui sobre determinado(s) tema(s) e à aguçada percepção dos reflexos de tais temas na vida e nos costumes de sua gente (BELTRÃO, 1980, p. 57);

ii) *Exposição às mensagens* do sistema de comunicação social, participando da audiência dos meios de massa, mas submetendo os conteúdos ao crivo de ideias, princípios e normas do seu grupo (BELTRÃO, 1980, p. 57, grifos do autor);

iii) *Frequente contato com fontes externas* autorizadas de informação, com as quais discute ou complementa as informações recolhidas (BELTRÃO, 1980, p. 58, grifos do autor);

iv) *Mobilidade*, pondo-se em contato com diferentes grupos, com os quais intercambia conhecimentos e recolhe preciosos subsídios (BELTRÃO, 1980, p. 58, grifos do autor);

[32] Do português "Colportagem", tratra-se da distribuição de publicações, livros e panfletos religiosos por pessoas chamadas "colportores". O termo não se refere necessariamente a livros religiosos. Fonte: Dicionário On-line de Português. Disponível em : https://www.dicio.com.br/colportagem/. Acesso em : 11 mar. 2023.

v) *Fortes convicções filosóficas*, à base de suas crenças e costumes tradicionais, da cultura do grupo a que pertence, às quais submete ideias e inovações antes de acatá-las e difundi-las, com vistas a alterações que considere benéficas ao procedimento existencial de sua comunidade (BELTRÃO, 1980, p. 59, grifos do autor);

vi) Voltado aos objetos de folk ativismo – conceito que pode ser tratado diante do ex-voto transgressor.

Enquanto no sistema de comunicação social é frequente a coincidência entre os líderes de opinião e as autoridades políticas, científicas, artísticas ou econômicas, na folkcomunicação há maior elasticidade em sua identificação: os líderes agentes/comunicadores desse tipo de comunicação nem sempre são "autoridades" reconhecidas, mas possuem uma espécie de carisma, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores, em geral alcançando a posição de conselheiros ou orientadores da audiência sem uma consciência integral do papel que desempenham, como o são os artistas mexicanos.

Para Beltrão (1980), os líderes não apenas têm consciência de sua posição, como atuam, às vezes, mesmo abusivamente, para mantê-la ou ampliá-la. Conscientemente, num sentido construtivo, desenvolveram e desenvolvem sua capacidade de liderança como padres pregadores, como exemplo citamos: Padre Cícero e frei Damião, cantadores e violeiros, poetas-folhetistas e glosadores, compositores populares, como Luiz Gonzaga, o "rei do baião", sambistas dos morros cariocas, jornalistas e radialistas das rádios comunitárias de bairros ou até mesmo das proibidas "rádios piratas". Às vezes, tais folkcomunicadores exploram a credulidade pública e seu espírito de luta, como ocorre no caso dos falsos religiosos, médiuns, videntes e beatos e com a enorme legião de demagogos políticos, que substituíram, em postos de mando municipais, os "coronéis", cuja atuação sociopolítica foi vastamente retratada na ficção e estudada pela história e pela sociologia, além de bastante explorada pelo cinema e, até mesmo, pelas telenovelas.

Na concepção da folkcomunicação, a ascensão à liderança está intimamente ligada à credibilidade que o agente/comunicador adquire no seu ambiente e à habilidade em codificar a mensagem ao nível de entendimento de sua audiência. Tal habilidade mostra-se bastante decisiva em nações como o Brasil, que mantém uma estrutura social discriminatória, e se concretiza notadamente entre populações das zonas rurais, comunidades marginalizadas dos meios urbanos e até mesmo entre trabalhadores ou subempregados.

Quando se pretende transmitir uma mensagem a esses indivíduos e, especialmente, quando o conteúdo insere novo sistema de valores e conceitos, como no caso de campanhas que buscam mudanças, é preciso "traduzir-lhes" a ideia, adequando-a aos esquemas habituais de

valoração dos destinatários. O líder-comunicador *folk* é um trabalhador que sabe não somente encontrar palavras, como argumentos, que sensibilizam as formas pré-lógicas. Segundo Lévy-Bruhl (2008), Bastide (2011), Malinowski (1976) e outros cientistas sociais, essas formas caracterizam o pensamento e ditam o conteúdo do grupo, com a possibilidade de compreensão e noção de "grupos tribais", "subalternos", de "classes", "marginais", "marginalizados", estudados, conceituados assim entre as décadas de 1960 e 1970.

A expressão "marginal" surge, na literatura científica, pela primeira vez em 1928, em um artigo de Robert Park sobre as migrações humanas, publicado no **American Journal of Sociology**. O migrante é definido por Park (1928) como um "híbrido cultural", um "marginal", que, embora compartilhe da vida e das tradições culturais de dois povos distintos, "jamais se decide a romper, mesmo que lhe fosse permitido, com seu passado e suas tradições, e nunca (é) aceito completamente, por causa do preconceito racial, na nova sociedade em que procura encontrar um lugar" (PARK, 1928, p. 886). O autor se refere à situação do migrante estrangeiro; contudo, tanto a essência das características grifadas (oposição à mudança/preconceito) como a tipificação a seguir coincidem com nosso objeto de estudo: "É um indivíduo à margem de duas culturas e de duas sociedades que nunca se interpenetraram e fundiram totalmente" (PARK, 1928, p. 889). Ainda sobre esse tema, o autor afirma:

> Quase todas as comunidades, mesmo aquelas que ficam à margem do desenvolvimento econômico, urbano e tecnológico, encontram meios alternativos para divulgar informações e expressar sua arte, preenchendo as funções dos meios de Comunicação tradicionais. Essas manifestações incluem, entre outras, cantorias, literatura de cordel, ex-votos e folguedos como o bumba-meu-boi e o mamulengo. (Folkcomunicação – a mídia dos excluídos, 2007, p. 5).

O termo ganhou significado pejorativo e passou a ser empregado para indivíduo considerado elemento perigoso, ligado ao mundo do crime, o fora-da-lei, vagabundo, violento, homem ou mulher que vive da bebida, dos tóxicos. Segundo Perlmenn (2005), o termo foi aplicado "aos pobres em geral, desempregados, migrantes, membros de outras subculturas, minorias raciais e étnicas e transviados de qualquer espécie" (PERLMENN, 2005, p. 48). A mesma autora esclarece que, entre os pontos importantes do surgimento e caracterização da marginalidade e que nos interessa particularmente, está a influência da invasão do exterior, como ocorreu na América Latina, onde "o processo de colonização implicou não apenas conquista e invasão, mas contato cultural e manipulação diária da população indígena" (PERLMENN, 2005, p. 50), o que colocou as culturas existentes numa situação marginal.

O fenômeno da marginalidade caracterizou-se após a revolução burguesa e sua ideologia e agravou-se com a Revolução Industrial, geradora conceptual e formal da sociedade de massa. As camadas superiores – a elite do poder econômico e político –, que estabelecem os níveis de civilização e as metas de desenvolvimento, inclusive sociocultural, se contrapõem a indivíduos e grupos sem condições (ou a quem sempre são negadas condições) de alcançá-los, em decorrência da pobreza, das culturas tradicionais, do isolacionismo geográfico, rural ou urbano, do baixo nível de escolaridade ou do inconformismo ativo e consciente com a filosofia ou a estrutura social dominante.

Do levantamento e análise dessas condições, a que vimos dedicando nossos estudos, resultou a tese sobre o ex-voto como elemento/*medium*, que desgarra de uma marginalidade e traz ao público a mensagem e a informação do homem e da mulher que não se destacam ou que não possuem um canal nos *mass media*. E a identificação e classificação da tipologia denominada "transgressora", através da qual podem ser agregados os excluídos, marginalizados (e não marginais, expressão que evitamos para afastar sua conotação negativa), não só dos sistemas político e econômico, mas também da comunicação social. Os ex-votos estão vinculados a agentes instalados numa marginalidade declarada pelo sistema, a exemplo dos presidiários e das pessoas "em situação de rua", prostitutas e desempregados[33]. Há também os ex-votos criados livremente – sem a proposta da desobriga – por artistas (*retableros*) mexicanos que formalizam críticas à sociedade, à política e à economia, com personagens discriminados e "marginalizados". Ainda no tocante aos ex-votos transgressores, estão incluídos na temática dos "marginalizados" agentes da sociedade que, de alguma forma, sublevaram sistemas para conquistar a sua alteridade, a exemplo da mulher, que se exalta contra o patriarcalismo ou machismo, ou a mulher que conquista posições sociopolíticas e econômicas até então vistas como somente masculinas.

Subsumindo à tese que formula a teoria da folkcomunicação, Beltrão (1980) destaca, no seu modelo de pesquisa, três grupos considerados marginalizados, para revelar a folkcomunicação como forma, também, de sublevar os processos comunicacionais dos *mass media*:

i) Os *grupos rurais marginalizados*, sobretudo devido ao seu isolamento geográfico, sua penúria econômica e pouca escolarização (BELTRÃO, 1980, p. 63, grifos do autor);

[33] Quanto usamos o termo *marginais*, fazemos referência às pessoas à margem do sistema político e econômico e discriminadas por setores da sociedade.

ii) Os *grupos urbanos marginalizados*, compostos de indivíduos constituídos das classes subalternas, desassistidas, subinformadas e com mínimas condições de acesso (BELTRÃO, 1980, p. 63, grifos do autor);

iii) Os *grupos culturalmente marginalizados, urbanos ou rurais*, que representam contingentes de contestação aos princípios, à moral ou à estrutura social vigente (BELTRÃO, 1980, p. 64, grifos do autor).

Na folkcomunicação, cada ambiente gera o próprio vocabulário e a própria sintaxe, e cada agente comunicador emprega o canal que tem à mão e melhor sabe operar, de modo que seu público veja refletido na mensagem o seu modo de vida, suas necessidades e aspirações. O enquadramento de qualquer parcela da comunidade em um desses grupos depende, a priori, de uma pesquisa das linguagens específicas utilizadas pelos indivíduos que os compõem e dos meios de expressão por eles utilizados.

Enquanto os *mass media* são dirigidos à comunidade mais ampla, a folkcomunicação se destina a classes, grupos e setores mais restritos na difusão midiática, com o uso de palavras, signos gráficos, gestos, atitudes, linhas e formas que mantêm relações muito tênues com o idioma, a escrita, a dança, os rituais, as artes plásticas, o trabalho e o lazer, com a conduta, enfim, das classes menos privilegiadas da sociedade.

O sistema *folk* que apresentamos contém, histórica e artisticamente, traços da universalidade que advém da Antiguidade, momento em que a cultura ex-votiva criou raízes, tronco e ramos profundamente arraigados na natureza politeísta. Isso permite manifestações levadas a diferentes matizes religiosas e que, independentemente de raça, atitude, gênero e posição social, *mediam* a comunicação do ser humano com um ente superior, o sobrenatural.

2.4 Ator-rede. o ex-voto a partir de bruno latour

Bruno Latour, sociólogo, antropólogo e filósofo francês, considerado um dos maiores intelectuais contemporâneos, morreu recentemente em Paris, aos 75 anos. Latour foi professor titular do Instituto de Estudos Políticos de Paris e da *London Scholl of Economics and Political Science*. Ele foi um dos fundadores dos chamados Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia (ESCT). Sua principal contribuição teórica – ao lado de outros autores, como Michel Callon e John Law –, foi o desenvolvimento da Actor Network Theory - ANT (Teoria ator-rede), segundo a qual, ao analisar a atividade científica, considera que tanto os atores humanos como os não humanos, estes últimos devido à sua vinculação ao princípio da simetria generalizada, se desenvolvem em sociedade (MUNIESA, 2015).

Sobre a teoria ator-rede, Bruno Latour revela em sua tese que explorar as propriedades da teoria ator-rede foi tarefa que o grupo parisiense de estudos de ciência e tecnologia se propôs a enfrentar desde o início da década de 1980. Grupo esse formado por Latour, Michel Callon e John Law. No entanto, esta teoria tem sido muitas vezes mal compreendida e, portanto, muito mal interpretada em estudos pouco aprofundados, sobretudo nos campos da sociologia e da cibercultura.

A nossa análise coaduna, principalmente, com a obra mais conhecida do referido autor, a qual apresenta o principal marco da sua teoria, **Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Essa obra é vista como uma grande contribuição, pois propõe novas perspectivas para se compreender os sujeitos, seus grupos e redes. Para Latour, "de certo modo, este livro lembra um guia de viagem por um terreno ao mesmo tempo inteiramente banal – o mundo social a que estamos acostumados – e completamente exótico: precisamos aprender como ir mais devagar a cada passo" (LATOUR, 2012, p. 38).

Na primeira parte do livro, Latour analisa a etimologia da palavra "social". Além disso, defende que uma sociedade mutável funciona dessa forma justamente por ser constituída por diferentes indivíduos e, portanto, o termo "social" não deve estar vinculado a uma definição fixa. Para o autor, a forma como o "social" é trabalhado, principalmente pelos sociólogos, transmite a falsa noção de que um determinado fenômeno pode ser explicado em sua totalidade. Essa tese é falsa, ainda segundo o referido autor porque não considera a complexidade do fenômeno social, que vai além de uma análise rasa, ou seja, realizada fora do eixo científico e, portanto, simples, feita por pesquisadores tradicionais, vinculados a uma Sociologia Positivista.

Segundo Latour (2012), o livro em questão foi escrito "para ajudar os pesquisadores interessados em repreparo social" (LATOUR, 2012, p. 27). Ele indica ainda que, ao longo do referido texto, sua pretensão é distinguir a Sociologia Padrão de uma subfamília mais radical, que ele chama de Sociologia Crítica. Ele define a sociologia crítica com base em três traços:

i) Não só se limita ao social, mas substitui um objeto de estudo por outro, feito de relações sociais;

ii) Essa substituição é inviável para os atores sociais que precisam iludir-se supondo a existência de algo "mais" que o social;

iii) As objeções dos atores às suas explicações sociais fornecem a melhor prova de que estas são corretas.

Latour (2012) denomina a sociologia padrão de "sociologia do social" e a sociologia crítica de "sociologia de associações" ou "associologia". Percebe-se que a intenção do autor é a reagregação do conceito "social" na sociologia, propondo um "novo caminho" por onde os

fenômenos sociais poderiam ser mais bem entendidos e associados a uma necessidade multifacetada do mundo. Assim, ele propõe a "Teoria do Ator-Rede" – originalmente nomeada como *Actor-Network Theory* (ANT).

Após a introdução do livro, o autor apresenta a **Parte I - Como desdobrar controvérsias sobre o mundo social,** distribuída nos seguintes capítulos:

i) **Como se alimentar de controvérsias**;

ii) **Primeira fonte de incerteza: não há grupos, apenas formação de grupos**;

iii) **Segunda fonte de incerteza: a ação é assumida**.

Referente à primeira fonte de incerteza, Latour (2012) preocupa-se em demonstrar as conexões sociais deixadas por traços inesperados pelas controvérsias em torno da formação de grupos. Para o autor, "cientistas sociais e atores caminham juntos e levantaram, em essência, o mesmo tipo de questão: sabemos acaso de que o mundo social é feito?" (LATOUR, 2012, p. 72).

A segunda fonte de incerteza, de acordo com Latour, é onde a ação não ocorre sob o pleno controle da consciência: "a ação deve ser encarada, antes, como um nó, uma ligadura, um conglomerado de muitos e surpreendentes conjuntos de funções que só podem ser desemaranhados aos poucos" (LATOUR, 2012, p. 72). É esta incerteza que o autor deseja restaurar com a expressão Ator-Rede.

Aqui são apresentadas apenas duas das cinco fontes de incertezas discutidas por Latour. Sendo assim, no contexto desse recorte, é possível ter acesso a apenas uma parte inicial da Teoria do Ator-Rede proposta pelo autor. Ao longo do texto, Latour apresenta pistas de que é necessária a leitura completa da obra, pois algumas das respostas só serão reveladas ao final do livro.

2.4.1 Aproximação com a memória

Gostaríamos, também, de listar algumas das propriedades interessantes das redes, sob o olhar de Latour, *in genere*, e explicar alguns dos mal-entendidos que surgiram acerca do seu construto. Não nos deteremos, aqui, nos estudos quantitativos, especialmente na chamada "análise de co-palavras", uma vez que eles são mal-entendidos por causa da dificuldade de compreender exatamente a teoria social e a ontologia implicada pelo ator-rede, como sugerem Callon, Law e Rip (1986). O nosso interesse principal é nos concentrarmos numa memória e objeto atuantes perante a ANT, desobrigando-nos de ter uma análise que reduza o objeto a coisa, mas sim mostrar o ator como essencialmente intencionalista. O ator plasmado pela própria rede,

que não necessita ficar tripartindo ou "repartindo" o ex-voto, mas que, perante as mútuas práticas, se solidariza em um processo de recodificação contínuo. O ator, na verdade, é a rede do ex-voto, um objeto atuante em uma relação que, hoje, se constitui entre tradição, religião, folkcomunicação e ciberespaço. Isso porque o propósito de Latour (2012), em sua principal teoria, é "mostrar por que o social não pode ser construído como uma espécie de material ou domínio e assumir a tarefa de fornecer uma 'explicação social' de algum outro estado de coisas" (LATOUR, 2012, p. 17-18).

Os três mal-entendidos devem-se aos usos comuns da própria palavra rede e às conotações que eles implicam. O primeiro erro seria dar-lhe um significado técnico comum, no sentido de um canal de rua, ou trem, ou metrô, ou rede telefônica. As tecnologias recentes têm, muitas vezes, o carácter de rede, ou seja, de elemento fortemente relacionado, interconectado, mesmo que distante, mas com o poder de circulação entre grupos, comunidades e sociedades, o que torna obrigatório o percurso através de um conjunto de caminhos rigorosos que conferem um carácter estratégico e sistemático para que a comunicação possa acontecer. Nada é mais intensamente conectado, mais distante, mais obrigatório e mais estrategicamente organizado do que uma rede de computadores. Essa não é, porém, a metáfora básica de um ator-rede. Uma rede técnica no sentido do engenheiro é apenas um dos possíveis estados finais e estabilizados de uma rede ator. Um ator-rede pode não ter todas as características de uma rede técnica – pode ser local, pode não ter caminhos obrigatórios, nem nós estrategicamente posicionados. As "redes de poder", trabalhadas por Tom Hughes, em 1983, para dar um exemplo histórico, são atores-redes no início da história e apenas alguns de seus elementos estabilizados acabam sendo redes no sentido do engenheiro, ou seja, a rede elétrica (CALLON; LAW; RIP, 1986).

Mesmo neste estágio posterior, a definição de engenharia de redes ainda é uma projeção parcial de um ator-rede. O segundo mal-entendido é fácil de desfazer: a teoria ator-rede tem muito pouco a ver com o estudo das redes sociais. Esses estudos, por mais interessantes que sejam, preocupam-se com as relações sociais de atores humanos individuais – sua frequência, distribuição, homogeneidade, proximidade. Foi concebido como uma reação aos conceitos muitas vezes demasiadamente globais, como os de instituições, organizações, estados e nações, acrescentando-lhes um conjunto mais realista e menor de associações. Embora a ANT compartilhe essa desconfiança por termos sociológicos tão vagos e abrangentes, ela visa descrever também a própria natureza das sociedades. Porém, para fazê-lo não se limita a atores humanos individuais, mas estende a palavra ator – ou *actante* – a entidades não humanas, não individuais. Enquanto a rede social agrega informações sobre as relações dos humanos em um

mundo social e natural que é deixado intocado pela análise, a ANT visa dar conta da própria essência das sociedades e naturezas de entorno.

Latour (2012) não deseja adicionar redes sociais à teoria social, mas reconstruir a teoria social a partir das redes. É tanto uma ontologia ou uma metafísica, quanto uma sociologia, em cujo enlace está o incondicional apoio também de John Law e Michel Callon. É claro que as redes sociais serão incluídas na descrição, mas não terão privilégio nem destaque (e muito poucas de suas ferramentas quantitativas foram consideradas reutilizáveis). Por que, então, usar a palavra rede, uma vez que está aberta a tais mal-entendidos? O uso da palavra vem de Diderot. A palavra "*réseau*" foi usada desde o início por Diderot para descrever a matéria e os corpos, a fim de evitar a divisão cartesiana entre matéria e espírito. Assim, a origem da palavra ("*réseau*" em francês), que vem da obra de Diderot, tem desde o início um forte componente ontológico. Simplificando, ANT é uma mudança de metáfora para descrever essências: em vez de superfícies, obtém-se filamentos ou rizomas na linguagem de Deleuze (DELEUZE; GUATTARI, 1972). Mais precisamente, é uma mudança de topologia. Em vez de pensar em termos de superfícies – duas dimensões ou esferas tridimensionais –, pede-se que pensemos em termos de nós que tenham tantas dimensões quanto conexões.

Como primeira aproximação, a ANT afirma que as sociedades modernas não podem ser descritas sem reconhecê-las como tendo uma estrutura fibrosa, caráter filiforme, emaranhado, capilar, que nunca é capturado pelas noções de níveis, camadas, territórios, esferas, categorias, estrutura, sistemas. A ANT foi desenvolvida por estudantes de ciência e tecnologia e sua alegação é que é totalmente impossível entender o que mantém a sociedade unida sem reinjetar em seu tecido os fatos fabricados pelas ciências naturais e sociais e os artefatos projetados por engenheiros.

Como uma segunda aproximação, a ANT é, portanto, a afirmação de que a única maneira de conseguir essa reinjeção das coisas em nossa compreensão dos tecidos sociais é por meio de uma ontologia e de uma teoria social do tipo rede. Para permanecer neste nível muito intuitivo, a ANT é um simples argumento de resistência material. A força não vem da concentração, da pureza e da unidade, mas da disseminação, da heterogeneidade e do entrelaçamento cuidadoso dos laços fracos.

Essa sensação de que a resistência, a obstinação e a robustez são mais facilmente alcançadas através de redes, de laços, tecelagens, torções, de laços que são fracos por si mesmos, e que cada laço, por mais forte que seja, é tecido de fios ainda mais fracos, permeia, e. g., a análise dos micropoderes elaborados pelo teórico Michel Foucault (1926-1984), bem

como de uma recente sociologia da tecnologia trazida por Pierre Lévy (1999), Nicholas Negroponte (1996) e Paul Virilio (1999).

A base filosófica menos intuitiva para aceitar uma ANT é uma inversão de fundo/primeiro plano: em vez de partir de leis universais – sociais ou naturais – e tomar as contingências locais como tantas particularidades que deveriam ser eliminadas ou protegidas, ela parte de irredutíveis localidades incomensuráveis, desconexas, que, então, a um alto preço, às vezes terminam em conexões provisoriamente comensuráveis. Por meio dessa reversão de primeiro plano/fundo, a ANT tem alguma afinidade com a ordem fora da desordem ou filosofia do caos apontada por Derrida (1995) e muitos vínculos práticos com a etnometodologia de Garfinkel (2018).

Universalidade ou ordem não são a regra, mas as exceções que devem ser consideradas. Logo, contingências ou aglomerados são mais como arquipélagos em um mar do que como lagos pontilhando uma terra firme. Menos metaforicamente, enquanto os universalistas têm de preencher toda a superfície com ordem ou com contingências, a ANT não tenta preencher o que está entre os bolsões locais de ordens ou entre os filamentos que relacionam essas contingências. Este é o aspecto mais contraintuitivo da ANT. Literalmente, não há nada além de redes, não há nada entre elas, ou, para usar uma metáfora da história da física, não há éter no qual as redes devem estar imersas. Nesse sentido, a ANT é uma teoria vinculada a certo relativismo, mas, como procuraremos mostrar, este é o primeiro passo necessário para uma ontologia irreducionista e relacional, principalmente quando acoplarmos a ANT às análises dos ex-votos.

A ANT faz uso de algumas das propriedades mais simples das redes e então adiciona a elas um ator que faz algum trabalho; a adição de tal ingrediente ontológico o modifica profundamente. Vamos começar pelas propriedades mais simples comuns a todas as redes, para podermos alcançar o objeto principal desta tese. Longe/perto: a primeira vantagem de pensar em termos de redes é que nos livramos da "tirania da distância" ou da "proximidade"; elementos que estão próximos quando desconectados podem ser infinitamente remotos se suas conexões forem analisadas; inversamente, elementos que parecem infinitamente distantes podem estar próximos quando suas conexões são trazidas de volta ao quadro. Podemos estar a um metro de distância de alguém num antigo "orelhão" telefônico ao lado e, no entanto, estarmos mais conectados com um parente a milhas de distância; uma rena do Alasca pode estar a dez metros de outra e, no entanto, pode ser cortada por um oleoduto de 800 milhas que torna seu acasalamento para sempre impossível; nossos filhos podem estar na escola com um jovem árabe da mesma idade, mas, apesar dessa proximidade na primeira série, eles podem se separar em

mundos que se tornam incomensuráveis nas séries posteriores; um cano de gás pode estar no chão perto de uma fibra de vidro de televisão a cabo e perto de um cano de esgoto, e cada um deles, no entanto, ignorará continuamente os mundos paralelos que os cercam. No comércio de Tepito, no México, podemos observar em alguns boxes a venda de ex-votos transgressores, em outros boxes, ex-votos tradicionais, apenas separados por uma estreita via onde pessoas circulam.

A dificuldade que temos em definir todas as associações em termos de redes se deve à prevalência da geografia. Parece óbvio que podemos opor proximidade e conexões. Mas a proximidade geográfica é fruto de uma ciência, de uma geografia, de uma profissão, dos geógrafos, de uma prática, de um sistema de mapeamento, de medição, de triangulação. Sua definição de proximidade e distância é inútil para a ANT – ou deveria ser incluída como um tipo de conexão, um tipo de rede, como veremos, a seguir. Todas as definições em termos de superfície e territórios vêm da nossa leitura de mapas desenhados e preenchidos por geógrafos. Fora dos geógrafos e da geografia, entre suas próprias redes, não existe proximidade ou distância que não seja definida pela conectividade. A noção geográfica é simplesmente outra conexão com uma grade que define uma métrica e uma escala. A noção de rede nos ajuda a levantar a interpretação de muitos geógrafos na definição do espaço e nos oferece uma noção que não é nem social nem define um espaço "real", mas associações. Pequena escala/grande escala: a noção de rede permite-nos dissolver a micro-macro-distinção que atormenta a teoria social desde seu início.

Toda a metáfora das escalas que vão do indivíduo ao estado-nação, passando pela família, parentes, grupos, instituições etc., é substituída por uma metáfora de conexões. Uma rede nunca é maior que outra, é simplesmente mais longa ou mais intensamente conectada. O modelo pequena/grande escala tem três características que se mostraram, para Latour, devastadoras para a teoria social: está ligada a uma relação de ordem que vai de cima para baixo ou de baixo para cima – como se a sociedade realmente tivesse um topo e um fundo; implica que um elemento "b", sendo macroescala, é de natureza diferente, e deve ser estudado assim diferentemente de um elemento "a" que é microescala. Nesse sentido, é totalmente impossível acompanhar como um elemento passa de individual a coletivo.

Uma noção de rede implica uma teoria social profundamente diferente: não tem relação de ordem a priori; não se prende ao mito axiológico de um topo e de um fundo da sociedade; não faz absolutamente nenhuma suposição se um *locus* específico é macro ou micro e não modifica as ferramentas para estudar o elemento "a" ou o elemento "b"; assim, não tem dificuldade em acompanhar a transformação de um elemento mal conectado em um altamente

conectado e vice-versa. Uma noção de rede é idealmente adequada para acompanhar a mudança de escalas, pois não exige que o analista partilhe seu mundo com qualquer escala a priori. A escala, ou seja, o tipo, o número e a topografia das conexões ficam a cargo dos próprios atores. A noção de rede nos permite levantar a coerção dos "teóricos sociais" (LATOUR, 2012) e recuperar alguma margem de manobra entre os ingredientes da sociedade – seu espaço vertical, sua hierarquia, suas camadas, sua macro escala, sua totalidade, seu caráter abrangente – e como essas características são alcançadas e de que material são feitas. Em vez de ter que escolher entre a visão local e a visão global, a noção de rede possibilita-nos pensar em uma entidade global – altamente conectada – que permanece, no entanto, continuamente local, o que admite uma aproximação com a memória coletiva de Halbwachs (1990) e também permite estabelecer uma relação com a noção do sujeito tático de Certeau (1982), pois, em vez de opor o nível individual à massa, ou a agência à estrutura, simplesmente acompanhamos como determinado elemento se torna estratégico pelo número de conexões que comanda e como perde importância ao perder suas conexões. Dentro/fora: a noção de rede nos permite livrar-nos de uma terceira dimensão espacial depois daquelas de longe/perto e grande/pequeno. Uma superfície tem um interior e um exterior separados por uma fronteira. Uma rede é toda uma fronteira sem o dentro e o fora. A única pergunta que se pode fazer é se existe ou não uma conexão entre dois elementos. A superfície "entre" as redes está conectada – mas então a rede está se expandindo – ou não existe. Literalmente, uma rede não possui uma parte de fora. Não é um primeiro plano sobre um fundo, nem uma rachadura sobre um solo sólido, é como o para-raios, que cria ao mesmo tempo o fundo e o primeiro plano (DELEUZE; GUATTARI, 1972).

A grande economia do pensamento permitida pela noção de rede, para Latour (2012), é que não somos mais obrigados a preencher o espaço entre as conexões – para usar uma metáfora de computador; não precisamos da pequena caixa de tinta familiar aos usuários do Photoshop para "preencher" o "interespaço". Uma rede é uma noção positiva que não precisa de negatividade para ser compreendida. Não tem sombra.

A noção de rede, em seu esboço topológico mais simples, já nos permite reorganizar as metáforas espaciais que tornaram tão difícil o estudo da sociedade-natureza: perto e longe, para cima e para baixo, local e global, dentro e fora. Eles são substituídos por associações e conexões (que a ANT não precisa qualificar como sociais, naturais ou técnicas, como mostraremos adiante). Isso não quer dizer que não haja nada como a sociedade "macro", ou a natureza "fora", como defendem aqueles que frequentemente acusam, mas que para obter os efeitos de distância, proximidade, hierarquias, conectividade, exterioridade e superfícies, um enorme trabalho suplementar tem de ser feito (LATOUR, 2012).

Este trabalho, no entanto, não tem o propósito de aplicar a noção topológica de rede, por mais articulações que possamos fazer entre o tradicional e o transgressor, a tradição imagética pictórica com a escultórica e as modificações dos meios analógicos aos digitais que adentram os ex-votos. A ANT acrescenta à noção matemática de rede uma noção completamente estranha, a de *ator*. A nova "teoria ator-rede", híbrida, nos afasta das propriedades matemáticas para um mundo que ainda não foi mapeado com tanta clareza. E é nesse sentido que os estudos sobre os ex-votos são aqui mais percebidos. Para esboçar essas propriedades, devemos passar das propriedades estáticas e topológicas para as questões dinâmicas e ontológicas.

Uma rede em matemática ou em engenharia é algo que é traçado ou inscrito por alguma outra entidade – o matemático, o engenheiro. Um ator-rede é uma entidade que faz o rastreamento e a inscrição. É uma definição ontológica e não um pedaço de matéria inerte nas mãos de outros, especialmente de planejadores ou designers humanos. É para assinalar essa característica essencial que lhe foi acrescentada a palavra "ator". Agora, a palavra ator está aberta ao mesmo mal-entendido que a palavra rede. "Ator", na tradição anglo-saxônica, é sempre um ator individual intencional humano e é mais frequentemente contrastado com mero "comportamento". Se adicionarmos esta definição de ator à definição social de uma rede, chega-se ao fundo do mal-entendido: uma pessoa que deseja tomar o poder faz uma rede de aliados e estende seu poder – fazendo alguma "rede" ou "ligação". Infelizmente, esta é a maneira como a ANT é mais frequentemente representada, o que é tão preciso quanto dizer que o céu noturno é preto porque os astrofísicos mostraram que há um grande buraco negro nele.

Um "ator" na ANT é uma definição semiótica – um *actante* –, isto é, algo que age ou ao qual a atividade é concedida por outros. Não implica motivação especial dos atores humanos individuais, nem dos humanos em geral. Um *actante* pode ser literalmente qualquer coisa, desde que seja a fonte de uma ação. Embora esse ponto tenha sido reiterado, o antropocentrismo e o sociocentrismo são tão fortes nas ciências sociais (bem como nas críticas às explicações sociais) que cada uso da ANT tem sido interpretado como se falasse de alguns super-humanos ansiando por até mesmo o próprio estudo de rede de Pasteur (LATOUR, 2012).

Se uma crítica pode ser feita à ANT é, ao contrário, sua completa indiferença por fornecer um modelo de competência humana. Não há modelo de ator (humano) na ANT nem qualquer lista básica de competências que devam ser definidas no início porque o humano, o eu e o ator social da teoria social tradicional não está em sua agenda. Então, o que está em sua agenda? A atribuição de características humanas, não humanas, desumanas; a distribuição de propriedades entre essas entidades; as conexões estabelecidas entre eles; a circulação acarretada por essas atribuições, distribuições e conexões; a transformação dessas atribuições,

distribuições e conexões, dos muitos elementos que circulam e dos poucos meios pelos quais são enviados. A ANT foi proposta pela fusão de três linhas de preocupações, até então, não relacionadas:

i) uma definição semiótica de construção de entidade;

ii) um quadro metodológico para registrar a heterogeneidade de tal edifício;

iii) uma afirmação ontológica sobre o caráter de 'rede' dos próprios *actantes*.

A ANT afirma que os limites desses três interesses não relacionados são resolvidos quando, e somente quando, eles são fundidos em uma prática integrada de estudo. A semiótica é um passo necessário nessa empreitada, pois quando se exclui a questão da referência e a das condições sociais das produções – que é a Natureza "lá fora" e a Sociedade "lá em cima" – o que resta é, numa primeira aproximação, significar produção, ou discurso, ou texto. Esta é a grande conquista dos anos 1960 e de sua "virada linguística" ou "virada semiótica".

Em vez de serem meios de comunicação entre os atores humanos e a natureza, as produções de sentido tornaram-se a única coisa importante a ser estudada (GUMBRECHT, 2010). Em vez de não serem problemáticos, tornaram-se opacos. As reflexões e os conceitos de Gumbrecht no livro **Produção de presença** podem ser relacionados ao escopo desta tese com o intuito de compreender como as culturas e as tecnologias contemporâneas influenciam no agir, pensar, sentir e interpretar do ser humano e como a substancialidade do ser deve substituir a universalidade da interpretação. A presença, entendida como a corporificação de algo, pode ser aqui aproximada à teoria Ator-rede. A tarefa não era mais torná-los mais transparentes, mas reconhecer e saborear sua matéria espessa, rica, em camadas e complexa. Em lugar de meros intermediários, tornaram-se mediadores. De um meio, o significado tornou-se um fim em si mesmo.

A partir da década de 1960, várias áreas e linhas de pesquisa acadêmicas estiveram ocupadas explorando todas as consequências desse grande afastamento do modelo ingênuo de comunicação. Suas interpretações, muitas vezes estruturalistas, foram desmanteladas, mas o que resta é uma caixa de ferramentas para estudar as produções de sentido (GUMBRECHT, 2010). A ANT separa dessa caixa de ferramentas o que é útil para entender a "construção de 'entidades'". O ponto-chave é que cada entidade, incluindo o eu, a sociedade, a natureza, cada relação, cada ação, pode ser entendida como "escolha" ou "seleção" de ramos cada vez mais sutis que vão da estrutura abstrata – atores – a concretos – atores. O caminho generativo assim retraçado dá uma extraordinária liberdade de análise em comparação com o empobrecido "vocabulário social" que foi usado anteriormente nos ramos estruturalista, funcionalista e até materialista histórico da "sociologia do social" – e agora está novamente na moda. É claro que

com as representações estruturais dessas escolhas – diferenças – e ramificações – dicotomias não são mantidas pela ANT, mas traços essenciais da semiótica são mantidos. Em primeiro lugar, a concessão de humanidade a um ator individual, ou a concessão de coletividade, ou a concessão de anonimato, de aparência zoomórfica, de amorfa, de materialidade, exige o pagamento do mesmo preço semiótico. Os efeitos serão diferentes, os gêneros serão diferentes, mas não o trabalho, atribuindo, imputando, distribuindo ações, competências, atuações e relações.

Em segundo lugar, os atores não são concebidos como entidades fixas, mas como fluxos, como objetos circulantes, submetidos a tentativas, e sua estabilidade, continuidade, isotopias devem ser obtidas por outras ações e outras tentativas. Finalmente, da semiótica, é mantida a prática crucial de conceder aos textos e discursos a capacidade de definir também seu contexto, seus autores – no texto –, seus leitores – na fábula – e até sua própria demarcação e metalinguagem. Todos os problemas do analista são deslocados para o "texto em si", sem nunca poder escapar para o contexto.

Os *slogans* dos anos 1960 e 1970 "tudo é texto", "há apenas discurso", "as narrativas existem por si mesmas", "não temos acesso a nada além de relatos" são mantidos na ANT, mas salvos de suas consequências ontológicas. Essa salvação, porém, não vem recaindo no senso comum pré-desconstrutivo – afinal, há um contexto social lá em cima e uma natureza lá fora, como defende Latour (2012) –, mas, estendendo a virada semiótica a essa famosa natureza e a esse famoso contexto, vê-se que ele (o contexto) havia se desfeito em primeiro lugar. Uma grande transformação desses *slogans* ocorreu quando a semiótica foi transformada pela ANT em discursos científicos e técnicos – e especialmente em textos científicos. Enquanto se estudasse ficções, mitos, culturas populares, modas, religiões, discursos políticos, poder-se-ia agarrar-se à "virada semiótica" e tomá-los como tantos "textos". Os estudiosos não acreditavam seriamente neles de qualquer maneira e, portanto, a distância intelectual e o ceticismo eram fáceis de alcançar, enquanto o duplo tesouro de "cientificismo" e "socialismo" era mantido intacto em seu coração.

A década de 1960 viu florescer a interdisciplinaridade entre as ciências, notadamente as que iam se despontando, com Semiótica, Semiologia, Antropologia, Ciência da Informação e Comunicação. Latour (2012), ao perceber as modificações das e nas ciências sociais, tece uma crítica à modernidade ocidental nos âmbitos acadêmicos, principalmente quando considera igualmente humanos e não humanos. Daí, signos, atores, classes, ação e fatos serão vistos com novas expectativas nos estudos sociais, o que facilitará, na década de 1990, aos estudiosos das redes telemáticas, da cibercultura, das oralidades e das fontes discursivas.

2.4.1.1 ANT e as ciências

Na prática da ANT, a semiótica foi estendida para definir um quadro completamente vazio que permitia acompanhar qualquer montagem de entidades heterogêneas – incluindo agora as "entidades naturais" da ciência e as "entidades materiais" da tecnologia. Esta é a segunda vertente da ANT, é um método para descrever o desdobramento de associações como a semiótica. Ou, em outras palavras, trata-se de um método para descrever o caminho generativo de qualquer narração.

Nesse caminho, podemos vislumbrar as entidades e ações, que indicam apenas qual deveria ser o dispositivo de gravação que permitiria às entidades serem descritas em todos os seus detalhes. A ANT coloca o ônus da teoria na gravação e não na forma específica que é gravada. O gravar é o todo em que o resultado aconteceu, cujo marco é o que foi documentado. Não alimenta, portanto, a marca do aparelho, mas o processo onde ele se coloca, onde, ao centro de uma mesa a captação da conversa acontece entre distintas pessoas. Mesa, aparelho de gravar, entrevistador e pessoas formam deslocamentos que confluem para um objetivo: o aterrar da conversa, do assunto em pauta então documentado.

Quando declara que os atores podem ser humanos ou não humanos, que são infinitamente flexíveis, heterogêneos, que são associacionistas livres, que não conhecem diferenças de escala, que não há inércia, não há ordem, que constroem sua própria temporalidade, isso não significa qualificar qualquer ator-observador real, mas é a condição necessária para que a observação e o registro dos atores sejam possíveis. Em vez de prever constantemente como um ator deve se comportar e quais associações são permitidas a priori, a ANT não faz nenhuma suposição e, para permanecer descomprometida, precisa definir seu instrumento insistindo na flexibilidade infinita e na liberdade absoluta. Em si, a ANT não é uma teoria da ação, assim como a cartografia não é uma teoria sobre a forma das linhas costeiras e cordilheiras profundas; apenas qualifica o que o observador deve supor para que as linhas de costa sejam registradas em seus finos padrões fractais.

Qualquer forma nas sociedades é possível desde que seja obsessivamente codificada como longitude e latitude (LATOUR, 2012, p. 189). Da mesma forma, qualquer associação é possível desde que seja obsessivamente codificada como associação heterogênea por meio de traduções. É mais uma infralinguagem do que uma metalinguagem. É ainda menos do que um vocabulário descritivo; simplesmente abre, contra todas as reduções a priori, a possibilidade de descrever irreduções (LATOUR, 2012, p. 190). A ANT não é, porém, um mero estudo empirista que define um espaço irredutível, pois, para implantar os entes é preciso assumir fortes

compromissos teóricos, e assumir uma forte postura polêmica, de modo a proibir o analista de ditar aos atores o que eles devem fazer. Essa distribuição de uma teoria forte para um quadro de registro e de nenhuma teoria de médio alcance para a descrição é outra fonte de muitos mal-entendidos, uma vez que a ANT, por diversas linhas da sociologia e da comunicação, é acusada de ser dogmática ou apenas fornecer simples descrição. Pela mesma razão, também é acusada de alegar que os atores são "realmente" infinitamente flexíveis e livres ou, inversamente, de não dizer o que um ator humano realmente busca (LATOUR, 2012). As duas primeiras vertentes – a semiótica e a metodológica – por si sós estarão abertas a críticas. A primeira porque não há como considerar que a exclusão do contexto social e da referência resolva o problema do significado, apesar das reivindicações agora datadas dos anos setenta. E a segunda porque a mera implantação de formas de associações pode ser uma tarefa descritiva que vale a pena, mas não oferece nenhuma explicação. Somente quando uma terceira vertente é adicionada a essas duas é que as redes se tornam afirmações ontológicas e que a ANT escapa às críticas. Este movimento, no entanto, é tão tortuoso que escapou da atenção de muitos estudiosos da ANT, que, por isso, perdeu seu caráter radical e logo se mostrou massificada nos âmbitos colegial, *lato* e *stricto sensu*, sobretudo na Sociologia, Semiótica, Cibercultura e na Comunicação Social.

Por outro lado, e ligado à ANT, a fraqueza da semiótica, para Latour (2012), sempre foi considerar a produção de significado longe do que a natureza das entidades realmente é; quando a semiótica é voltada para a natureza, porém, e as entidades não humanas são inseridas no quadro, logo parece que a palavra "discurso" ou "significado" pode ser abandonada completamente sem qualquer perigo de voltar ao realismo ingênuo ou ao naturalismo ingênuo. É só porque os semioticistas estudaram textos – e literários – em vez de coisas, que eles se sentiram obrigados a limitar-se ao "sentido". Com efeito, estudiosos da semiótica, nas décadas de 1960 e 1970, acreditavam cientificamente na existência de coisas além do significado, sem mencionar sua crença na existência de um bom e velho contexto social sempre que lhes convinha (SANTAELLA, 2001).

Mas uma semiótica das coisas pode ser fácil, basta retirar o significado da semiótica, linguagem ou objetos que se está analisando. Tal movimento dá uma nova continuidade a práticas que eram consideradas diferentes quando se tratava de linguagem e símbolos ou de habilidades, trabalho e matéria. Esse movimento pode ser dito tanto para elevar as coisas à dignidade de textos quanto para elevar os textos ao *status* ontológico das coisas (SANTAELLA, 2001). O que realmente importa é que seja uma elevação em vez de uma redução e que o novo *status* híbrido dê a todas as entidades tanto a ação, a variedade e a existência circulante,

reconhecidas no estudo dos personagens textuais, quanto também a realidade, solidez, externalidade, que foi reconhecida em coisas "fora" de nossas representações. O que se perde é a distinção absoluta entre representação e coisas – embora seja exatamente isso que a ANT deseja redistribuir por meio do que Latour (2012) denomina revolução contracopernicana.

Uma vez estabelecida esta primeira solução – estender a semiótica às coisas em vez de limitá-la ao significado –, a segunda dificuldade cai com ela: construir um quadro metodológico vazio para registrar a descrição. Atores-redes se conectam e, ao se conectarem uns aos outros, fornecem uma explicação de si mesmos, a única que existe para a ANT. O que é uma explicação? A fixação de um conjunto de práticas que controlam ou interferem em outra. Nenhuma explicação é mais forte ou mais poderosa do que fornecer conexões entre elementos não relacionados ou mostrar como um elemento contém muitos outros. Esta não é uma propriedade distinta das redes, mas uma de suas propriedades essenciais (LATOUR, 2012).

Para Latour (2012), os atores tornam-se mais ou menos explicáveis à medida que avançam e dependendo do que fazem um ao outro. Para o estudioso francês, os atores arrumam a sua própria desorganização, retomando uma espécie de poder de força. A própria divisão entre descrição e explicação, como e por que, empirismo cego e alta teorização, é tão sem sentido para a ANT quanto a diferença entre gravitação e espaço na teoria da relatividade. Cada rede, ao crescer, "liga", por assim dizer, os recursos explicativos ao seu redor e não há como separá-los de seu crescimento. Não se salta para fora de uma rede para acrescentar uma explicação – uma causa, um fator, um conjunto de fatores, uma série de co-ocorrências. Cada rede se cerca de seu próprio quadro de referência, sua própria definição de crescimento, de referência, de enquadramento, de explicação. Nesse processo, o quadro de referência do analista não desaparece mais do que o do físico no mundo de Einstein, pelo contrário, a rede finalmente pode se estender, mas isso tem um preço: o referencial se torna, como na Relatividade Geral, "um molusco de referência" em vez de um referencial galileano destacado, e cada conta tem de ser recalculada pelo ANT equivalente de uma transformação (LATOUR, 2012). Não há como fornecer uma explicação se a rede não se estender. Isso não está em contradição com a tarefa científica de fornecer explicação e causalidade, pois aprendemos, com os próprios estudos das ciências exatas, que nenhuma explicação de nenhum fenômeno científico e nenhuma causalidade poderiam ser fornecidas sem estender a própria rede.

Ao vincular a explicação à própria rede, a ANT não abandona o objetivo da ciência, pois mostra que esse objetivo nunca foi alcançado, pelo menos por meio do mito epistemológico da explicação. A ANT não pode se privar de um recurso que mostra que ninguém jamais teve em primeiro lugar. A explicação é explicada, ou seja, desdobrada, como a gravidade no espaço

curvo de Einstein, ainda está lá como efeito, mas agora é indistinguível da descrição, do desdobramento da rede. Essa posição relativista – deve-se preferir o termo relacionista, por ser menos carregado – resolve dois outros problemas: o da historicidade e o da reflexividade. O debate pré-relacionista entre fornecer uma explicação e simplesmente documentar as circunstâncias históricas desmorona: não há diferença entre explicar e contar como uma rede se cerca de novos recursos; se "escapa das contingências sócio-históricas", como os críticos costumam argumentar, isso significa simplesmente que outros recursos mais duradouros foram reunidos para permanecer por perto, como na etimologia das circunstâncias.

Ao refletir sobre redes, Latour (2012) comenta que A Rede de Poder de Hughes cresce por seu próprio crescimento, possibilitando aos atores tornarem-se, cada vez mais, uma explicação de si mesmos, onde cada um independe de uma explicação flutuando sobre eles, além de seu crescimento histórico; já nas redes do historiador Fernand Braudel (1902-1985), a economia mundial cresce, e é a partir delas que são feitas as "grandes causas", não sendo necessário adicioná-las ao Capitalismo, exceto como outro quesito, outra pontualização das próprias redes. Ou a causa designa um corpo de práticas que está ligado à rede sob descrição – e é isso que significa crescimento de redes – ou não está relacionado e então é apenas uma palavra adicionada à descrição, literalmente é a palavra causa.

Nesse caminho, a ANT dá à história seu lugar legítimo – que não é aquele em que historiadores de linha mais tradicional preferem pairar a salvo de questões ontológicas. Não há nada melhor, mais robusto do que uma descrição circunstancial das redes. Mas tal resumo seria interpretado como historicismo se não fosse entendido como uma definição das próprias coisas. O debate entre historicismo e explicação ou teoria não tinha solução enquanto houvesse, por um lado, uma história das pessoas, das contingências, do que está no tempo e, por outro, uma teoria ou uma ciência do que é atemporal, eterno, necessário.

Para a ANT, há ciência apenas do contingente, quanto à necessidade, ela é alcançada localmente apenas pelo crescimento de uma rede. Se há também uma história das coisas, então o debate entre descrição e explicação, ou historicidade e teoria, está inteiramente dissolvido. Isso não é para a ANT uma prova da fraqueza de seus poderes explicativos, já que descrever ou dar conta de uma rede significa o que é uma explicação, e o que sempre foi o caso nas chamadas ciências duras – ou mais exatamente "progressivamente endurecidas ciências", como a Sociologia do social (LATOUR, 2012).

Embora não seja o objetivo principal da ANT, a reflexividade é adicionada como um bônus, uma vez que os quadros de referência são devolvidos aos atores – e uma vez que os atores recebem de volta a possibilidade de cruzar novamente a linha divisória sagrada entre

coisas e representações. A reflexividade é vista como um problema na teoria relativista porque parece que ou os observadores solicitam um *status* que nega aos outros, ou que é tão silencioso quanto todos os outros aos quais é negado qualquer *status* de privilégio. Este problema cai, no entanto, quando o mito epistemológico de um observador externo fornece uma explicação para além de mera descrição. Não há mais nenhum privilégio, mas também nunca houve necessidade disso.

O observador – seja o que for ou qual for – encontra-se em pé de igualdade com todos os outros referenciais. Não se deixa desesperar ou olhar para o próprio umbigo, pois a ausência de *status* privilegiado nunca limitou a expansão e a inteligência de nenhum ator. Construtor de mundo entre construtores de mundo, não vê um limite dramático no conhecimento em seu abandono das molduras galileanas, mas apenas recursos. Para se estender de um quadro de referência a outro, tem de funcionar e pagar o preço como qualquer outro ator. Para explicar, observar, provar, argumentar, dominar e ver, ele tem de se movimentar e trabalhar, estar em atividade, estar em rede.

Nenhum privilégio também significa que não há limites a priori ao conhecimento. Se os atores são capazes de dar conta dos outros, ele também pode. Se os atores não podem, ele ainda pode tentar. História, riscos e empreendimentos também estão na própria construção da rede dos observadores. Essa é a solução da ANT para a reflexividade. A reflexividade não é um problema, uma pedra de tropeço no caminho do conhecimento, a prisão em que todos os empreendimentos estariam trancados, é a base da oportunidade finalmente aberta para atores que são pares, ou lutam por paridade ou primazia como qualquer outro. É claro que a metalinguagem reutilizável é abandonada, mas isso não é abrir mão de muito, já que os observadores que exibiam sua rica metalinguagem eram geralmente pequenos pontos limitados e muito específicos – *campi*, estúdios, salas corporativas.

O preço que a ANT paga para se mover de um *locus* para o próximo é que existem tantas metalinguagens quantos são os quadros de referência – a única metalinguagem necessária, a infralinguagem que tem de ser limitada, curta e simples (LATOUR, 2012). Essa infralinguagem é suficiente para passar de uma rede a outra, e será sempre um relato único e exclusivamente adaptado ao problema em questão. Se for de aplicação mais geral, significa que está rodando sobre uma rede que se expande. Esta solução torna-se senso comum uma vez que se aceita que um relato ou uma explicação ou uma prova é sempre acrescentada ao mundo, não subtrai nada ao mundo. Nas palavras do próprio Latour:

> Não importam as metáforas que adotemos, elas apenas nos ajudam a contrabalançar o peso da inercia social. Fazem parte de nossa infralinguagem. Uma vez mais, tudo acontece como se a ANT não colocasse a teoria social no mesmo nível que os sociólogos do social. O que estes entendem por teoria é uma visão positiva, substantiva e sintética dos ingredientes formadores do social – e seus relatos podem ser às vezes muito sugestivos, muito vigorosos. (LATOUR, 2012, p. 317).

Para o referido autor, os reflexivistas, assim como seus inimigos pré-relativistas, sonham em subtrair o conhecimento das coisas em si. A ANT continua acrescentando coisas ao mundo e seu princípio de seleção não é mais se há ou não um ajuste entre conta e realidade – essa ilusão dual foi dissolvida –, mas se uma viaja ou não de uma rede para outra. Nenhuma metalinguagem permite a inércia social. Conforme Latour (2021), a metalinguagem é eminentemente o modo da existência da rede.

Ao abandonar os sonhos da epistemologia, a ANT não se reduz ao relativismo moral, mas recupera um compromisso deontológico mais forte: ou uma conta te leva a todas as outras contas – o que é bom – ou interrompe constantemente o movimento, deixando os referenciais distantes e estranhos – o que é ruim. Ou multiplica o ponto de mediação entre quaisquer dos dois elementos – o que é bom – ou exclui e funde mediadores – o que é ruim. Ou é reducionista – e isso é péssimo à ANT – ou irreducionista – e esse é o mais alto padrão ético para a ANT. Veremos, na análise dos ex-votos, que esta pedra de toque é muito mais discriminativa do que a busca da pureza epistemológica ou dos fundamentos ou das normas morais.

2.4.1.1.1 O ex-voto e a ANT

Quando falamos da tradição, implicamos o ex-voto que vem de um período anterior ao cristianismo e que se perpetua em várias religiões até os dias atuais, de forma diversa. Aqui, a diversidade do ex-voto está voltada à sua tipologia, o que faz a tradição ainda mais latente, devido a renovações nos formatos dos objetos que testemunham acontecimentos milagrosos ou simplesmente o agradecimento por uma conquista.

Do ponto de vista da folkcomunicação, o próprio objeto ex-votivo funciona em diversos *medium*, compartilhando histórias, discursos, mensagens e informações individuais e coletivas, o que ocorre em cruzeiros, salas de milagres, museus e cemitérios. Porém, quando o objeto funciona de forma mais atuante, vemos a venda do ex-voto, agora numa significação estética, pois o valor da obra repercute em sua estética, e, a partir dessa repercussão surge a possibilidade do testemunho, o que se materializa tanto na arte em si quanto, por exemplo, na decoração de

uma sala. Nesse caso, fazemos referência tanto às feiras e galerias físicas, no México, quanto às vendas de ex-votos em grandes portais na web, como Mercado Livre e Apps Android e iOS.

Do ponto de vista do ciberespaço, podemos falar das desobrigas nos santuários digitais, como também – e além das vendas dos ex-votos nos portais – dos ex-votos que trazem protestos sociais de vários cunhos e que estão postados em Facebook e Instagram. Eles possuem, também, ares transgressores, por apontar causas que se desvirtuam da liturgia religiosa (católica) e que se relacionam com temáticas dos dias atuais. Além disso, muitos são nato digitais, ou seja, são ex-votos que nasceram em formato digital, tal como um documento produzido no popular Word e passado ao PDF, ou por uma câmera digital e tantos outros que nascem no formato digital.

Nesses caminhos, tratamos da "memória atuante", que circula entre a fé e o mercado, entre os santuários e a feira, entre os portais de vendas no ciberespaço e as Redes Sociais. Atuante diante de uma performance, num movimento que gera efeitos não mais locais, mas extensivos, e que, a partir das diversas formas que assume, ganha proporções multe e hiper dimensionais.

> Empregar a palavra "ator" significa que jamais fica claro quem ou o que está atuando quando as pessoas atuam, pois o ator, no palco, nunca está sozinho ao atuar. Interpretar coloca-nos imediatamente num tremendo *imbróglio*, onde o problema de quem está desempenhando a ação é insolúvel. (LATOUR, 2012, p. 75, grifos do autor).

Nessa direção, quando Latour (2012) reflete sobre os objetos e suas participações no curso da ação, o teórico da ANT informa que a ação social "não apenas é assumida por estranhos como se transfere ou é delegada a diferentes tipos de atores capazes de levá-la adiante graças a outros modos de agir, a outros tipos de força" (LATOUR, 2012, p. 107). Isso retrata, para o teórico francês, as atividades básicas, humildes, prosaicas e corriqueiras que os objetos compõem na sociedade. Tais atividades, além de compor o processo da ANT, ampliam e diversificam o fazer das coisas, dos atos e das possibilidades em todos os cantos da cultura, e é nesse propósito que vemos os saltos que o ex-voto proporciona: do tradicional ao transgressor, do tradicional à decoração, do seu uso cotidiano a uma sala de milagres, e dela a um museu. Além desses saltos, há muitos outros, em diversas esferas que multiplicam o objeto. Nesse sentido, podemos vislumbrar os "agentes", que levam em conta o comportamento de outros e por eles se orientam a fim de orientar possibilidade em seu próprio curso ou em diversos outros cursos.

Ainda seguindo o pensamento de Latour (2012), notamos que os objetos agem em ações dependendo deles e de outras partes. Eles são complementos para quase que infinitas ações ou

atos humanos. No caso dos ex-votos, por serem conectáveis às ações humanas, eles: expressam relações de poder; simbolizam hierarquias sociais; agravam desigualdades sociais; transportam o poder social; objetivam a igualdade; e materializam relações de gênero (LATOUR, 2012, p. 110).

O poder dos ex-votos, quando falamos da ANT, reside não apenas na própria demonstração/testemunho do milagre ocorrido, mas também nas diferenciações dos suportes das informações, dos formatos trazido às salas de milagres, da "ostentação" pelos graus de formatura – incluindo o tipo de profissão – ou diploma de cargos elevados, ao material que se coloca nas salas e museus: milagritos de ouro, prata em detrimento aos de latão. E podemos até pensar nos *retablos*: quando eles são produzidos a baixo custo por um *retablero* pouco conhecido, e, por outro lado, quando o *retablo*, colocado em uma sala de milagres, advém de um Vilchis, de um Mecalco ou de um Donovan.

No quesito hierarquias sociais, as informações ex-votivas, em seus diversos suportes, tipos e formatos, permitem distinções de classes no espaço democrático da sala de milagres, mas que, por mais uma atuação, dobram esse quesito. Diplomas de ministros, reitores, prefeitos, deputados, coronéis, que passam por uma sala de milagres, acabam indo para o museu da igreja ou do santuário. Já os diplomas escolares permanecem na sala de milagres até serem queimados por descarte. E entre esses diplomas, a hierarquia do objeto continua: diplomas escolares do fundamental e diplomas universitários; diplomas de mestrado e diplomas de doutorado.

As próprias hierarquias, demonstradas pelos ex-votos, nos seus graus ou postos na sociedade, mostram a desigualdade social. Mas outros objetos ex-votivos são capazes de divulgar tal desigualdade: cartas e bilhetes que relatam o fim da fome que se passou em uma família; a conquista de um simples primeiro emprego; a demonstração – por fotos, pinturas, desenhos ou cartas – da cura de uma doença ou acidente, após o(a) enfermo(a) ficar em um hospital público de poucos recursos; a soltura da cadeia, após a justiça decretar que não havia crime como fora imputado.

> Para entender bem a ANT, tenha-se em mente que ela não pressupõe uma "reconciliação" da famosa dicotomia objeto/sujeito. Distinguir vínculos "materiais" e "sociais" a priori, antes de religá-los, faz tanto sentido quanto captar a dinâmica de uma batalha imaginando um pelotão de soldados e oficiais completamente nus, de posse de uma tremenda parafernália – tanques, fuzis, mapas e uniformes – e alegando que, "sem dúvida, existe uma relação (dialética) entre as duas coisas". A resposta seria um sonoro "não". Não há relação alguma entre o "mundo material" e o "mundo social" justamente porque essa divisão é um completo artefato". (LATOUR, 2012, p. 113).

A afirmativa de Latour, *opus citatum*, e em complemento com o que ele defende quando trata do "objeto" em sociedade e nas interconexões, revela a "vida" de cada um: do objeto e do humano. Eles são diferentes, principalmente no quesito material/imaterial. Mas há uma sociedade, e nela os usos, as conectividades, as atividades, onde cada qual passa a ser um ator, e ainda mais, cada um, ou até mesmo juntos, cria um ator, revela-se nas suas múltiplas possibilidades e faces, digamos, uma multimodalidade. Em relação ao objeto de estudo desta tese, o ex-voto, seja ele no formato de uma chave de casa, de uma moeda, uma mecha de cabelo, um dente, desenhos, cartas, pinturas, não mais será aquilo que demonstrara ser em uma particularidade da vida social. Passa a ser, agora, na sala de milagres, testemunho da casa que conquistou, da saúde recobrada, da dor de dente que não mais existe, da caligrafia que delineia uma história de conquistas e de felicidades, de uma ação imagética que, pela estética, apresenta uma salvação.

E na confluência do ex-voto na ANT, estará o seu desdobramento no descarte da sala de milagres ou no "escoamento" de objetos ex-votivos aos museus. Ela terá o reaproveitamento material para feitura de velas, de latas, de perucas; será objeto científico da exposição e sistema de documentação dos museus. Ou terá o seu fim, como cartas, bilhetes e fotografias dos atores mais comuns da sociedade: o lixo ou a incineração.

2.4.1.1.1.1 A Memória Coletiva

Memória coletiva é um termo amplamente utilizado, mas pouco compreendido no discurso acadêmico contemporâneo. Faz parte desse discurso pelo menos desde a década de 1920, quando o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1887-1945) publicou seus trabalhos em seminários. Desde então, tem sido usado como uma noção vagamente definida, à qual diferentes estudiosos recorrem quando examinam questões que envolvem conflitos mundiais. Mas, raramente, recorre-se à noção de memória coletiva como uma construção que merece atenção por si só.

Dessa forma, ao longo das últimas décadas, a memória coletiva tornou-se um tema de interesse renovado nas ciências humanas e sociais e agora é uma parte fundamental de atividades interdisciplinares emergentes em "estudos de memória". No entanto, tal tema continua a ser atormentado pelo fato de ter quase tantas definições quanto os pesquisadores que escrevem sobre ele. Talvez a única característica geralmente aceita seja a de que a memória coletiva é uma forma de memória que transcende os indivíduos e é compartilhada por um grupo.

Um dos problemas que surgem quando buscamos definir a memória coletiva é que este não é um tópico que se encaixa perfeitamente dentro dos limites de uma única disciplina acadêmica. O conceito (ou os conceitos) é (ou são) trabalhado(s) por sociólogos, psicólogos, historiadores, literatos, comunicólogos e outros, criando uma grande teia interdisciplinar, a qual, conforme veremos a seguir, tem algumas divergências entre si.

As memórias coletivas são memórias compartilhadas por um grupo que influencia sua identidade social. Aqui focaremos em duas grandes limitações nos estudos atuais sobre memória coletiva e trabalharemos com base na metáfora da ampulheta para perceber a possibilidade de superar essas limitações.

A primeira limitação diz respeito ao caráter parcial dos estudos dedicados à análise da memória coletiva. Os estudos tendem a se concentrar na escolha do passado (como as memórias agentes mobilizam o passado) ou no peso do passado (como o passado afeta o indivíduo ou o grupo).

A segunda limitação diz respeito à dimensão temporal da presente pesquisa conduzida sobre um objeto que remonta a antes de Cristo. A maioria dos estudos só avalia a memória sobre uma única geração, e nisto podemos ver vários efeitos. Nós podemos sugerir a memória como um trabalho que se assemelha a uma ampulheta, com o coletivo e o indivíduo em extremidades opostas, e a areia, tomada aqui como metáfora, funciona como memórias que passam de um lado para o outro, filtradas pelos valores e representações de grupos e comunidades.

A metáfora da ampulheta fornece, assim, uma útil ferramenta para explicar a formação do coletivo perante as recordações sobre o tempo e as interações entre macro, meso e micro níveis. Como dito anteriormente, nossa abordagem objetiva o estudo da memória coletiva a partir de uma perspectiva interdisciplinar, envolvendo principalmente ciências sociais, política, história e psicologia. Para tanto, sugerimos três desafios neste caminho que envolve a questão dos ex-votos:

i) as múltiplas abordagens;

ii) a função das gerações;

iii) a ponte da discussão através de disciplinas.

A memória humana, para Halbwachs, busca preservar, codificar, transformar e restaurar o vivido, as experiências, e, a partir daí, transmitir conhecimento. Com base nisso, podemos referir e definir as funções psicológicas pelas quais o ser humano pode atualizar impressões ou informações passadas. Visto dessa perspectiva, o estudo da memória faz parte da psicologia cognitiva, neurofisiologia, biologia dos distúrbios, neuropsicologia, psicologia clínica e

psiquiatria. Estudos dentro desses domínios concentram-se nos indivíduos e examinam a memória biológica. Da perspectiva das ciências humanas e sociais, a memória é um sujeito de análise aplicada à sociologia, história, antropologia, filosofia e estudos de comunicação. Esses campos investigam uma "memória à solta", quando a maioria dos especialistas nesses campos enfatiza que a memória não pode ser uma exatidão e perfeição sobre o reflexo do passado: isto é, restrita ao vestígio ou à evocação. No entanto, as ligações entre memória biológica e social permanecem, não podem ser negadas.

O estudo da memória coletiva reside na interface desses dois mundos, onde os indivíduos e o contexto social em que vivem colidem para o formato de um conjunto de representações e recordações compartilhado por um grupo. Por todo este papel, nós podemos perceber que ambas as perspectivas precisam ser consideradas em conjunto dentro de uma ordem para uma aproximação com a escala de como as recordações que envolvem o coletivo são formadas, transformadas e transmitidas: como seguiremos, como as encontramos e qual seu impacto individual e coletivo.

As memórias não são literalmente preservadas, mas são reconstruídas de acordo com o presente, a partir de certas condições e no contexto social. É a partir dessa premissa que Halbwachs (1990, 2004) desenvolveu o conceito de memória coletiva. O sociólogo francês nega que a memória possa funcionar apenas de forma isolada, e enfatiza, acima de tudo, a influência do social no conteúdo das memórias individuais.

2.5 História *versus* memória coletiva

Uma segunda distinção que pode ajudar a definir o campo conceitual para o qual existe a lembrança coletiva diz respeito à história. Se a memória coletiva é uma representação do passado, como ela difere da história, que também é uma representação do passado? Esta é uma questão que foi levantada na década de 1920 por Halbwachs (1990, 2004), e suas raízes remetem a tempos anteriores. Por exemplo, essa mesma questão foi objeto de debate no século XIX nos escritos de Renan (ALONSO; TITAN Jr., 1997), que via a pesquisa histórica séria como muitas vezes representando uma ameaça aos esforços populares de memória coletiva. Nos debates contemporâneos esta questão ressurgiu na filosofia e na historiografia, onde a história e a memória coletiva são, muitas vezes, vistas não apenas como diferentes, mas em conflito. A razão para esta situação decorre das diferentes aspirações dos dois modos de representar o passado. De sua parte, uma certa historiografia aspira a fornecer um relato preciso do passado, mesmo que isso signifique que devemos desistir de narrativas favorecidas e muitas

vezes egoístas. Em contraste, a lembrança coletiva inevitavelmente envolve algum projeto de identidade, de recordação, a serviço de construir que tipo de pessoas somos e, portanto, é resistente à mudança, mesmo diante de evidências contraditórias.

Na memória coletiva, o passado está ligado interpretativamente ao presente e, se necessário, parte de um relato do passado pode ser apagado ou distorcido a serviço das necessidades presentes.

A contradição entre história e memória coletiva é central para o argumento de Nora (1993) de que a "memória real" foi largamente deixada de lado, se não erradicada, pelas práticas de criação de relatos históricos críticos. Para ele, o resultado é que "falamos tanto de memória porque dela resta muito pouco" (NORA, 1993, p. 7), e sentimos a necessidade de criar *lieux de memoire* (lugares de memória), "porque já não existem meios de memória, ambientes reais de memória" (NORA, 1993, p. 7). Ou seja, representações do passado baseadas em práticas tradicionais como rituais que muitas vezes servem a si mesmas podem ser questionadas e ameaçadas por relatos históricos críticos.

Uma oposição semelhante no que se refere à relação entre história e memória coletiva pode ser encontrada no relato que Jan Assmann (2011) fez de duas figuras do passado: Moisés e Akhenaton. A existência de Akhenaton, Faraó Amenófis IV, como uma pessoa real foi documentada através de pesquisas arqueológicas no século XIX. Certamente, ele foi esquecido por muitos séculos depois que seu nome foi excluído das listas de reis, seus monumentos foram desmantelados e suas inscrições foram apagadas, e ainda hoje o passado não está ligado interpretativamente ao presente em seu caso. Moisés representa o caso oposto. Embora nenhuma evidência tenha sido encontrada para sua existência histórica, ele tem sido durante séculos uma parte essencial da memória coletiva na tradição monoteísta judaico-cristã. De fato, como observa Jan Assmann (2011), Moisés "cresceu e se desenvolveu apenas como uma figura de memória, absorvendo e incorporando todas as tradições que pertenciam à legislação, libertação e monoteísmo" (ASSMANN, J., 2011, p. 23). Para que algo se qualifique como lembrança coletiva a partir dessa perspectiva, deve ter uma conexão contínua e vital com o discurso e a identidade cultural contemporânea, embora isso não precise ser um pré-requisito para a história. Na memória coletiva, "o passado não é simplesmente 'recebido' pelo presente. O presente é 'assombrado' pelo passado e o passado é modelado, inventado, reinventado e reconstruído pelo presente" (ASSMANN, J., 2011, p. 9).

Os historiadores rotineiramente advertem contra as práticas de inventar, reinventar e reconstruir o passado a serviço do presente, mas isso é precisamente o que é encorajado no caso

da lembrança coletiva. Os processos envolvidos geralmente estão ligados à esquematização e simplificação, o que contrasta com as aspirações da história analítica.

Compreender algo historicamente é estar ciente de sua complexidade, ter distanciamento suficiente para vê-lo de múltiplas perspectivas, aceitar as ambiguidades, incluindo ambiguidades morais, dos motivos e do comportamento dos protagonistas. A memória coletiva simplifica: vê os eventos de uma perspectiva única e comprometida; é impaciente com ambiguidades de qualquer tipo; reduz os eventos a arquétipos míticos.

Embora mantendo a distinção entre história e memória, Jan Assmann (2008) adverte contra uma oposição dura e excessivamente simples, que levaria a "uma concepção antisséptica de 'fatos puros' em oposição ao egocentrismo da memória criadora de mitos" (ASSMANN, J., 2008, p. 14). Para ele, a chave para entender a diferença entre essas duas maneiras de se relacionar com o passado é o grau em que elas são moldadas de acordo com e através das lentes do presente: "A história se transforma em mito assim que é lembrada – berrado, narrado e usado, isto é, tecido no tecido do presente" (ASSMANN, J., 2008, p. 14).

Em suma, a oposição entre o coletivo, a recordação e a história analítica pode ser esboçada da seguinte forma:

Memória coletiva	● Envolve um projeto de identidade (geralmente baseado em uma narrativa de heroísmo, idade de ouro, vitimização etc.); ● É impaciente com a ambiguidade; ● Ignora contra-evidências para preservar narrativas estabelecidas; ● Baseia-se em teorias implícitas, esquemas e roteiros que simplificam o passado e ignoram descobertas fundamentadas que não se encaixam na narrativa; ● É conservador e resistente a mudanças.

Em contraste:

História Formal	● Aspira chegar a um relato objetivo do passado, independentemente das consequências para a identidade; ● Reconhece complexidade e ambiguidade; ● Pode revisar narrativas existentes à luz de novas evidências (de arquivos etc.); ● É limitado por materiais de arquivo; ● Pode mudar em resposta a novas informações.

Em ***Los marcos sociales de la memoria*** (1990), Halbwachs argumenta que, ao longo de uma época, são as crenças, ligadas a experiências coletivas, que formam o significado das memórias individuais e não há outro caminho de volta.

Quando a noção de memória coletiva ressurgiu no final da década de 1970, estava no domínio da história e não da sociologia. Segundo Nora (1993), a memória coletiva é "o que resta do passado nas experiências dos grupos, ou melhor, o que esses grupos fazem com o passado" (NORA, 1993, p. 8). Desde então, a noção se espalhou gradualmente pelas humanidades e ciências sociais.

Apesar da literatura existente, duas grandes limitações permanecem nos estudos de memória. A primeira diz respeito à natureza relativamente parcial de muitos estudos. Eles geralmente se concentram em apenas uma das duas dimensões que constituem o assunto em pauta. A primeira delas é a escolha do passado – que busca identificar como agentes de memória estrategicamente mobilizam o passado (ASSMANN, J., 2008, 2011; TODOROV, 1984); e o segundo é o peso do passado – que investiga os rastros ou marcas deixados pelo passado nos indivíduos e grupos.

A hipótese lançada por Halbwachs, principalmente em ***Los marcos sociales de la memoria***, é crucial para compreender a articulação entre o nível macro, na maioria das vezes reduzido à dimensão estratégica (a escolha do passado), e o nível micro, que tem sido muitas vezes analisado pelo prisma do "trauma", no sentido mais amplo. Nós podemos argumentar que outra dimensão importante também se encontra no nível *meso*, os grupos menores que agem entre indivíduos nos processos de interação, no intercâmbio de histórias, das representações e narrativas. Dentro desse alcance, deste papel, nós examinaremos o nível *meso* através da função da família e trataremos de como os valores da família e das representações agem como uma memória e funcionam como uma espécie de filtro.

Não somos os primeiros a examinar a interação entre os diferentes níveis de memória, tratando das questões dos ex-votos e de seus reflexos na família. Dentre aqueles que fizeram trabalhos aproximadores, embora voltados à história, estão os estudos de Michel Vovelle (1987), na França, e Luque Agraz (2012), no México, o que nos permite sugerir uma abordagem intercalada para estudar a memória, que leva à experiência como um ponto inicial, antes da análise diacrônica.

Outros grupos no nível *meso* também poderiam ser incluídos, como o papel de associações específicas ou simplesmente o impacto de pequenos grupos. Mais recentemente, os grupos nas redes sociais tornaram-se uma importante fonte de transmissão de memória, que deve ser incluída no nível *meso*. Optamos por nos concentrar no papel das famílias por duas razões: em primeiro lugar, as pesquisas realizadas até agora mostram que as famílias desempenham um papel crucial na transmissão de emoções relacionadas a um passado político de violência. Segundo, a partir de uma metodologia que nos proporciona uma perspectiva

interdisciplinar, a presença de famílias é mais universal nos ex-votos e mais operacionalizável do que outra potencial variável.

Quanto aos processos comunicativos entre as dimensões individual e coletiva, para eles, lembrar em diferentes escalas é produzir uma "imaginação mnemônica", um mecanismo que combina memória e imaginação. Esta sugestão é de perto relacionada ao atual argumento em psicologia, que afirma que a memória usa o mesmo processo reconstrutivo como imaginar o futuro ou considerar versões contrafactuais de eventos passados. Este é mais um dos muitos exemplos para demonstrar como as diferentes pesquisas interdisciplinares que trabalham dentro do campo da memória poderiam se beneficiar com a proposta de colaboração, de rede. Consequentemente, a fim de examinar e compreender os mecanismos entrelaçados que operam nos níveis coletivo, interpessoal e individual, o estudo multidisciplinar é essencial. Somente combinando conhecimentos e metodologias é possível identificar fenômenos ligados à instrumentalização da memória, suas construções relacionais, cognitivas e aspectos emocionais, o que permite que possamos perceber as distorções sobre o tempo.

A segunda limitação refere-se à dimensão temporal da memória coletiva. Compreender os mecanismos de transmissão e mudança da memória necessariamente implica numa ampliação da escala de tempo. Em vez de limitar em si o estudo de uma geração de atores, pesquisas futuras devem tentar identificar tensões, lacunas e até contradições de uma geração para outra, bem como investigar a função ativa de diferentes gerações, pois elas nos conduzem para dentro de um compartilhamento de recordações e conhecimentos. Embora já existam estudos que examinaram transmissões dentro de famílias ou dentro de escolas, muito pouco se aborda a articulação da memória nos níveis macro, *meso* e micro ao longo de três gerações (ASSMANN, A., 2011; ASSMANN, J., 2008).

Diante dessas limitações, precisamos perceber uma interligação. Para tanto, são necessárias abordagens ambiciosas que se esforcem para combinar as ferramentas metodológicas e as lentes analíticas de múltiplas disciplinas, para interpretar o multifacetado conceito memória coletiva. Dentro do escopo desta tese, que envolve o ex-voto tradicional, os ex-votos transgressores, os *retablos* mexicanos e as pinturas ex-votivas brasileiras, recorremos, como dito anteriormente, para facilitar a compreensão da memória coletiva perante o objeto em pauta, à metáfora da ampulheta, que pode nos auxiliar nas discussões entre as disciplinas que nos ajudam na investigação, na formação, na transmissão e na evolução de memórias coletivas sobre o tempo: a tradição, a transgressão e as interações entre micro, *meso* e macro níveis trabalhados por Halbwachs (1990).

2.5.1 A memória e a metáfora da ampulheta

A maleabilidade da memória é um dos principais objetos de consenso em diversos campos dos estudos de memória. A memória funciona em caminhos nebuloso e sutis, dependendo da precisão e dos requisitos do presente. De fato, a noção de memória coletiva é sediada sobre as interações entre as pessoas e as narrativas do passado (apresentando-se por oficial representantes ou historiadores) e sobre as recordações individuais (com experiência e/ou transmitido por uma população), essas operaram de acordo com a sua própria lógica, mas afetam umas às outras. Suas interações podem ser abordadas de cima para baixo, examinando como se dá o peso do coletivo sobre o individual, ou a partir de uma perspectiva de baixo para cima, assumindo a existência da memória coletiva, que, ao final, tem a raiz fincada dentro das recordações individuais (ASSMANN, A., 2011).

Além dessa alegoria da passagem do tempo visualizada como o acúmulo de areia, ambas as formas da ampulheta estão invertidas na natureza, e podem ser usadas como uma representação da nossa abordagem que foca um objeto da cultura popular. No topo da ampulheta estão os contextos histórico, político e social (macro). Esta é uma grande área que combina um conjunto de noções, crenças e percepções coletivas predominantes no passado. No centro, a estreita passagem entre as duas lâmpadas representa o caso particular da memória familiar (meso). Funciona como um filtro, um encontro, ponto entre a história oficial (ou pública) e a história vivida (ou privado, íntimo). Sua capacidade de filtragem – representada pela largura do gargalo – varia de acordo com as peculiaridades de cada família, mas também de acordo com a evolução do papel da família em diferentes gerações. Na parte inferior, repousa o indivíduo (micro). No entanto, o indivíduo não é um recipiente vazio. Nesse amplo espaço estão as suas peculiaridades, como suas crenças pessoais, atitudes ou identificações sociais, que influenciarão a maneira como ele apreende e reconstrói o passado. Mas cada grão de areia – cada memória – coletada vai tendo um certo impacto, direto ou indireto, sobre a memória individual. Esta imagem reflete a noção de Halbwachs sobre a memória (1990, 2004), onde o individual é sempre dependente do coletivo, e a estrutura social evolui dentro do contexto entre os dois.

Por outro lado, ao inverter a ampulheta, podemos situar o individual e a estrutura no topo. Afinal, são os próprios indivíduos – não os grupos a que pertencem – que lembram, e isso corresponde ao peso de suas memórias que, trazido para o uso no caminho da história e nas sociedades, representa o passado.

Por fim, virar a ampulheta de lado revela sua semelhança com o símbolo do infinito (∞), insinuando que nunca termina o ciclo entre os dois lados. Influências de baixo para cima interagem continuamente, por meio de discussões, mas também por vários meios de comunicação, seja tradicional ou digital. Memória nunca é definida de uma forma completamente sólida, como uma pedra. Ela evolui e se desenvolve, dependendo da disponibilidade de informações, da percepção, da geração, da identidade, das necessidades, dos objetivos, das funções e dos papéis do indivíduo e do coletivo.

A metáfora da ampulheta sugere que, para obter uma compreensão completa sobre as interações entre os três diferentes níveis (macro, *meso* e micro), as abordagens ascendentes devem ser examinadas lado a lado. Argumentamos acima que o melhor caminho para enfrentar esse desafio é uma abordagem interdisciplinar. Dentro dos estudos das humanidades, precisamos estabelecer a importância dos papéis reproduzidos por meios de comunicação, estejam eles na elite, na cultura em geral, mas dentro de contextos em que se molda a memória coletiva e, portanto, teremos, principalmente, o foco sobre análises particulares e gerais que englobam, entre outros, o(s) sentido(s) do ex-voto.

2.5.1.1 Memória coletiva: entre disciplinas e entre gerações

Ao analisar a memória coletiva em diversos ramos de estudos, não desejamos excluir nenhuma outra disciplina. Com efeito, a contribuição de outras disciplinas é altamente valiosa e bem-vinda, mas seria pretensioso de nossa parte tentar descrever experiências em campos de estudos da memória fora do alcance do objeto desta tese. O que queremos enfatizar, aqui, em termos de campos de estudos, é que o ex-voto é fartamente trabalhado nas artes, na antropologia, na psicologia, na história e na comunicação. Essas duas últimas disciplinas são as que mais aparecem no escopo deste trabalho.

Algumas abordagens são geralmente importantes para os estudos do coletivo, das lembranças e recordações, principalmente quando elas se aprofundam nas possibilidades de compartilhamento, através de membros e grupos, e na forma como as memórias impactam na sociedade e em seus indivíduos. Eles se concentram no que é comum à comunidade, dependendo das características de um grupo de expressividade cultural e de amplo contexto histórico. A transmissão das recordações coletivas geralmente ocorre através dos *media* tradicionais, pois a imprensa pode divulgar amplamente opiniões ao público em determinados enquadramentos (ASSMANN, A., 2011) Mas, além disso, recordações coletivas podem ser reativadas ou torna-se possível conferir-lhes mais destaque dependendo de sua presença nos

media, como ocorre, por exemplo, em momentos de comemoração. No caso dos ex-votos, esse destaque é dado em museu, salas de milagres e espaços patrimoniais, como cruzeiros e cemitérios, basta que estejamos considerando esses espaços como *medium*. Esta abordagem, como defendemos aqui, é apresentada por Luiz Beltrão, quando tece e defende o conceito da folkcomunicação.

Halbwachs (1990), quando reflete no seu trabalho sobre Bergson, lembra que os historiadores argumentam que a memória difere da história, mas a primeira não deve ser vista em oposição direta a esta última. Em princípio, a história tenta manter uma distância objetiva de seu tema para explicar eventos passados através da análise de mentalidades e contextos. A memória, por outro lado, está inerentemente associada a percepções e crenças sociais dentro de um grupo (NORA, 1993). Seu objetivo não é recontar eventos como eles aconteceram, mas criar ou manter uma identidade. Isso não significa, no entanto, que a erudição histórica não seja informada pela memória e vice-versa. O caráter seletivo e flutuante da memória não deve ser considerado um atributo negativo. É, pelo contrário, inerente a qualquer situação vinculada à memória de uma pessoa: narrativas do passado são constantemente atualizadas e adaptadas às circunstâncias atuais. Assim, seguindo o pioneirismo de Nora (1993), com o estudo da memória na História, o trabalho dos historiadores tem interrogado a história das recordações do coletivo como representações sociais do passado, que foram mantidas por comunidades de tamanhos variados.

A partir de algumas abordagens, as recordações identificam os atores ou os mecanismos sociais responsáveis pela formação de memórias coletivas. Por exemplo, historiadores traçando "a história das representações" ou aqueles que trabalham na "nova história cultural" examinam como os grupos entendem o mundo e os eventos em um determinado momento, e como suas memórias coletivas impactam nas emoções e atitudes dos membros dos grupos. Eles analisam a potência, revisando relações, verificando como as representações, práticas e discursos dos grupos influenciam nas identidades do "dominante" e do "dominado". Em outras palavras, os historiadores investigam como as representações podem ser impostas, e como os indivíduos podem modificá-las e recuperá-las. Elas funcionam, assim – através da análise de uma ampla gama de fontes, incluindo fontes escritas, iconográficas e artísticas e, mais recentemente, fontes conectadas –, como meios de comunicação social, processos de formações de uma memória coletiva (ASSMANN, A., 2011).

Outros estudiosos preferem se concentrar em agentes oficiais de memória. Em **A Invenção das Tradições**, Hobsbawn e Ranger (2008) discutem como as elites das nações manipulam ativamente narrativas coletivas para seus propósitos. Nos estudos de Hobsbawn e

Ranger (2008), percebemos que as autoridades políticas podem tentar desestruturar a memória transmitida privadamente através de livros didáticos, monumentos ou comemorações.

Esta abordagem instrumentalista da memória coletiva encontra ressonância semelhante dentro do campo das ciências políticas. Autoridades, incluindo atores da política externa, reformulam constantemente o significado dado aos eventos passados de acordo com as diversas circunstâncias nacionais e internacionais. No curso da história, os fatos do passado não podem ser alterados. Não podemos desfazer ou alterar o que foi feito. Mas o significado do que aconteceu nunca é completamente definido solidamente (RICOEUR, 1995, 2007). Uma chave de interesse dentro da Ciência Política permite abordagens ativas da função da memória no interior de conflitos locais e mundiais.

A maioria dos autores que trabalham neste campo considera que uma mudança no significado dado ao passado pode, em última análise, aliviar a carga emocional do presente. Na ausência de mudanças, alguns grupos aparecem para ser caracterizados como algo que não morreu, revivendo eventos passados sem fim. O que importa, então, não é estabelecer a verdade com um "V" maiúsculo, mas elaborar narrativas que tenham o potencial de trazer diferentes grupos para mais próximo. O objetivo é trazer para dentro da história outro caminho, outras palavras, para dizer isto a partir de outros pontos de vista (RICOEUR, 2007). Nesse caminho, uma pluralidade de recordações pode ser estabelecida, fazendo funcionar a memória por meio de um trabalho de recordações. Esse esforço de abrir o passado a uma pluralidade de representações parece ser a única forma de elaborar uma narrativa que não pode ser compartilhada com tudo, mas que, em última análise, é "compartilhável".

De fato, cientistas políticos e, mais amplamente, especialistas dentro dos estudos jurídicos, muitas vezes destacam a importância de formas de reconhecimento de crimes passados, seja por meio de pedidos de perdão, desculpas oficiais e comissões de reconciliação ou de verdade. Alguns argumentam a favor de uma "abordagem reconstrutiva" entre representantes de vários grupos nacionais, a fim de permitir que antigos adversários apareçam juntos. Essa abordagem baseia-se em atores que assumem a responsabilidade histórica por crimes passados de forma criticamente medida. Os representantes oficiais de antigas comunidades devastadas por guerras são chamados a descrever os erros sofridos e cometidos, para que, então, gerações futuras possam virar as páginas sangrentas do passado e trabalhar por um futuro compartilhado. A partir dessa perspectiva, os diferentes tipos de *media* alcançam e influenciam amplamente as pessoas [como rádio, televisão e *medium* da ciência da informação (museus, bibliotecas e arquivos)], e são frequentemente vistos como formas críticas de

comunicação, que podem ajudar a desenvolver gradualmente uma visão do passado que é aceitável em muitos grupos sociais.

No campo da psicologia – e mais especificamente na psicologia social – também há abordagens de cima para baixo no que se refere aos estudos de memória coletiva, principalmente através da aplicação da teoria da representação social, também trabalhada por historiadores, a exemplo de Michel de Certeau (1982), pois, de acordo com o seu pensamento, grandes grupos – como nações, comunidades políticas, culturais e religiosas – são definidos por eles mesmos através das representações compartilhadas em relação a suas histórias. Nesse sentido, a memória coletiva não só fornece uma espécie de força social, como também consagra a identidade dos grupos, atenuando influências de suas crenças, percepções, atitudes e comportamentos. Aqui, podemos acrescentar o conceito operacional de "ator-rede", defendido por Latour (2012), quando tece as ligações e amarras entre os caminhos definidos pelas possibilidades de ações em lugares diferenciados, quebrando a ideia "fechada" de classe social.

Para investigar essas relações, pesquisadores usam abordagens de cima para baixo, mapeando as representações sociais da história de grupos específicos, pesquisando uma grande amostra de seus membros e então correlacionando essas representações com os comportamentos ou atitudes expressas pelos participantes. Por exemplo, pesquisadores têm examinado como é percebida a vitimização de um grupo dentro da história, e como isso pode encorajar os membros desses grupos a agirem de certas maneiras ou a manterem as atitudes negativas em relação a outros grupos.

Estudos sobre representações sociais da história afirmam que a memória coletiva serve a três funções principais. Em primeiro lugar, como já mencionado, compartilhar interpretações semelhantes do passado, o que ajuda a criar e manter um sentimento de pertencimento ao mesmo grupo, fornecendo exemplos do que o grupo é e de como se deve agir. Isto, portanto, serve à essencial função do crescimento social perante as identidades. A segunda função é social em seu núcleo. Por meio de suas representações compartilhadas da história, os grupos acompanham outros grupos. Eles interagem com o propósito de definir os relacionamentos: são eles amigos ou inimigos? Quais são as políticas intergrupais? Entre outras possibilidades de análise. A última função da memória coletiva nesse âmbito não é apenas fornecer quadros de interpretação do mundo, mas também nos ajudar a tomar decisões "melhores" em perspectiva futura, por aprendizado, a partir dos "erros" e "acertos" do passado.

De forma geral, partindo de uma perspectiva da psicologia, comunidades "desenham" suas histórias para elaborar narrativas que podem unificar e orientar seu comportamento. Para prosperar, essas narrativas devem ter características memoráveis, como a presença de padrões

narrativos ou protagonistas distintos (heróis, vilões ou vítimas), e elas também devem ser plausíveis; contudo, apesar de factual, a precisão é menos importante. Eles precisam ser amplamente divulgados através dos meios tradicionais, mas os *medium* sociais e digitais também vêm se tornando cada vez mais significativos, pois permitem rapidez e amplitude na transmissão das narrativas. Algum evento importante, tal como a fundação de mitos etc., pode até vir a ser responsável por um grupo histórico, principalmente quando há uma missão, isto é, quando, através desses estudos, podemos perceber, investigar e avaliar como as escolhas do passado pesam sobre os membros dos grupos.

2.5.1.1.1 Memória individual *versus* memória coletiva

As abordagens de baixo para cima começam com o indivíduo e tendem a se concentrar nos processos que influenciam a criação, distribuição e a evolução das recordações coletivas, dentro do quadro da memória edificado por Halbwachs (2004) que sequencia como nós formamos memórias e quais as consequências que tais memórias têm para as pessoas.

Halbwachs (2004) questiona como os pequenos, o insignificante, o discreto cidadão, administram o peso do passado em sua vida, mas, também, em seu próprio nível, as influências em seu entorno, especialmente perante o processo que traz a influência dos meios de comunicação, pois os indivíduos encontram novas plataformas para combater memórias dominantes transmitidas pelos grandes *medium* e promovem novas percepções sobre o passado, a exemplo do que alguns meios de comunicação fizeram no Brasil nos meses que antecederam as eleições presidenciais de 2022, tentando minimizar as *fake news* disseminadas pela extrema direita brasileira que apoiava o posteriormente derrotado presidente Jair Messias Bolsonaro.

Halbwachs, que foi aluno de Bergson (1859-1941), permite que possamos conceber a questão da memória com base em uma perspectiva social, pois propõe que o processo memorialístico não se dá pelo prisma da individualidade, como argumentava seu mestre, mas que, ao relembrar algo, lembranças surgem ancoradas nas memórias dos outros indivíduos que compõem o grupo, independentemente de estarem presentes de forma física ou não. “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós”. (HALBWACHS, 2004, p. 30). Para Halbwachs, a memória está presente na coletividade, nos grupos; e a memória individual é uma parte desse conjunto, que ajuda a alimentá-la. Segundo Barbosa (2013), a relação da memória individual com a coletiva ocorre porque:

> [...] a primeira depende do relacionamento do sujeito com todos os grupos em que ele convive e que carregam e imprimem seus referenciais sobre este indivíduo. Assim, a origem dos sentimentos, lembranças e recordações que acreditamos ser individuais, na realidade são inspiradas pelo grupo. (BARBOSA, 2013).

Para compreender o grupo, a coletividade, é preciso levar em consideração também o contexto social no qual estamos inseridos, pois a memória está na sociedade, bem como o que deve ser lembrado, porquanto, para Halbwachs, a memória também possui o caráter seletivo, assim como apontava Bergson (1999) e, por isso, é passível de esquecimento.

A memória, para Halbwachs, tem uma relação com o presente, pois está relacionada ao processo de identidade do grupo e do indivíduo por meio de uma reconstrução que perpassa o individual, o coletivo e o contexto social.

O sociólogo austríaco Michael Pollak (1989) trabalhou e teceu críticas à ideia de memória coletiva desenvolvida por Maurice Halbwachs (1990), ao indicar que, para existir uma memória nacional, é preciso que exista uma coesão social e que este processo pode ser violento, pois pode fazer com que outras memórias não sejam consideradas. Pollak defendeu que essa coesão define o que é comum ao grupo e reforça os sentimentos de pertencimento.

No trecho a seguir podemos analisar a crítica de Pollak ao abordar a questão da memória coletiva:

> Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza é comunidade afetiva. Na tradição europeia do século XIX, em Halbwachs, inclusive a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva. (POLLAK, 1989, p. 1).

Pollak aponta-nos uma disputa pela memória, pois enquanto a memória coletiva acaba se impondo como narrativa, as memórias subterrâneas[34] afloram em situações de crise para confrontar a narrativa hegemônica, resultando em um conflito e na competição entre as memórias. Esta questão se aproxima do que Beltrão (1971, 2004) explora acerca das produções dos "marginalizados", quando arte, narrativas, cantigas, músicas, patrimônios imateriais etc. tendem a um esquecimento pelos *mass media* e até mesmo pelos *media* clássicos.

Para Pollak, a oralidade torna-se uma âncora para as memórias subterrâneas, que assim se mantêm vivas. O autor também aborda a questão do silêncio, mas ressalta que não é

[34] Expressão usada por Pollak para fazer referência à memória de grupos minoritários, memória não hegemônica.

esquecimento, uma vez que tais memórias são transmitidas por meio das redes de amizades e de família, esperando o momento de serem ouvidas, ou seja, quando não vêm à tona não é porque não há pessoas para perpetuar essa memória, mas porque não encontram espaço para ecoar. (ILARA, 2022, p. 41).

> Há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos. O problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do não- dito à contestação e à reivindicação; o problema de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e de sua organização. (POLLAK, 1989, p. 7).

Assim, para manter a credibilidade e aceitação é preciso um referencial, que não é construído de forma arbitrária. É a partir dessa ideia que surge o conceito de enquadramento da memória, utilizado por Pollak para falar da memória coletiva, pois para ele a expressão memória enquadrada faz mais sentido, visto que o enquadramento depende de uma justificativa e não é construído de forma arbitrária. Consoante o autor, o trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história e encontra validação nos monumentos, museus, bibliotecas, arquivos e afins, atestando credibilidade e coerência ao discurso.

> Vê-se que as memórias coletivas impostas e defendidas por um trabalho especializado de enquadramento, sem serem o único fator aglutinador, são certamente um ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade.
> Mas nenhum grupo social, nenhuma instituição, por mais estáveis e sólidos que possam parecer, tem sua perenidade assegurada. Sua memória, contudo, pode sobrevier a seu desaparecimento, assumindo em geral a forma de um mito que, por não poder se ancorar na realidade política do momento, alimenta-se de referências culturais, literárias ou religiosas. O passado longínquo pode então tornar-se promessa de futuro e, às vezes, desafio lançado a ordem estabelecida. (POLLAK, 1989, p. 10).

A partir do trecho citado, podemos perceber como as memórias hegemônicas trabalham para se manterem perenes e relevantes para a sociedade, e que a disputa por qual memória será legada para a posteridade é contínua, pois, mesmo com o desaparecimento da instituição, a memória escolhida por ela irá se perpetuar.

A análise da lembrança individual tem sido o foco de muito mais atenção ao longo do século passado e está mais organizada como um campo de estudo do que a análise da lembrança coletiva. Literalmente, milhares de estudos foram conduzidos em psicologia, neurociência e

disciplinas relacionadas sobre variedades de memória no indivíduo. Apesar do fato de que muitas descobertas e termos permanecem abertos à disputa, os pesquisadores que estudam a memória individual chegaram a algumas distinções e definições básicas. Termos como "memória episódica", "memória semântica" (ou conhecimento) e "memória de trabalho" são amplamente empregados, mesmo que suas especificidades continuem a ser debatidas.

A situação nos estudos de memória coletiva é bem diferente. De fato, os estudiosos empregam uma variedade de termos ao discutir questões que se enquadram no amplo guarda-chuva do que aqui é chamado de lembrança coletiva. Em contraste com a pesquisa sobre memória individual, onde há acordo sobre o conjunto básico de métodos a serem empregados, o estudo da lembrança coletiva tem pouco em termos de conjuntos de objetos ou ferramentas metodológicas acordados.

Alguns estudiosos traçaram uma forte oposição entre a lembrança individual e coletiva, chegando a afirmar que apenas uma ou outra existe. Dosse (1994), por exemplo, levantou a questão de saber se a memória coletiva existe, pelo menos no sentido "forte" de que um grupo, enquanto grupo, pode ser caracterizado como tendo algum tipo de memória em seu direito próprio (DOSSE, 1994). Em contraste com isso, estudiosos, como Michel de Certeau (1982), questionam se a memória pode ser qualquer coisa menos coletiva no sentido de que "a memória é social" e pode estar localizada em instituições e não em mentes humanas individuais na forma de regras, leis, procedimentos padronizados e registros, todo um conjunto de práticas culturais através das quais as pessoas reconhecem uma dívida com o passado. Tal posicionamento sugere que há pouca concordância sobre como relacionar a rememoração individual e a coletiva, mas, na realidade, pode-se identificar um ponto de contato, pois, muitas vezes, há acordo sobre o ponto de que os indivíduos socialmente situados são os agentes da lembrança.

Uma maneira de entender o que significa dizer que os indivíduos estão socialmente situados é considerar como o uso de "ferramentas culturais" para lembrar reflete seu cenário sociocultural (ASSMANN, J., 2011, p. 14). Essas ferramentas culturais são itens como símbolos escritos, armazenamento de informações em computadores e "mnemotécnica" (YATES, 1966), e o que torna a lembrança coletiva é que os membros de um grupo compartilham o mesmo "kit de ferramentas culturais". Isso não significa que as ferramentas de alguma forma lembram por conta própria, uma afirmação que equivaleria a um reducionismo instrumental, mas enfatiza que a memória é "distribuída" e depende amplamente de meios semióticos fornecidos por meios culturais, históricos e por contextos institucionais.

2.5.1.1.1.1 Memória coletiva *versus* lembranças

Oposições conceituais contrastam a memória coletiva, como base estática do conhecimento, com a memória coletiva que envolve a reconstrução repetida de representações do passado, um processo, por vezes, bastante controverso. Trata-se, no meio acadêmico, sobretudo nas ciências da informação, de posições que discordam da aplicação conceitual proposta por Halbwachs.

A noção de "memória coletiva" apresenta-se como um corpo de conhecimento compartilhado por uma "cultura de indivíduos". Um foco na memória coletiva, em contraste, daria maior ênfase à contestação social e política que faz parte de muitos relatos do passado. Tal contestação está mais próxima de um processo. Um exemplo disso pode ser a dialética interminável entre "cultura oficial" e "cultura vernacular". Nessa perspectiva, a memória coletiva é mais um espaço de contestação do que um corpo de conhecimento, um espaço no qual grupos locais se engajam em uma luta contínua contra as elites e autoridades para controlar a compreensão do passado.

Os locais de contestação sobre a memória coletiva incluem discussões familiares, museus, monumentos e memoriais, livros didáticos de história e feriados nacionais. Por exemplo, a apresentação de nativos em museus nacionais sofreu uma mudança fundamental à medida que novas perspectivas empoderadas surgiram no que é frequentemente chamado de "política da memória". O fato de o Museu do Índio, no Rio de Janeiro, existir hoje como uma instituição oficial patrocinada pelo Estado permite uma reflexão que abre um debate sobre a "história real" brasileira que vem sendo contextualizada já há algum tempo, e dá força aos denominados povos originários.

Cientistas políticos e historiadores têm observado e analisado essas discrepâncias entre interpretações e percepções oficiais dos indivíduos de um evento perante a noção das memórias hegemônicas. A este respeito, há pluralidade de representações, por exemplo, na Guerra da Independência da Argélia (1954 a 1962), que se consagra como um marco emblemático. Esta guerra levou à secessão definitiva de uma parte integrante do território francês e ao êxodo de cerca de um milhão de refugiados europeus, que decidiram estar do lado pró-francês em detrimento aos muçulmanos, que permaneceram no continente africano. A partir de 1954, mais de dois milhões de soldados franceses serviram dentro da Argélia. Aproximadamente 20.000 deles morreram, enquanto centenas de milhares dos Argelinos foram mortos durante a referida guerra (YAZBEK, 2010). Esses números mostram o impacto trágico da guerra sobre indivíduos de ambos os lados. No entanto, dentro da narrativa estratégica francesa, esse conflito devastador

permaneceu uma guerra sem nome por quase quatro décadas. A França recusou categoricamente reconhecer a luta do povo argelino como uma guerra, o governo francês fez com que se desenvolvesse uma lacuna entre a narrativa que foi enfatizada oficialmente e a conscientização pública sobre a violência que caracterizou o conflito. Este exemplo pode nos lembrar até que ponto os atores institucionais podem tentar modificar narrativas do passado a fim de atenderem a seus objetivos. A disseminação de uma única interpretação histórica não pode simplesmente ser imposta a partir de cima. Cidadãos expostos a discursos oficiais não são meros vasos vazios esperando para beber narrativas patrocinadas pelo Estado sem hesitação, como as ocorridas recentemente pelos governos da extrema-direita no Brasil e nos EUA e em nações fundamentalistas, como o Irã e o Afeganistão. Em vez disso, as populações contextualizam as mensagens oficiais que são transmitidas para a sociedade.

Outro caso que podemos ilustrar diz respeito à Segunda Guerra Mundial, que, nos EUA, no início da década de 1990, deu aval aos planos para uma exposição sobre o bombardeio de Hiroshima em 1945, mas, ao tempo em que o projeto se desenrolava, a "política de memória" nos EUA tornou-se cada vez mais aquecida, à medida que os veteranos estadunidenses e, eventualmente, o Congresso dos EUA se envolveu profundamente no que chamam de "guerra histórica". Os veteranos e muitos públicos perceberam o uso da bomba como um ato justificável que ajudou a acabar com a Segunda Guerra Mundial, mas os planos originais da exposição questionavam a necessidade de a bomba ser usada e destacavam o sofrimento dos Civis japoneses que foram afetados. Nesse caso, a controvérsia levou ao descarte dos planos originais da exposição, e as autoridades do museu, em essência, retiraram seus esforços para debater eventos históricos em um fórum público.

Tais disputas estão no centro de muitas análises da memória coletiva, destacando a necessidade de focar no processo e no debate ao invés de se deterem no conhecimento compartilhado estático. Em alguns casos, o processo pode tomar a forma de uma evolução contínua entre o indivíduo e o grupo, mas, em casos como os que acabamos de descrever, uma grande disputa também está envolvida e a resolução pode levar décadas ou pode nunca ocorrer.

Para trazer à luz essas narrativas alternativas do passado, os historiadores que utilizam a metodologia da história oral focam no que Aleida Assmann e Sebastian Conrad (2010) denominaram "memória comunicativa", que são memórias coletivas baseadas em comunicações cotidianas. Essas memórias não são nem formais nem estáveis, e elas evoluem e existem dentro dos indivíduos e a partir de suas peculiaridades. Coleções de testemunhos orais e, no nosso caso, os ex-votos em salas de milagres, podem fornecer *insights* sobre como os

temas são representados e discutidos pela população em geral, bem como as emoções específicas associadas a eles.

Segundo Thompson (1981), que trabalha com base no conceito de "História vista de baixo", a história oral é uma ferramenta útil para lidar com a tensão entre memória e história, pois fornece mais vivacidade, psicologia e afetividade confidencial à memória (THOMPSON, 1981, p. 71) de um evento de forma clara e racionalizada para o conhecimento histórico. Esta abordagem é também inspirada nos trabalhos pioneiros do também historiador Ginzburg (2006), que defende que os historiadores reduzam sua escala de observação e favoreçam "apropriações individuais" e "micro-históricas". E, atualmente, em que as histórias podem ser facilmente compartilhadas pelos *media* sociais, os historiadores cada vez mais se referem à esfera digital para incluir novas fontes dentro de suas análises.

No debate público, as questões relacionadas aos legados das guerras são frequentemente descritas de forma binária, ou seja, lembrança *versus* esquecimento. No entanto, uma das interrogações mais fundamentais quanto a este tópico não é lembrar ou esquecer, mas como se faz para lembrar e esquecer dentro de uma ordem que caminha para frente? (RICOEUR, 2007). A partir desta perspectiva, aquele que assume uma postura crítica não pergunta apenas "qual o ocorrido?", mas também – e acima de tudo – "o que nós devemos fazer com o passado?". O desafio é imenso. Apesar da rica literatura dedicada ao tema, não é padrão listar métodos e técnicas específicas para pôr em processamento eventos passados, problemáticos, e corrigir injustiças históricas. No entanto, há uma lista de restrições que inevitavelmente impõe limites. O obstáculo mais desafiador é a irreversibilidade dos crimes cometidos no passado. Deste ponto de vista, vale a pena questionar a noção do "pós-conflito". Este conceito é largamente usado em manuais, dicionários e enciclopédias, mas a duração do chamado "pós-conflito" reside em contextos incertos.

Quais são os critérios básicos para determinar quando um conflito envolve outro polo? Quão grandes são as noções de vítima e de autor? Quando há vencedores/vencidos, há perda do significado de dicotomia? Até quando os rótulos são marcados como irrelevantes/relevantes? Todas essas indagações cruzam com o individual e o coletivo nos níveis da memória. Caso estudos tenham as respostas a essas interrogações, poderão determinar, até certo ponto, as percepções individuais em termos de autoestima – ou falta da autoestima – e alteridade.

Além dessas importantes questões, certa psicologia tem centrado suas pesquisas na compreensão dos processos que explicam como os indivíduos podem influenciar e construir recordações coletivas. Dentro dessa ordem, esse campo tem aplicado metodologias anteriormente usadas para avaliar a comunicação interpessoal (geralmente no nível diádico)

para grupos maiores de pessoas. Eles postulam que os processos psicológicos que ocorrem no nível micro têm repercussões até o nível macro. Quatro processos principais são geralmente estudados de uma perspectiva de baixo para cima, como proclamou Thompson (1981): como as memórias são reforçadas (geralmente por meio da repetição ao longo do tempo); como os processos são compartilhados entre redes; como são manipulados (conscientemente ou não) por outras pessoas ou "contaminados" por formação a partir de outras fontes; e como as memórias são esquecidas. Por exemplo, pesquisadores têm aplicado um método psicológico bem conhecido e usado para avaliar como silêncios particulares em indivíduos podem promover esquecimento (o método é chamado "induzido por recuperação do esquecimento") em contextos compartilhados (ASSMANN, A., 2011).

Um campo de pesquisa que tem sido bem desenvolvido em psicologia é aquele que usa uma abordagem denominada *bottom-up*[35]. A abordagem é a de recordações *flashbulb*[36]. Nessa perspectiva, as "memórias lâmpada" são memórias detalhadas de um contexto de recepção onde se apreende sobre um importante, surpreendente e consequente evento público. Um dos principais motivos por que formamos essas memórias *flash* é essencialmente fazer parte do coletivo. Elas nos permitem alinhar nossas vidas com as de outros membros do grupo e compartilhar memórias, mesmo não estando presentes no evento. Identidade social, portanto, influencia na formação e na retenção dessas memórias, que, quando compartilhadas, promovem o vínculo entre os membros dos grupos. No entanto, essa lâmpada de flash (de recordações) pode também ser modificada pelo coletivo e pelos *media*. Um exemplo famoso é o da memória de George W. Bush, quando ele é alertado, em uma escola, sobre os ataques terroristas, naquele exato momento da visita, no dia 11 de setembro de 2021. Sobre os eventos separados, no mesmo 11 de setembro, o presidente, que estava em um evento de outra natureza, mesmo atônito ao ser informado dos atos terroristas, não "*linkou*" os eventos violentos como algo verdadeiro, pois, além de não haver uma filmagem disponível naquele momento, a sua mente não filtrava tal possibilidade ocorrendo em seu país. Isso porque não havia algo memorável para tal evento violento naquela nação. A explicação provável é a de que Bush não teria um processo de *flashbulb* em si. Este exemplo mostra quão sugestionável nossa memória pode ser, mas também como os meios de comunicação podem influenciá-la.

[35] Literalmente: baixo para cima.

[36] Lâmpada de flash, em tradução livre. N.A. A partir de Collins Dictionary. Disponível em : https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/flashbulb#:~:text=A%20flashbulb%20is%20a%20small, you%20can%20take%20photographs%20indoors. Acesso em : 02 nov. 2022.

2.6 Famílias e gerações

Um ponto forte da metáfora da ampulheta é sugerir uma camada adicional – mas importante – ao estudo da memória coletiva: famílias e gerações. Embora as famílias fossem centrais para o modelo de memória coletiva de Halbwachs (1990, 2004) e a noção de Jan Assmann de memória comunicativa (2008, 2011) e Aleida Assmann e S. Conrad (2010), elas têm recebido menos atenção do que grupos como nações. No entanto, os grupos e as nações são importantes centros de informações e representações. Notadamente, por meio do compartilhamento de memórias familiares, uma vez que pais e avós transmitem aos seus filhos e netos importantes valores morais e sociais essenciais para a formação e manutenção de uma identidade familiar coesa. Esses valores podem funcionar como filtros para os membros da família, o que pode levá-los a questionar, reinterpretar ou rejeitar as informações que recebem. No entanto, essa capacidade de filtragem das famílias depende da importância percebida de seu papel no estabelecimento de valores. Desta forma, eles serão diferentes dependendo da cultura da família, bem como da evolução da noção e função da família através dos tempos. Nesse caso, ilustramos com o ex-voto de Marta e Luisa (v. Figura 68), que reflete o aceite de duas pessoas que se unem homoafetivamente perante uma sociedade que ainda é carregada de valores tradicionais, como o do casamento.

A noção de "geração" tem sido estudada por vários ramos da sociologia. Os sociólogos geralmente se concentram no conceito de "gerações sociais", que inclui grupos de pessoas nascidas na mesma época, pois partem da premissa de que, por causa de seu passado histórico-biográfico comum, elas teriam uma visão de mundo compartilhada e uma consciência geracional. A exemplo do conceito de gerações familiares, que tem sido tema de teses, grandes reportagens e filmes, que acabam agregando subtemas no campo da memória coletiva, voltado para a transmissão multigeracional de assuntos como Holocausto e as migrações.

De acordo com Hirsch e Chauvin (2021), a noção de "pós-memória" descreve o relacionamento deste termo com a noção de "geração futura", seja no campo pessoal ou coletivo, perante os processos de deculturação. Contudo, para se trabalhar com a pós-memória é necessário centrar-se no estudo da transmissão intergeracional, em vez de realizar avaliações sistemáticas dos processos e mecanismos subjacentes a essa transmissão (HIRSCH; CHAUVIN, 2021).

Recentemente, alguns estudiosos começaram a olhar para além do Holocausto como uma área de estudo da transmissão mnemônica intergeracional e realizar estudos mais sistemáticos de outros eventos que podem ser menos emocionalmente carregados. Alguns

desses trabalhos incluíram eventos pessoais a partir de conflitos que são historicamente relevantes.

Na psicologia, a pesquisa sobre transmissão intergeracional tem sido restrita principalmente a valores e traumas, com poucas exceções. Estudiosos da área examinam com mais aproximação as reminiscências familiares e como as influências às formas de recordações autobiográficas são transformadas em autonarrativas (HIRSCH; CHAUVIN, 2021).

Pesquisadores da área da psicologia argumentam que as crianças nascem em mundos contados e que as histórias familiares, informadas por narrativas culturais, influenciam crianças e adolescentes a construírem suas visões de mundo. Trata-se de uma abordagem interescalar, que propõe que as histórias de família podem ser divididas em três sistemas lógicos: micro (co-construído de narrativas de eventos compartilhados), eixo (narrativas comunicativas familiares) e macro (narrativas mestras e história cultural). Esses diferentes sistemas constantemente interagem e influenciam na construção de memórias autobiográficas. E outros pesquisadores, dentro dos estudos do cognitivo, incluem as narrativas da família nos seus estudos da memória.

Finalmente, alguns estudos da psicologia recentes examinaram a transformação intergeracional com a missão de analisarem memórias históricas. Eles descobriram que, no geral, a transmissão do histórico das recordações das famílias do pós-Segunda Guerra Mundial foi muito limitado, porque, na terceira geração, a maioria das recordações de família foi perdida ou reduzida à essência geral, sem muitos detalhes específicos. No entanto, mesmo detalhando, podemos perceber que as "memórias ricas" não são transmitidas facilmente, pois os sentimentos de vitimização podem vazar de geração a geração (HIRSCH; CHAUVIN, 2021).

2.6.1 Desafios

Como podemos avaliar os "efeitos" e "efeitos posteriores" de um evento importante para uma comunidade? Como podemos medir a transformação das representações ex-votivas? Como podemos detectar processos emocionais e comunicacionais ex-votivos que circundam a memória coletiva? Essas questões sublinham a necessidade de trabalhar interdisciplinarmente, para que a memória coletiva possa ser estudada sob vários ângulos, pois, desde a década de 1950, diferentes tipologias e suportes ex-votivos, como também representações ex-votivas, se modificaram e se destacaram principalmente em suas novas e transgressoras abordagens.

A transformação ex-votiva, das suas tipologias à sua transgressão, está no tempo cronológico e nas possibilidades contemporâneas em assumir lugares, falas e assuntos que há muito tempo eram reprimidos. E essa transformação, ligada à representação, reside numa rede

(LATOUR, 2012) que nos possibilita ver o ex-voto tradicional ou o "recondicionado" em lugares não sânticos. Lugares representativos da arte, da museografia, da moda e do ciberespaço. Uma rede que nos traz mais clareza em relação à expansão dos ex-votos por outros sentidos, a partir deles, na manutenção da memória sobre o que é o ex-voto.

Por algum tempo, com o legado de Halbwachs, houve majoritariamente estudos focados na *macro* e na *meso* balanças, deixando pequeno espaço para o papel sobre o cotidiano das pessoas na construção da memória coletiva. Antropólogos, sociólogos, pedagogos, educadores, dentre outros têm destacado a função da memória em comunidades, mostrando como as memórias maleabilizam uma ferramenta que pode ser usada para alcançar e definir metas. Por outro lado, para Hirsch e Chauvin (2021), a psicologia tem majoritariamente limitado seus alcances para indivíduos e suas recordações pessoais, geralmente ignorando os contextos social e cultural mais amplos.

Nesta subseção, sugerimos considerar o trabalho da memória a partir da metáfora da ampulheta, com o coletivo e o individual em dois pontos de entrada possíveis e a areia das memórias passando de um para o outro, filtrada por memórias, valores, representações familiares e algumas questões que norteiam o ex-voto. Esta metáfora facilita, no nosso entender, a compreensão da noção halbwachiana de memória, mas também propõe alguns desafios.

O primeiro desafio é a necessidade de examinar a pesquisa lado a lado, tanto de cima para baixo quanto de baixo para cima. De fato, como uma ampulheta precisa ser virada de cabeça para baixo de tempos em tempos, necessitamos fazer o mesmo em relação à compreensão sobre os processos concernentes ao contexto da memória coletiva. Interações entre o individual e o coletivo são recíprocas: indivíduos sempre evoluem dentro de estruturas sociais, e o mesmo vale dizer sobre o coletivo, pois este não será nada sem os seus membros. Um caminho para enfrentar esse desafio é trabalhar em projetos de pesquisa de longo prazo que proporcionem o tempo necessário para recorrermos a diferentes tipos de estudos, sempre de forma multidisciplinar, como no caso dos ex-votos, que permitem abordagens analíticas que vão das artes à antropologia, da história à psicologia, da comunicação à cibercultura.

O segundo desafio diz respeito à importância da passagem do tempo nos estudos da memória, e que esse tempo deve ser contado em gerações. Por um lado, as gerações sociais permitem que os pesquisadores situem uma pessoa no tempo, especificando os aspectos sociais, políticos e o contexto cultural. Isso força pesquisadores a assumirem uma abordagem não normativa, considerando a evolução das normas e das emoções associadas a um determinado evento ao longo do tempo. Por outro lado, as gerações familiares, em todos os sentidos, fornecem uma estimativa da importância pessoal do evento para o indivíduo. Por esta razão,

acreditamos que os estudos sobre a transmissão intergeracional da memória são essenciais para a nossa compreensão no desenvolvimento da memória coletiva, e aqui, em específico, quando há o vetor da tradição que vem desde antes de Cristo.

O desafio final é unir as discussões entre as disciplinas e aproveitar a diversidade de conhecimentos e de cultura nos campos dos estudos da memória. Examinar a constituição, a transmissão e a evolução da memória coletiva requer uma compreensão profunda dos processos psicológicos, históricos, etnológicos e patrimoniais. Requer não apenas tempo, mas também uma forma de curiosidade intelectual aberta para examinar a memória a partir de diferentes pontos de vista. Requer, por fim, até certo ponto, humildade intelectual em relação tanto ao campo teórico quanto ao metodológico, em oposição à presunção de algumas disciplinas que teimam em constituir a memória como algo que pertence apenas ao passado. E, nesse contexto, está o ex-voto, que, por vezes, não indica o tempo cronológico, exige certa humildade analítica por parte do cientista e integra uma diversidade de valores que diversas disciplinas deveriam captar.

3 METODOLOGIA

A metodologia anunciada em 2019, quando do início da pesquisa, que foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, visava desenvolver o projeto por meio da observação sistemática nos museus e salas de milagres dos locais selecionados, com viagens de incursão e o acompanhamento de um assistente da Iniciação Científica (PIBIC). Contudo, veio a pandemia da Covid-19, que nos levou a rever tal metodologia.

Seguem, nesta seção, após as orientações e as mudanças no curso da pesquisa em face da pandemia da Covid-19, os métodos adotados, incluindo o universo, o tipo da pesquisa, a abordagem epistemológica, destacando-se os obstáculos enfrentados, as situações adversas encontradas e as soluções que direcionaram a aplicação das técnicas e dos procedimentos adotados até o momento da qualificação.

3.1 Universo da pesquisa

O universo da pesquisa foi baseado nos ex-votos de museus, ateliês e salas de milagres do México e do Brasil. Anexado a esse escopo empírico-documental, está o acervo digital do doutorando, com imagens de ex-votos tradicionais e transgressores. Tal acervo é fruto de pesquisas anteriores ao período do doutoramento, e que supriram a necessidade devido ao impedimento das incursões em 2020 e 2021.

A totalidade dos ex-votos selecionados, estudados e iconografados foi de 45 (quarenta e cinco), dos três principais *retableros* mexicanos: Alfredo Vilchis, David Mecalco e Donovan. Posteriormente, acrescentamos os ex-votos tradicionais, brasileiros e mexicanos tradicionais, para fazermos a análise comparativa, seja dos objetos, seja das suas construções em diferentes épocas: séculos XVIII, XIX, XX e XXI, com exemplificações, não em sua totalidade, mas que possibilitasse a compreensão das diferenças estéticas, tradição, valor na sociedade, transgressão e temas.

Por fim, analisamos o total de vinte ex-votos pictóricos brasileiros e trinta e dois ex-votos mexicanos. A disparidade entre os números reside do fato de que, no Brasil, não há ex-votos transgressores. Portanto, o número ficou maior para a parte mexicana, sabendo que não haveria comparativo nessa categoria, como comentaremos na subseção 3.3 (Técnicas) a seguir.

3.1.1 Tipo de pesquisa

Entendemos que, quanto ao tipo de pesquisa, a proposta de tese na área da Memória e Linguagem se insere na modalidade qualitativa e quantitativa. A pesquisa qualitativa é ideal para a análise de ideias e opiniões que auxiliam na produção textual. Segundo Demo (2000), a metodologia qualitativa permite ao pesquisador analisar a subjetividade dos dados coletados, buscando-se compreender a complexidade da realidade em que o objeto de estudo se encontra, a partir das percepções e dos discursos dos sujeitos envolvidos na pesquisa. Para Pereira (1999, p. 30), "[...] o dado qualitativo é uma estratégia de mensuração de atributos, ou seja, o objeto (o objetivo) da mensuração não é o objeto (a coisa em si), mas seus predicados". Assim, vemos que essa modalidade permite correlacionar os dados obtidos com os contextos cultural, político, econômico e social, nos quais o pesquisador está inserido e pelos quais é influenciado.

A modalidade quantitativa foi descartada no curso dos estudos. Não houve quantificações. Os trabalhos ficaram apenas voltados para o número reservado de ex-votos a serem iconografados e o limite que precisamos expor frente ao estudo comparativo e totalidade necessária, seja para diferenciações cronológicas seja para diferenciação entre tradicionais e transgressores.

Com o objetivo de proporcionar uma visão mais ampla da proposta, foi também adequado adotarmos a pesquisa do tipo descritiva, já realizamos uma pesquisa exploratória, com o propósito de levantar tipologias e categorias ex-votivas. Realizamos um estudo bibliográfico contínuo, como toda pesquisa demanda, através da busca de informações por fontes secundárias, como livros, teses, artigos científicos, para conseguir coletar conteúdos que direcionem e embasem os objetivos específicos delineados na pesquisa.

O conhecimento científico pertinente ao trabalho a ser desenvolvido ancora-se nas teorias, práticas e técnicas que auxiliam a Memória Social e Coletiva com relação aos ex-votos do México e do Brasil.

O olhar histórico abrangente, que a abordagem proporciona, permite elaborar análises e críticas mais amplas, menos superficiais, que podem reunir elementos que levem a elucidar o cotidiano dos sujeitos, como os trabalhadores rurais e urbanos, os "marginalizados" – a exemplo de prostitutas e moradores de rua –, "donas de casa", estudantes e adolescentes, colaborando com as possibilidades de ampliação do que o ex-voto pode trazer à sociedade (KONDER, 1992).

3.1.1.1 Técnicas

A seguir, tendo como base os fundamentos propostos por Marconi e Lakatos (2003), Pereira (1999) e Demo (2000), comentaremos as técnicas que serão adotadas para a coleta de dados.

3.1.1.1.1 Instrumentos de coleta de dados

Os estudos qualitativos e a totalidade dos ex-votos iconografados, conforme mencionamos na subseção 3.2 sobre o tipo de pesquisa, seguiram as teorias metodológicas de Pereira (1999), Demo (2000) e Marconi e Lakatos (2002, 2003), que auxiliam na compreensão subjetiva e objetiva da análise do problema, referente aos dados coletados. A pesquisa qualitativa trata das análises de dados que, como salienta Pereira, são "uma forma de quantificação do evento qualitativo que normatiza e confere um caráter objetivo à sua observação" (PEREIRA, 1999, p. 21). E sobre esse aspecto, analisamos cinquenta e duas imagens, como mencionado na subseção acima (3.1) e detalhado logo a seguir.

Assim, no primeiro momento, foi realizado o levantamento de dados bibliográficos, que proporcionam a compreensão dos conceitos que embasam o estudo. Esse levantamento é constituído por buscas da temática, em grupos de pesquisa, e buscas ordenadas conforme as reuniões com a orientadora, as disciplinas creditadas e os minicursos indicados. Em um segundo momento, foram mantidos contatos com o Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA), para aquisição das imagens em alta resolução dos ex-votos transgressores, em razão do impedimento do deslocamento do doutorando à Colômbia, Equador e Peru, como já mencionamos, em razão da pandemia. No contato possibilitado, foi possível adquirir 45 (quarenta e cinco) imagens, em formato TIFF, de *retablos* dos artistas David Mecalco, Donovan e Alfredo Vilchis, também pelo viés de uma análise qualitativa, embora tenhamos utilizado a totalidade das enviadas para a etapa dos estudos iconográficos e iconológicos iniciada, em parte, antes da qualificação, e incrementada e finalizada após a qualificação, quando inserimos os ex-votos do Brasil e os ex-votos tradicionais mexicanos.

Vale ressaltar que, por conta de o autor desta tese ter percursado o México e o Brasil, desde a década de 1990, em projetos científicos sobre os ex-votos, é que nos valemos de um grande banco de dados iconográfico (BDI), que nos permitiu acesso às imagens que aqui estão iconografadas, as quais são tratadas dentro do escopo temático da pesquisa.

Nesse percurso, estão as análises iconográficas e iconológicas não meramente técnicas, mas vendo o objeto representado por princípios que revelam a atitude fundamental do indivíduo ou coletividade e, por outro ângulo, em contínua reflexão com os marcos teóricos.

Sobre as imagens mexicanas relativas aos três mais famosos *retableros*, após seleção e classificação, foram escolhidas as seguintes categorias temáticas:

Quadro 1 – Retableros e referenciais temáticos

<table>
<tr><th>Coletivo</th><th>Estupro</th><th>Esporte</th><th>Mulher</th><th>Paixão</th><th>Política</th><th>Trabalho</th><th>Prostituição</th></tr>
<tr><td>Vilchis</td><td>Vilchis</td><td>Mecalco</td><td>Vilchis</td><td>Mecalco</td><td>Vilchis</td><td>Donovan</td><td>Vilchis</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2"></td><td>Vilchis</td><td>Donovan</td><td colspan="2" rowspan="2">Donovan</td><td>Vilchis</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Mecalco</td><td colspan="2"></td></tr>
</table>

Foram no total 52 (cinquenta e duas) imagens trabalhadas e iconografadas para a inserção no presente texto. Dessas imagens, trinta e duas (32) são mexicanas e vinte (20) brasileiras, algumas delas com as análises mais aprofundadas que outras, devido à própria heteroglossia em que transitam, fazendo com que não houvesse certos detalhes ou quesitos da percepção visual (PV) e da contextualização iconográfica, em detrimento de outros exemplos que trazem fatores que nos forçam a detalhar mais a análise, isso principalmente nos ex-votos do século XX e também no caso dos transgressores.

Outra questão a apontar diz respeito à discrepância quantitativa dos ex-votos analisados entre Brasil e México. Isso ocorreu porque há os ex-votos transgressores no México, um dos temas principais desta tese, enquanto, no Brasil, não há ocorrência desse tipo de ex-voto, o que tornou o quantitativo do México com doze (12) imagens a mais que o do Brasil, sendo esses doze exatamente exemplares transgressores (ver tabelas 1 e 2). Inserimos também um *tamata* como exemplo e fator meramente ilustrativo na seção introdutória deste trabalho (ver figura 1).

Tabela 1 – Ex-votos analisados – Brasil

Brasil
Agradecimento a Santo Expedito Jornal Diário de Montes Claros na década de 1980
Agradecimentos a Santo Antonio Maria Claret. Revista Ave Maria em 25 de janeiro de 1959
Ex-voto pictórico de Minas Gerais. Século XIX. Santuário do Bom Jesus do Matosinhos. MG
Ex-voto pictórico de Minas Gerais. Século XVIII. Santuário do Bom Jesus do Matosinhos.
Exemplo de ex-voto brasileiro do século XVIII. Santuário do Matosinhos, MG
Ex-voto tombado da sala dos milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos
Tábua ex-votiva de Virgínio Lapa Valenciano. Angra dos Reis, Rio de Janeiro
Tábua ex-votiva a Procopio. Angra dos Reis, Rio de Janeiro
Tábua ex-votiva a Manoel Jorge de Mattos. Angra dos Reis, Rio de Janeiro
Ex-voto de Jacinto Pereira Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil
Ex-votos fotográficos Santuário de Bom Jesus da Lapa – BA/BR
Ex-voto sobre naufrágio. Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil

Ex-voto de Rosalvo Souza e Arthur Cardoso. Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil
Ex-voto de Everaldo Ferreira Borges. Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil
Ex-voto ao Divino Pai Eterno. Trindade, Goiás, Brasil
Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil
Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil
Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil
Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil
Ex-voto produzido por João Duarte da Silva, o "Toillette de Flora"
Total: 20

Tabela 2 – Ex-votos analisados - México

Ex-votos do México
Ex-voto pictórico mexicano
Ex-voto da sra. Lira Museo de Los Milagros – Queretaro
"Anedota ex-votiva"
Ex-voto pictórico mexicano. Museu da Basílica de Guadalupe
Retablo mexicano de 1764
Ex-voto pictórico mexicano - 1862
Ex-voto de Simon Pelegrina – 1842
Ex-voto de Elias Hernandez – 1870
Ex-voto de Clementa Velamazan – 1876
Retablo à Virgem da Soledade de Solano. Museo de Las Intervenciones
Ex-voto à Virgen de Guadalupe – México
Ex-votos da senhora Magdalena, Museo de Las Intervenciones
Retablo de Genaro Aguilar a San Nicolas (1917). Museo de Las Intervenciones
Retablo ao Senhor Bom Jesus de Chalma (1949). Santuário de Chalma, MX
Retablo ao Senhor Bom Jesus de Chalma (1938). Museo de Guadalupe
Retablo a Virgen de Guadalupe – México (1951)
Retablo a San Miguel del Milagro, no México (1961)
Retablo a Virgen de Guadalupe. Museo de los Milagros – Queretaro, México (1968)
Ex-voto do Sr. Elias a San Miguel Arcangel. Potosí, México (2011)
Ex-voto de Elena Detalhamento Percepção Visual Produção de Alfredo Vilchis – transgressor
Alfredo Vilchis, ex-voto em Las Patronas – transgressor
Alfredo Vilchis, ex-voto sobre Donald Trump – transgressor
Produção ex-votiva do sr. Vilchis. Exposta em Paris, França
Ex-voto da sra. Rosa - Detalhamento percepção visual. Produção de Alfredo Vilchis – transgressor
Ex-voto produzido por David Mecalco – transgressor
Ex-voto produzido por David Mecalco – transgressor
David Mecalco. Ex-voto da prostituição – transgressor
David Mecalco. Ex-voto sobre luta livre – transgressor
Ex-voto de Donovan – transgressor
Ex-voto de Donovan – transgressor
Ex-voto de Donovan – transgressor
Retablo à Virgem da Soledade de Solano. Museo de Las Intervenciones – transgressor
Total: 32

Nas análises iconográficas e de percepção visual (PV), buscamos a interpretação das imagens e demais objetos conforme os significados intrínsecos ou de conteúdo, os valores simbólicos e iconológicos, que elucidaram as mensagens trazidas pelos ex-votos: na iconologia, a elucidação de fatores de cunho ideológico, presentes em imagens pictóricas e fotográficas; na iconografia, o olhar será direcionado às formas estruturais, dimensionais, cromáticas e expressivas das imagens pictóricas. Não tratamos da iconografia escultórica ou de outro objeto ex-votivo tridimensional. E sobre os ex-votos pictóricos brasileiros, analisamos as tábuas ex-votivas não assinadas e de "riscadores de milagres" avulsos, além de destacarmos os três principais *retableros* mexicanos e o pintor da cultura popular que trabalhou ex-votos no Brasil, João Duarte da Silva, o *Toilette de Flora*, falecido em 1935, dos poucos que assinaram quadros ex-votivos, e o que mais despontou no século XX (VALLADARES, 1967).

Nas análises semióticas, os estudos estão concentrados nas interpretações sígnicas, representativas dos símbolos, signos, sinais e ícones para os objetos não verbais; aqueles que têm características imagéticas estão no bojo dos ex-votos pictóricos e em desenhos. Nas análises semiológicas, haverá o estudo da estrutura verbal e das interpretações dos discursos quando dos ex-votos pictóricos com legendas e textos. Esses dois segmentos são importantes para a análise do ex-voto tradicional pictórico, quando, além do figurativo, há narrativa em verbete.

3.2 Demais métodos e técnicas

Houve a necessidade do estudo tipológico, que objetivou apenas a classificação dos ex-votos pictóricos em cada sala de milagres, ateliê, galeria e museu. Com esse método, houve um reforço à análise iconográfica e também uma facilitação na classificação das formas. Nesse caminho, adotamos o método comparativo, que objetivou verificar similitudes e explicar as divergências das formas ex-votivas e, ainda, comparar os exemplos encontrados no México com os do Brasil.

Segundo Marconi e Lakatos (2003), na fase de coleta de dados, o pesquisador precisa estar presente. Adotamos esse instrumento porque o pesquisador pode ter uma visão social e cultural dos lugares onde estão e de onde vêm os ex-votos. Lugares que guardam os santuários, e nos quais, na parte interna, é possível constatar os ares da crença, como também é possível notar, na parte externa, a ação de fatores socioculturais que integram o patrimônio católico.

4 ANÁLISE DE DADOS

A temática dos ex-votos, aqui, trafega pelas teorias que norteiam a comunicação, a psicologia, as artes, a etnografia e a memória social, alcançando elementos definidores trazidos por Bakhtin, Beltrão, Certeau, Halbwachs e Latour. Isso porque o ex-voto, além de transitar por diversas religiões[37], espelha-se em assuntos que refletem as buscas das áreas ou ciências supracitadas. Aqui, detemo-nos na questão social, do discurso e da memória, embora, em alguns momentos, tenhamos de falar da arte, no escopo da iconografia pictórica, e da história, a partir do retrato social de uma época.

4.1 Morfologia ex-votiva

Sabemos que, no fazer artesanal (bidimensional ou tridimensional), o artista, o artesão, o santeiro, o *retablero* e o riscador de milagres não estão preocupados com teorias de composições artísticas. As imagens geralmente são produzidas de modo aleatório, alusivo e intuitivo, com pouca preocupação com a forma, a técnica e as teorias das cores. Essas despreocupações levam esses objetos a serem construídos com simplicidade, com linhas rígidas e vacilantes, apresentando, no caso da figura humana, distorções, desproporções e truncamentos das formas. Quanto às cores, frequentemente usam uma paleta reduzida (cores primárias), com matizes de combinações fáceis. Mesmo com essas peculiaridades, esses objetos detêm uma força expressiva, às vezes até pelo jeito grotesco como são produzidos.

As "artes dos milagres" são geralmente anônimas, produzidas por encomenda a artífices ou confeccionadas pelo próprio interessado (devoto) e são destinadas a consolidar o pedido combinado anteriormente à graça recebida. Essas obras, a nosso ver, possuem grande estesia, que, segundo análise iconográfica, poder-se-ia comparar, no caso das imagens pictóricas, aos tratamentos dados por artistas egípcios em pinturas dos séculos XIII a XV a.C., quando começou a ser introduzido o uso de meios tons (matizes) na representação dos personagens, geralmente de perfil, desconhecendo-se a perspectiva. Já as tridimensionais apresentam semelhanças com as esculturas da Idade do Bronze, provenientes das Ilhas de Creta, Minoica e cidades cicládicas.

Sobre os ex-votos de produção industrial, há duas modalidades: os que são fabricados com fins religiosos e os que podem ter atribuições de função de objeto religioso, mas que, na

[37] Praticamente todas as religiões têm as suas formas de agradecimento, o que nos faz pensar em ações e formas ex-votivas. As diferenças estão nos formatos dos pedidos, dos votos e dos agradecimentos.

verdade, não foram feitos para serem usados dessa maneira; são os objetos utilitários do cotidiano rural ou urbano.

Observando os objetos fabricados para fins religiosos e com tiragem em série, constatamos que se trata, geralmente, de partes do corpo humano – cabeças (masculinas e femininas) de tamanhos variados (de crianças e adultos), braços, mãos, pés, olhos, pernas e corações. O material utilizado é a parafina de coloração sépia ou salmão, objetivando imitar a carnação humana. Em contraponto aos objetos feitos artesanalmente, nos quais são evidenciadas as desproporções, os industriais primam pela tentativa de perfeição, principalmente no caso das cabeças.

No que tange aos objetos feitos de forma industrial, mas sem objetivo religioso, encontramos nessas salas um volume enorme deles, advindos do cotidiano que, retirados de contextos convencionais, também se tornam provas sagradas, testemunhos não verbais dos milagres. Citamos como exemplo: volantes de carros, capacetes, fotografias, violões, entre outros. O número excessivo dos objetos, independentemente da forma como são confeccionados, fortalece o poder do santo, conferindo-lhe o título de milagreiro e proporcionando um aumento, cada vez maior, de romeiros, com seus objetos, nas festas comemorativas do santo.

Continuando a análise dessas imagens, percebemos, nos materiais de que são feitos, as mudanças advindas da diversificação tecnológica no decorrer do tempo. Nesse sentido, citamos como exemplo os objetos mais antigos, que reproduziam partes do corpo e eram feitos de cera de abelha ou madeira em processo artesanal. Eles foram substituídos, em sua maioria, pelos objetos de parafina e em processo industrial. De forma semelhante, os desenhos a lápis e fotografias em preto e branco foram substituídos por fotografias coloridas.

Diante da rica variedade de imagens existentes no nosso tempo e estando nelas impressos os valores culturais da humanidade, imbuídos de suas complexidades, optamos por estudar, nos ex-votos transgressores, a iconografia, o discurso e a memória social, que permeiam o universo estético e discursivo dos ex-votos no México e no Brasil.

Seguindo o contexto morfológico em torno do ex-voto, alguns artistas alimentam seus repertórios de pesquisas no imaginário da arte e da "cultura popular". Nessa reflexão, focalizamos trabalhos de três artistas mexicanos, que percorrem esta junção do universo "popular" e "transgressor", fazendo, em suas composições plásticas, apropriações, transposições de uma tradição centenária e de conteúdos simbólicos permeados da religiosidade católica popular.

Vale ressaltar a dinamicidade dos muitos significados que um mesmo objeto pode compreender, o que indica a importância da circularidade existente entre Arte e Cultura, consideradas "popular" ou "erudita". Por isso, não seria viável defini-las num sentido puramente classificatório; seria um olhar reducionista que, indubitavelmente, minoraria o que nelas há de essencial.

Nessa direção, Brandão (1985, p. 48) argumenta:

> Cultura popular e Cultura erudita são rótulos que quantificam e qualificam as formas de expressão artística, sem explicitá-las ou compreendê-las. Elas são diferentes apenas no que se refere ao conteúdo e à forma de representação de uma dada realidade social, sem estar desvinculadas, pois ambas sealimentam reciprocamente da reciprocidade existente entre elas.

Foi pensando na polaridade Cultura popular *versus* Cultura erudita, a qual consideramos enriquecedora para o caminhar da pesquisa até a consubstanciação da tese, que fizemos algumas aproximações: a primeira delas, com o conceito de ex-votos transgressores; a segunda, com a tipologia a ser catalogada e iconografada no Brasil. Precisamos pensar nos ex-votos do México pelo fato de eles terem influenciado de maneira direta os ex-votos de outros países da América Central e do Sul, inclusive o Brasil, principalmente no caso dos *milagritos* e dos *retablos*, mais especificamente no caso das pinturas, pelos fortes traços nelas existentes.

Ao fazermos análises estéticas de ex-votos, abriremos passagens para circunlóquios sobre fé, milagres, atemporalidades das promessas e imaginário religioso e artístico. Salientamos a sacralização do espaço e as impermanências espaciais dos objetos e suas atribuições, discurso que desembocou nos conflitos existentes entre arte "popular" e arte "erudita".

Sobre religiosidade, cultura popular e memória, recorremos, principalmente, aos trabalhos de Bakhtin e Certeau, por focalizarem a cultura, acentuando seus cruzamentos, circularidades e complementaridades, contrapondo-se à ideologia "dominante", que tende comumente a reduzir tudo que é "popular" a "lixo social" e alienação.

Segundo Certeau (1994, p. 97), a "cultura popular não é um corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de ser exposto, tratado e citado por um sistema que reproduz, com os objetos, a situação que impõe aos vivos". Realmente ela não é um corpo estranho, não é um micróbio contagioso. Acreditamos que esses desacordos podem ganhar um pouco mais, quando percebermos a reciprocidade entre "popular" e "erudito", tanto na arte, como na religião, quanto na cultura.

Ainda a esse respeito, em tom poético, Certeau (1994, p. 75) afirma:

> [...] cultura de um lado é aquilo que 'permanece'; do outro aquilo que se inventa. Há, por um lado, as lentidões, as latências, os atrasos que acumulam na espessura das mentalidades, certezas e ritualizações sociais, via opaca, inflexível, dissimulada nos gestos cotidianos, ao mesmo tempo os mais atuais e milenares. Por outro lado, as irrupções, os desvios, todas essas margens de uma inventividade de onde as gerações futuras extrairão sucessivamente sua 'cultura erudita'. A cultura é uma noite escura em que dorme as revoluções de há pouco, invisíveis, encerradas nas práticas, mas pirilampos, e por vezes grandes pássaros noturnos, atravessam-na; aparecimentos e criações que delineiam a chance de um outro dia.

Defendemos que o ex-voto pode ser creditado à religião e à arte, que também apresentam essa dinâmica, essa organicidade, que solicitam, naturalmente, uma visão democrática de seus conceitos, a cada novo dia. À religião, pelo fato de o ex-voto ter tido seu início na religião politeísta a. C., se mantido até os dias atuais nas várias vertentes religiosas, mas que, no presente trabalho, estará relacionado com a religião católica. À arte, por proximidade, pois, na mesma Antiguidade grega, o ex-voto tomou formas a partir das esculturas, depois, já no período romano, na pintura, e hoje, mesmo em conflitos com objetos industrializados, ainda mantém uma tipologia fortemente fixada na arte, como os *retablos*, as esculturas, os milagritos, as formas em parafinas, encáustica e desenhos.

Por outro lado, no que diz respeito à representação, recorremos a Chartier (1994), que observa o movimento pendular entre substituição e "evocação mimética", segundo a definição de representação do dicionário de Furetière[38]. A partir do movimento pendular, o historiador mostra o conflito de representação, revelando uma ausência e também a exibição de uma presença. Nessa perspectiva, Chartier (2002, p. 73) considera que:

> [...] trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvidas de uma dependência demasiado escrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo de lutas econômicas, mas também faz um retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e que relações constroem, para cada classe, grupo ou meio, um "ser percebido" constitutivo de sua identidade.

Continuando pela perspectiva do simbólico, para nos aproximar do imaginário religioso materializado em símbolos votivos, fundamo-nos nas observações de Baczko (1985, p. 311),

[38] Disponível em: http://www.xn--furetire-0a.eu/index.php/component/search/?searchword=evoca%C3%A7%C3%A3o%20mim%C3%A9tica&searchphrase=all&Itemid=116. Acesso em: 1 jul. 2021.

para quem “os mais notáveis dos símbolos estão ancorados em necessidades profundas e acabam por se tornar uma razão de existir e agir para os indivíduos e para os grupos sociais”.

Nesse sentido, os ex-votos são originados de necessidades profundas, intimistas, que nascem do imaginário milagroso. Trata-se de uma mistura de fenômeno, drama e poesia e é constituído em nome do real. Sobre o imaginário, Tânia Swain (1994, p. 66) resume:

> […] atravessando (e interferindo em) toda constituição das formas discursivas, instaurando paradigmas e papéis, criando normas valores e verdades, determinando as fronteiras e as margens, indicando os níveis de tolerância/absorção, traçando estratégias, projetando cores e tons, o imaginário, em sua ambiguidade fundamental, explora os obscuros traçados do desejo, do impulso primevo, criador/criatura, construtor/construído, campo privilegiado de apreensão social.

Para dar suporte às leituras e análises das imagens originadas do imaginário religioso e artístico, cujas obras são vetores importantes para compreensão da temática, apoiamo-nos, também, nas leituras críticas de algumas pontuações de Giulio Carlo Argan (1994, 1998). Nesse caso, certamente é importante lembrar suas problematizações sobre arte e memória. Segundo esse autor:

> […] a atividade artística é essencialmente atividade da imaginação: mas na imaginação incluem-se também as imagens sedimentadas na memória. Os processos damemória são diferentes dos da observação e da invenção. Quantas vezes, invocadas pelas mais diversas circunstâncias, não ressurgem da memória imagens de que não conservamos uma recordação consciente, mas que estavam sedimentadas nas profundezas da nossa experiência? (ARGAN, 1994, p. 38).

Nesse contexto, Santaella e Nöth (2005, p. 61) acrescentam:

> […] o mundo das imagens possui duas formas de representação, que por suas peculiaridades, estão ligadas entre si. São imagens materiais (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, objetos materiais e outros) e as imagens mentais imateriais (fantasias, imaginações, modelos e outras). Portanto, não há imagens como representações visuais que não tenham surgido da mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.

Ao analisarmos as imagens ex-votivas, lembramo-nos de Manguel (2001, p. 21), nesse excerto:

> [...] só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis [...] quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, e por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor e ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.

Não temos dúvida de que as imagens são enigmáticas, podem ser infinitamente analisadas e, ainda assim, possivelmente permanecerão ícones a serem decodificados, até porque, nesse caso, entram também questões que envolvem a recepção da obra de arte e as senhas, e cada uma possui a sua senha. Nessa perspectiva, Paiva (2002, p. 19) analisa:

> [...] é importante sublinhar que a imagem não se esgota em si mesma, isto é, há sempre muito mais a ser apreendido, além daquilo que é, nela, dado a ler ou ver. Para o pesquisador da imagem é necessário ir além da dimensão mais visível ou mais explícita dela. Há lacunas, silêncios e códigos que precisam ser decifrados, identificados e compreendidos. Nessa perspectiva a imagem é uma espécie de ponte entre realidade retratada e outras realidades, e outros assuntos, seja no passado, seja no presente.

Ao fazermos a leitura de imagens ex-votivas, procuramos ouvir as vozes, a alegria e os desejos. Iconografar ex-voto é como estar num trabalho de escavação arqueológica, quando vale percorrer as ambiguidades e armadilhas das iconografias das imagens. Elas não são decalques para ilustrar textos ou para ornamentar ambientes domésticos ou galerias museológicas. As imagens ex-votivas falam, cabe a nós decodificar essas falas, e, na decodificação, termos cuidados para a informação científica se fazer importante perante as diversas causas sociais que elas trazem.

4.1.1 Linguagem e comunicação

No processo infocomunicacional do ex-voto, estão as formas testemunhais de representação iconográfica da graça obtida, envolvendo a ocorrência que motivou a graça (doença, obtenção da terra para plantar, da casa, do carro), a representação escultórica da doença curada, que é a forma mais conhecida de um ex-voto, o testemunho de fatos e acontecimento em narrativas pictórica, epigráfica e fotográfica, os difundidos DVDs, com o casamento, o batismo, a boda, enfim, formatos antigos e novos que representam histórias do passado e atuais, formatos que preservam memórias individuais e coletivas, divulgadas em ambientes que insurgem em ruas, estradas, cemitérios ou, mais precisamente, numa sala de milagres. Objetos que, pelo grande potencial testemunhal, são dirigidos (ou coletados) para museus. Formatos

que trazem informações ao público, mas que, antes disso, tiveram o propósito de comunicar-se com o padroeiro.

Do ponto de vista comunicacional, o marco dos estudos dos ex-votos está na primeira tese de doutorado em Comunicação Social do Brasil, defendida por Luiz Beltrão, em 1967, mencionada na fundamentação teórica. O pesquisador brasileiro viu os ex-votos como *media* potenciais para divulgação de questões sociais, individuais e coletivas, que o homem simples da cidade ou do meio rural cria e executa em um processo por ele denominado "folkcomunicacional". Nesse caso, o que prevalece é a espontaneidade popular, individual ou coletiva e, para nós, o processo de comunicação em salas de milagres, mediado pelos ex-votos, quando se testemunham as conquistas através das diversas tipologias ex-votivas.

Do ponto de vista da linguagem, a maioria das tábuas e telas ex-votivas emprega o uso coloquial da linguagem, com termos populares, evidenciando o nível cultural do "pagador da promessa" ou até mesmo do "riscador de milagres"; as legendas, em geral, são redigidas na terceira pessoa, com sintaxes nem sempre claras, mas tudo de forma muito espontânea, o que provoca a simpatia de quem contempla os ex-votos pictóricos. Além do mais, mostra que, no universo dos ex-votos, a gramática com "falhas ortográficas" – como "grassa", "caza", "Deuz", "tralmatismo", "promeça" – não impede a compreensão da mensagem e da informação pelo receptor.

Outro caminho importante deste estudo é a iconografia não como base teórica, mas como base para o estudo das formas, volumetria, dimensão, história e tipologia dos objetos bi e tridimensionais, cuja fonte advém de Panofsky (1976), que teoriza também a noção de iconologia, em cujo campo específico de estudo está a interpretação dos valores simbólicos dos quadros pictóricos, fotografias, esculturas, cadeiras de rodas, muletas.

O objeto da iconologia é representado por princípios que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconsciente ou conscientemente produzida. A iconologia, ao contrário da iconografia, está preocupada com o conteúdo, a essência, a filosofia da imagem produzida. Para Panofsky (1976), o iconológico é o sentido da essência da imagem. Compreendemos, então, que a interpretação iconológica vai além do estudo da forma e da descrição.

Outro apoio ou base teórica encontramos na semiótica, que tem como campo específico de estudos os sistemas de sinais não linguísticos, sua natureza, estrutura e função, e como tal é um instrumento útil na análise de qualquer sistema de comunicação, tratado diante dos ex-votos, notadamente os artísticos de difícil compreensão, aqueles que guardam algo mais oculto ao observador, cuja escrita (legendas, verbetes) é incompreensível ou inexistente.

O historiador Michel Vovelle (1987), estudioso dos ex-votos no campo das mentalidades, afirma que, para analisar um acervo ex-votivo, deve-se estudar os signos (variação de sinais) utilizados nas diferentes linguagens (artísticas, escritas, fotográficas), sua natureza específica e os códigos, regras que governam o seu comportamento e utilização (VOVELLE, 1987). Tal forma investigativa se aflora a cada momento em que um tipo mais hermético de ex-voto é catalogado, a exemplo das placas, roupas, mechas de cabelo, aparelhos ortopédicos e dos objetos artísticos de difícil análise e contextualização.

> Como documento cultural, o ex-voto é uma mensagem codificada, desenhada e pintada, transmitida por pessoas que em sua maioria não dispunham de outros meios de expressão para testemunhar suas crenças, receios e esperanças. Confissão inconsciente ou extorquida mediante artifícios, o ex-voto revela os elementos da psicologia do milagre e do sistema de atitudes diante do perigo da doença e da morte. (VOVELLE, 1987, p. 113).

A decodificação dos signos para elucidar as mensagens é realizada pela semântica, ramo da semiótica que estuda os significados, que decodifica uma mensagem por meio dos signos (ECO, 1991). A partir da noção de Eco (1991), podemos remeter o ex-voto às questões sígnicas e simbólicas, o que implica, inclusive, na perspectiva do objeto como testemunho, pois a semiótica permite desvendar aspectos signológicos dos objetos que comportam indícios de fatos e acontecimentos, quando a narrativa não é textual. Quando é textual, recorre-se à fusão interdisciplinar com uma semiologia aplicada ao discurso do crente, seja nas cartas, seja nos providenciais verbetes que traduzem as pinturas ex-votivas.

4.1.1.1 E o milagre?

As devoções não só se conservam, como se transformam. Acreditamos que elas adaptam suas práticas ao ritmo veloz do anonimato das grandes cidades. A secularização foi muito ampla. Preservando recursos, como a veneração das imagens, as devoções ganharam representações, com novos sentidos e novas práticas, galgando espaços e diversificando seus meios de expressão (TORRES-LONDOÑO, 2000, p. 253).

Dando continuidade a essa tradição religiosa da desobriga ex-votiva, na contemporaneidade, tanto os ex-votos artesanais como os industriais foram contaminados por outras possibilidades estéticas e discursivas, muito em função da era cibernética, da reprodutibilidade, dos múltiplos, das seriações e da inclusão da diversidade social.

O discurso dos milagres comporta geralmente uma sedução maior do que o do sofrimento da cruz. O cristianismo primitivo, herdado do judaísmo, conservou a fé nos milagres. A vida de Jesus é uma sucessão de fatos miraculosos, segundo o testemunho dos evangelhos: concepção e nascimento; os milagres realizados na Galileia e emJerusalém; a ressurreição de Lázaro; a morte e a ressurreição de Jesus. Trata-se de mistérios que formam o imaginário cristão.

No período da Idade Média, multiplicaram-se os acontecimentos milagrosos, que a tradição atribui aos santos e às relíquias. "No século XVII, na época da Contrarreforma, intensificou-se a fé nos milagres, mas, posteriormente, com as conquistas da ciência moderna, modificou-se a atitude da Igreja Católica" (DUARTE, 2002, p.76). Embora mantenha-se a fé nos milagres realizados pelos santos, passou a haver maior rigor na comprovação da veracidade e da origem natural dos milagres, especialmente das curas milagrosas. De lá para cá, a fé nos milagres tem crescido consideravelmente (DEL PRIORI, 1994, p. 10). Ainda segundo a referida autora, "o milagre une o povo, as 'gentes a Deus', por meio do encanto e do maravilhamento. Essas situações insólitas ficavam marcadamente registradas na memória popular, como algo parecido com uma aliança entre Deus e o povo" (DEL PRIORI, 1994, p. 64).

A esse respeito, Chauí (1982, p. 79) acrescenta:

> O milagre é a pedra de toque das religiões populares, é de estonteante simplicidade para a alma religiosa e, jure, inaceitável pelas teologias e de fato por elas tolerado, pois rompe a ordem predeterminada do mundo por um esforço da imaginação. Arrimo da religião popular, o milagre é a verdadeira profanação para as religiões purificadas ou internalizadas. Naquelas, Deus é vontade, nestas, razão, primeiro passo para dessacralização do real. O milagre manifesta uma relação estritamente pessoal entre o poder supremo e o suplicante - único momento que se tem certeza de que o grito abafado explodiu e foi ouvido.

Para Certeau (1994), as histórias de milagres garantem ao oprimido a vitória de um espaço milagroso, utópico. Esse espaço protege as armas do fraco contra a realidade da ordem estabelecida. Nesse sentido e considerando a noção de sujeito tático do referido autor, o milagre pode ser considerado uma tática. E onde a historiografia narra, no passado, as estratégias de poderes instituídos, essas histórias "maravilhosas" oferecem ao seu público um meio de possibilidades disponíveis para o futuro.

Por mais que os padres queiram desconstruir a crença nos milagres dos santos, os romeiros pouco dão créditos aos "ensinamentos" dos clérigos. A relação do romeiro com o santo é muito intimista, não carece de mediadores nem dos pareceres da igreja. Por outro lado,

sem a crença nos milagres e em outras graças menores, a festa do padroeiro[39] teria reduzido, de forma significativa, o número de participantes. A igreja, nesse caso, precisa dessa movimentação para se autoafirmar.

Torna-se praticamente impossível desvincular a religiosidade da religião "oficial", a festa "sagrada" da "profana", a folia do reconhecimento das graças alcançadas pelas promessas e milagres. As histórias de votos e milagres continuam sendo lembradas pelos devotos. Acreditamos que são as "graças" que levam as pessoas a continuarem a fazer promessas aos "santos", a peregrinar, a se reunirem ininterruptamente durante os festejos e romarias no santuário. É a necessidade de milagres e as "promessas pagas" através dos sacrifícios que atraem um número excessivo de romeiros, peregrinos e turistas aos santuários católicos. Há, ainda, aqueles que vão aos santuários com esforços fora do comum, que, às vezes, se aproximam do flagelo.

Ao analisar os ex-votos é importante considerar que eles são símbolos da religiosidade popular e neles estão incorporadas "estórias miraculosas", fruto de pedidos de devotos, por isso é importante não os observar de forma reducionista. Cada uma das imagens colocadas em uma sala de milagre envolve diferentes experiências religiosas, estruturadas em sua lógica própria, prescindindo de normas pré-estabelecidas e do julgamento por uma verdade unívoca. Dentro da sala de milagres, ou ao pé de um cruzeiro ou numa especial tumba cemiterial, os objetos ex-votivos, as alminhas e os pedidos são aceitos e justificáveis segundo o imaginário dos devotos. Servem ainda de estímulos visuais para as invenções de novas promessas.

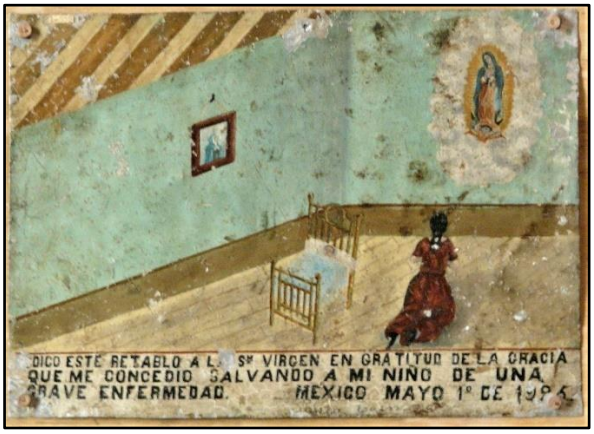
Mesmo sabendo que os objetos expostos nas salas de promessa não foram feitos para serem vistos como obras de arte, e, sim, como testemunhos de graças alcançadas, eles nos possibilitam vê-los como *medium* de aproximação com o santo, e do santo com o público, o qual pode admirar histórias das quase infinitas temáticas individuais e coletivas.

Para o devoto, o importante é que a imagem mostre uma cama com um corpo enfermo, sinistrado. Naquele momento, o essencial é evidenciar a doença, mais do que a etnografia dos modos de habitar, embora tudo nos leve a crer que essas imagens representam a condição social do devoto, pois, além de configurar o enquadramento, apresenta a legenda, cuja narrativa,

[39] A grande maioria dos dias de santo, que culmina com romaria e peregrinações, é comemorada com quermesses, vendas de produtos diversos, alvoradas, procissões etc. Citamos, como exemplos: o Senhor do Bomfim em Salvador, na Bahia, Brasil, que é comemorado na segunda quinta-feira de janeiro; à Virgem de Guadalupe, no México, em 12 de dezembro; São João, no Nordeste brasileiro, em 24 de junho; o Círio de Nazaré, em Belém do Pará, Brasil, no dia 13 de maio; e tantos outros dias santos comemorados com festas, que variam as manifestações de lugar para lugar.

bastante sintética, ajuda a interpretar a cena. A esse respeito, vejamos, por exemplo, a Figura 7, a seguir.

Figura 7: Ex-voto pictórico mexicano. Museu da Basílica de Guadalupe



Dedico este retablo a La Sra Virgen en gratitud de la gracia que me concedio salvando a mi niño de una grave enfermedad. Mexico mayo 1º de 19 […][40]

Fonte: Foto do autor.

As representações advindas de narrações miraculosas apresentam tendências que se relacionam com a localização geográfica ou período de ocorrência do evento. Em regiões litorâneas, há uma profusão de ex-votos que mostram naufrágios, afundamentos, afogamentos. Nas regiões voltadas para a produção agrícola, temos um número considerável de queda de cavalos, tombamentos de carro de boi, picadas de cobra. Nas contemporâneas, vemos imagens de trens, carros, motos, aviões.

Observamos alguns traços de convencionalidade na construção estrutural dessas composições ex-votivas bidimensionais. A imagem central, situada na parte inferior, é a representação do acidente ou de outro fato que motivou o ex-voto. A parte superior (plano celeste) é geralmente reservada ao intercessor da graça, podendo ainda todos ocuparem o mesmo plano espacial, que, comumente, será o terrestre. A imagem da santidade intercessora do milagre será retratada de forma majestosa, cercada por nuvens, luzes, clarões, raios luminosos, criando, ao seu redor, uma auréola.

O tratamento pictórico dessa policromia oscila entre mesclados ou chapados. Nos mesclados, a execução busca a tridimensionalidade, apresentando as mesmas características citadas anteriormente para os monocromáticos. Nos chapados, as cores comumente preenchem os limites dos contornos, sugerindo a planificação da imagem, reduzindo a ideia de profundidade, tudo remetendo ao que está acontecendo no primeiro plano do espaço.

[40] Eu dedico este retablo à Sra. Virgem em gratidão pela graça que ela me concedeu salvando meu filho de uma doença grave. México 1º de maio de 19 […] (ano ilegível. Mas século XX). Tradução livre do autor da tese.

Nos ex-votos bidimensionais, tanto os monocromáticos como os policromáticos, chamamos a atenção para esse ponto relevante: a descrição do milagre deverá ser bem evidenciada na imagem. Se, por exemplo, a graça alcançada for procedente de queimaduras, feridas ou cortes, geralmente o ex-voto será representado por uma figura humana que tenha sofrido dermatose e apresente alterações ou qualquer dano na pele. É uma exigência do devoto que essa lesão seja feita no mesmo lugar em que ele sofreu a doença. Nesses casos, o vermelho é largamente usado para evidenciar a lesão. A cor é utilizada de maneira exagerada, para chamar muito a atenção para o mal que estava sucumbindo o devoto antes de ser atendida sua promessa.

Conforme Araújo (1964, p. 203),

> Nota-se, nestes, a preferência pelo emprego da cor vermelha que, na interpretação do caipira, representa a doença, a dor, etc. Como herança medieval, o Satanás é sempre representado em trajes vermelhos, e para o homem simples da roça, a doença é, em geral, causada por arte do diabo, normalmente quando se trata de um desastre. As doencinhas mais comuns são doenças que Deus lhe deu.

O dado que reforça e complementa o que foi dito é a presença do depoimento escrito na composição. O agraciado faz questão de escrever, num canto da imagem, geralmente na parte inferior do enquadramento, a história que lhe aconteceu e que motivou o recebimento do milagre. No *retablo* tradicional, eles escrevem diretamente sobre a imagem ou criam uma espécie de tarja ou fita, escrevendo sobre elas, em formato reto ou ondulado, ocupando o espaço superior ou inferior da composição, o que não acontece com os ex-votos transgressores mexicanos, cujo texto varia na espacialidade do quadro.

Essa inscrição é uma forma de explicitar que o crente foi merecedor do milagre e ajuda a reforçar o entendimento da imagem, caso ocorra alguma lacuna, além de fazer a "propaganda do milagre". Essas legendas de fé ajudam na leitura e análise das imagens não apenas pelo retorno da graça, mas, também, pelo fato de nelas constar o nome do devoto. Em alguns casos, há ainda a data em que as imagens foram produzidas e o nome do artista.

A vontade de afirmar a graça, de reconhecer e anunciar o milagre, a cura extraordinária pela intervenção do santo move o devoto. Porém, essa vontade o leva também a utilizar os recursos plásticos de que dispõe para comunicar a graça do objeto. Assim, em determinados ex-votos, evoca-se a memória do feito miraculoso através de sua representação. O devoto, não satisfeito com essa evocação pictórica, redige, segundo o costume, um texto na parte de baixo

do próprio quadro, no qual se identifica, menciona o santo e descreve a graça (VOVELLE, 1987).

De acordo com Torres-Londoño (2000), os ex-votos deveriam ser eficientes na comunicação do testemunho que se pretende dar. A ausência das legendas impossibilitaria saber de forma mais precisa o tipo de doença, o acidente e outros dados. O texto é importante para elucidar o que o registro iconográfico da pintura não esclarece.

A representação através das imagens tem sido um veículo de comunicação e expressão desde as pinturas pré-históricas das cavernas. Com o aparecimento da palavra escrita, ocorre a fusão da palavra com a imagem. Essa atitude tornou-se comum na comunicação: um código reforça o outro. São dois códigos visuais usados pelos devotos para divulgar sua história.

Para o devoto é importante que a imagem tenha uma decodificação única, isto é, que retrate apenas a sua história, o milagre específico. Por outro lado, o fato de a imagem ter um caráter de mensagem aberta, podendo ter múltiplas interpretações, não agrada ao devoto, uma vez que, para ele, o que interessa é caracterizar a versão única de sua promessa ou desejo ao padroeiro. Daí a importância de fazer a conexão entre o texto escrito e a imagem, para que a informação esteja mais relacionada à história individual de cada graça.

Contudo, Santaella e Nöth (2005, p. 54) destacam que o "texto e a imagem se encontram numa relação complementar. As palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em nível mais avançado".

Desenhando, pintando, os crentes ou devotos exteriorizam passagens importantes de suas vidas espirituais, que nos possibilitam tomar conhecimento da larga sensibilidade estética sob a influência religiosa, de onde provêm os mais fortes estímulos de criatividade.

Toda imagem depende de convenções as mais diversas, que se dividem basicamente em convenções de composição e de representação. De acordo com Santaella e Nöth, tomando como referência o universo da arte, Gombrich (2007) teorizou largamente a função do esquema como categoria pré-existente, sem a qual nenhuma nova forma seria possível, pois ela é sempre resultado de uma adaptação a esquemas que o artista recebeu da tradição e aprendeu a manejar. A necessária escolha de um esquema inicial, que é adaptado e corrigido de acordo com os novos desafios que se apresentam ao artista, é um indicador do caminho para compreensão dos enigmas do estilo. Aquilo que o artista recebe da tradição e o modo como ele readapta o usual ao não familiar imprimem traços de estilo à obra. É em função disso que todo estilo nasce inevitavelmente marcado pelo tempo.

As imagens são depositárias fiéis do tempo, principalmente as figurativas, que apresentam similaridade com o mundo preexistente, facilitando a decodificação e o

reconhecimento da historicidade de épocas distintas. No caso dos ex-votos provenientes do artesanato, torna-se visível a transmissão da tipologia pelo armazenamento e conservação do estilo, de certa forma, pouco modificado. Dentro das convenções da artesania, quando o artista recebe da tradição uma forma de fazer e aprendeu a manejar o material, ele pouco modifica, dificilmente se coloca em embates de criação e inovações. Normalmente, o que ocorre dentro dessa produção é a repetição do modelo. No entanto, os ex-votos materializam, dentro da produção artesanal, uma característica que faz com que um possa diferir do outro por sua peculiaridade. Cada ex-voto representa, portanto, a história particular de um promesseiro, por isso cada um traz um detalhamento provocativo de surpresa e indagação.

4.1.1.1.1 Ex-votos tradicionais: Brasil e México – séculos XVIII e XIX: comparações

Além das tradicionais esculturas de corpos inteiros, das mãos, braços, pés e pernas, cabeças e demais membros antropomorfos e zoomorfos, seja em parafina, seja em madeira, o ex-voto tradicional referencia, também, o pictórico, o ex-voto desenhado e pintado sobre madeira, tela ou qualquer superfície lisa do porte de um papel, latão ou tecido, pelo *retablero* ou pelo riscador de milagres, o indivíduo que vive da arte de pintar e desenhar milagres.

Em consonância com a primeira seção desta tese, o ex-voto tradicional ganha essa nomeação devido ao estereótipo, criado sobre ele, durante séculos, quando a tradição ibérica, mais precisamente lusitana, iniciou a criação de ex-votos em madeira representando partes e membros do corpo humano. Essa tradição remonta à Roma antiga, que, por sua vez, herdou do legado helênico. Esse efeito cascata já é um prelúdio de uma memória atuante enraizada nas atitudes dos pagadores de promessas. Tal memória faz emergir a forma artística como testemunho de uma graça, o que se materializa por meio do ex-voto, o qual funciona com base em uma lógica que remete à tese de Latour (2012) do objeto atuante, pois o seu significado é difundido e ele ganha notoriedade pelo estereótipo, pelo(s) uso(s) e pelo marco daquilo que é e do que pode ser.

4.2Ex-votos brasileiros – séculos XVIII e XIX

No Brasil, os ex-votos tradicionais – escultóricos e pictóricos – remontam a essa tradição lusitana, que surge por volta do século XVI, no período das grandes navegações. Nessa época, as embarcações ou caravelas sofriam os malefícios dos mares, e as tripulações rogavam aos santos protetores a proteção contra os maus acontecimentos. Salvas de um possível

naufrágio ou ataque de monstros marinhos ou piratas, as tripulações descreviam – já aportados – as perigosas cenas pelas quais passaram a um pintor que, traçando os detalhes, as pintava sobre a madeira, a qual, depois, era depositada pelos marinheiros em uma ermida. Daí vem o termo riscadores de milagres conferido aos artistas populares (VALLADARES, 1967).

O ex-voto tradicional, praticado ainda hoje, e principalmente os escultóricos no Brasil, ganhou novos materiais – como o gesso e a parafina –, que decorreram da revolução tecnológica, industrializados ou manufaturados, retratando membros do corpo humano ou de animais.

Ainda se encontram na linha tradicional materiais, como fitinhas e mechas de cabelos – que são também ex-votivas –, e levam, portanto, o pensamento das pessoas a promessas e milagres. As fitas são usadas desde um tempo mais recente do que as mechas que, desde a Idade Antiga, eram utilizadas em desobrigas de promessas pelos romanos (VALLADARES, 1967).

Devido à extensão do território brasileiro e às diversidades culturais, há autores que estudam o ex-voto com base em sua diversidade e considerando os regionalismos, a partir de determinadas situações geográficas, abrigando e classificando as tipologias locais.

Assim, Márcia de M. Castro (1979), Clarival Valladares (1967) e Luís Saia (1944) identificaram que existiam os ex-votos de Minas Gerais, do Sertão, de São Paulo e os ex-votos africanos.

Para Márcia Castro (1979), o que predominava em Minas Gerais eram os ex-votos pictóricos. Estes tinham uma tal predominância que, quantitativamente, Minas Gerais se mostrava como "o polo principal dos ex-votos pictóricos", denominados Tábuas Votivas Mineiras (CASTRO, 1979, p. 111). A esse respeito, vejamos a Figura 8, abaixo:

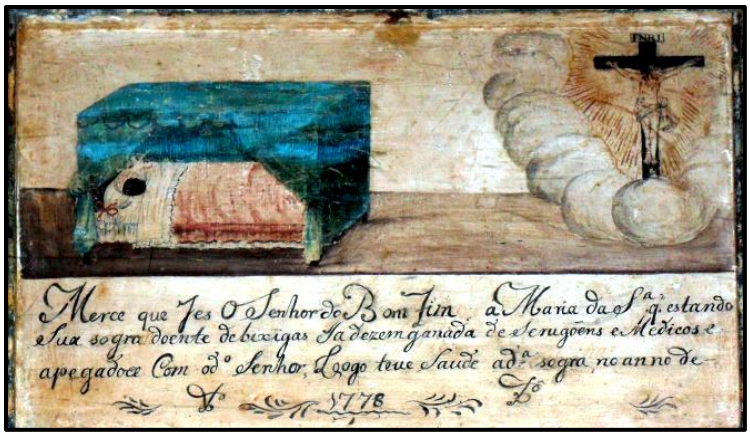
Figura 8: Ex-voto pictórico de Minas Gerais. Século XIX. Sala de Milagres do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos. MG



Fonte: Foto do autor (2016).

As tábuas ex-votivas mineiras do século XVIII – à semelhança das portuguesas – assumem, quase sempre, o aspecto de uma "pintura ingênua". Nelas, é empregada sempre (ou quase sempre) a mesma técnica, igual disposição de elementos compositivos e com os mesmos santos invocados. Em geral, nesses ex-votos, destaca-se, no primeiro plano, a figura do pagador da promessa no seu momento de maior aflição. Há o predomínio de quadros, que representam doentes, os quais, muitas vezes, têm os cabelos cobertos por uma touca; a cama quase sempre é guarnecida de dossel vermelho e repuxado de modo a deixar entrever a cabeceira da mesma cama, com um barroco simples, recortado na madeira, com poucos entalhes e torneados. Travesseiros e lençóis são sempre brancos, caprichando o pintor nos detalhes das rendas e dos bordados, assim como nos desenhos da colcha adamascada, que dá um toque colorido ao conjunto (CASTRO, 1979, p. 111), como ilustra a Figura 9, adiante:

Figura 9: Ex-voto pictórico de Minas Gerais. Século XVIII. Sala de Milagres do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos. MG



Fonte: Foto do autor (2009).

Podem variar os pequenos detalhes, mas, segundo Castro (1979), dificilmente faltam ao ex-voto mineiro as inscrições que narram as doenças ou acidentes, como quedas de cavalo, coriscos, assaltos, ou, ainda segundo Castro (1979, p. 131):

> [...] quaisquer outros perigos por que passaram os ofertantes, sempre identificados pelo nome. Tampouco falta a imagem milagrosa ao alto, envolta em nuvens azuladas. Tem a preferência dos aflitos e o Cristo Crucificado, geralmente invocado como Bom Jesus do Matosinhos.

Para a supracitada autora, esse esquema de composição pictórica, com poucas variações, prolongou-se até o fim do século XIX, quando a qualidade da pintura decaiu e os grandes santuários começaram a polarizar as devoções. Já o "milagre esculpido", em madeira, assim como o de prata cinzelada ou fundida, dos tipos que se vê na Bahia, raramente, ainda de acordo

com Castro (1979), é encontrado em Minas Gerais, embora haja, no referido Estado, formas escultóricas ex-votivas que trazem a figura humana com a expressividade da dor localizada.

Clarival do Prado Valladares, em seu clássico **Riscadores de Milagres: um estudo sobre a arte genuína**, de 1967, evidenciou os ex-votos do sertão, e indicou características destes que fogem completamente aos ex-votos de Minas Gerais e de São Paulo.

Valladares, além de comentar sobre os ex-votos pictóricos, dedicou grande parte da sua obra aos aspectos dos ex-votos do sertão que, para ele, estão espalhados, majoritariamente, pelas capitais nordestinas. Para esse pesquisador da cultura, os ex-votos do sertão são de "extrema singeleza de forma e indicações, ao contrário dos de desenho e das pinturas narrativas dos riscadores de milagres de Minas Gerais" (VALLADARES, 1967, p. 17).

Conforme o referido autor, os ex-votos do sertão adquirem riqueza plástica superior, chegando a coincidir com determinadas soluções, conscientemente atingidas na escultura contemporânea, e de semelhança pronunciada à escultura arcaica. "Enquanto o de tipo descritivo, desenhado, procura comunicar-se, informando determinada ocorrência, o outro, resumindo à figura tosca, intenciona apenas uma reverência" (VALLADARES, 1967, p. 18).

No Brasil, a narrativa do que podemos denominar registro da memória de um milagre traz casos similares aos mexicanos e portugueses. As tábuas ex-votivas, a partir do século XVII, em Minas Gerais, tornaram-se clássicas, e mostram cenas que apresentam doentes acamados em seus quartos, cercados ou não por parentes e amigos que rezam ao redor do leito, e a aparição da imagem do santo padroeiro, ao alto, entre nuvens, com o seu poder de cura, a olhar o doente num ar de conforto do convalescente que se livrará da morte, como mostra a Figura 10, a seguir.

Figura 10: Exemplo de ex-voto brasileiro do século XVIII. Santuário do Matosinhos, MG



Fonte: Foto do autor.

Tanto na tradição portuguesa quanto na mexicana, a configuração pictórica não traz somente a cena. Ela demonstra os ares de uma época: o mobiliário, o vestuário, a arquitetura, a luz, a escrita, a linguagem, que são marcas de uma época, de uma história local, e trazem requisitos que demonstram o tempo passado, indicando o que compunha a época, o período, ou mesmo a exatidão do momento que se dilata entre a vida e a morte.

Assim, o ex-voto pode ser visto como um testemunho não apenas da crença religiosa, mas também dos traços culturais de comunidades e sociedades, de uma família, de um lugar geográfico e/ou de um período. Ele, junto a tantos outros no espaço da sala de milagres, será uma variedade documental para o museu ou biblioteca que procura detalhar a memória histórica.

Como documento, o ex-voto testemunha várias atitudes do homem, sobretudo as ambições, o medo, a felicidade, o amor etc., expressões que atingem os campos das mentalidades, também testemunhadas pelos bilhetes, cartas, maquetes, cabeças esculpidas, objetos industriais e uma infinita tipologia ex-votiva que vem se renovando em diversos suportes que acompanham a contemporaneidade e que, além de testemunhar algo creditado pelo fiel ao santo, reporta a lembranças dos acontecimentos.

Deste modo, o ex-voto pode ser considerado um objeto que, através dos seus variados suportes físicos, magnéticos e digitais, elucida questões socioculturais que se refletem em assuntos da economia, habitação, política, saúde, educação, acidentes e violência. É em toda essa captação do social que ele se mostra rico elemento que reflete condições sociais, e vetores individuais, recorrentes à memória social, aos hábitos e à lembrança. Aqui, apresentaremos a tipologia pictórica, para a contextualização das linguagens, temáticas, táticas e possibilidade comunicacional, na busca de demonstrar a mutação do tradicional ao transgressor, o que é mais um indício de que este objeto, do ponto de vista científico-cultural, pode ser considerado como possuidor da mais rica polifonia.

Iniciamos as análises com um ex-voto tradicional brasileiro (Figura 11), fotografado na sala dos milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, um exemplar da Coleção Márcia de Moura Castro.

Segundo a ex-coordenadora de Projetos da Fundação Nacional Pró-Memória, Clara Alvim, em 2011, é sabido que o Santuário de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais, Brasil, originou-se de uma promessa ao Bom Jesus feita pelo minerador português Feliciano Mendes, que recebeu em 21 de junho de 1757 a permissão do bispo de Mariana para erigir ali uma ermida (pequena igreja ou capela em lugar ermo ou fora de uma povoação) e a igreja.

Figura 11: Ex-voto tombado da sala dos milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos



Fonte: Foto do autor.

A tábua ex-votiva (o que, no México, corresponderia ao *retablo*) policromada com moldura em madeira, embora conservada, traz uma degradação pictórica em sua superfície. Ela representa a cena de uma pessoa deitada em uma cama com dossel de tecido azul. O cenário possui poucos elementos dispostos e apenas dois planos que proporcionam uma ilusão de perspectiva. Há uma simples composição de cores separadas por uma linha vertical, representando a parede e o piso, dois tons de bege são dispostos, dando uma limitada sensação de profundidade. O dossel representado é uma armação saliente, em trabalhos de talha e com borlas e franjas que formam um pequeno teto incorporado sobre a cama. Possui uma cor forte que se destaca no cenário opaco.

Luís Jardim (1939, p. 63-102 *apud* CASTRO, 2012, p. 30), estudando a pintura decorativa em algumas igrejas antigas das Minas Gerais, chama a atenção "para a constância das cores primárias: laranja, amarelo, vermelho, azul, verde, [...] cores, sobretudo o vermelho e o azul, que correspondem não somente ao gosto acentuadamente popular do português como do africano e, de algum modo, do indígena" (CASTRO, 2012, p. 30).

Na legenda de quatro linhas bem caligrafadas, como mostra a Figura 12, a seguir, temos a "*Merce que fes o Senhor do Bom fim a Maria da S.ª q. estando Sua sogra doente deixa-as ja dezemganada de Serugõens e Medicos e apegadoce Com odº Senhor, logo teve Saude adª sogra, no anno de 1778*".

Figura 12: Detalhe da legenda

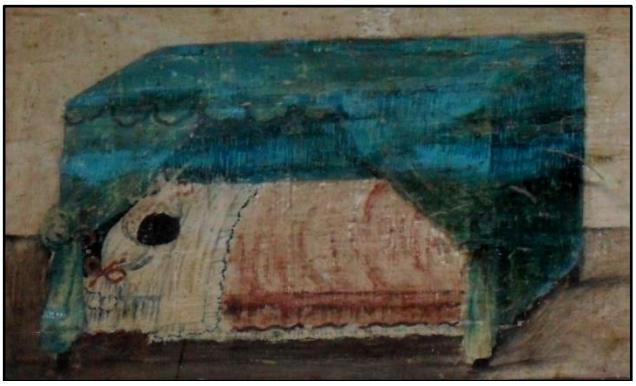


Fonte: Foto do autor.

A legenda se destaca pelo português arcaico, tendo como principais características a caligrafia nas suas linhas curvas e a individualidade gráfica, o que demanda, num sentido contemporâneo, um conhecimento paleográfico. Tal legenda apresenta um agradecimento pela superação da varíola, também conhecida como "bexiga". Há algumas palavras que possuem grafias já não utilizadas no português contemporâneo, tal como a palavra "*Serugõens*", que significa Cirurgiões (ACIOLI, 1994). Todavia, quando analisamos o todo como um elemento homogêneo, tamanha é a clareza do vocabulário visual do ex-voto para os fins a que se propõe que ele poderia ser, muitas vezes, anepígrafo. No entanto, é na legenda que se concretizam o nome do fiel crente e a data da ocorrência do milagre (CASTRO, 2012), mostrando-se, assim, como um documento no sentido estrito do termo.

A figura humana tem a sua cabeça coberta por uma touca branca com poucos detalhes (Figura 13). Sua cabeça está apoiada por um travesseiro branco com uma ponta amarrada por um laço vermelho. Seu corpo está coberto por uma colcha de tecido rosa-claro que cobre a cama. A personagem não tem nome, é referida como "a sogra", os ex-votos setecentistas possuíam características específicas, parafraseando Frota (2012, p 40): "[...] Rostinhos minúsculos e indiferenciados emergem dos lençóis e colchas [...]''. O Dossel azul em cima da cama proporciona um contraste com os elementos cromáticos, e as dimensões e disposição da cama no cenário demonstram técnicas de perspectiva, de luz e de sombra. Correspondente à legenda, a representação da mulher no *retablo* é a da enfermidade, neste caso, a varíola, doença exantemática causada pelo *Poxvirus Variolae*, que teve grande importância na saúde pública entre os séculos X e XX. Durante a Idade Média, juntamente com a Peste Negra, a varíola foi responsável por várias epidemias e por milhares de mortes. Apenas em 1796, a imunização foi descoberta pelo médico inglês Edward Jenner (FARRELL, 2002).

Figura 13: Detalhe da cama e do doente



Fonte: Foto do autor.

A figura sacra do *retablo* destaca-se em volume, mas possui cores menos potentes (Figura 14). Nesta figura, está a imagem de Jesus Cristo Crucificado em uma cruz na cor preta, e em cima a inscrição "INRI", que é o acrônimo da frase em latim: *Iēsus Nazarēnus, Rēx Iūdaeōrum* cuja tradução é "Jesus Nazareno Rei dos Judeus". A figura de Cristo possui poucos detalhes anatômicos e veste um perizônio branco, tradicional da iconografia cristã. Há raios solares em torno da crucificação, que é adornada por uma grande nuvem.

Figura 14:Detalhe do Cristo Crucificado



Fonte: Foto do autor.

O ex-voto brasileiro setecentista contém um teor tradicional, e mostra que, entre os séculos XVIII e XIX, poucas pessoas escapavam de qualquer enfermidade ou perigo, a não ser por obra e graça do santo ou santa de sua particular devoção ao qual ou à qual fazia uma promessa – e o primeiro cuidado do devoto, passada a crise, era mandar pintar um pequeno quadro comemorativo (CASTRO, 2012, p 125). Essas "tábuas ex-votivas" (tábuas votivas, milagres, promessas, graças ou *retablos*) fixaram a representação do devoto, enfermo no leito

devido à moléstia ou acidente, com legenda no terço inferior e divindade figurada no terço superior da composição (CASTRO, 2012). A busca pela regeneração do corpo através do sobrenatural fazia parte daquele contexto.

Não podemos deixar de notar o ano e as características da mulher representada neste ex-voto do século XVIII, além de atentar para o fato de que a escravidão foi abolida mais de um século depois, em 1888, com muita resistência. Os elementos dispostos nesta composição tradicional exprimem o contexto social e histórico em que o Brasil se encontrava, principalmente no que diz respeito ao racismo, cujas marcas estruturais atingem ainda a contemporaneidade. Este *retablo* é um documento expresso pela cultura popular, que traz a linguagem, o mobiliário, a indumentária e até o histórico de doenças que assolaram o Brasil colônia, o que marca a memória de uma época e a tradição ex-votiva advinda do mundo ibérico, num rastro da memória coletiva e de uma rede *Latouriana* que será recorrente, seja pelo salto metrópoles/colônias, seja pelos processos pictóricos que, aos poucos, foram se adicionando juntos, também, às formas verbais aplicadas nas legendas.

Destinados a um público, muitas vezes, com baixa alfabetização, os ex-votos pictóricos são fundamentalmente imagens que nos oferecem também valiosas informações sobre o cotidiano da época: decoração, mobiliário, roupa de cama, vestuário, trabalho, lazer, práticas médicas e religiosas, o papel social da mulher (sempre em atitude de serviço), classes sociais etc.

> Os artistas pintores provavelmente não sabiam escrever, ficando a legenda a cargo de outro responsável por traduzir na escrita a imagem do milagre. Reforça a esta ideia a existência de legendas escritas diretamente na pintura a partir do século XX, isto é, à medida que vão aumentando os índices de alfabetização. (PESSOA; MATTOS, 2001, p. 18-19).

O mobiliário, por exemplo, reflete as mudanças de gosto. Nos séculos XVII e XVIII, o ex-voto pictórico mexicano traz a cama com um rico enxoval e dossel, embora a partir de meados do século XVIII já percebermos leitos sem dossel; e, desde meados do século XIX, predomina o leito de ferro, por vezes surge niquelado ou adornado com peças de latão. Isso coincide com a incorporação de outros móveis e detalhes de arquitetura de interiores, janelas, vigas ou quadros. Em um cenário teatral, a vida cotidiana é refletida em sua forma mais mínima, no detalhe. Frequentemente, existem algumas cortinas que emolduram a cena, uma mesinha de apoio com tisanas, remédios, utensílios de iluminação ou motivos religiosos, como pinturas, rosários e crucifixos, que fazem parte da decoração do quarto típico e representam o milagre de uma forma que simula um ambiente de piedade.

Nada é supérfluo, apenas um gato debaixo de uma mesa ou a representação de um instrumento de sopro, num contexto de austeridade. Nos ex-votos de quarto, a cama (muitas vezes com o anagrama da Virgem na cabeceira, no século XIX) é o motivo central e é reproduzida em cada detalhe dos utensílios domésticos (lençóis, colchas, almofadas etc.). Das mesas sobre cavaletes às enfeitadas com dosséis, ou ao estilo Império, existe um vasto imaginário que indica a moda e a situação social do doente, marcada também na decoração do quarto, no seu vestuário, no tratamento a ele conferido e na qualidade da pintura.

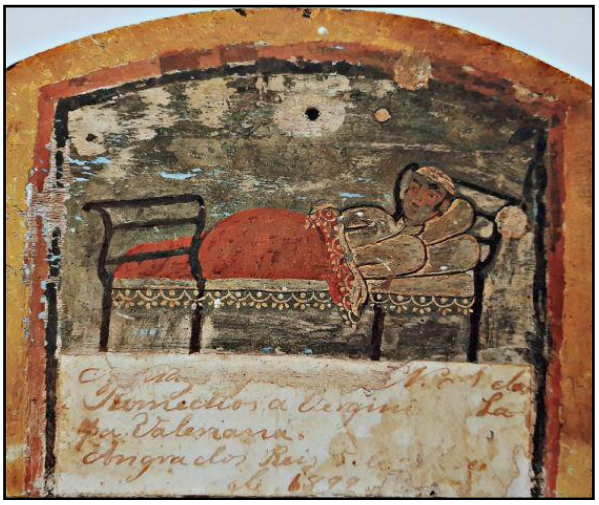
Focalizando o vestuário, podemos atestar que a mulher do século XVIII, no México, usava ternos, decotes e joias de cores vivas, enquanto, na virada do século, ela aparece mais modesta, sem joias, e usa roupas em tons de marrom ou escuro, embora, às vezes, com estampas. Em geral, ela é representada com um avental e os cabelos presos. Até o século XVIII, o homem usava cabelos longos e esvoaçantes. No século seguinte, o modo de vestir dos homens revela-nos a aparência e influência de uma classe média urbana, que usa calças, enquanto as mulheres permanecem fiéis aos trajes tradicionais.

As referências aos ofícios são escassas e quase nunca expressas nos textos, mas deduzidas da imagem, o que eleva o potencial do ex-voto, com o complemento imagético ou vice-versa. A arquitetura rural também se reflete, com os desenhos das cabanas, das igrejas e das capelas produzidos com realismo. A paisagem, geralmente idealizada, e as estradas são pintadas ao pormenor em ex-votos de acidentes ou perigos. O urbanismo e as muralhas também podem ser vistos em algumas pinturas.

Os autores autônomos obedecem a um modelo fixo, a uma tradição iconográfica comum a muitos santuários e repetem a mesma estrutura, variando apenas a cena terrena e a legenda, em cada caso. A imagem deve ser compreendida pelos devotos, dentro do código comum e, ao mesmo tempo, aceita pelo ofertante como única e singular. E esse processo é visto no Brasil e no México nos séculos XVIII e XIX, sombras das metrópoles Espanha e Portugal, e em complemento da Itália, que legou a tradição ex-votiva ao mundo ibérico.

Nesse sentido, já podemos pensar na rede que se pode explicitar ainda mais trazida pela tradição ex-votiva pictórica. Ambas também mostram a unicidade pessoal da cena, quando somente o(a) enfermo(a) apresenta(m)-se sozinho(s) sobre cadeiras ou camas perante a aparição da entidade superior, o que é bastante singular nos ex-votos de Angra dos Reis, no Brasil, quando devotos de Nossa Senhora dos Remédios, de Nossa Senhora da Conceição, de Santa Luzia e de São Benedito expressaram a fé com informações sobre os seus milagres e enfermidades, como ilustram as Figuras 15, 16 e 17, seguintes:

Figura 15: Tábua ex-votiva de Virgínio Lapa Valenciano. Angra dos Reis, Rio de Janeiro



Fonte: Foto do autor.

A pequena placa ex-votiva, em madeira (figura 15), e com conservação precária, traz na legenda já com alguma perda de informação o "Milagre que [...] N. Sra. Remédios a Virgínio Lapa Valenciano. Angra dos Reis, 5 de março de 1899". A placa mede 14,5X17,2 cm, e mostra uma pessoa (Virgínio) deitada, com touca, olhos abertos e o corpo parcialmente coberto com cobertor de tonalidade vermelha. A cama, do tipo metal, possui o seu desenho disforme, característico da baixa apuração geométrica trabalhada nos ex-votos.

Figura 16: Tábua ex-votiva a Procopio. Angra dos Reis, Rio de Janeiro



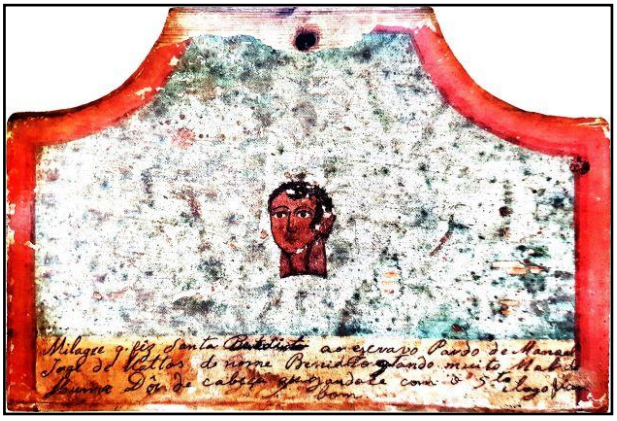
Fonte: Foto do autor.

Outra pequena placa ex-votiva, em madeira, 9,5X14,7 cm (figura 16), e de conservação precária, traz na legenda o "Milagre que fez o glorioso São Benedito a Procopio filho de Eugenia, estando m.to mal de sarampo que ficou m.to perigoso sua Mãe, apegandoce com o glorioso santo, ficou melhor o menino. Anno de 1864". E tal qual o ex-voto de Virgínio Valenciano (figura 15), a composição mostra Procopio acamado, sozinho num espaço que não

traz qualquer fonte decorativa, mas é apenas chapado em tonalidade azul. O enfermo, pardo de cabelos pretos, encontra-se deitado com cabeça encostada ao travesseiro branco, está coberto com um cobertor nas tonalidades laranja e vermelha. A cama é do estilo metal, em tonalidade preta.

Outro ex-voto dedicado a São Benedito vem de um "escravo pardo", que informa o "Milagre q. fêz santo Benedito ao escravo Pardo de Manoel Jorge de Mattos de nome Benedito q tando muito mal de huma Dôr de cabeça apegandoce com o S.^{to} logo ficou bom", conforme indicado na figura 17, abaixo:

Figura 17: Tábua ex-votiva a Manoel Jorge de Mattos. Angra dos Reis, Rio de Janeiro



Fonte: Foto do autor.

Embora apócrifo e sem data, este ex-voto (figura 17), de 14X19,5 cm, tal qual os dois anteriores (figuras 15 e 16), apresenta a pessoa solitária num espaço vazio. A singularidade está no desenho, representativo de um problema que aflige a cabeça. No espaço vazio, centralizado, está a cabeça de um homem, dito "escravo pardo", de olhos abertos. Os ex-votos de escravos, no século XIX, em tábuas ex-votivas mineiras e angrenses são comuns, o que indica que era permitido ao escravo negro ter o seu ex-voto, seja por encomenda do escravocrata, seja por pedido próprio ou, em alguns casos, produzido pelas próprias mãos do escravizado, como os casos registrados em Minas Gerais. Outra questão que se evidencia por meio da figura 17, é que os escravos – "pardos" e "pretos" – sempre agradecem ao São Benedito, um dos santos ligados às "devoções negras" na Igreja Católica (SCARANO, 2010).

Não obstante, Silva (1981) aponta três destaques para a questão dos negros e pardos em relação aos ex-votos:

i) no período escravagista, os brancos e senhores aparecem sempre com trajes nobres e em locais mais sofisticados (SILVA, 1981, p. 27);

ii) negros alforriados, mulatos e pobres são retratados em camas de uso comum, enquanto os mais nobres em camas com baldaquim (SILVA, 1981, p. 27);

iii) escravos salvos por *votos* formulados pelos seus senhores são retratados no momento crucial do perigo, quando o milagre se processa – legendas identificam milagre, milagrado, senhor do milagrado e agente do milagre, sendo comum que mencionem as nações dos agraciados e os trabalhos que executam (SILVA, 1981, p. 27).

A coleção de ex-votos de Angra dos Reis é um registro importante da cultura da região. Os ex-votos podem ser apreciados pelo seu caráter informativo da vida, dos costumes, dos vestuários de épocas passadas, ou pelas suas qualidades expressivas pictóricas e artísticas (PESSOA; MATTOS, 2001). Em todos estes aspectos, o conjunto de ex-votos angrenses fornece uma expressiva amostra da riqueza patrimonial na baía de Angra dos Reis e do desenvolvimento da tradição católica mediterrânea ex-votiva nas terras brasileiras, o que demonstra o aspecto síncrono da memória coletiva defendida por Halbwachs (1990, 2004).

Algumas peculiaridades constantes nas tabuinhas do conjunto acabam por caracterizar uma grande unidade na coleção. A primeira delas é que, ao contrário das pinturas existentes no santuário de Congonhas (MG) e daquelas espalhados por santuários mexicanos, os ex-votos angrenses não são narrativos. Eles registram um instantâneo, a imagem simbólica da ação milagrosa, seja na representação do objeto concreto ao qual foi concedida a graça – olhos, cabeças, pernas, pés, seios –, seja na representação do leito isolado no meio do quadro (PESSOA; MATTOS, 2001). Na grande maioria, não existe cena, nem perspectiva ou ponto de fuga. Em casos raros, o piso é representado em quadros, indicando-nos a ideia das tijoleiras de barro características dos pisos térreos de fins do século XVIII e início do XIX na região.

Ainda no século XIX, no Nordeste brasileiro, e buscando aqui um exemplo que trata o *retablo* tradicional com formatação mais apurada, e ligado a uma família de classe privilegiada, está o ex-voto de Jacinto Pereira, documentado na Basílica do Bomfim de Salvador, Bahia, Brasil, e que representa a cura do enfermo. Vejamos, a seguir, a Figura 18:

Figura 18: Ex-voto de Jacinto Pereira Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil



Fonte: Foto do autor.

A legenda encontra-se na parte inferior e está escrita em português arcaico, em caixa-alta:

> MILAGRE Q. FES O SNR. JEZUS DO BOM FIM A JACINTHO PEREIRA SABIDO DE MELIDES, NO ANNO DE 1843, SUA MULHER D. MARIA DUROTHEA BEJA FALCÃO PEGANDOSSE COM O DITO SR LHE DEU VIDA.

O enfermo, Jacintho Pereira, aparece representado deitado em uma cama de casal, com o seu tronco apoiado por travesseiros. Veste um pijama de manga longa, abotoado na frente e com gola. Seu braço direito está dobrado e apoiado no travesseiro. O braço esquerdo está levantado e aponta para a imagem do Senhor do Bomfim, que está representado envolto em nuvens, na sua aparição. A cabeceira da cama e a colcha vermelhas acomodam o enfermo. A cama apresenta um dossel característico do século XIX, revestido de um tecido mais espesso na parte superior e, nas laterais, apresenta um tecido mais leve, transparente. A Figura 19, por sua vez, destaca o posicionamento de D. Durothea e a imagem do Senhor do Bomfim.

Figura 19:Detalhe D. Durothea e detalhe do Senhor do Bomfim



A figura feminina representando a D. Maria Durothea, encontra-se ajoelhada, com as mãos unidas à frente, em oração. Seu rosto está voltado para cima, na direção do Senhor do Bomfim. Seus cabelos são pretos e estão presos em um coque. Ela usa um vestido longo e volumoso, que está sobreposto por um xale vermelho também característico da vestimenta da sua classe no século XIX.



O Senhor do Bomfim, em formato pequeno, está representado do lado direito, acima da cômoda, envolto em nuvens, aparentando estar pairando no ar. Está crucificado e seus quadris estão envoltos por um perizônio branco.

Fonte: Foto do autor.

Compondo a cena narrativa, existe uma cômoda, em madeira com gavetas do lado direito, e uma janela envidraçada ao fundo. Os tons utilizados para a pintura da tela são pastéis, as paredes estão pintadas em duas tonalidades de verde, com rodameio branco.

Como afirmamos, os ex-votos são elementos que proporcionam uma infinidade de análises e reflexões acerca da cultura popular e funcionam, também, como documentos históricos e sociais da população em geral. Neste ex-voto, além da religiosidade e da fé, que são os pontos principais, dois aspectos chamam a atenção: o mobiliário apresentado, que é um registro visual de uma época, e a apuração do enquadramento da pintura, com perspectiva, simetria e ponto de fuga. Segundo Castro . (2012, p. 31):

> Os ex-votos não só oferecem registro costumbrista de mobiliário, indumentária, gestos, como também, talvez por estarem inseridos num espaço social religioso cuja frequência era permitida à mulher, esta é personagem frequente do seu estadear no século XVIII, continuando representada ao longo do Novecentos até os dias de hoje, como seria de se esperar.

A cama com dossel é bastante característica do século XVIII, corroborando a época da confecção do ex-voto. A figura da mulher, embora pareça ter a projeção da "esposa", da doméstica, demonstra a atitude do apoio ao enfermo, com a reza e a evocação, conforme a legenda, e é através do seu pedido de intercessão que o Senhor do Bomfim realiza o milagre, e salva a vida do esposo.

A pintura a óleo disseminada no século XV, na Europa, determinou essa tipologia de ex-voto, o pictórico, seja em tábuas, seja em telas. Pintados e de pequenas dimensões, o ex-voto a óleo ou desenhado a carvão traz o detalhismo e o realismo visual em que se pode reconhecer a classe social, o meio ambiente e o *status* do agraciado, salvo em exemplos em que as figuras aparecem em planos chapados. Esta tipologia, generalizada no Mediterrâneo, em especial na Itália, veio para o Brasil e também para o México através das suas metrópoles colonizadoras.

Do século XVII ao século XIX, os centros de tradição ex-votiva pictórica no Brasil se formaram em Minas Gerais, Rio de Janeiro (região de Angra dos Reis) e Bahia (Salvador). Em Angra, grande parte da coleção está no Museu de Arte Sacra da cidade. Em Minas Gerais, em Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes.

No Brasil, as tábuas ex-votivas serão gradativamente substituídas no século XX pelo *flash* fotográfico, ou então pelo desenho mais moderno, feito diretamente sobre o papel pelo artista com noção de perspectiva e colado sobre a tábua simples, no processo inicial da bricolagem, provável contemporâneo da expansão da fotografia que substitui, na representação dos milagres, os criativos "riscadores de milagres" brasileiros.

4.2.1 Ex-votos mexicanos – séculos XVIII e XIX

O México também tem regiões ricas na tradição ex-votiva: Beltejar, Barbatona, San Juan de los Lagos, Chalma, Potosí, Queretaro, México, DF., Bajío, Zacatecas, Oaxaca; todas elas mantêm a tradição pictórica forte dos ex-votos, inclusive nos tempos atuais. Contudo, entre os séculos XVIII e XIX, o cotidiano é demonstrado, por meio dos ex-votos, nos interiores das casas e locais de trabalhos, extrapolando destes para as ruas e para as lavouras.

O espaço plástico do ex-voto pictórico mexicano costuma ser dividido em duas áreas, segundo uma tradição que vem da Itália central, de meados do século XV: i) a superior, em que aparece a invocação e que corresponde ao mundo celeste; e ii) a inferior, na qual está representada a cena terrestre, onde ocorre o milagre. No entanto, há exemplos que saem desse posicionamento, tanto no Brasil quanto no México, pois, nesses casos, a entidade superior

(santo, santa ou Cristo) aparece numa linha sincrônica à pessoa enferma ou acidentada, como exemplifica o *retablo* de 1764, que mostramos na Figura 20:

Figura 20: Retablo mexicano de 1764



Fonte: Eulalia Castellote Herrero 2015.

Essa pintura sobre tábua apresenta a Virgem numa peanha[41] de elevação convexa, mas que deixa a imagem da Santa perpendicular ao leito do doente e da suplicante; o doente e o seu rosto quedado, a roupa de cama, a janela em posição central, a jarra, a louça, todos apresentam tons da paleta de cores semelhantes. A legenda, terminada em três linhas, informa que: *Estando Jvan Gonzalo enla Cama de Peligro de vn golpe q le dieron enla Cabeza lo ofrecio sv Mvger Jôspa Garzia aesta Sa y poner este Retrato y fue Libre, en el año de 1764*[42].

A representação da imagem refere-se a Nossa Senhora com o Menino Jesus. A devota está ajoelhada em oração e aparentemente suplica, vestida à moda do país, com gibão, saião e lenço nos ombros, os cabelos presos em uma trança e um crucifixo no pescoço em fio azeviche. A moldura foi desenhada na própria mesa, com motivos florais nos cantos. E sem a assinatura do pintor.

As pinturas ex-votivas mexicanas do século XIX, à semelhança das brasileiras, trazem na sua composição pouco rebuscada a leveza dos detalhes de uma noite ou de um dia em um quarto de uma casa ou em um hospital. Nelas, a disposição dos elementos explicita a cena e aparição do santo invocado. No plano inferior, destaca-se o verbete que relata sinteticamente a passagem histórica, mostrada numa cena congelada que, geralmente, apresenta o leito ou cama

[41] Tipo de base de esculturas formada por morros ou nuvens, geralmente com ornamentos e decorações.
[42] Tradução livre do autor: Estando Juan Gonzalo em perigo na cama, após um golpe que lhe deram na cabeça, foi oferecido por sua mulher Jôspa Garzia a esta Santa a colocar este retrato, e fiquei livre, no ano de 1764.

e o doente deitado sob cobertor ou lençol, com a imagem do santo evocado aparecendo ao alto como a abençoar o enfermo. É isso que podemos constatar, por exemplo, na Figura 21:

Figura 21: Ex-voto pictórico mexicano - 1862



Fonte: Foto do autor.

Já na Figura 22, a seguir, um pequeno exemplar de 22,5x26 cm materializa um tom de simplicidade, tanto pela composição como pela paleta utilizada pelo autor. Sobre um fundo siena, no qual não está representado nenhum elemento habitual (janelas, móveis, cortinados etc.), estão apenas a Virgem e o enfermo, que se volta para a imagem em atitude suplicante. Partindo de um tosco desenho anterior, o autor delimitou ambos os volumes com um tom neutro e sobre ele, com um branco luminoso, representa as dobras da colcha, a camisola e os efeitos da nuvem, sobre a qual aparece a Virgem, que, rodeada de luz, figura sobre uma peanha branca, representando as nuvens.

Figura 22: Ex-voto de Simon Pelegrina – 1842



Fonte: Eulalia Castellote Herrero 2015.

O autor, que não assina, reproduz o contorno essencial e ignora os detalhes, de modo que as figuras indicam apenas alguns traços, obtidos por meio de pinceladas imprecisas. É um exemplar que faz referência expressa a um processo reumático diagnosticado como tal, pois a legenda informa que "*Simon Pelegrina Vecino de Aguilar de Anguita padeciendo reumatismo de los dos lados reclamo a la Virgen del Robusto y lo sano. año 1842*[43]; em outros casos, é feita referência a pessoas com deficiência física ("aleijados"), cujas doenças podem ter a mesma origem. Daí referência a males de época, cujos nomes não se usam mais ou são mantidos apenas em variantes populares, sendo, às vezes, utilizados pela própria medicina.

A capacidade limitada do artista *folk* é percebida ao representar a cena de um quarto do século XIX (Figura 23), da região de Barbatona. Porém, não lhe falta nenhum dos elementos necessários para consagrar a composição ex-votiva. O médico, de cartola à mão, sobrecasaca e bengala, parece limitar-se a esperar o resultado, enquanto a desolada senhora – possivelmente parente da pessoa enferma – leva a mão à cabeça. O quadro é bastante assimétrico e isso fica ainda mais ressaltado quando o desenho da cama fica desformatado entre parede e chão. O cortinado, ao lado do leito e do suposto médico se confunde com uma porta ou dossel. Contudo, apesar de toda a assimetria, o retablero conseguiu colocar Nossa Senhora no alto, sobre nuvens, em atenção ao enfermo.

Figura 23:Ex-voto de Elias Hernandez – 1870



Fonte: Eulalia Castellote Herrero 2015.

[43] Tradução livre do autor: "Simon Pelegrina Vecino de Aguilar de Anguita padecendo de reumatismo dos dois lados reclamou à Virgem do Robusto e ficou saudável. Ano de 1842".

Sobre a mesa, junto ao abajur, os frascos atestam que o paciente está tomando remédios. Acima dos três personagens que estão no primeiro plano da pintura aparece a Virgem, por cuja intercessão se realiza o milagre, assim informado na legenda de cinco linhas:

> *Hallandose Elias Hernandez, natural de Sigüenza, de 29 años y 10 meses de edad, grabemente enfermo con una niflitis en los riñones; su Esposa Maria Fernandez, impetó el ausilio de esta Señora, y por su dibina interce- sion consigió el completo restablecimiento de aquel; Sigüenza 4 de Mayo de 1870*[44].

Na pintura, destacam-se alguns toques dourados na cabeceira e nos pés da cama, que representam os ornamentos de latão das camas de ferro da época, o candeeiro a óleo iluminado e os bordados a ouro da imagem, frutos da época, do local, que marcam a representatividade da memória da família, da medicina e de fontes da arquitetura.

O ex-voto simples de Clementa Velamazan (Figura 24), também do século XIX, mostra um quarto com os elementos habituais: a cama, em ferro, com decorações em latão dourado, comum na segunda metade do século XIX, cuja cabeceira e peseira se confrontam numa perspectiva fisicamente, em termos geométricos, impossível; uma cadeira e, sobre uma mesa, uma lamparina e uma jarra; os azulejos muito coloridos são apresentados em um plano vertical sem ponto de fuga. Um pequeno crucifixo está pendurado na parede acima da enferma, da qual só se vê a cabeça em coques.

Na legenda, lemos:

> *Clementa Velamazan, mujer de Leon de Miguel domiciliada en Beltejar hallandose postrada en cama a las puertas de la muerte durante siete meses el año de 1876 á consecuencia de una paralisis crónica se ofreció de corazon á la milagrosa virgen de la Salud, y se encuentra en buen estado de convalecencia*[45].

A Virgem é representada numa gravura colorida, que reproduz fielmente a imagem do santuário, com os dois anjos a seus pés.

---

[44] Tradução livre do autor: Achando-se Elias Hernandez, natural de Sigüenza, de 29 anos e 10 meses de idade, gravemente enfermo com uma nefrite em seus rins; sua esposa, Maria Fernandez, pediu auxílio a esta Senhora, e por sua divina intercessão conseguiu o completo restabelecimento dele; Sigüenza 4 de maio de 1870

[45] Tradução livre do autor: Clementa Velamazan, esposa de Leon de Miguel, domiciliada em Beltejar, viu-se acamada às portas da morte por sete meses no ano de 1876 em consequência de paralisia crônica, ofereceu-se de todo o coração à milagrosa Virgem da Saúde, e se encontra em bom estado de convalescença.

Figura 24: Ex-voto de Clementa Velamazan – 1876



Fonte: Eulalia Castellote Herrero 2015.

Embora o *retablero* do ex-voto de Clementa Velamazan não seja o mesmo que produziu o de Elias Hernandez, ambas as pinturas vêm de cidades muito próximas uma da outra, na província vizinha de Soria. Beltejar fica a cerca de 30 quilômetros de Barbatona, uma proximidade que faz supor a existência de trocas em relação à tradição ex-votiva no México.

4.2.1.1 Industriais e bidimensionais: transições

Com o advento da fotografia, no século XIX, surge uma nova maneira de olhar o mundo. Sem contestação, a fotografia provoca uma reviravolta na representação das imagens, que, até então, acontecia por meio de desenhos, gravuras e, principalmente, de pinturas.

Essa arte de escrever com a luz dá à gravura, ao desenho e à pintura uma carta de alforria, promovendo o encontro com a expressividade, sem as amarras de representar de forma verossímil o mundo em sua volta e os fatos históricos. Diríamos que ocorre uma autonomia das linguagens. Reservadas as proporções, o desenho deixa de ter função de projeto para a pintura, e esta, por sua vez, deixa de ser fotografia. A fotografia inaugura imagens técnicas produzidas por máquinas, com tiragem em série, o que contribuiu também para o avanço do cinema.

Para Santaella e Nöth (2005, p. 107):

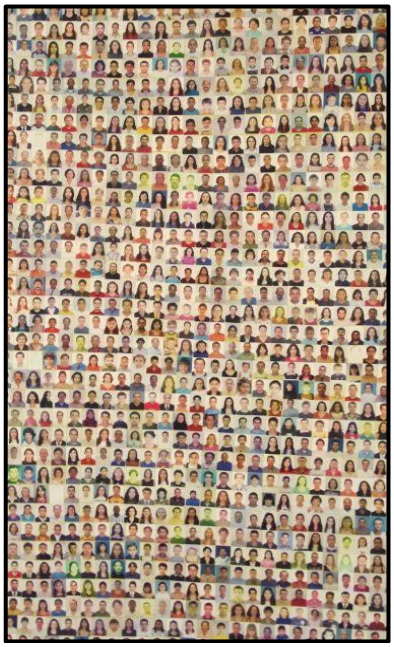
> talvez o traço mais revolucionário que marcou o salto de transformação da fotografia em relação às imagens produzidas manualmente, não se encontra tanto na medição do aparelho, interpondo-se entre o fotógrafo e a realidade a ser registrada, nem na automatização que o aparelho permitiu, mas na possibilidade de multiplicação infinita de fotos a partir de uma matriz

> reprodutora, o negativo. Foi essa característica inaudita que veio trazer como consequência o advento de um novo processo para as imagens.

Desde seu surgimento, o processo fotográfico foi marcado por grandes desdobramentos técnicos: a imagem em preto e branco ganhou a opção de cores, o pequeno formato foi redimensionado, surgiram as revelações automáticas das fotografias coloridas instantâneas, entre outros.

À medida que a fotografia foi se tornando acessível a todos, a profissão de fotógrafo espalhou-se por quase todas as cidades, fazendo surgir a figura dos ambulantes. Ao mesmo tempo, a aceitação da imagem fotográfica pelos devotos fez com que a fotografia ganhasse espaço também nas salas de milagres, provocando a redução de ex-votos artesanais, pintados ou desenhados e dos industriais de cera. Observamos, hoje, nas salas de milagres, uma profusão de ex-votos fotográficos, como atesta a Figura 25:

Figura 25: Ex-votos fotográficos Santuário de Bom Jesus da Lapa – BA/BR



Fonte: Foto do autor.

O número de fotografias nas salas chega a cobrir paredes, pilares e painéis. Nas exposições de fotos ex-votivas, podemos encontrar das simples 3X4, àquelas feitas em formaturas, casamentos, acidentes, cirurgias, nascimentos de crianças, modas, trabalhos, carnavais, natais etc. Momentos de graças que, até 1930, eram documentados somente pelas pinceladas e desenhos.

Atualmente, a maioria das fotografias ofertadas aos santos é colorida, muito em função desse tipo de reprodução dominar todos os formatos, o processo de revelação em preto e branco

ser mais lento e o custo de produção ser mais elevado. Vale lembrar que o devoto, na maioria das vezes, não está interessado na qualidade técnica ou artística da fotografia; para ele, basta a nitidez e a boa representação da cena da graça.

Outra característica da fotografia está no fato das imagens poderem ser infinitamente reproduzidas e, assim, estarem inseridas em contextos extremamente diferentes: sacralizadas nas salas de milagres, fixadas em documentos, doadas como presente para alguém, além de outras possibilidades. Nesse sentido, elas podem ter a finalidade que o representado quiser.

Em outra direção, vemos que o ecletismo das imagens absorve o olhar do espectador, por serem geralmente muito fortes e provocativas. No caso da fotografia ex-votiva, temos um excesso de imagens, as mais díspares possíveis, sem diálogo entre si nem linearidade. Tudo pode ser representado ao mesmo tempo, por personagens distintos. Esses pequenos quadrinhos de cliques de luz apresentam fragmentos, cenários miniaturizados de passagens da vida humana, de momentos felizes ou infelizes.

Santaella e Nöth (2005, p. 108) assim descrevem:

> As fotografias não são meros espelhos mudos e inocentes que flagram, nem são habitantes de um reino paralelo à realidade. Embora tenham de fato um curto poder de duplicar o real, essa duplicação é geradora de ambiguidades insolúveis. O fato de funcionarem como réplicas, não significa que as fotografias deixam de ser parte, habitantes legítimos da realidade. Mesmo que replicam. Fotografias, assim como quaisquer outros tipos de signos, imagéticos ou não, agregam- se à realidade, aumentando sua complexidade e tornando-a mais densa.

Essas imagens guardam, em sua diversidade, conteúdos, mensagens implícitas, explícitas, abstratas, tudo isso vinculado, em alguma medida, à religiosidade popular. São fotografias de pessoas, animais, objetos, cidades, hospitais, clubes, eventos comemorativos, acidentes e milhares de outros motivos, por meio dos quais se referendam o milagre e a graça recebida.

Através de fotografias, o devoto procura relatar a cena do milagre. Por exemplo, se o agraciado sofreu um acidente de carro e conseguiu se salvar, ele procura ser retratado junto ao carro acidentado. Em outro caso, se o devoto fez o pedido para obter êxito escolar, sua foto será de uma festa de formatura ou dele sozinho segurando um diploma. Assim, as imagens sempre estarão inseridas naquilo que motivou a história miraculosa.

Segundo Araújo (1964), muitos fotógrafos profissionais, conhecidos como “lambe-lambe”, aprontam, em poucos minutos, uma foto que servirá de ex-voto, inclusive com a montagem de cenários. Por exemplo, alguns homens são fotografados deitados em um banco

de jardim, sem a camisa ou paletó, deitados em decúbito dorsal. Eles podem amarrar um pano, que o próprio fotógrafo lhes empresta, no lugar em que foi curado (no rosto, no pescoço, na cabeça.). E, assim, são fotografados. As mulheres deitam-se numa cama colocada na calçada, cobrem-se e são fotografadas. Às vezes, a família toda é fotografada, e os beneficiados com o milagre tomam a posição devida: se estiveram de cama, deitam-se; se a doença foi nos olhos, vendam a vista com as mãos; se tiveram febre, colocam duas mãos na cabeça, e assim por diante (ARAÚJO, 1964).

Nos períodos de festas em santuários famosos e de grandes dimensões, presenciamos cenas em que devotos, ou por não possuírem câmera fotográfica, ou por não saberem manuseá-la, são fotografados por profissionais[46] que vivem desse comércio religioso. Algumas fotos precisam ser tiradas no local, em razão do tipo de promessa feita anteriormente: muitos prometeram ser fotografados no dia da festa, na porta do santuário, no altar junto à imagem do santo ou subindo as escadas de joelhos em sinal de sacrifício. Por isso, vão atribuindo possibilidades de trabalho aos fotógrafos ambulantes. Alguns devotos, entretanto, levam suas fotos prontas.

Quanto ao suporte do relato do milagre, muitos são descritos no verso da foto ou num pequeno texto (manuscrito, no caso dos mais antigos, ou os mais recentes, que são digitados), que é colocado junto da foto, normalmente, emoldurada. Há fotografias somente da parte lesada ou já cicatrizada, como há aquelas em que o local da enfermidade é indicado por setas feitas com tintas. Algumas de tamanho 3x4 trazem o nome do devoto e a data do evento, enquanto outras não apresentam nenhum tipo de identificação.

O ex-voto fotográfico deu outra dimensão para o imaginário ex-votivo. Trouxe para a cena ex-votiva a imagem do devoto, que antes era representado, mas não podia ser reconhecido, em razão das dificuldades que o artesão tinha de buscar traços de semelhanças fisionômicas. A fotografia deu um duplo respaldo na prova do milagre. É um documento que registra na visão do crente um fato incontestável. O devoto está ali, presente-ausente, para garantir a legitimidade do fato. Nesse caso, não é uma foto casual, ela é habitada pelo próprio beneficiado.

A fotografia provoca narcisismo e certa vaidade no devoto. Podemos presenciar, diante de paredes cobertas de fotografias, nas salas de milagres, pessoas eufóricas, procurando localizar suas fotos ou apontando para outras dizendo: “esse é meu conhecido”. Frente a esse volume imagético, ficamos também contaminados pelo desejo de reconhecer alguém. As

[46] Até a década de 1990, no Brasil, existia o fotógrafo lambe-lambe, que exercia a sua atividade em frente às igrejas, nas praças, nos santuários, nas feiras, fotografando e revelando as fotografias dos clientes em alguns instantes.

imagens geralmente têm esse poder de provocar no espectador a vontade de buscar algum tipo de identificação ou reconhecimento.

O imaginário identificatório é, sem dúvida, o fator que mais proximamente localiza os problemas da imagem. Por isso, Santaella e Nöth (2005, p. 188) analisam que esse é basicamente:

> O registro psíquico correspondente ao ego (ao eu) do sujeito, cujo investimento libidinal foi denominado por Freud de narcisismo. O eu é como Narciso: ama a si mesmo, ama a imagem de si mesmo [...] que ele vê no outro. Essa imagem que ele projetou no outro e no mundo é a fonte do amor, da paixão, do desejo de reconhecimento, mas também de agressividade e da competição.

As imagens fotográficas mostram a presentificação de fragmentos de êxitos ou derrotas vividas pelo homem em várias épocas (pós-fotográficas). Na condição de seres humanos que somos, colocamo-nos no lugar do outro, seja por fraternidade, religião, amor, medo, masoquismo ou por cobiça. Existem, nesses olhares, cumplicidades ambíguas, conscientes e inconscientes, oriundas de desejos. A transposição de lugares e a substituição do outro fazem-se visíveis diante de tais afirmações: “poderia ser eu ou você na foto do acidente”; “pode acontecer com qualquer um”.

Nesses quadrinhos de vidas iguais às nossas, é comum nos colocarmos em situações de empatia. Essas imagens sugerem a reavaliação da vida. São autorretratos individualizados e coletivizados de “*flashes*” do milagre, assinados pelos devotos.

A fotografia, como ex-voto, permite reflexões ligadas à perda do anonimato do devoto, à reprodutividade do milagre, à documentação e ao simulacro do milagre, entre outras.

> Graças a uma máquina, prolongamento de nosso sistema óptico, graças a efeitos físicos e reações químicas, pedaços do mundo-mundo existente, real, material, físico, concreto, a câmera, foi possível aprisionar, congelar, multiplicar ao infinito e guardar para sempre, para toda a eternidade. (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 67).

Nesse sentido, o instante, que seria substituído por outro, pode ser capturado, fixado e repetir para sempre o milagre daquele momento específico. Os ex-votos fotográficos podem ser recentes, antigos, em preto e branco, coloridos, sépias, amarelados, porém, em todos esses casos, testemunham e inventariam o tempo, guardando pequenas frações da vida. Enfim, são eternizadores dos milagres.

Não é a nossa pretensão, nesta tese, trabalhar o ex-voto fotográfico, mas trata-se de um tipo de ex-voto que veio "competir" com o pictórico por volta da década de 1930, o que reduziu, em certa medida, a tradição dos *retableros* e, no Brasil, dos "riscadores de milagres". Por esse motivo, sem pretensão de aprofundar esse tema aqui, propusemos esta breve contextualização.

4.2.1.1.1 Diálogos

Subsumindo os ex-votos pictóricos tradicionais do México e do Brasil, com base no que defende Bakhtin (1992, 1997, 2016), compreendemos que, por ter sido o autor russo um "filosofo da interação", sua teoria fundamenta-se na comunicação entre um "eu" e um "outro", e os enunciados são a base dessa interação, onde o "eu" reside em dupla expectativa: a do próprio enfermo (ou acidentado), que clama ou agradece pela cura, ou a de um ente querido que pede pelo adoentado. O "outro" é a entidade superior, seja ela uma santa, um santo, o Cristo ou Deus. O enunciado é a representação de uma dada realidade, que ao mesmo tempo que retrata a realidade nela se refrata, ressignificando-a e trazendo a imagem do(a) santo(a) em uma composição que a valoriza e enobrece.

Nesse tipo de composição imagética podemos perceber a noção de cronotopo, notadamente quando as configurações de tempo e espaço estão representadas nas diversas linguagens e mensagens trazidos, e principalmente quando a alteração acontece entre os séculos e os lugares, mesmo com diferenciações de idiomas, mas com a manutenção dos traços tradicionais entre o artista, o devoto e a entidade superior no enquadramento da cena e do acontecimento.

Em Michel de Certeau (1994), o foco do seu ideário sobre os ex-votos, neste percurso a que chegamos, reside nas práticas sociais cotidianas, enfatizadas pela chegada do médico ao leito em que agoniza o enfermo, nas representações simbólicas ligadas ao quarto, à casa e à rua, em que cada forma, cada ícone representa a época registrada nas paletas e traços da pintura. Esse olhar sobre os ex-votos pictóricos permite um diálogo com Michel de Certeau (1994), pois remete às práticas que, para o historiador francês, são "maneiras de fazer" que se constituem a partir da relação entre estratégias e táticas cotidianas, e que, através do ex-voto pictórico, seja ele tradicional ou não, funciona como uma forma de, em sociedade, demonstrar o ocorrido para além de um *medium* exclusivo. Ou puramente agradecer para além das missas.

No que se refere às contribuições de Beltrão (1971), enxergamos uma folkcomunicação na "ação pictórica" dos *retablos* ou tábuas ex-votivas, sabendo que o referido autor apresenta uma reflexão sobre o contexto da cultura *folk*, as suas aproximações e usos dos *mass media*, faz

análises de casos, quando deles propõe o estudo da realidade e das condições e do simbolismo que alcança o indivíduo, seja ele "letrado" ou "iletrado". Daí uma nova abrangência da folkcomunicação; a comunicação (interpessoal e grupal) que ocorre na cultura *folk* (SCHMIDT, 2018). Do ponto de vista interpessoal, trata-se da crença, da fé e da busca da comunicação com o indivisível. Nesse caso, vão parar na sala dos milagres relatos imagéticos sobre o acontecimento da cura, bem como sobre todo o processo que levou a essa cura. Além disso, há uma narrativa também de grupo, seja da família ou dos amigos, que eleva(m) aos deuses ou aos santos e santas o clamor por melhoras. Trata-se, ainda da graça alcançada e também do caminho que o "ex-enfermo" fez até a sala de milagres. Caminho esse que, posteriormente, não estará ligado somente à sala e aos olhares dos devotos, mas aos meios de massa, aos museus, aos jornais e até mesmo a exposições internacionais. Esse caminho percorrido pelo devoto, para contar à sociedade sua história, do sofrimento à vitória, não deixa também de ser uma tática em sociedade, burlando, portanto, o caminho impossível dos marcos mediáticos, e publicizando a sua memória em sociedade. Nesse sentido, vemos a aproximação entre Certeau (1994) e Beltrão (1971).

Mesmo tratando dos séculos XVIII e XIX, ao falarmos dos ex-votos pictóricos, podemos dialogar com Latour, pois defendemos que o entendimento dos processos sociais de produção da ciência deve dar lugar às práticas culturais e sociais, as quais exigem que compreendamos as conexões entre social e técnicas. Aqui, até este momento, apresentamos a técnica centrada na construção imagética, no pictórico. Além disso, interessa-nos o conceito de "rede", proposto por Latour (2012), o qual permite que estabeleçamos relações entre tradição e tipologia ex-votiva. Tais relações são importantes para entendermos que as formas são imprescindíveis na apresentação de um acontecimento histórico, seja ele individual ou coletivo. No caso dos ex-votos, a rede se configura, portanto, na tradição que remonta a antes de Cristo, que se expande nos seus formatos e nas mãos que se multiplicam para divulgar informações em diversos *media*.

Em relação às contribuições de Halbwachs (1990, 2004) para este trabalho, centram-se no campo da psicologia social, especialmente na formulação de uma teoria acerca da memória coletiva, quando percebemos os vínculos entre o presente e o passado, no caminho para os processos históricos.

Por um lado, esse conceito de memória coletiva confere vitalidade aos objetos culturais, sublinhando momentos históricos significativos não restritos a feitos históricos dos grandes personagens e de alguns momentos políticos, mas conferindo destaque aos grupos sociais, para os quais a memória funciona como elemento essencial na construção da identidade, individual

e/ou coletiva, cuja busca torna-se uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades.

Nesse sentido, a memória coletiva é, também, um instrumento e um objeto de poder. Esse poder é representativo na expansão e difusão da memória enquanto fator cultural, que compõe uma força tal capaz de criar os seus estereótipos trazidos, no nosso caso, aos ex-votos. É nesse momento que vemos a expansão da tradição como uma rede que consegue agenciar-se em trocas, alterações, diversidade do uso – moda, propaganda, filmes, exposições museológicas – e evoluções das formas, o que faz do ex-voto um objeto atuante (LATOUR, 2012).

4.2.1.1.1.1 Ex-votos tradicionais: Brasil e México – Século XX: comparações

No século XX, permanecem alguns dos temas presentes em séculos anteriores, como XVIII e XIX, acrescidos dos que retratam desastres de carros, trens e aviões e acidentes de trabalho, frutos de uma época que materializa as mudanças advindas da revolução tecnológica, principalmente após a Primeira Guerra Mundial. Esse crescimento tecnológico foi bastante incrementado no pós-Segunda Guerra Mundial, e também na década de 1960, com a busca por uma cultura mais livre, tanto na moda quanto nos corpos e nas artes. Tal liberdade pode ser traduzida, aqui, pelo início da independência e da prosperidade financeira e pelo consumismo dos anos 1950, trazido pelo *American Way of Life*, refletindo-se em uma explosão cultural, de juventude e de diversas áreas científicas na década de 1960, principalmente quando envolvida em questões ideológicas.

Os *beatniks*, por exemplo, constituíram um movimento formado por artistas, escritores, poetas, músicos, entre outros, nos EUA, os quais trouxeram, dos anos 1950 até princípio dos anos 1960, a proposta de liberdade e oposição ao consumismo capitalista que se enraizava no centro europeu e nas Américas. Na Inglaterra, havia os *Mods*, jovens geralmente filhos de famílias conservadoras, que também buscavam as quebras de paradigmas. Ambas as gerações engajadas ideologicamente.

A magia despontada dos anos 1950, que antes estava atrelada aos bares com *jukebox*, o famoso aparelho de tocar música ligado por moeda ou cédula, aconteceria também nas ruas, o que influenciaria em muito no comportamento dos jovens, gerando o que, já na época, foi denominado contracultura, por meio de movimentos que buscavam um novo estilo de vida contraposto aos modelos formais da sociedade, como os movimentos ***hippie***,com o ***Flower Power***; os ***negros*** com o ***Black Power***; os ***gays*** com o ***Gay Power*** e as ***mulheres*** que lutavam

pela liberdade com o ***Women's Lib*** (grifos nossos). Todos esses grupos ligados a estudantes que contestavam os sistemas social e de ensino e questões morais, éticas e sexuais.

Além dos estilos, da música, da efervescência cultural, os protestos estavam voltados também para a política, com manifestações nas ruas contra os regimes totalitários na Europa e na América do Sul. No Brasil, houve diversas formas de contestações contra o regime ditatorial militar após o golpe de 1964. Outros três famosos movimentos aconteceram, na década de 1960, em Paris, Budapeste e Praga. Nessas duas últimas capitais o objetivo foi manifestar-se contra o totalitarismo impetrado pela URSS.

Esses grupos caracterizaram o final da década de 1960 e já davam indícios do que seriam os anos 1970. Era uma juventude que sentia a necessidade de se rebelar, buscando a liberdade de expressão e sexual. Foi um período marcantemente hedonista.

4.3 Ex-votos brasileiros – século XX

A grande produção dos ex-votos pictóricos no Brasil concentra-se no século XIX, mas sua faixa de enquadramento vai do século XVIII às primeiras décadas do século XX. Nesta modalidade, eram retratados, geralmente, cenas ou motivos que originaram as promessas que trazem os registros de momentos difíceis e de grandes mudanças, em que a fé e a devoção se afirmavam nas tábuas e telas testemunhando as consequências vividas pelos "pagadores das promessas" frente a fatores socioeconômicos do período.

Os ex-votos pictóricos tornaram-se estereótipos pelas formas de registrar, testemunhar e informar as atitudes, as temáticas e estética e pelo reduzido número de cenários, como nas cenas de interior e exterior. Nas primeiras, aparecem, com frequência, camas com pessoas doentes e familiares rezando. Ou, como vimos no tópico anterior, a pessoa doente sendo visitada pelo(a) santo(a).

Entre as décadas de 1920 e 1930, no Brasil, são recorrentes as cenas drásticas de exterior, tempestades em alto mar ou navios naufragados, como nos ex-votos marítimos dos séculos XVIII e XIX, conforme indica a Figura 26, adiante:

Figura 26: Ex-voto sobre naufrágio. Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil



Fonte: Foto do autor.

Ex-voto policromado, em tela, com moldura em madeira, apresentando um bom estado de conservação da moldura e da pintura. A obra, sem data, mas documentada como do século XX, está exposta no Museu do Bomfim, em Salvador, Bahia, Brasil, e representa um pequeno barco a vela em alto mar. O cenário é composto por variações de azul e branco, representando o céu, o mar e as nuvens. Nota-se técnica de profundidade na textura do mar, com relevos criados pela alternância de tons de azul-claro e escuro para representar um mar agitado por ondas. Há a presença de nuvens, em primeiro plano, uma nuvem mais escura que aparenta provocar vento e chuva. Ao fundo, em segundo plano, há outra nuvem menor, mais clara, onde está representada a imagem de Jesus Cristo, o Senhor de Bomfim, acima dela. A terceira nuvem, em terceiro plano, é uma tímida linha branca que serve para aumentar a perspectiva do cenário.

A tela apresenta escritos em vermelho, na parte superior, com os dizeres, sem datação: “OFEREÇO AO SENHOR DO BOMFIM POR UMA GRAÇA ALCANÇADA”; em baixo, o nome do romeiro “MANOEL BOMFIM MORENO’’ (Figura 27).

Figura 27: Detalhe da nuvem



Fonte: Foto do autor.

O pequeno barco a vela representado na pintura ocupa o centro, ganhando destaque no cenário. Ele aparenta ser uma embarcação de madeira, o tecido das velas é branco. Há três pessoas dentro do barco, duas próximas à popa da embarcação, e outra perto da proa, segurando o que aparenta ser uma vara de pescar (Figura 28).

Figura 28: Detalhe do barco



Fonte: Foto do autor.

No lado esquerdo, ao fundo da pintura, está a imagem de Jesus Cristo Crucificado em uma cruz representada pela cor preta (Figura 29). A figura de Cristo possui poucos detalhes anatômicos e veste perizônio branco, tradicional da iconografia cristã. Há raios solares em torno da crucificação, que está acima de uma nuvem.

Figura 29: Detalhe do Senhor do Bomfim



Fonte: Foto do autor.

Um dos pontos interessantes a ser observado neste ex-voto é que, para além de seu caráter ex-votivo, o agradecimento e a assinatura do devoto trazem informações sobre a relação de ambos, demonstrando estarem conectados pelo nome, dando a entender que o nome do santo tenha sido inserido na vida do devoto anteriormente, como um caráter votivo, mostrando que existe uma tradição passada de geração a geração.

Cenas de desastres, campos devastados com casas em chamas, trabalhadores em acidentes passam a ser comuns em santuários como os do Bomfim/Bahia, como indica a Figura 30, Aparecida/São Paulo e Matosinhos/Minas Gerais.

Figura 30: Ex-voto de Rosalvo Souza e Arthur Cardoso. Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil



Fonte: Foto do autor.

O ex-voto, em óleo sobre tela (figura 30), mostra a igreja do Senhor Bom Jesus do Bomfim, hoje Basílica, e os seus arredores de casas, além de parte da praça ainda com gramas. Ao alto, no frontão da igreja, junto à cruz, dois corpos desenhados em queda. Seriam as figuras do Rosalvo e do Arthur, dois trabalhadores, provavelmente eletricistas, que estariam fazendo uma instalação para a época de festas do Senhor do Bomfim, que acontece na segunda quinta-feira do mês de janeiro. Na parte inferior, a mensagem do "MILAGRE QUE FEZ SENHOR DO BOM-FIM A ROSALVO SOUZA E ARTHUR CARDOSO QUANDO FAZIAM A INSTALLAÇÃO ELECTRICA DA IGREJA PARA AS FESTAS DO MESMO SENHOR – BAHIA 13-1-19[...]".

A cena, além de indicar o recorte histórico da época, mostrando como era a praça (hoje completamente diferente) e a arquitetura do largo do Bonfim, aponta também para a existência de uma atividade crescente do início do século XX, a de eletricista. E além deste fator, que retrata a memória de uma época e de dois trabalhadores, vemos também as condições de segurança impostas a ambos e até mesmo a uma classe, notadamente nos quesitos de segurança e proteção em relação ao risco da atividade.

Os ex-votos tradicionais – pictóricos e escultóricos – são, portanto, estereótipos consagrados na tradição ex-votiva católica, e a percepção dos seus detalhes trazem conclusões diversas. A pintura ex-votiva estabelece um jogo de olhares entre o milagrado, no campo

terrestre, e a entidade superior, que surge em um espaço que parece representar o céu. Este espaço celestial da aparição, na maior parte das vezes, localiza-se no alto à direita, representando uma força sobrenatural geralmente nebulosa e mágica envolta em nuvens brancas e azuladas, dando a impressão de que a aparição divina flutua no ar. O campo terrestre apresenta-se, geralmente, sem efeitos sobrenaturais, revelando a expressão desesperada do devoto ou da família em busca do socorro divino. Há, portanto, a apresentação de três espaços: i) a representação celeste; ii) a cena do quarto, da sala, do local do acidente ou do hospital; e iii) a legenda na parte inferior, com pouca ou aperfeiçoada perspectiva pictórica.

Dentre os muitos teóricos e pesquisadores que trabalham o ex-voto, a museóloga Maria Machado da Silva (1981) propõe algumas características para a identificação de detalhes que marcam o ex-voto pictórico no século XX no Brasil:

i) marcas de regionalismo, tanto em relação à arte como à cena retratada;

ii) pinturas rurais são mais ricas em criatividade do que as urbanas;

iii) pequena dimensão das telas e tábuas;

iv) presença do médico no quarto do doente que tem maior status na sociedade;

v) cenas de acidentes e desastres ilustram com riqueza de detalhes o episódio que deu origem ao milagre;

vi) pinturas que são feitas em benefício de animais apresentam uma cena na qual o animal está salvo;

vii) pinturas relativas a naufrágios e incêndios são representadas por embarcações em meio a tempestades, ondas gigantescas e raios, barcos transportando náufragos e casas sendo consumidas pelo fogo.

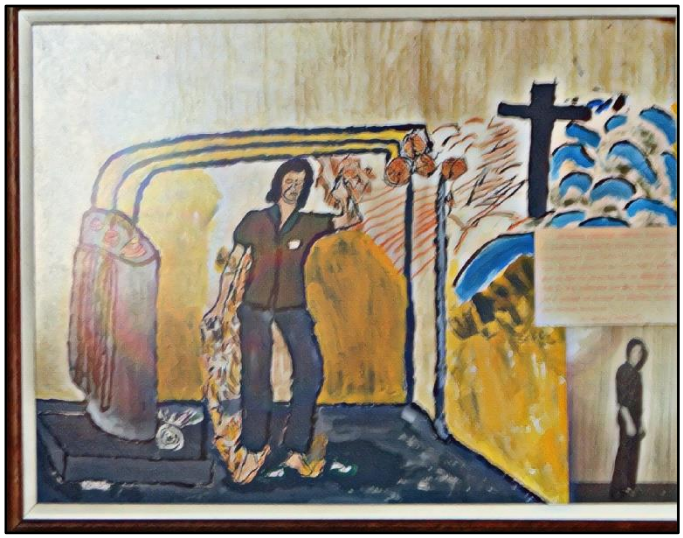
No século XX, nas legendas, o termo “ex-voto” aparece em peças de origem mais erudita. Nas mais comuns, a designação é “milagre ou promessa”. Há a nomeação de quem pediu a graça e quem a recebeu, indicando seu título ou a posição que ocupa na família ou no ofício; inclui ainda o nome do santo, o local e a data. Apesar de serem concebidos na forma acima citada, reservam-se, por vezes, alguns raros exemplares que não têm legenda e outros em que as cenas são representadas em quadros bem delimitados. As legendas eram escritas, quando em telas, com tinta preta ou qualquer cor escura que se sobressaísse no fundo branco (GÓES, 2009).

Os ex-votos pictóricos materializam a imagem do passado, do presente e do futuro, a situação imediatamente anterior ao acontecimento que foi motivo de súplica, o fato em si e a benesse concedida. A partir de 1940, passam a ser compostos, também, por meio do processo de bricolagem, como “anexos” de jornais, fotografias e bilhetes. Os jornais são recortes que

apresentam a reportagem sobre o ocorrido com o agraciado. Um exemplo é o ex-voto de Everaldo Ferreira Borges, mostrado na Figura 31, que:

> agradece ao glorioso Senhor do Bomfim, pela graça alcançada no dia 10-06-1972, quando foi vítima de um acidente de trabalho (prêso por um fio de alta-tensão de ONZE MIL VOLTIS). Fui atendido pelo Dr. Roberto Portela e graças ao Senhor de Bomfim, fiquei sem nenhum defeito. Salvador, 12-01-73.

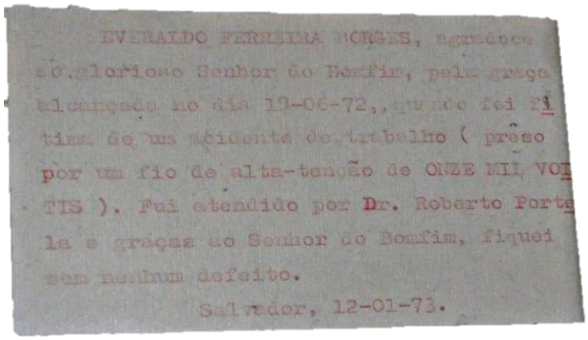
Figura 31: Ex-voto de Everaldo Ferreira Borges. Museu do Bomfim, Salvador, Bahia, Brasil



Fonte: Foto do autor.

O ex-voto apresenta a cena em que Everaldo encosta nos fios de alta-tensão e recebe a descarga. Everaldo aparenta ter estatura alta, branco, vestindo calça na tonalidade azul e camisa de mangas curtas na tonalidade marrom. De pé, o braço esquerdo está erguido e encostado nos fios, que parecem despejar a eletricidade em seu corpo, dadas as pinceladas em tons alaranjados que referenciam o fogo. Do lado esquerdo do seu corpo, está a aparição do Senhor do Bomfim, embora detalhado apenas na cruz romana preta entre nuvens azuis e brancas. Sobreposta às nuvens está a colagem de uma foto em preto e branco (BP) do Everaldo, de pé, em perfil, vestido e aparentemente com saúde. Há, ainda, o bilhete com a mensagem de agradecimento datilografada em papel, como detalha a Figura 32, a seguir.

Figura 32: Detalhe do bilhete



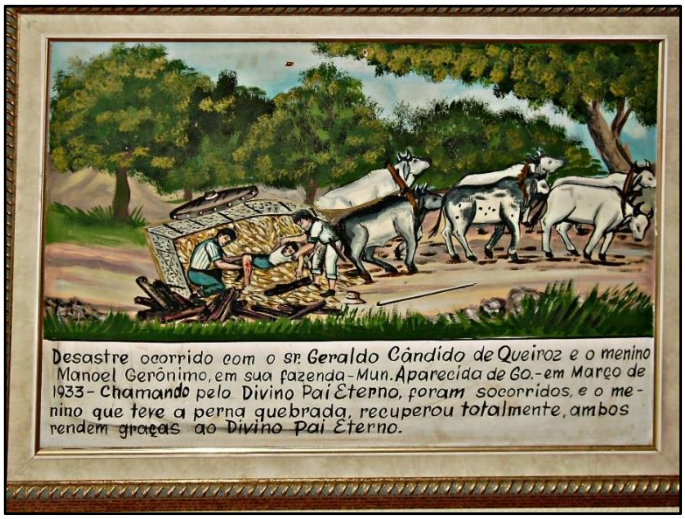
Fonte: Foto do autor.

O bilhete, datilografado em vermelho, possui nove linhas, e está colado acima da foto e sobre parte das nuvens da pintura. Possui uma ortografia com poucas falhas gramaticais, e traz a preocupação do relato, do fato ocorrido e da representação daquilo que o devoto acredita ter-lhe salvado. Nesse caso, não há bricolagens, mas já existiam alguns ex-votos com esse tipo de técnica em museus Brasileiros desde a década de 1950. Há outros casos, também documentados, de bricolagens entre foto e mechas de cabelos, foto e roupas, bilhetes e mechas de cabelo, chupeta e roupa de bebês mais bilhetes. Não apresentamos esses ex-votos aqui para não sairmos do escopo do trabalho, que trata apenas da tipologia pictórica.

O ex-voto pictórico documentado na sala de milagres do Divino Pai Eterno (Figura 33), em Trindade, Goiás, retrata a cena de um acidente em uma fazenda e apresenta uma estética do século XX, da década de 1930. A composição, retangular, apresenta, no primeiro plano na parte inferior, uma legenda que informa:

> Desastre ocorrido com o Sr. Geraldo Cândido de Queiroz e o menino Manoel Gerônimo, em sua fazenda – Mun. Aparecida de GO- em Março de 1933- Chamando pelo Divino Pai Eterno, foram socorridos, e o menino que teve a perna quebrada, recuperou totalmente, ambos rendem graças ao Divino Pai Eterno.

Figura 33: Ex-voto ao Divino Pai Eterno. Trindade, Goiás, Brasil



Fonte: Foto do autor.

No segundo plano, aparece a representação da cena que motivou o ex-voto: um acidente com um carro de boi. A imagem apresenta três personagens do sexo masculino. O menino, ao centro, usa bermuda azul e blusa branca, sua perna apresenta chagas de coloração vermelha, representando sangue. Está apoiado por duas figuras masculinas. O homem do lado direito segura os braços do menino; encontra-se vestido com calça branca com a barra dobrada; usa camisa de manga longa da mesma cor, com a manga também dobrada; calça sapatos marrons e carrega um facão na cintura.

O outro homem está do lado esquerdo da cena narrada, encontra-se abaixado e segura o menino pelos membros inferiores. Usa calça azul do mesmo tom da calça do menino, Manoel Gerônimo, e blusa de manga longa azul-clara, dobrada na altura do cotovelo. Seu rosto está virado para o lado em uma atitude de evitar o olhar direto para as chagas na perna do menino.

O carro de boi é puxado por seis bois. A carroceria está tombada, e a madeira que carrega está espalhada à frente, pelo chão. Além da madeira, o carro, pelo que mostra a imagem, carregava produtos agrícolas. A estrada por onde passava é ladeada por árvores, e parece deserta.

Trata-se de um exemplar marcadamente tradicional da década de 1930, pelos seguintes motivos:

i) Presença de legenda descritiva do milagre na parte inferior ou superior;

ii) Apresentação da cena narrativa do acontecimento;

iii) Uso da tela e da moldura;

iv) Cores mais fortes e movimentos nas ações dos personagens;

v) Presença de processos múltiplos da pintura na obra.

Embora esteja descrito na legenda, o Divino Pai Eterno não foi representado na tela, o que é uma singularidade, pois no século XX a imagem do(a) santo(a) ainda é presente. Quando não, há sinal, indício ou símbolo que nos remete à entidade superior.

A devoção ao Divino Pai Eterno tem início em 1830, quando um casal de camponeses encontra um medalhão com a cena da Santíssima Trindade coroando a Virgem. Começaram a rezar o terço com seus vizinhos, e a partir daí a devoção foi crescendo. Goiás era um estado rural e o meio de transporte mais utilizado era o carro de boi. A romaria ao Divino Pai Eterno cresceu e o desfile de carros de boi tornou-se uma característica marcante (SANTOS, 2017).

A pintura, datada de 1933, retrata a realidade da época, mostrando a utilização do carro de boi, tanto para transporte de pessoas como também para transporte de produtos agrícolas. Retrata, ainda, a memória coletiva da religiosidade e das expressões da fé da população rural goiana.

Na Bahia, a sala de milagre da igreja de N. Sra. Da Ajuda, em Arraial D'Ajuda, conserva exemplares de ex-votos pictóricos e em desenhos. Um deles é o do Sr. Silvestre, em cuja composição podemos perceber a bricolagem, o desenho, a legenda na parte superior do quadro e a pintura de uma "arte ingênua", no sentido da sua simplicidade nos traços e cores, como indica a Figura 34.

Figura 34: Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil



Fonte: Foto de Flávia Maciel.

O ex-voto pictórico, policromado sobre tela, mostra a mensagem na legenda na parte superior, a qual diz*:* "Milagre feito ao Sr. Silvestre Borges em 1952... pelos seus esforços

desejando construir um ranchinho o qual achava impossível diante a época dificultosa, então pediu a N.S.D ‘Ajuda’ que lhe ajudasse, e pela fé, foi contemplado Gças a Deus. Canavieiras, 5 de Agosto de 1955”.

No lado esquerdo da placa, em destaque, vemos a imagem de Nossa Senhora D’Ajuda. A Virgem segura o menino Jesus com o braço esquerdo e o direito, que está estendido, segura um cetro. A santa veste uma túnica azul, sobreposta por um manto dourado, com detalhes em vermelho na borda. Na sua cabeça está uma coroa com um crucifixo no topo. A coroa é adornada com cinco pedras vermelhas. Seus cabelos são pretos e caem à altura do ombro. O menino Jesus está vestido com uma túnica branca, com uma barra dourada na margem inferior da veste. Usa uma pequena coroa dourada. Suas mãos estão unidas, em oração. A imagem está sobre um pedestal.

Sobreposta à imagem da Santa, há uma fotografia, em bricolagem, de três pessoas, na frente de uma casa (Figura 35, em detalhe). A fotografia está circundada pela pintura do telhado e da parede lateral da casa, fazendo a composição do desenho. Da frente da casa sai uma estrada sinuosa de barro que leva à porta da Igreja. A Igreja é branca e possui uma única torre localizada do lado esquerdo. Na frente da Igreja existe um crucifixo. No lado direito da Igreja, há uma pequena vila, com um conjunto de casas.

Figura 35: Detalhe da foto em bricolagem



Fonte: Foto de Flávia Maciel.

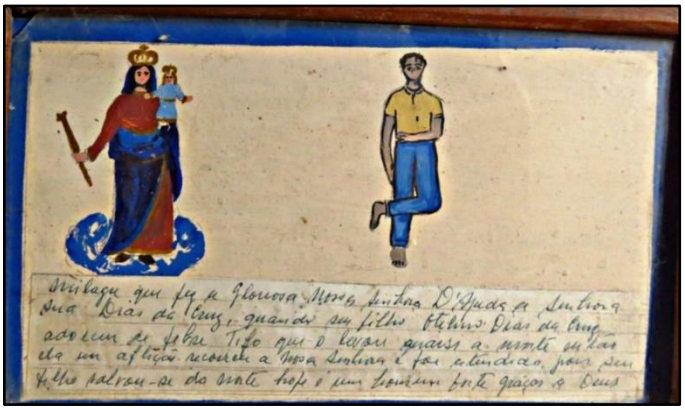
Na parte inferior do ex-voto, em frente à ilustração da Santa, existe uma imagem elíptica que se assemelha a um lago. No lado direito, no canto inferior, está a assinatura do pintor da placa, “Linho Pintor”. A data é de 1955, a cidade indicada é Canavieiras, e o ex-voto é em agradecimento a Nossa Senhora D’Ajuda. A igreja representada na pintura é bem semelhante ao Santuário de Nossa Senhora da Ajuda, localizado em Arraial d’Ajuda. A cidade de Canavieiras fica no Estado da Bahia, a 569 km ao sul de Salvador e cerca de 215 km de Arraial d’Ajuda, que é um povoado próximo a Porto Seguro. O culto a Nossa Senhora da Ajuda teve o

seu início no Brasil Colônia, com a chegada da imagem da Santa, trazida por cinco padres jesuítas devotos. Esses padres integravam a comitiva do Governador Geral do Brasil, Tomé de Souza. Eles se estabeleceram no Sul da Bahia e construíram a capela em homenagem à Santa. O Santuário de Nossa senhora da Ajuda é considerado o mais antigo do Brasil (BRESCIANI, 2009).

Este ex-voto apresenta elementos da realidade local, ao representar a igreja e o povoado com imagens que são retratos fiéis do santuário e da localidade Arraial da Ajuda. A presença da foto colada faz uma conexão entre pessoas reais, o milagre alcançado e a localidade onde se passou a graça. Este exemplar é um testemunho de fé e agradecimento, e quando exposto no painel de ex-votos que existe na igreja da Ajuda, torna-se um mecanismo de comunicação popular, entre o devoto e as pessoas que visitam o santuário. Ele materializa uma mensagem de fé, e é também um documento da realidade, já que possui imagens que retratam uma época e um local.

O processo de bricolagem, o desenho e as cores fortes ganham ainda mais espaço no ex-voto tradicional, e em mais um exemplo documentado em Arraial d'Ajuda, na Bahia, Brasil, o determinismo geográfico cai por terra frente ao despojamento estético do ex-voto pictórico brasileiro. Falamos isso, porque, no Nordeste brasileiro, onde, para pesquisadores como Luís Saia, Clarival do Prado Valladares e Câmara Cascudo, são produzidas "peças rústicas" escultóricas de madeira, encontramos não somente na igreja d'Ajuda, no sul da Bahia, mas também no Bomfim, também na Bahia, e em outras regiões do Nordeste brasileiro imagens de ex-votos pictóricos. A esse respeito, vejamos a Figura 36:

Figura 36: Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil



Fonte: Foto de Flávia Maciel.

A placa ex-votiva pictórica emoldurada traz, à esquerda do enquadramento, a representação da Imagem de Nossa Senhora D'Ajuda e, à direita, um jovem. Na parte inferior, vemos a seguinte legenda:

> Milagre que fez a Gloriosa Nossa Senhora D'Ajuda a Senhora. Ana Dias da Cruz, quando seu filho Otelino Dias da Cruz adoeceu de febre de Tifo que o levou quaisi a morte então, ela em aflição recorreu a nossa senhora e foi atendida, pois seu filho salvou-se da morte hoje é um homem forte graças a Deus.

Na imagem, Nossa Senhora d'Ajuda está retratada de forma clássica, com a túnica azul, que cobre parcialmente o manto vermelho. Seus cabelos são pretos, na altura do ombro. Uma coroa dourada está sobre a sua cabeça. Carrega o menino Jesus no colo, sustentando-o com o braço esquerdo. Na outra mão, segura um cetro. O menino Jesus veste um hábito azul de punhos dourados e faixa dourada na cintura e usa uma coroa na cabeça.

O jovem, provavelmente Otelino, encontra-se de pé, com a perna esquerda dobrada, cruzando, como se formando o número "4". Usa uma camisa de manga curta amarela e calça azul. Seu braço esquerdo também se encontra dobrado.

O quadro não possui data e nem assinatura, mas pertence ao século XX, provavelmente a década de 1980. Sua moldura está com uma conservação precária. Na parte superior, apresenta um suporte para permitir a fixação na parede.

A legenda deste ex-voto, em papel colado e com escrita cursiva em esferográfica, explicita a intenção do agradecimento, enquanto as imagens pintadas materializam a santa e o jovem recuperado da doença. O registro de nome e sobrenome das pessoas envolvidas revela o propósito de testemunhar o milagre ocorrido e fazer pública a graça alcançada. As informações que se tornam públicas, com a exposição da placa ex-votiva em uma sala de milagres, são divulgadas entre as pessoas que passam na Igreja e visitam a sala de milagres. Em relação à doença indicada na legenda do ex-voto, lemos no site do Ministério da Saúde do Brasil:

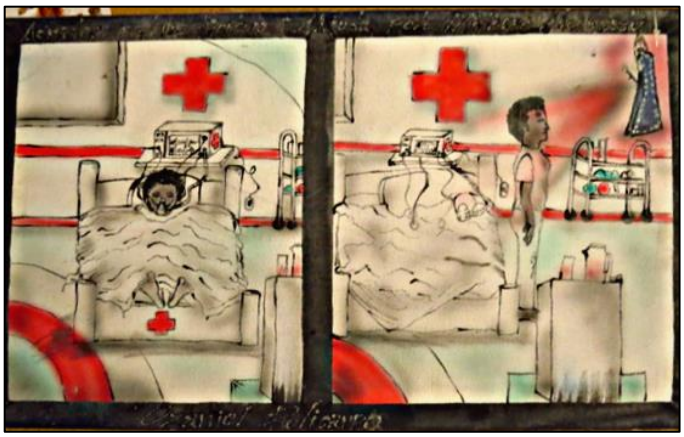
> A febre tifoide (TIFO) é uma doença bacteriana aguda, relacionada diretamente a baixos níveis socioeconômicos em regiões com saneamento básico precário, má higiene pessoal e ambiental. Atualmente ocorre de forma endêmica, ocorrendo epidemias em áreas mais precárias como as regiões Nordeste e Norte do Brasil[47].

[47] Fonte: Febre Tifoide. In: **Febre Tifoide**. Online. [*S. l.*]. Disponível em: https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/f/febre-tifoide. Acesso em: 12 dez. 2022.

O ex-voto informa a ocorrência da doença, no interior da Bahia, sendo, desta forma, um registro histórico de época. Nesse sentido, podemos considerá-lo um *medium* que alimenta a memória coletiva. Segundo Halbwachs (1990, 2004), as tradições e costumes, as paisagens e personagens históricos, o folclore, a música, dentre outras coisas, são pontos de referência que estruturam a memória pessoal do indivíduo e que são inseridos na memória coletiva.

Voltando à temática que envolve o corpo, a saúde e a configuração de parte de uma sala de tratamento de um hospital, um exemplar da década de 1970, embora sem a data, traz a ciência, materializada pela medicina, o doente, e o corpo que se ergue para a bênção diante da aparição da santa. É o que vemos na Figura 37:

Figura 37: Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil



Fonte: Foto de Flávia Maciel.

Ex-voto policromado, também documentado na Igreja de Nossa Senhora d'Ajuda, no distrito de Arraial d'Ajuda, no sul da Bahia, possui duas cenas segmentadas de ordem temporal, em vertical, como em uma História em Quadrinhos (HQ). Na primeira cena, o quadro é representado por um homem negro acamado em um hospital. Na segunda cena, o mesmo homem é representado fora do leito, de pé, de perfil, de frente para a figura da Nossa Senhora d'Ajuda que também se encontra em perfil.

Com a predominância da cor vermelha, o cenário destaca a cruz vermelha, um símbolo de cuidados médicos. É utilizada uma técnica minimalista para representar o cenário, poucas linhas projetam os móveis. Há uma legenda na parte superior do ex-voto, apesar da pouca legibilidade, nota-se que está escrito "Agradeço a Nossa Senhora D'ajuda pelo milagre [...]".

Na parte inferior (Figura 38, em detalhe), já na borda, também em baixa legibilidade, está o nome do devoto, que, ao que tudo indica, é Gabriel Policarpo.

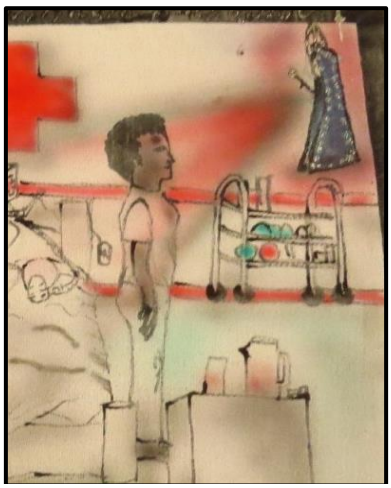
Figura 38: Detalhe - Assinatura na parte inferior da moldura



Fonte: Foto de Flávia Maciel.

Na cena, à direita, são mostrados o homem e a Nossa Senhora D'Ajuda de frente um para o outro, a Santa estando alguns centímetros acima do homem; há, nessa cena, uma representação de uma luz com coloração vermelha emanada da Santa, que vai em direção ao devoto (Figura 39).

Figura 39: Detalhe – Aparição da Santa



Fonte: Foto de Flávia Maciel.

Arraial d'Ajuda é o primeiro Santuário Mariano do Brasil e, por isso mesmo, carrega uma forte tradição católica[48]. Neste ex-voto, é possível notar uma forte relação do devoto com Nossa Senhora d'Ajuda.

O ex-voto pictórico sempre apresenta a figura do corpo e expõe a sua semelhança ou dessemelhança com Deus, tendo como princípio a natureza espiritual, onde o ser humano, no seu microcosmo, é atingido pela doença ou pela deformação, e a sua diferença da figura do deus ou do santo reside no poder que a entidade superior expõe: aparecendo entre nuvens e possibilitando a cura à pessoa adoentada.

Doença, lesões, mutilação testemunham o exílio da humanidade na região da dessemelhança, isto é, do pecado. E, no ex-voto, a corporificação, à luz de Bakhtin (2010), se

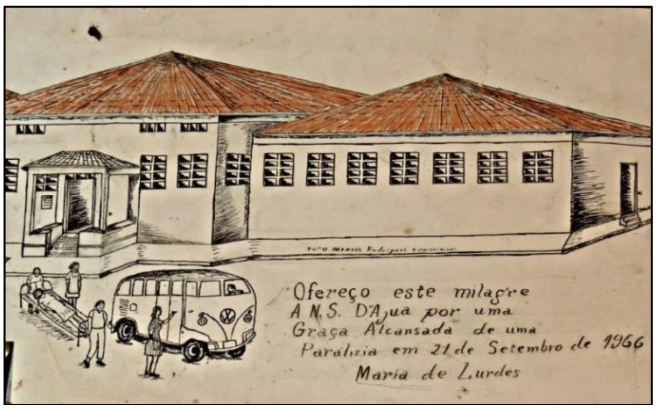
[48] Fonte: A12. Disponível em: https://www.a12.com/redentoristas/noticias/primeiro-santuario-mariano-do-brasil-e-administrado-pelos-missionarios-redentoristas. Acesso em: 12 dez. 2022.

desdobra neste exemplo (Figura 37), quando vemos o corpo humano em duas fases: a doente e a recobrada; e os corpos que se unem na ação imagética: o agraciado e o corpo não apenas humano, mas também transcendental ou, por assim dizer, espiritual, em que apenas a sua imagem se corporifica como humana.

Portanto, nada há de estranho em que haja uma inteira aceitação da morte, que coexiste na tradição católica, trazida por Portugal e manifestada no Brasil, e, ao mesmo tempo, a procura da regeneração do corpo, expressa de maneira concreta nos ex-votos que indicam a enfermidade e a superação representada pela devoção (POUCHELLE, 1976, p. 299 *apud* FROTA, 2012, p. 25).

Ainda em Arraial d'Ajuda, um desenho, feito em ponta tinta, traz os telhados em tom laranja, com a composição em branco e preto no desenho, exceto no telhado das edificações, trazendo traços simples de uma arte *folk* "ingênua" no sentido do esboço, das dimensões e do pouco aperfeiçoamento das formas das pessoas e do carro, todos numa perspectiva com pouca geometria. A esse respeito, vejamos a Figura 40, seguinte:

Figura 40: Ex-voto a de N. Sra. Da Ajuda. Arraial D'Ajuda, Bahia, Brasil



Fonte: Foto de Flávia Maciel.

Trata-se de um desenho, no qual vemos seis pessoas, uma edificação e um veículo do tipo Kombi. Uma mulher sendo transportada em uma maca por duas pessoas e assistida por mais outra. À frente, uma mulher estende a mão para o motorista que está dentro do veículo. O edifício tem janelas de esquadrias, uma entrada lateral e outra frontal de pórtico, bem como um telhado alaranjado. No desenho, na parte inferior, entre o centro e à direita de quem observa o quadro, lê-se: "Ofereço este milagre a N. S. D'ajua por uma Graça Alcansada de uma Paralizia em 21 de setembro de 1966. Maria de Lurdes". Logo acima do texto, lê-se "Foto Manoel Rodrigues".

Nossa Senhora d'Ajuda é uma das diversas invocações de Maria, Mãe de Jesus. Esta "ajuda" é-lhe pedida também através de outras invocações, como: Perpétuo Socorro, Auxiliadora, Amparo, Livramento, Mercês, Bom Sucesso, Desatadora de nós e outras mais. No caso deste ex-voto, a ajuda concedida por Maria se materializou de forma sobrenatural por meio da cura de uma paciente com paralisia, o que está ilustrada pela presença da maca.

Segundo Cunha e Gordo (2021), o ex-voto pictórico ilustra o milagre através de "imagens desenhadas e pintadas, contendo, geralmente, a representação da cena no exato momento do milagre" (CUNHA; GORDO, 2021, p. 148). Portanto, é possível que o desenho seja a encenação do momento em que a paciente está saindo do hospital, carregada por profissionais da saúde, em direção ao veículo que a levará para casa. Maria de Lurdes, a pagadora de promessa, oferece a prova de uma graça alcançada através de imagens. A assinatura de Manoel Rodrigues nos sugere que o ex-voto foi encomendado por Maria de Lurdes a este riscador de milagres, que executou o desenho de forma sugerida pelo fiel, detalhando, até mesmo, a marca do veículo, um Volkswagen, símbolo de uma época.

4.3.1 João Duarte da Silva, o *Toilette de Flora*

No século XX, diferente do México, o Brasil registrou poucos pintores que assinaram os seus ex-votos produzidos por encomenda, e nenhum que, para além das encomendas, expuseram o ex-voto como arte em galerias e museus. Valladares (1967) indica alguns nomes de "riscadores de milagres", a exemplo de R. Fraga, "Pintor Carlos", Epiphanio Conceição, O. Lessa, João Duarte da Silva "e outros" (VALLADARES, 1967, p. 29). O fato de, no Brasil, ter tido até a década de 1950 poucos "riscadores de milagres", com suas assinaturas nos ex-voto, e, a partir da década de 1960, a tradição ex-votiva pictórica ter diminuído consubstancialmente, são os principais indícios para, no Brasil, não haver ex-votos transgressores, como também, hoje, ser raríssima a evidência do próprio ex-voto pictórico tradicional.

É João Duarte da Silva que se consagra como o principal "riscador", com os seus trabalhos em bricolagem, com as nuvens e luzes mais aperfeiçoadas e até alegoria do Senhor do Bomfim e figurinhas de São Francisco recebendo Jesus da Cruz. João Duarte da Silva traz também nas cenas de assalto, agressões e tentativas de homicídio a presença do Bom Jesus do Bomfim (VALLADARES, 1967, p. 31).

João Duarte, muito conhecido pelos codinomes de "Toilette de Flora" e "João Pinguelinho", era barbeiro, pintor e "riscador de milagres".

> Não foi João Pinguelinho senão um pecador de muitos pecados, obsceno e alegre. Isto não o impediria ser um intérprete das coisas mais puras: a fé e a gratidão. A êle muitos confiaram o depoimento do seu transe, de sua angústia e redenção. Era muita confiança dada ao velhinho descarado do número 60, 64 ou 66 do Taboão. Não importa o número da porta. Êle nunca deixou de ser encontrado pelo crédulo que lhe trazia o evento maravilhoso para que o fizesse num quadro. (VALLADARES, 1967, p. 91-92).

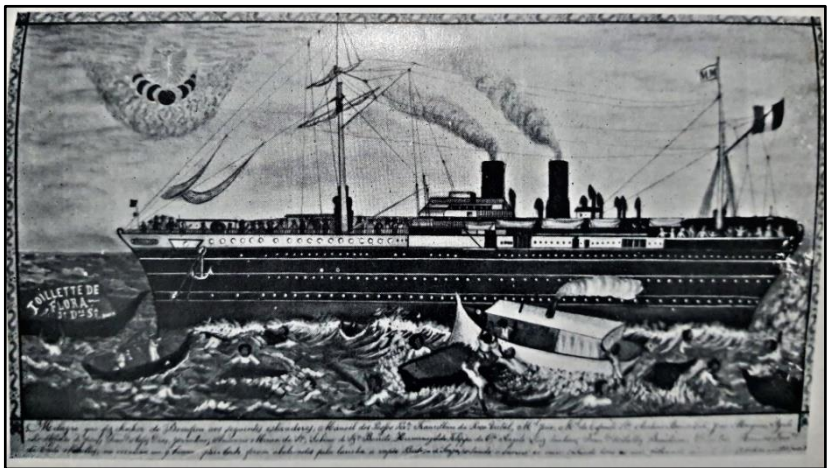
Segundo Valladares (1967), que traz uma síntese biográfica do pintor João Duarte da Silva, este artista era de pequena altura, magro, branco, de cabelos lisos e já grisalho aos 40 anos de idade. "De temperamento calmo e moroso, mulherengo com mania de preta. Pornográfico e malicioso. Comunicativo e sempre disposto para brincadeiras, farras e aventuras" (VALLADARES, 1967, p. 92).

João Duarte da Silva, como artista profissional, produziu muitas armações de presépios, quadros religiosos, desenhos e pinturas de milagres, a maior parte para as igrejas do Bomfim de Salvador e das Candeias, também na Bahia. Pintou também cruzes de madeira para sepulturas de pobres, com caveira, fêmur e pequenas flores. Era um pintor para as artes e os serviços gerais, como pintura de barcos e até nomes de bares. "Todos os seus trabalhos foram realizados no atelier e oficina que muito cedo ele chamou de 'Toilette De Flora', recordando Flora, a mulher de sua maior paixão" (VALLADARES, 1967, p. 93).

Muitos dos ex-votos de desastres de saveiros e lanchas foram desenhados e pintados por Toilette De Flora. Pintura com tintas de cola sobre papel. O desenho é descritivo, minucioso, "ingênuo", porém muito habilitado, de certo modo caricatural, sem perder, entretanto, um realismo lírico de intensa atmosfera. Um exemplo é o quadro que mostra estivadores que iam num saveiro para bordo do navio Cordillere, num dia de outubro de 1901, quando a lancha a vapor Barboza de Souza abalroou, cortando o saveiro ao meio e caindo todos ao mar (Figura 41[49]).

[49] Reprodução à partir de scanner da página do livro Riscadores de Milagres, de Clarival do Prado Valladares.

Figura 41: Ex-voto produzido por João Duarte da Silva, o "Toilette de Flora"



Fonte: Valladares (1967, p. 26).

Nesse acidente, morreram três estivadores. Os salvos têm seus nomes escritos em ordem no ex-voto: "um se chama Rosa Vital, outro é Angelo Luz, vários são Manoel e outros são Joventino, Amâncio, Sabino, Ramiro e Hermenegildo. A rubrica 'Toilette De Flora' integra a coberta de uma alvarenga" (figura 41).

Toilette de Flora parece ter sido o riscador mais solicitado para os milagres coletivos dos trabalhadores da estiva da pequena cabotagem, por todo o período de 1890 até 1935, ano em que morreu. Segundo Valladares (1967), em 1920 o artista "Toilette de Flora" abandonou o seu ofício de cabeleireiro, tornando-se vendedor de jogo-de-bicho. Como riscador de milagres, continuou até 1935, quando faleceu aos 75 anos de idade, quando um temporal derrubou a sua pequena casa do Rio Vermelho, bairro de Salvador, no local denominado Fonte do Boi, onde foi encontrado soterrado.

Não há registro de pintores que se dedicaram somente ao ofício do ex-voto pictórico no Brasil. Muitos foram aqueles que assinaram as suas artes nos ex-votos pictóricos. A grande maioria, como João Duarte da Silva, não teve a sorte no campo das artes e se prostraram com baixa fonte de renda e sem fama nos museus, seja porque eram artífices dos tetos, das paredes e até dos cascos de embarcações, seja porque mantinham, em primeira opção, outros ofícios.

4.3.1.1 Ex-votos mexicanos - século XX

No México, no século XX, após a Revolução Mexicana[50], devido a vários fatores históricos e plásticos, é gerado o modo de perceber o que se chamará de "arte popular", produto da periferia, da "baixa cultura", da alternativa ou do "outro". Artistas renomados como Diego Rivera (1886-1957), Frida Kahlo (1907-1954) e Gerardo Murillo (1875-1964) surgem em defesa da referida arte, e coletam o que promoverá o lento reconhecimento dos ex-votos como expressão artística não artesanal para exposições, museus e pesquisas (DUARTE, 2002). Durante muito tempo, os ex-votos foram desvalorizados, mas sempre encontraram espaço nos santuários como seu local natural. Diego Rivera e Frida Kahlo estiveram entre os primeiros grandes artistas mexicanos a reconhecer e resgatar os ex-votos por seu valor iconográfico e histórico. (DUARTE, 2002)

A produção de ex-votos pictóricos reapareceu com grande força entre as décadas de 1930 e 1940, já que durante os anos de guerra sua produção havia sido significativamente diminuída. Isso porque o "presidente Plutarco Elías Calles ordenou o fechamento dos templos, ou seja, o fechamento dos santuários, e os *retableros* não puderam receber encomendas pictóricas" (LUQUE AGRAZ, 2012).

Para continuar com o tema dos *retablos*, não podemos deixar de referir outros conjuntos de ex-votos que se encontram expostos nas paredes dos santuários e que têm sido designados por "Oficinas Regionais". Apesar do anonimato da maioria das pinturas votivas impossibilitar a relação entre a obra e o intérprete, não faltam elementos individualizadores, alguns deles muito pessoais (LUQUE AGRAZ, 2012).

No México, existem muitas investigações sobre ex-votos pictóricos. O estudo dessa tipologia ex-votiva só começou no século XX, embora somente na década de 1990 tenha ocorrido um verdadeiro florescimento dessa arte. Os locais privilegiados onde se encontram essa tipologia são santuários, locais sagrados que têm despertado o interesse de alguns estudiosos. Eles figuram também em museus de artes, antropologia e história, e nas famosas feiras da Cidade do México. Nessas, eles são expostos para a venda, quando se pode encontrar ex-votos novos com estéticas dos séculos XIX, XX e XXI.

Como bem frisa em sua tese, Luque Agraz (2012), para compreender o tema dos *retablos* mexicanos, "não podemos deixar de referir outros conjuntos de ex-votos que se

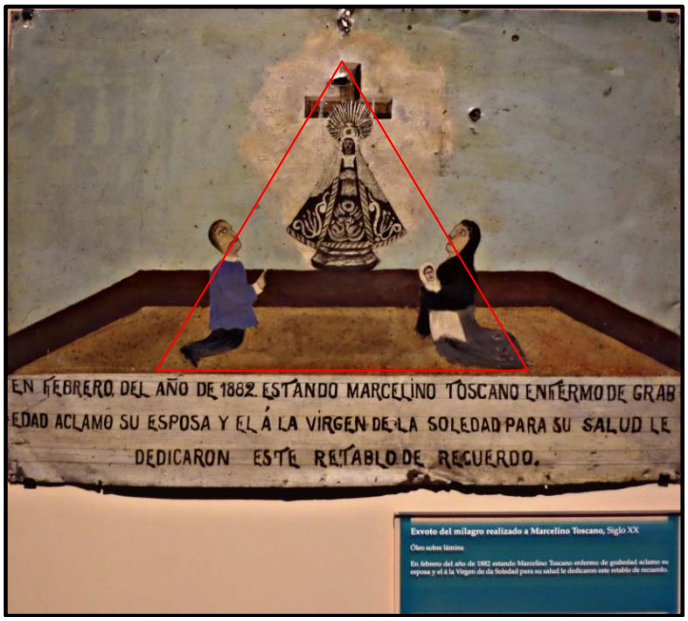
[50] A Revolução Mexicana, de 1910, foi um movimento armado que tinha como objetivo formar um governo popular e reformista para acabar com as desigualdades sociais no México. In: Só História. Disponível em: https://www.sohistoria.com.br/ef2/revolucaomexicana/. Acesso em: 11 dez. 2022.

encontram expostos nas paredes dos santuários e que têm sido designados por ‘Oficinas Regionais’” (LUQUE AGRAZ, 2012, p. 187). A historiadora, criadora e defensora do conceito “*ex-voto transgressor*” atenta-se para as figuras semelhantes e com o mesmo tratamento da cor de fundo ou da nuvem que envolve ou sustenta o personagem celeste, o uso de certas cores características, a mesma composição dos elementos da pintura ou a repetição de um elemento visualmente forte, que são aspectos que caracterizam os autores, à primeira vista, e indicam se as obras são oriundas de uma mesma “oficina” (pessoa ou oficina propriamente dita). Outro vestígio para conhecer a região, oficina, ateliê ou tendência de um *retablero* encontra-se na escrita caligráfica que o acompanha, como é o caso de ex-votos das regiões de Potosí, Chalma, Queretaro, Guadalajara e México D.F. As cinco possuem diferenciações estéticas.

A tradição do *retablo* mexicano, que remonta ao século XVIII e tem o seu incremento no século XIX, é mantida nos séculos XX e XXI com os “depósitos” de ex-votos nos santuários. Destacam-se as questões de saúde, acidentes e de migrantes, embora, em geral, não sejam coleções para museus, já que as peças não são muito plasticamente atrativas.

Iniciamos a apresentação desses ex-votos com um exemplar do século XX, mas com cena legendada para 1882, um ex-voto de desenho estável e equilibrado em sua composição, que reflete a saúde na família tradicional mexicana e deposita a sua fé na Virgem da Soledade de Solano. Vejamos, então, a Figura 42, a seguir:

Figura 42: Retablo à Virgem da Soledade de Solano. Museo de Las Intervenciones



Fonte: Foto do autor.

O ex-voto foi documentado no Museo Nacional de las Intervenciones, na Cidade do México. Nele, vemos o desenho feito a óleo sobre lâmina, com simetria triangular, que traz uma figura masculina e uma figura feminina ajoelhadas diante da imagem da Virgem da Soledade.

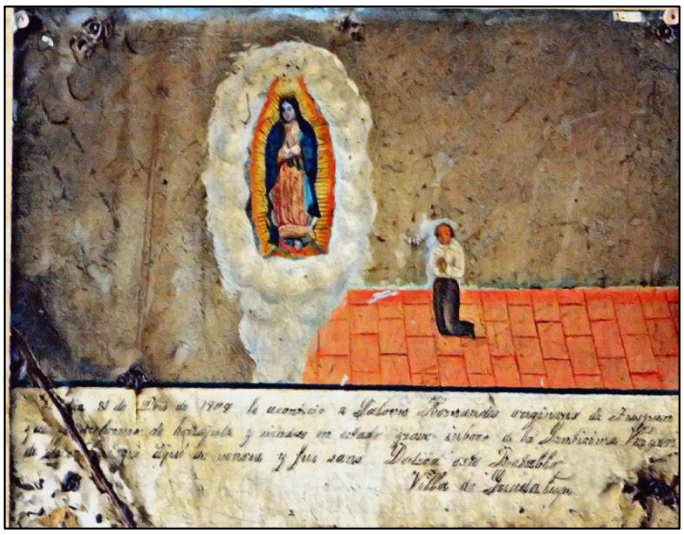
À frente de uma cruz, a imagem da Santa flutua acima do casal em uma aura acinzentada. A mulher, vista à direita, segura um bebê, veste um véu em tonalidade preta e um avental em tonalidade roxo-escura. O homem, por seu turno, visto à esquerda, veste blusa roxa, calça preta e sapatos. Ambos estão em uma sala de paredes azuladas e piso de cor terrosa. Abaixo do desenho, a legenda do *retablo* informa: "*En Febrero del año de 1882 estando Marcelino Toscano enfermo de grabedad aclamo su esposa y el á la Virgen de la Soledad para su salud le dedicaron este retablo de recuerdo*.

Nesse *retablo*, Nossa Senhora da Soledade está representada ao centro, para onde se direcionam os olhares do casal. Trata-se de Marcelino e sua esposa, que se curvam, como sinal de respeito, confiança e fé no santo de devoção pela graça alcançada: a cura de uma grave enfermidade. Segundo Scarano (2010), "a maior parte dos ex-votos dá notícias precárias, informações de leigos sobre os males que afligiam o miraculado" e diagnósticos mais precisos eram dados apenas quando eram feitos por médicos ou "quando se tratava de doença conhecida e difundida no local, ou de epidemias" (SCARANO, 2010, p. 38).

Portanto, "gravemente enfermo" é uma explicação comum a muitos ex-votos pintados. Mas, se o *retablo* nos faz conhecer a cura, pois a Virgem foi capaz de sanar o mal que adoecia Marcelino, há a demonstração da "impotência do ser humano, com precário poder diante de tantos males", o que "assinala que seu relacionamento com os Céus é de pura dependência" (SCARANO, 2010, p. 43). Daí o motivo do casal recorrer à proteção do sobrenatural, do "supremo", da Virgem. A inclusão do bebê na pintura confere maior desafogo à encenação, pois a convalescença de Marcelino significa que a criança poderá crescer com um pai.

Num outro exemplar, *retablo* de 1909 (Figura 43), com legenda pouco legível devido à sua conservação, temos uma cena que pouco acontece no século XIX e nos anteriores. Trata-se da projeção para a fé, a reza, a oração, a solidão perante a padroeira.

Figura 43: Ex-voto à Virgen de Guadalupe – México



Fonte: Foto do autor.

Ao observarmos a imagem em questão, contemplamos uma interessante cena religiosa de vívida demonstração de fé e veneração. Nela, o(a) devoto(a) é apresentado(a) em posição de profunda reverência – humildemente ajoelhado(a) diante da sagrada aparição da Virgem. Sua experiência e/ou êxtase místico é envolto de uma atmosfera de introspecção, acentuada pela cor cinza que predomina no fundo da imagem. Suas discretas vestimentas são representadas por uma calça marrom e uma camisa branca. Ele(a) aparece ajoelhado(a), no canto inferior direito da imagem, sobre lajotas levemente avermelhadas com rejuntes de vermelho mais intenso que buscam simular uma noção de perspectiva; porém, a pintura se mantém chapada, com elementos harmoniosamente distribuídos pelo plano.

Na maioria das pinturas ex-votivas, é perceptível a intenção de transmitir o sentimento religioso por parte do artista, e não necessariamente criar uma obra de representação realista.

A figura religiosa retratada no centro da pintura é identificada como a Virgem de Guadalupe e aqui surge por entre as nuvens originárias do centro inferior da imagem. Estas, por sua vez, embora de estável rigidez compacta, surgem em formas circulares como algodão no ar, emoldurando delicadamente a figura central, como é possível observar mais detidamente na Figura 44, adiante.

Figura 44: Ex-voto à Virgen de Guadalupe – México (Detalhes em estudos)



Fonte: Foto do autor.

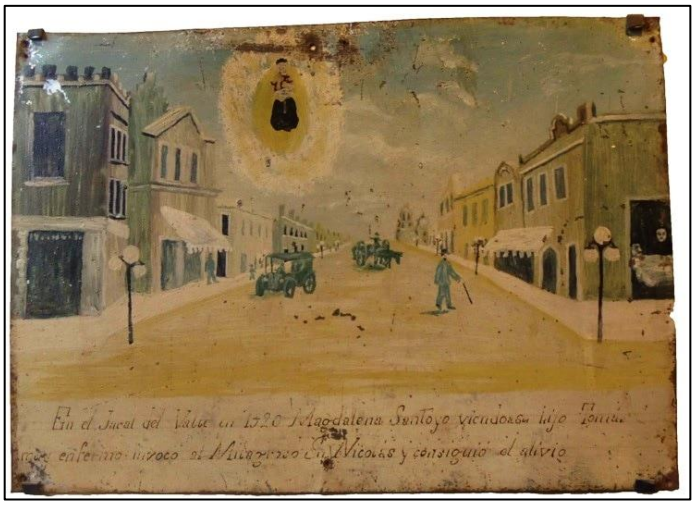
Interessante observarmos, também, que a Virgem não fita o crente nos olhos, porque ela inclina levemente sua cabeça para o canto inferior esquerdo da pintura – lado oposto ao fiel. A figura religiosa é completamente envolta em tonalidades quentes e vibrantes, encimada por uma coroa amarela; possui um manto azul-cobalto que cobre parte de sua alva[51] vermelha. Ao seu redor, é colocado vigoroso resplendor, também de cor amarela, contornada com tonalidade alaranjada, demonstrando sua eminente iluminação.

No todo pictórico, há somente a presença de quatro elementos: a Virgem, as nuvens, o fiel e as lajotas. Abaixo foi escrito um breve texto em letras cursivas, o qual não foi identificado em sua tradução, devido ao estado de conservação da obra. A legenda, em quatro linhas, é apócrifa. Foi documentado no Museu da Basílica de Guadalupe, na Cidade do México.

No caminho oposto às retratações marcadas nos *retablos* consagrados à Virgem de Guadalupe estão os ex-votos dedicados a San Nicolas, e, em um dos exemplares, documentado no Museo de Las Intervenciones, está o ex-voto datado de 1920, pintado sobre placa metálica fina, chapada, conforme indicam as Figuras 45 e 46, coletadas em Oliveira, Luque Agraz e Perrée (2017).

[51] Tipo de veste comprida de pano branco usado pelos padres nas cerimônias religiosas. Na arte sacra cristã a alva é utilizada principalmente nas santas e as suas cores variam.

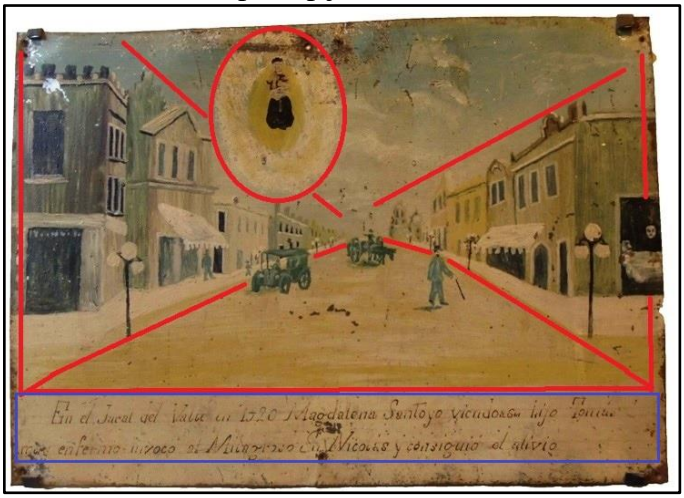
Figura 45: Ex-votos da senhora Magdalena, Museo de Las Intervenciones



Fonte: Foto do Projeto Ex-votos do México.

A cena é dividida em três representações que formam uma narrativa constituída de imagens e descrição; nota-se ao centro, na parte superior da imagem, San Nicolas em ascensão, envolto em resplendor; no plano central, há elementos que representam o cenário da época em que aconteceu a situação relatada, como os veículos, a arquitetura e a vestimenta. As construções em tonalidades verdes e amarelas evidenciam uma larga rua onde circulam pessoas a pé, um carro e uma carroça guiada por tração animal. Tudo isso é indício de uma época que o *retablero* marcou para a memória da posteridade.

Figura 46: Ex-votos da Sra. Magdalena. Museo de Las Intervenciones. Detalhamento da percepção visual



Fonte: Foto do Projeto Ex-votos do México.

Na extremidade da direita é possível observar a presença de duas figuras humanas na porta da casa, um homem deitado com a cabeça levemente erguida, coberto por um lençol

branco, e uma mulher de expressão severa, coberta por vestes pretas, tendo apenas a face aparente. Na parte inferior da cena, observa-se a descrição do fato ocorrido. No texto, bastante curto, datado de 1920, a sra. Magdalena Santoyo relata a sua invocação bem-sucedida a San Nicolas em relação ao seu filho, Tomás, que estava enfermo, e que se curou. "*En el Jacal del Valle en 1920 Magdalena Santoyo viendo a su hijo Tomás muy enfermo invoco al Milagroso San Nicolas y conseguió el alivio*"[52].

Este exemplar traz um enquadramento renascentista, com equilíbrio de linhas, embora deixando o ponto principal (a figura do santo) num deslocamento proposital para o impulso dos nossos olhares. Por outro lado, voltado para o paisagismo que emprega a rua, as casas e até a própria tonalidade do quadro, há algo, digamos, do romantismo, em cuja natureza se concentra a paz.

Os ex-votos que compõem parte da coleção no *Museo de Las Intervenciones* foram feitos no século XIX e no início do século XX. São expressões de arte popular que têm valor plástico e antropológico, deixam testemunhos iconográficos e escritos das situações extremas enfrentadas por quem os fez ou mandou fazer para agradecer um favor ou um milagre: doenças de que foram curados, acidentes dos quais saíram vivos, bandidos e assaltos aos quais sobreviveram, revoluções em que estiveram envolvidos e não morreram, sentenças que não foram cumpridas.

A maioria dos ex-votos foi feita em papel alumínio e pintada a óleo, quase todos são anônimos. Os cinquenta ex-votos que se apresentam no referido Museu são compostos por várias histórias de salvação, com uma imagem do santo ou da virgem a quem foram dedicados, acompanhados de um texto em que explicam o que passaram aqueles que agradecem. Eles relatam um tempo, de gratidão e de diálogo na solidão, quando a única saída é olhar além das montanhas onde habitam as respostas de alguma divindade.

Os seis ex-votos que encerram a primeira sala referem-se a acontecimentos ocorridos durante a Revolução de 1910-1917. Eles dão conta de batalhas e perigos enfrentados durante esse período e foram expostos justamente como testemunhos desse momento marcante e sofrido do povo mexicano, que esteve mergulhado em uma guerra civil. Para ilustrar os ex-votos que dizem respeito a esse processo, apresentamos, a seguir (Figura 47), o ex-voto do senhor Genaro Aguilar. Trata-se de uma lâmina de 20x26 cm, que apresenta uma batalha em campo aberto entre lago, montanhas e estrada férrea, com combatentes lutando dos dois lados.

[52] Tradução livre do autor: "No Jacal del Valle em 1920, Magdalena Santoyo, vendo seu filho Tomás muito doente, invocou o Milagroso São Nicolau e obteve alívio".

Figura 47: Retablo de Genaro Aguilar a San Nicolas (1917). Museo de Las Intervenciones



Fonte: Foto do autor.

Na parte inferior da composição, em três linhas caligráficas, está a legenda que traz a seguinte informação:

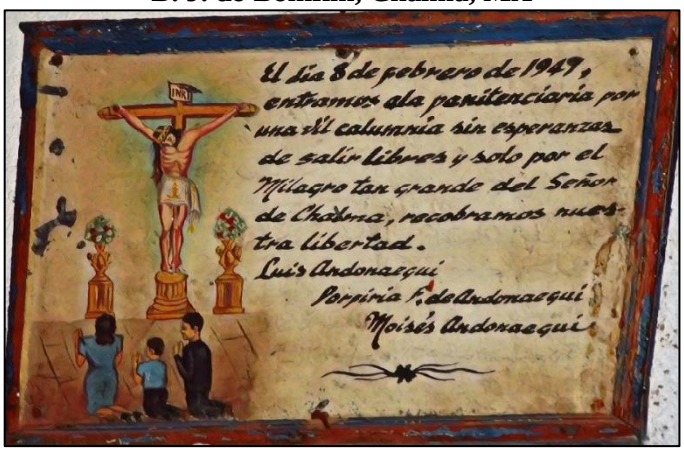
> *En Penjamillo em Dore de 1917. Genaro Aguilar en un combate que hubo en ese lugar en dicho mes se vio em mucho peligro le mataron el caballo duro el combate veinticuatro horas se murieron como trecientos hombre y San Nicolas lo libro*[53].

Na composição, que apresenta ritmo e movimento, a imagem do São Nicolas encontra-se à esquerda do observador, está entre nuvens e em sua clássica formatação. Acima de todos os personagens, sejam mortos, feridos ou ainda em luta, o santo é posto como uma luz que abençoa o milagrado, o qual escapa da morte no combate. Milagrado esse (Genaro) que se confunde com várias outras figuras humanas da mesma dimensão e estatura. Talvez a intenção do *retablero* ou até mesmo do milagrado tenha sido mostrar o fato por inteiro, descrevendo de forma global o momento aguerrido da batalha.

Com temática oposta, mostramos, a seguir, um ex-voto da década de 1940, da cidade de Chalma (Figura 48), confeccionado em tela, emoldurado, com borda em madeira na tonalidade azul, em que se percebe o processo de desgaste. Este *retablo* possui algumas singularidades que são frutos da estética ex-votiva de sua época.

[53] Tradução livre do autor: Em Penjamillo em Dore em 1917. Genaro Aguilar em um combate ocorrido naquele lugar naquele mês se viu em grande perigo, seu cavalo foi morto durante o combate de 24 horas e cerca de trezentos homens morreram e San Nicolas o salvou.

Figura 48: Retablo ao Senhor Bom Jesus de Chalma (1949). Sala de milagre do santuário do S. B. J. do Bomfim, Chalma, MX



Fonte: Foto do autor.

A configuração (figura 48) é dividida em duas partes: à direita, lemos a mensagem:

> *El dia 8 de febrero de 1949, entramos ala penitenciaria por una vil calumnia sin esperanzas de salir libres y solo por el Milagro tan grande del Señor de Chalma, recobramos nuestra libertad. Luis Andonaegui / Porfiria F. de Andonaegui / Moisés Andonaegui*[54].

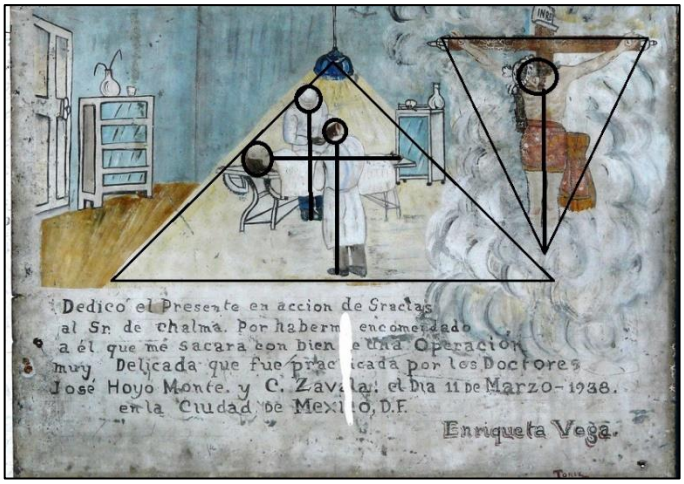
Na segunda parte, à esquerda, temos a cena, na qual se observam três planos. No primeiro, há três indivíduos, supostamente da mesma família, ajoelhados, com as mãos em posição de oração. São eles: uma mulher, à esquerda, de carnação[55] em tonalidade branca, com veste em tonalidade azul, com cabelos e sapatos altos pretos; uma criança, ao centro, de carnação em tonalidade branca, vestindo uma camisa de tonalidade idêntica à da vestimenta da mulher, com cabelos e calça pretos e sapato com tonalidade marrom; e um homem, de carnação em tonalidade branca, com cabelos e vestes pretas, e sapato marrom. No segundo plano, um pilar que serve de base para a cruz latina, ambos em tonalidade amarela, na qual Cristo, de carnação branca, está crucificado e morto, com o pé direito cravejado sobre o pé esquerdo; usa um perizônio com orla e cogula em tonalidade amarela; a cabeça pendendo para o lado direito, os cabelos longos em tonalidade escura, a coroa na cor amarela, e na parte superior do crucifixo a inscrição "*INRI*". Cruz ladeada por duas ânforas amarelas, com elementos fitomorfos em verde, branco e vermelho, sobre pilares com a mesma tonalidade das ânforas. O terceiro plano é chapado, em verde.

[54] Tradução livre do autor: Em 8 de fevereiro de 1949, entramos na penitenciária por calúnia vil sem esperança de sermos libertados e somente por causa do grande milagre do Senhor de Chalma, recuperamos nossa liberdade. Luis Andonaegui / Porfiria F. de Andonaegui / Moisés Andonaegui.
[55] Termo utilizado para designar a tonalidade do corpo de uma escultura.

Este exemplar não testemunha uma transgressão. Mas a recuperação da dignidade após "calúnia". E é uma temática recorrente em ex-votos pictóricos no México, o agradecimento por ter se livrado da prisão após "falha" judicial que levou a pessoa à carceragem. Outro fator neste ex-voto está na sua composição, pois a legenda é verticalizada à direita do observador e em letras que se expandem ganhando maior proporção que as figuras humanas. Estas são, inclusive, vistas em médio plano aéreo, de costas, tendo o Cristo Morto (Bom Jesus de Chalma) em frente aos agraciados.

Mais uma temática – voltada à saúde e à medicina – apresenta o século XX, década de 1930, em alguns de seus detalhes. Trata-se de um ex-voto (Figura 49) que apresenta uma sala de cirurgia, com o agraciado sendo submetido a um procedimento médico. As cores e os desenhos do ambiente retratam a memória de uma época.

Figura 49: Retablo ao Senhor Bom Jesus de Chalma (1938). Museo de Guadalupe



Fonte: Foto do Projeto Ex-votos do México.

A composição pictórica é bastante "fria", devido às suas cores e tonalidades. É configurada em três planos, dos quais dois se apresentam por imagens e um por um pequeno texto. O primeiro plano pode ser observado na parte inferior e lateral esquerda e é representado por uma textura lisa, em tonalidade aparentando branco, com incidência de desgastes em algumas áreas. A legenda afirma:

> *Dedico el Presente en accion de Gracias AL Sr. De chalma por haberme encomendado a El que me sacara com bien de una Operación muy Delicada que fue practicada por los Doctores José Hoyo Monte y C. Zavala: el Dia 11 de Marzo - 1938 em la Ciudad de México, D.F. / Enriqueta Voga.*[56]

[56] Tradução livre do autor: !Dedico o presente em ação de graças ao Sr. de Chalma por ter me confiado a ele para me tirar de uma operação muito delicada que foi praticada pelos Doutores José Hoyo Monte e C. Zavala: em 11

O segundo plano forma-se na lateral direita, com um ponto que se alonga verticalmente para baixo em uma linha, representando instabilidade por estar situada dentro de um triângulo invertido. O ponto representa o Cristo crucificado e morto em cruz marrom, de carnação branca, vestindo perizônio e cogula vermelhos, orlados em laranja, cabelos longos castanhos e tiara branca, com a cabeça pendendo para a direita, envolto por nuvens que caracterizam a textura ondulada.

O terceiro plano apresenta-se em recorte à esquerda, e ao fundo do segundo plano à direita, com textura lisa, onde se nota um grande triângulo estável centralizado, contendo três pontos que se estendem em linhas, sendo dois deles em linhas tensas (verticais) e um deles em linha calma (horizontal). O triângulo é marcado por um lustre pendurado em tonalidade azul escuro, de onde se propagam feixes de luz amarelas e brancas. Os pontos tensos representam médicos e o ponto calmo, o paciente descansado sobre uma maca. Ao entorno, vemos as paredes e vitrais, em azul, e a porta e os objetos complementares à sala de cirurgia, todos brancos.

Os estudos detalhados de linhas e pontos foram feitos por nós, para demonstrarmos a proposta geométrica que o *retablero* buscou, marcadamente diferente do que percebemos no século XIX, quando a estética e desenhos "ingênuos" estavam até nas linhas proporcionais do desenho. Raros são os ex-votos com pontos de fuga e perspectiva apurada no século XIX e anteriores.

Na década de 1930, a temática da medicina, das cirurgias em salas equipadas e com junta médica trabalhando é constante. Isso também ocorre no Brasil, mas por volta da década de 1950. Vale frisar, novamente, que muitas profissões e temáticas, em destaque a partir de 1920 – portanto no pós-Primeira Guerra Mundial –, passam a ser recorrentes nos ex-votos pictóricos. Esses passam a ser espelhos dos problemas enfrentados nos trabalhos e em temas que demonstram o crescimento das cidades, das estradas, da velocidade do dia a dia.

Mas não há um determinismo para a questão do enquadramento, da geometrização e das dimensões de figuras humanas e de objetos. Em mais um exemplo do interior de uma residência, podemos perceber um ex-voto, de 1951, que atende a essa questão do enquadramento, como mostra a Figura 50, que se segue.

---

de março - 1938 na Cidade do México, D.F./ Enriqueta Voga.

Figura 50: *Retablo* a Virgen de Guadalupe – México (1951)



Fonte: Foto de Projeto Ex-votos do México.

O *retablo* da figura 50 foi confeccionado em madeira fina, completamente pintada. Ele apresenta a cena de um dormitório, com teto possivelmente composto de vigas de madeira, parede na tonalidade amarela e piso de assoalho; à direita, há três cadeiras e a imagem de N. Senhora de Guadalupe está em ascensão e resplendor; na sequência, vemos uma "mesinha de canto[57]" com dois recipientes brancos: garrafa e copo; ao centro, há um leito com uma pessoa deitada, que usa um cobertor de tonalidade azulada; à direita, uma penteadeira com dois vasos de elementos fitomorfos, levemente à direita do centro um objeto semelhante a um espelho e acima um oratório; vê-se também um guarda roupa com quatro gavetas e um espelho e ao seu lado mais uma cadeira e um quadro fixado na parede.

A legenda contém a seguinte frase: "*LA SEÑORA ANGELLA SANCHES DA GRACIAS A LA SANTISIMA VIRGEN DE GUADALUPE POR HAVER DADO SU SALUD DE UMA ENFEMIDA DE REUMATISMO DRAPICO. 1-2- 51*"[58].

A partir da análise da percepção visual, constata-se a divisão entre a construção da cena e uma tarja contendo a legenda. É possível perceber que o objeto pictórico apresenta-se chapado em um único plano, em tons frios e textura ondulada, onde se nota a formação de muitas linhas nas partes superior e inferior, que se manifestam respectivamente em posição reta e levemente hachuradas.

[57] Alguns museus, no Brasil, ainda trazem a terminologia, no sistema de documentação e em exposições "criado-mudo" para pequenos móveis do século XIX que eram utilizados aos lados das camas de casal.
[58] Tradução livre do autor: "A SRA. ANGELLA SANCHES AGRADECE À BEM-AVENTURADA VIRGEM DE GUADALUPE POR TER DADO A SUA SAÚDE DE UMA ENFEMIDA DE REUMATISMO DRÁPICO. 1-2-51".

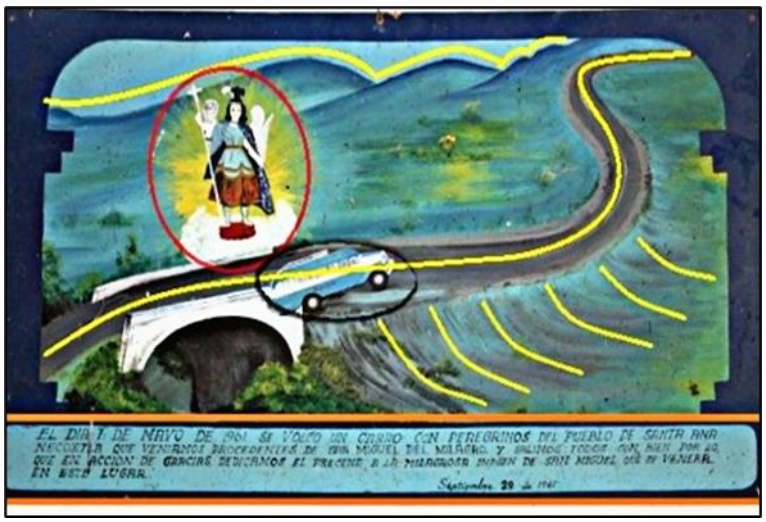
À esquerda é possível perceber a existência de um importante ponto que se alonga em linha vertical, representado pela Virgem de Guadalupe, que possui cor branca e envolta por manto azul, orlado em resplendor amarelo no formato de mandorla, centralizada em uma formação ovalada ainda maior, configurada em ondulações azuis e brancas.

Este ponto se destaca em meio à cena devido à proporção em relação aos outros elementos, os quais se assemelham a miniaturas. Logo abaixo do primeiro plano, vemos a tarja, contendo o verbete escrito à mão em letras de forma por tinta de tonalidade marrom.

Como já referido, em geral, as imagens milagrosas ficam na parte superior do ex-voto pictórico, o que faz supor o redimensionamento do espaço celeste. O texto, em verbete, aparece na parte inferior, na maioria dos exemplos, embora haja tipos em que a narrativa textual, já no século XX, é colocada na parte superior central ou em diagonal superior.

O texto oferece um comentário sobre o sucesso representado na imagem e, em geral, é curto e bastante objetivo. Ao mesmo tempo, as palavras são usadas como recurso prático da composição, para tecer uma informação mais precisa do fato ocorrido, do nome do padroeiro, da enfermidade, do estado do convalescido, a depender do caso, como o documentado em março de 2012, em San Miguel del Milagro, no México, o ex-voto de 1961, tradicional em sua estética, com escrita castelhana, em caixa alta, e ainda preservado na sala de milagres. Vejamos, então, a Figura 51:

Figura 51: *Retablo* a San Miguel del Milagro, no México (1961)



Fonte: Foto de Natália Maques da Silva.

Para a construção deste retábulo ex-votivo, o autor utilizou-se de diversas tonalidades em azul, criando, na tela, profundidade, embora fria, apresentada com pontos de fuga na parte superior e inferior do quadro. Há predomínio dos tons azuis e verdes. A composição apresenta

dois pontos importantes, sendo um primário, destacado em vermelho, e um secundário, destacado em preto. O ponto primário é representado pela figura de San Miguel, de carnação branca, em resplendor na tonalidade amarela, de pé sobre uma configuração de nuvens onduladas em branco. O ponto secundário é representado por um carro, em azul, deslizando na estrada.

A obra apresenta muitas ondulações, das quais se destaca a linha que demarca a estrada em um "S" alongado, cortando a imagem do canto inferior esquerdo ao superior direito. Logo ao lado direito da estrada é possível que o observador perceba a presença de novas ondulações em paralelo, que sugerem, de baixo para cima, certa elevação, representando uma encosta. Ao fundo, novamente se observa a existência de mais ondulações que representam a formação de morros, o que reforça a ideia de que o terreno é bastante acidentado. Próximo ao canto esquerdo inferior é possível perceber que no canal, sob a estrada, há uma leve ideia de profundidade e transparência. A descrição da imagem e o agradecimento destacam-se em verbete, em laranja, na caixa retangular que fica na parte inferior, configuração que, como dissemos acima, é bastante comum nos ex-votos pictóricos.

Seguimos com um exemplo de um ex-voto da região de Queretaro, bastante tradicional para o século XX, e que traz a temática da saúde e da doença. Exemplar em latão, completamente pintado, apresentando sinais de desgaste, conforme ilustra a Figura 52, a seguir:

Figura 52: Retablo a Virgen de Guadalupe. Museo de los Milagros – Queretaro, México (1968)



Fonte: Foto do autor.

Na cena representada, a construção pictórica divide-se em duas partes. Do lado esquerdo do expectador, está posta a imagem da padroeira, que se apresenta erguida sobre a lua em quarto crescente, em preto, na qual se nota, na região da peanha, a presença de um arcanjo de carnação em tom bege, vestindo sobrepeliz em tonalidade vermelha com graduações, com as mãos

arqueadas, segurando uma flâmula com tonalidade tal qual a da sobrepeliz. O arcanjo possui asas coloridas em três tons distintos: preto, branco e vermelho, respectivamente. Acima, a Virgem de Guadalupe, de carnação em tonalidade bege mais escura que a do arcanjo, cabelos pretos, vestida por uma alva em tonalidade vermelha com graduações e uma túnica verde-escura com pequenos círculos em tonalidade verde mais clara no verso com o anverso em tonalidade azul-claro, e as mãos em posição de oração, em resplendor. À direita, encontra-se uma cama na diagonal, encostada na parede do que aparenta ser um quarto, no móvel que é representado em tonalidade vermelha. A roupa de cama está em tonalidade azul-claro, com graduações. Um corpo de um indivíduo prostrado abaixo da roupa de cama, com a sua cabeça à mostra, de carnação branca e cabelos pretos. A Sra. Petra Rangel, que com este ex-voto testemunha sua cura, traduz ainda mais a cena, por meio da seguinte legenda, que está no rodapé da pintura:

> *DOY INFINITAS GRACIAS A LA STMA. VIRGEN DE GUADALUPE POR HABERME HECHO EL MILAGRO DE SALVARME DE UMA ENFERMEDAD / PETRA RANGEL DE VELAZQUEZ/ MAYO DE 1968 / QUERETARO, QRO*[59].

O artista não assina este exemplar. Entretanto, deixa os seus traços no desenho, com perspectiva mais apurada, cores fortes e uma leve subdivisão entre a faixa da legenda e a cena.

Há, ainda, o doente, que está em sua cama, e a Virgem de Guadalupe, que surge de forma chapada, sem movimento, e com a ausência de nuvens. Tudo isso materializa certa quietude e indica a ausência de movimentos no quarto.

Outras características comunicacionais marcantes, que se sobressaem na maioria das tábuas e telas ex-votivas, são a ortografia e o uso de termos da linguagem coloquial que deixam em evidência o nível cultural do pagador da promessa ou, até mesmo, do riscador de milagres. As legendas são redigidas, em geral, na terceira pessoa, com construções sintáticas que muitas vezes não estão na ordem direta (Sujeito-Verbo-Objeto), o que dificulta a compreensão. Além disso, há, na maioria dos casos, a utilização de um vocabulário popular. Porém, é importante assinalar que tudo isso mostra a espontaneidade do ex-voto e provoca a simpatia de quem o contempla. Tudo fruto de um processo polifônico (BAKHTIN, 2010), que está na sociedade e que, na composição pictórica ex-votiva, é incrementada a partir de 1990.

Por outro lado, cabe assinalar uma preocupação com a caligrafia. Preocupação esta presente na maioria dos ex-votos pictóricos. Há, também, o predomínio do verbo “invocar”,

[59] Tradução livre do autor: AGRADEÇO INFINITAMENTE A STMA. VIRGEM DE GUADALUPE POR TER REALIZADO O MILAGRE DE ME SALVAR DE UMA DOENÇA / PETRA RANGEL DE VELAZQUEZ / MAIO 1968 / QUERETARO, QRO.

sempre em menção ao “milagre que fez” tal santo ou santa após fulano ter invocado o pedido àquele(a) padroeiro(a) em um difícil momento; e a referência aos padroeiros protetores. Marcos gramaticais de gerações, tradições e permanências em culturas, como a americana, ibérica, germânica, italiana e grega, demonstram as capacidades polifônicas, cronotópicas e heteroglóssicas. Tais marcas funcionam na relação com a memória coletiva que se liga aos ex-votos. Nesse processo, está o reconhecimento originário de um determinado ex-voto, com a sua polifonia e diversidade, mas mantendo o seu caráter estético de ex-voto.

Nos espaços pictóricos dos ex-votos, há simultaneidade em dois caminhos: o da vida diária do crente e o sobrenatural, da imagem divina, o qual oferece uma ampla gama de possibilidades à fantasia do riscador de milagres ou *retablero*, o qual tece a obra a partir da narrativa do crente. O mesmo acontece com as cartas ex-votivas de pessoas com baixo grau de escolaridade, as quais ditam as referidas cartas para alguém escrever. Isso é ainda bastante recorrente em diversos cantos, inclusive do Brasil. Tal característica é também notada nos santuários do *Senhor de Chalma* e de *San Francisco del Milagro*, no México.

4.3.1.1.1 Diálogos: da iconografia ao objeto atuante

Os ex-votos possuem uma iconografia e simbologia próprias. A presença da divindade é um dos elementos definitivos do ex-voto, pois rompe com os fatos visíveis do mundo e “estabelece a realidade de todos os demais elementos integrados à pintura, proporcionando significação e movimento” (PRAMPOLINI *apud* LUQUE AGRAZ; BELTRAN, 1996, p. 58).

As muitas mudanças sociais e ideológicas do período de 1910 à década de 1960 incrementaram os componentes essenciais da polifonia. Nesse sentido, recorrendo a Bakhtin (2010), teremos o multinivelamento do próprio tempo, os registros da vida social, as mudanças conjunturais em meio a guerras e revoluções sociais e tecnológicas. Fatores esses que o ex-voto, de forma individual e coletiva, compôs em uma polifonia, materializada por meio da criatividade, que permite que sejam mantidas as regularidades, mas também preconiza alterações em relação à forma e à estrutura do ex-voto pictórico.

No que diz respeito a fatos e acontecimentos, e retomando as considerações de Certeau (1982), o que está escondido, sem a luz do documento oficial, do registro do fotógrafo oficial, encontra-se eternizado por meio do olhar do devoto, que externa sua visão ao pintor retratista, o qual indica, em sua arte, traços da memória individual e coletiva. Dessa forma, os ex-votos funcionam também como uma forma de rastrear momentos da sociedade, auxiliando, inclusive, na própria história de um lugar, de uma região ou de uma nação, o que se dá através daquilo

que Certeau (1982) chama de táticas do cotidiano. Vale salientar que o referido autor, ao discutir as análises dos registros avulsos da história e da oralidade, problematiza a capacidade do historiador e do etnólogo de descrever (revelar ou traduzir) o que lhe fora dito pela fonte. Segundo ele:

> Que tipo ex-voto meu escrito endereça à palavra ausente? De que sonho ou de que engodo ele é a metáfora? Não existe resposta. A auto-análise perdeu seus direitos, e eu não poderia substituir um texto por aquilo que apenas uma voz outra pode revelar a respeito do lugar de onde escrevo. (CERTEAU, 1982, p. 213).

Certeau (1982, p. 212), quando questiona as fontes de pesquisa, confronta a história e a etnologia com algumas questões, pois o autor não considera a palavra e a escrita como elementos estáveis "dos quais bastaria analisar as alianças ou os divórcios". Trata-se de categorias que constituem sistemas dentro de conjuntos sucessivos e diferenciados, onde, numa metodologia científica, se abrigariam em subcategorias de acordo aos seus temas e suas combinações, cabendo, então, a possibilidade de cada fonte. O que o autor francês procura dizer é que não se deve desqualificar as fontes que possibilitam elucidar questões da sociedade. Porém, se algumas fontes não possuírem potencialidades científicas e o mínimo de contextualização, devem ser descartadas para o momento científico do investigador.

No século XX o ex-voto demonstra ainda mais a possibilidade da sua performance no campo plástico, por meio do impulso de grande artistas – como Frida e Rivera – e mostra-se ainda como um objeto atuante (LATOUR, 2012), tanto do ponto de vista imagético quanto em relação às temáticas, o que será aprimorado na década de 1990, com o auxílio da fotografia digital, que permite ajustes nas imagens, possibilitando a criação de novas formas de bricolagem. Essa aceleração tecnológica permite o emprego de possibilidades mais rápidas para a criação dos *retablos*. Mas, isso também fez com que muitos *retableros* e/ou riscadores de milagres e, principalmente, fotógrafos de rua perdessem seu posto de destaque na sociedade contemporânea.

4.3.1.1.1.1 século XXI: do tradicional ao transgressor

O contexto ex-votivo, no século XXI, será marcado tanto pela continuidade da tradição quanto pela cibercultura; e também pela presença dos ex-votos transgressores no México.

A continuidade indica a força dos ex-votos pictóricos no México, o que também ocorre no Brasil, embora de forma mais rara. Essa tradição também permanece em alguns países da

Europa, como Itália, Portugal, Espanha e França. Contudo, outros países, para além do Brasil e do México, não fazem parte dos objetivos e do escopo desta tese e, por isso, não foram abordados nesta pesquisa.

Em relação à cibercultura, o tema não será aprofundado nesta tese, pois também não faz parte de seus objetivos. Contudo, é de grande relevância sintetizarmos essa questão, a fim de melhor discutirmos o formato digital de alguns ex-votos. O ex-voto, que saltou da pintura para a fotografia, ganhou, na década de 1990, a fotografia digital, os CDs e os DVDs. A fotografia digital facilitou a impressão mais rápida, servindo ainda para a confecção, em tela, de superposições de imagens – semelhantemente ao que ocorre com a bricolagem na pintura – o que permitiu mais rapidez e mais precisão em relação à constituição dos retoques das imagens.

Dos anos 2001 em diante, destaca-se o surgimento dos altares digitais, ou seja, espaços sagrados na Internet que foram pontos de partida para os ex-votos na rede mundial dos computadores, como se falava na época. Pessoas, de diversas matrizes religiosas, ganharam mais opções para criar os seus espaços – em *bits* – de meditação, oração, celebração, paz e amor. Novas configurações, imagens, ornamentos, velas e flores digitais foram possibilitadas na tela do computador. Os visitantes de vários sites podiam se cadastrar, escrever mensagens e acender velas e incensos em devoções.

> O seu Altar Virtual pode ser público, caso queira compartilhar seu espaço com outras pessoas, ou privado. As velas e incensos duram uma semana e as flores levam dez dias para crescer. É importante lembrar que o seu Altar será automaticamente excluído, após ficar 15 dias sem receber uma nova mensagem. (HAMDAN; PENHA, 2006, p. 4).

A partir de 2010, portais dos grandes santuários católicos foram se desenvolvendo na *web* até alcançarem o efervescer das Redes Sociais, e alcançaram o Twitter, o Facebook e o Instagram. Nessas três principais plataformas, além dos espelhos dos santuários, estão também as divulgações das pesquisas científicas sobre os ex-votos, os perfis de colecionadores e *retableros* e fontes avulsas, que divulgam sobre crenças e colecionismos. Há, ainda, aqueles que trazem as questões satíricas e transgressoras, que envolvem a estética pictórica ex-votiva.

Para ilustrar o início do século XXI, apresentamos, adiante (Figura 53), um ex-voto que retrata muito bem as alterações, facilidades e confrontos com a arte da pintura plástica. Trata-se de uma foto 20X25 colorida em quadro emoldurado, que detalha um bairro, numa região enladeirada em curta elevação, com escadaria ao meio. Trata-se de uma foto digital, em que há a seguinte montagem: na parte superior, temos o texto do senhor Elias:

Figura 53: Ex-voto do Sr. Elias a San Miguel Arcangel. Potosí, México (2011)

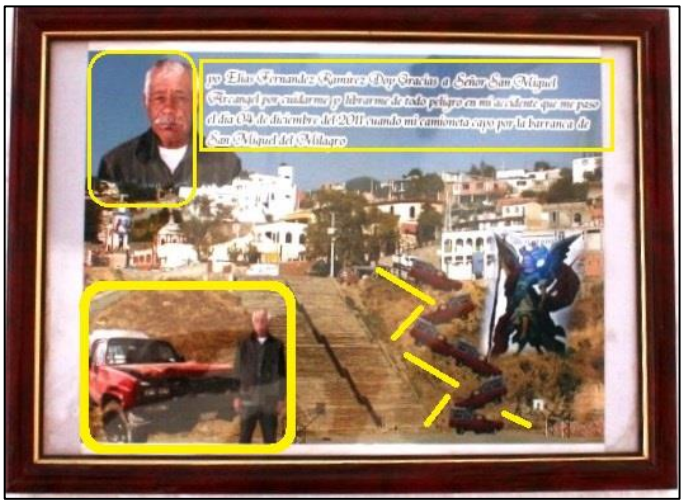


Fonte: Foto de Natália Marques da Silva.

> *Yo Elias Fernandez Ramirez Doy Gracias a Señor San Miguel Arcangel por cuidarme y librarme de todo peligro em mi accidente que me passo el dia 04 de diciembre del 2011 cuando mi camioneta cayo por la barranca de San Miguel del Milagro*[60].

O céu, as casas e o barranco tomam todo o espaço da foto. Mas, além da escrita sobre o céu, em cursivas pretas, preenchidas por branco, está a foto em busto do senhor Elias, que aparece por detrás e acima das casas, à esquerda. Na parte inferior, vemos, também à esquerda, novamente o senhor Elias à frente, de pé, da sua caminhoneta vermelha. É o que mostra a Figura 54:

Figura 54: Ex-voto do Sr. Elias a San Miguel Arcangel. Potosí, México (2011)



Fonte: Foto de Natália Marques da Silva.

[60] Tradução livre do autor: "Eu Elias Fernandez Ramirez Agradeço ao Sr. San Miguel Arcangel por cuidar de mim e me livrar de todo o perigo no meu acidente que aconteceu comigo em 4 de dezembro de 2011, quando meu caminhão caiu no barranco de San Miguel del Milagro".

Além disso, dois detalhes também chamam atenção, embora não tão bem formulados: i) a repetição da caminhoneta caindo do morro, pois, na imagem, o artista parece querer mostrar a sequência da referida queda; e, por isso, a caminhoneta aparece seis vezes; ii) a figura do padroeiro, São Miguel Arcanjo, que, na figura 53, aparece ao lado da "queda do carro".

A facilidade de manipulação da imagem aguçará a diminuição de *retableros* mexicanos. Semelhantemente ao que ocorreu no caso da fotografia – do lambe-lambe ao fotógrafo profissional –, que, certamente, desempregou os riscadores de milagres no Brasil (ÁGUEDA, 2008). Todavia, ela não extinguiu a tradição ex-votiva pictórica mexicana. Artistas inexpressivos das estéticas tradicionais, sobrevivem, também, no ofício das encomendas ex-votivas, assim como os expressivos e famosos. Estes últimos, além de receberem as tradicionais encomendas ex-votivas, conseguem entrar no mercado das artes e também nas grandes galerias e museus, a exemplo do Louvre, como foi o caso de um dos maiores *retableros* contemporâneos mexicanos: Alfredo Vilchis, primeiro dos três grandes artistas contemporâneos de que vamos tratar no próximo subtópico.

4.4 Artistas mexicanos produtores de ex-votos

4.4.1 Alfredo Vilchis

Alfredo Vilchis é um dos maiores e mais famosos *retableros* do México. Chegou a ter a sua arte em exposição em um dos maiores museus do mundo, o Louvre, em 2011 e 2013. Artista procurado não somente por pesquisadores, imprensa, cientistas sociais e museólogos, mas, também, por fiéis que encomendam ex-votos para cumprir desobrigas em santuários e igrejas. Esses fiéis, no encontro com o mestre pintor de ex-votos, narram o acontecimento daquilo que querem comunicar ao santo e ao público.

O sucesso de Vilchis é comparável a um conto de fadas ou a um milagre. O artista adora lembrar de sua autobiografia, que é apresentada como uma lenda e se parece com os milagres votivos que ele gosta de pintar. Alfredo Vilchis nasceu em 1960 em um bairro popular da Cidade do México, na Colônia José Maria Pino Suárez. Seu pai, antes um camponês, passou a trabalhar na cidade, e lá sua mãe o levava à Basílica da Virgem de Guadalupe, onde ele se tornou devoto fervoroso da padroeira das Américas. É por isso que a maioria de suas criações ex-votivas, quando feitas para exposição e venda, é dedicada a ele próprio. Vilchis é um fervoroso devoto aos santos e santas do seu país.

Muito jovem, iniciou a prática do desenho com perseverança, mas não fez desse prazer sua profissão, uma vez que, após o curso primário, exerceu diferentes profissões, entre elas a de pedreiro. Quando perdeu o emprego, começou a fazer pequenas pinturas em modestos suportes – papelão, madeira e metal –, que eram vendidas aos turistas[61]. Pouco a pouco, ele descobriu a tradição do ex-voto pictórico e passou a produzir alguns para fins religiosos. Logo depois, instalou-se em La Lagunilla, o mercado de antiguidades do México, para vender suas obras ex-votivas, e isso se tornou uma verdadeira paixão.

Vilchis é um autodidata, que aprendeu o ofício da pintura inspirando-se nas obras de Frida Kahlo, das quais fazia cópias. Frequentou a Casa Azul, da pintora Frida Kahlo, e estudou os ex-votos de todo o acervo do local. Além de Kahlo, há outros artistas que acompanharam a revolução mexicana e que divulgaram as qualidades artísticas dos ex-votos, entre eles Roberto Montenegro e Diego Rivera. Caminhando pelo labirinto das ruas de La Lagunilla, Alfredo Vilchis encontrou também figuras artísticas mais contemporâneas, como Julián Ceballos Casco. Esse pintor foi um dos fundadores do movimento **Tepito Arte Acá**, que não deixou de representar o cotidiano do "bairro bravo", que é Tepito, assim como a Virgem de Guadalupe, a Santa Morte e os próprios autorretratos. Foi ele quem deu a Alfredo o apelido "Da Vilchis", em referência ao mestre italiano da Renascença, Leonardo Da Vinci[62].

A vida de Vilchis seguiu outro rumo quando conheceu o artista francês Hervé Di Rosa, pintor que inovou a cena de criação francesa dos anos 1980, integrando à sua obra referências dos quadrinhos, do rock e do grafite. Tornou-se um dos principais representantes do movimento pictórico da "Figuração livre". Nos anos 1990, empreendeu uma volta ao mundo e trabalhou com artesãos da Bulgária, Gana, Benin, Etiópia, Vietnam, África do Sul, Colômbia, Camarões. Di Rosa transpôs o universo pictórico de cada um desses artistas, incorporando, à forma de trabalho deles, diferentes técnicas ensinadas por artesãos locais (BOUCHET, 2011).

Essa descoberta e essa prática das artes do mundo levaram Vilchis a criar, com o escultor Di Rosa, o museu de artes modestas, em 2000, em Sète, França. Naquele contexto de colaboração experimental entre arte e artesanato, Di Rosa encontra Alfredo Vilchis no México e o apresenta ao fotógrafo Pierre Schwartz. Desse encontro, nasce o livro que torna conhecido o *retablero* na França: ***Rue des Miracles, ex-voto contemporains*** (SCHWARTZ; VILCHIS, 2003). Alfredo Vilchis, então, inicia uma série de exposições em galerias francesas que culminam com a exposição de seus ex-votos no Louvre, durante a homenagem ao escritor e Prêmio Nobel de Literatura Jean-Marie Le Clézio, em 2011. No texto de apresentação do

[61] Entrevista concedida pelo artista ao autor deste texto em 2016.
[62] Entrevista concedida pelo artista ao autor deste texto em 2016.

retablero para a galeria Frédéric Moisan em 2011, escreveu Hervé Di Rosa[63] sobre Alfredo Vilchis: “De La Lagunilla au Louvre”.

Vilchis continua sua atuação como *retablero*, mas no papel de cronista do Atual México, trabalhando na oficina *El Rincón de Los Milagros*, no bairro Mixcoac, da Cidade do México, onde recebe colecionadores, galeristas e compradores de arte de todo o mundo (Figura 55). Nesses pedaços de vida, os retablos, o ser humano se reflete em toda a sua fragilidade. “Eu me propus a pintar o que vejo, sinto ou ouço. E fazer uma crônica dos fatos, verdadeiros ou imaginários, solicitados por alguém, para falar da história e costumes do meu querido e belo México”, declara em seu caderno (SCHWARTZ; VILCHIS, 2003). Ele transmitiu aos seus filhos o ofício de *retablero*, por meio do qual pinta crônicas do seu país: Daniel Vilchis continua a ir todos os domingos a Lagunilla para vender os próprios ex-votos, os de seu pai e outros antigos; Hugo Vilchis se estabeleceu em Saltillo; e Luis Vilchis em Monterrey, ambos também como *retableros*.

Figura 55: Alfredo Vilchis em seu ateliê



Fonte: Foto do autor. 05/10/2016, às 14h43min.

Nos anos 2000, o livro de Pierre Schwartz, ***Rue des Miracles, ex-voto contemporains***, apresenta um relato da produção de Alfredo Vilchis e os temas de predileção do artista: as histórias de amor e adultério, prostituição, violência urbana, emigração, homossexualidade, esporte e os eventos que marcaram o mundo no início do milênio. A rubrica intitulada **História dos Casais**, por exemplo, apresenta pinturas de 1929 até o final do século XX, e são, acima de tudo, ex-votos de gratidão.

[63] Galeria Frédéric Moisan. Disponível em: http://galerie-moisan.fr/expo.php?&id_expo=48&PHPSESSID=a8148364b11d0d6fedc01c5923431c1a# Acesso em: 02 jun. 2021.

Nessa rubrica, observamos que, ao longo do século, uma mudança significativa aparece nos retablos acerca das relações amorosas: no início do século, os doadores agradecem ao divino por ter feito os casamentos amorosos triunfarem sobre os casamentos de conveniência, revelando o peso da tradição e da família na antiga realidade social. Mas, dos anos 1970 até o final do século XX, os costumes mudaram, e os homens e mulheres que traem seu cônjuge agradecem ao santo por sua infidelidade não ter sido descoberta. O seguinte texto, cuja ingenuidade faz o espectador sorrir por seu caráter incongruente na gratidão ao divino, ilustra essa temática:

> *Doy gracias al Señor de Chalma porque Juaquin pudo salir antes de que mi marido vuelva, lo que evitó una desgracia. Te ofrezco este retablo en perdón. Arrepentida, te juro no engañarlo nunca más porque me quiere y porque no merece esto. Siempre le seré fiel hasta que la muerte nos separe. Me dejé llevar por su juventud y por su charlatanería, pero esto me sirvió para estimar a mi marido como hombre y como ser humano. Rosa la hora. J. del colonia Condesa en México. El 14 de febrero de 1990.* (SCHWARTZ; VILCHIS, 2003, p. 43).

Existe outra realidade comum aos ex-votos mexicanos de artistas contemporâneos. Trata-se de histórias relacionadas ao mundo da prostituição e a profissionais do sexo. Essas pinturas datam dos anos 1960 ao final do século XX e se referem tanto ao cliente quanto à prostituta. Eles também são ex-votos de gratidão, pois se agradece ao santo por não ter tido uma infecção ou por sair são e salvo de um cliente bêbado e perigoso. Para histórias de casais, várias virgens e santos diferentes podem ser solicitados, a exemplo de São Juan Diego, o filho santo de Atocha, ou a Virgem de Guadalupe.

A violência urbana é também frequentemente evocada nos ex-votos do século XX: a violência diária do México, que se manifesta nas drogas, agressões, estupros e sequestros. De 1929 a 2000, todas as pinturas narram a mesma angústia e os mesmos perigos e são dadas graças pelos penitentes se salvarem. Se as mulheres invocam mais a Virgem, os homens o fazem em direção ao Arcanjo Justiceiro. Podemos observar, em certos ex-votos, um vocabulário às vezes familiar. Essa característica popular é retomada e exagerada pelos artistas contemporâneos para criar um contraste entre o fato de pedir ajuda ao divino e o vocabulário usado para se dirigir a ele. Alfredo Vilchis é apresentado como um verdadeiro mensageiro da fé, mas lembra, no prefácio do livro, que narra eventos mexicanos, verdadeiros ou imaginários. Nesse sentido, é importante considerar que, embora essas realidades existam de fato, a maioria delas não é objeto de um ex-voto real.

Ao longo do século XX (DURAND; MASSEY, 1995), a migração tornou-se um verdadeiro tema de ex-votos: neles se agradece à Virgem Nacional por ter conseguido cruzar a fronteira entre o México e os Estados Unidos, ou por ter conseguido voltar a viver no México; também se denuncia o sonho americano e celebra-se a pátria mexicana. O *retablero* mistura a realidade e o imaginário, criando cenas que são plausíveis, mas com uma pitada de humor e sátira em algumas.

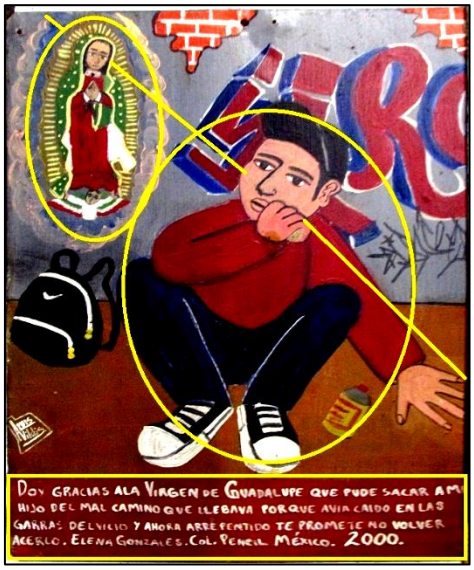
No caso da afetividade e das dificuldades de integração dos gays na sociedade conservadora, que são exemplos de temas atuais, o ex-voto assume uma dimensão profundamente íntima, já que o fiel não reconhece abertamente sua homossexualidade, pois vive em uma sociedade onde o casamento gay é autorizado em apenas dois estados: Cidade do México e Coahuila. Várias pinturas expressam o peso da culpa do devoto, como na frase: "Não é nossa culpa se somos assim", o que se repete em diferentes ex-votos, mas, por outro lado, manifestam a gratidão, seja por uma união feliz, seja pelo retorno do ente querido. Os santos invocados são diversos: São Sebastião, a Santa Criança de Atocha ou a Virgem de Guadalupe.

Vilchis apresenta, em seus *retablos*, histórias de temas variados, mas que se abrigam em assuntos que estão, em sua grande maioria, às margens dos *mass media*, sobretudo nos assuntos sobre a violência do marido ou do noivo agressor à mulher, nas narrativas de motivos sociais voltados às questões das drogas e juventude e nos assuntos pertinentes às relações homoafetivas e da mulher na condição de trabalhadora do sexo.

Sobre drogas e juventude, o ex-voto pictórico, datado de 2000, de Elena Gonzáles, exemplifica essas temáticas (Figura 56[64]):

[64] Imagens com traços do autor para estudos da Teoria da Percepção Visual (TPV).

Figura 56: Ex-voto de Elena Detalhamento Percepção Visual Produção de Alfredo Vilchis



"Doy gracias ala virgen Guadalupe que pude sacar am camino que llebava porque avia caido en las garras del vicio y ahora arrepentido te promete no volver acerlo. Elena Gonzales. Col. Pencil México. 2000".[65]

Fonte: Foto do autor.

Observa-se a composição de dois planos trabalhados em figura e fundo, onde, ao centro, a primeira figura, representada por um garoto sentado ao chão, com a mão esquerda apoiada na superfície, e a direita em direção ao rosto, tem o olhar direcionado à Santa. O garoto, de semblante adolescente, de cabelos curtos e pretos, com um boné na cabeça, veste uma blusa de manga longa em cor vermelha, calça na tonalidade azul e sapatos em tons branco e preto; o olhar em direção à imagem de Nossa Senhora de Guadalupe é um ponto importante do quadro. A santa, que traja alva vermelha, manto verde, com detalhes amarelos e mãos em posição de oração, está em linha diagonal ao garoto, levitando entre nuvens, numa tradicional aparição do imaginário ex-votivo.

O fundo do quadro apresenta um recorte onde é possível notar aspectos de uma cidade em que pichação e grafitismo se encontram. No chão, que é chapado em cor neutra, algo escrito com giz e dois objetos, uma mochila e uma embalagem sem referência ao produto. A legenda, na linha inferior do *retablo*, em enquadramento retangular, destaca o fato narrado, apresentando, em letras maiúsculas e minúsculas, brancas, um texto, endereçado à "Virgen Guadalupe".

Trata-se de uma composição que traz os seus tons fortes e proeminência da cor quente[66], embora com alternância para tons frios. Ela é também assimétrica, por dois motivos: i) a Nossa

[65] Agradeço à Virgem Guadalupe por ter conseguido trilhar o caminho que estava percorrendo porque tinha caído nas garras do vício e agora arrependido, te prometo não voltar a fazê-lo. Elena Gonzales. Coronel Pencil Mexico. 2000. Tradução livre do autor deste trabalho.

[66] Cor quente são aquelas de matizes magenta, vervelha real, laranja e amarelo, que, no estudo das cores, na Gestalt transmitem sensação de calor.

Senhora em diagonal à esquerda; e ii) o quadro dividido em uma linha diagonal, criada a partir do olhar da Santa ao menino, e estendida pelo braço e mão direita do garoto.

O olhar entristecido da Santa àquele que se apresenta como o adolescente "perdido" demonstra o acolhimento, a dor e o perdão pelo vício sofrido na sociedade corroída, que se espelha no olhar perdido do jovem. O aparecimento da Santa demonstra a possível salvação de quem está num "caminho errado", devido ao consumo de drogas. Alfredo Vilchis recorre muito em sua produção a esse tema voltado à questão dos vícios das drogas, seja para alertar aos jovens que caem na marginalidade, seja pelos pais que pagam as suas promessas por filhos que saíram de tal caminho.

Vilchis apresenta em seus ex-votos, encomendados por "pagadores de promessas", colecionadores, ou de livre produção, para exposição ou crescimento do seu acervo, a estrutura social mexicana, mostrando os disparates das realidades, estejam elas no corpo coletivo, estejam no berço familiar. Ele revela questões e problemas que desvendam, "desnudam" as estruturas no cotidiano do seu país.

Alfredo Vilchis repete os códigos pictóricos e narrativos dos ex-votos tradicionais, mas suas obras raramente são encomendadas por doadores com intenção religiosa. O artista não esconde a parte imaginária contida na sua obra, por isso apresenta-a como uma crônica de seu tempo. É verdade que a abundância de seus ex-votos sobre prostitutas, adultério e homossexualidade torna seu objetivo religioso suspeito. Tais ex-votos são pouco prováveis em um contexto religioso, dada a expressividade dos "pecados" do corpo, da sensualidade, da sexualidade e da carga da violência em determinadas temáticas. É muito pouco provável a permanência, por um tempo extenso, de algumas temáticas em salas de milagres, notadamente nos santuários mais tradicionais que abrigam linhas conservadoras da Igreja católica. No passado, já havia demandas e agradecimentos com temáticas sobre adultério e violências domésticas sofridas pela mulher – bem relatadas por Anita Brenner, em 1929 – mas esses ex-votos desapareceram dos santuários dos anos 1950, exceto em lugares muito peculiares e sem o domínio tradicional e conservador da Igreja (BRENNER, 1929; ARIAS; DURAND, 2002).

Embora esse tipo de ex-voto possa ser uma minoria, ele ainda existe. Em pesquisa que realizamos nos Santuários de San Juan de Los Lagos, Chalma e Potosí, segundo os responsáveis pela manutenção dos locais, os padres pedem para retirar da sala de milagres ex-votos que não deveriam ser direcionados à Virgem, como pedidos ligados à potência sexual ou súplica para não se sentir atraído por pessoa do mesmo sexo[67]. Há, portanto, certa interdição de alguns

[67] Entrevista em outubro de 2016. San Juan de Los Lagos.

temas. As crônicas ex-votivas de Alfredo Vilchis, entretanto, quebram esses tabus, que são escondidos no santuário, fazendo-os surgir nas suas obras e divulgando-os nas calçadas da Lagunilla. O mesmo aconteceu em santuários brasileiros – Navegantes, no Rio Grande do Sul, Bomfim, na Bahia, Aparecida, em São Paulo – em que a Igreja situou "censores" que supervisionam o tipo de ex-voto colocado na sala de milagres. O caso mais restrito é o de Aparecida, onde o devoto tem de entregar a um funcionário, em um balcão, o seu ex-voto.

Hoje, Vilchis assume plenamente o caráter da crônica que abrange a sua obra. Após o livro com Schwartz, o referido *retablero* pintou uma crônica histórica da Revolução Mexicana, ilustrando os pequenos e grandes episódios em **A Revolução Imaginada** (VILCHIS, 2005). Desde então, o artista é procurado pela imprensa, principalmente por documentar os eventos mais trágicos do país, através de ex-votos. Tais *retablos* constituem um verdadeiro histórico das horas dramáticas do México, como o desaparecimento de 43 estudantes de Ayotzinapa em 2014; os emigrantes encontrados mortos em um caminhão abandonado no estado de Tamaulipas em 2003; as manifestações de professores em Oaxaca, em 2007; os feminicídios de Ciudad Juárez, entre 1993 e 1996; os infortúnios diários de crianças de rua abandonadas ao crime e à mendicância, ou, ainda, a solidão das prostitutas[68].

Na produção de ex-votos, Alfredo Vilchis entrega-se a uma verdadeira reportagem pictórica da sociedade mexicana, preservando os códigos da prática ex-votiva transgressora. Embora os textos contenham fatos sociais, eles tomam a forma de uma oração, como no ex-voto dedicado às mulheres do estado de Veracruz, em que "a Padroeira" ajuda os emigrantes. Nele, o pintor se dirige pessoalmente a Deus para pedir que abençoe os emigrantes e termina sua demanda com a seguinte frase: "Este humilde pintor do bairro pede-lhe do fundo de seu coração" (Figura 57). Em seguida, põe sua assinatura.

O *retablero* é, tanto o pintor quanto o doador, definido pela humildade, como os doadores do passado. Segundo a tradição, o pintor menciona o local e a data do evento, mas não o presente do ex-voto ao santuário, já que esse ex-voto não é oferecido. Ex-votos tradicionais, em sua grande maioria, mencionavam as suas datas. No tom da crônica, no texto inserido à esquerda da imagem, o *retablero* lembra o destino e os perigos a que os emigrantes da América Central são expostos, forçados a pegar o trem de carga, para atravessar o México, a fim de chegar aos Estados Unidos (figura 57).

[68] Entrevista concedida pelo artista, em 2016, ao autor desta tese.

Figura 57: Alfredo Vilchis, ex-voto em Las Patronas



AMATLAN VERACURZ MEXICO 2014. DIOS BENDISE A ESTAS MUJERES « LA PATRONAS » Y SOCORRELAS PARA QUE SIGAN SOCORRIENDO A LOS MIGRANTES QUE CRUZAN POR NUESTRO PAIS EN BUSCA DEL SUEÑO AMERICANO SOBREVIVIENDO A TANTOS PELIGROS CON LA ILUCION DE LLEGAR A SU DESTINO PROTEJELOS TE LO PIDE DE TODO CORAZON ESTE HUMILDE PINTOR DEL BARRIO.[69]

Fonte: Imagem cedida pelo artista em 2016.

O pintor respeita a relação de complementaridade entre o texto e a imagem, o que é comum na prática ex-votiva, e pinta o que está no texto, porém dá mais detalhes à imagem. Em primeiro plano, uma mulher carrega mantimentos na mão, o que simboliza a ajuda fornecida pela padroeira aos emigrantes, mas o texto não desenvolve esse tema. Por meio de um efeito de perspectiva, o trem ocupa o fundo, sai da noite e parece lançar-se sobre o espectador para simbolizar toda a sua violência. Nesse caso, a ênfase é conferida pela cor vermelha de sangue, que contrasta com a atmosfera noturna.

No ex-voto tradicional, a insistência no perigo é usual para dar um efeito de espetacularização e contabilizar o poder do milagre concedido pelo divino. Na pintura, o divino é representado por um Cristo na Cruz no canto superior esquerdo, mas o texto o designa como Deus. Nos tetos dos vagões do trem, dezenas de silhuetas representam os emigrantes ilegais, enquanto dois personagens descem de uma escadaria para levar as malas oferecidas por um dos santos padroeiros.

A análise desse ex-voto valoriza o trabalho tradicional e, ao mesmo tempo, inovador do artista: todos os elementos da pintura ex-votiva estão presentes, mas muitos são reinterpretados. O ex-voto coloca no palco um *retablero* singularizado por sua onipresença: é apresentado como doador e signatário do trabalho. Tradicionalmente, o *retablero* permite que o suplicante fale,

[69] "Deus abençoe estas mulheres 'as patroas' e as apoie a continuar ajudando os migrantes que cruzam pelo nosso país em busca do sonho americano sobrevivendo a tantos perigos com a ilusão de chegar ao seu destino. Proteja eu te peço de todo coração este humilde pintor do bairro". Tradução livre do autor deste trabalho.

ou o pintor escreve na terceira pessoa, ou, na melhor das hipóteses, usa o "nós" e se junta à gratidão do cliente.

Na Europa do século XIX, o anonimato tornou-se norma (BOULLET, 1978), mas, no México, o *retablero* escreve seu nome ou suas iniciais no trabalho. Os ex-votos pintados são gratulatórios e contam as circunstâncias do perigo, além de agradecer ao divino por sua intervenção. No texto de Vilchis, tal agradecimento toma a forma de uma frase, como a que o doador pode formular no momento do perigo. O ex-voto de Alfredo Vilchis está no cruzamento entre a prática tradicional e a inovação artística, em que se destacam a presença do *retablero* no texto e, ao mesmo tempo, o desvio do propósito ex-votivo das pinturas do artista.

Num ex-voto com a imagem do presidente dos EUA, Donald Trump, pintada antes de sua vitória na eleição presidencial, Vilchis é novamente o ator da demanda ex-votiva e pessoalmente se envolve no texto, sem mencionar um doador em particular. O texto, com erros de ortografia e sintaxe, comuns aos ex-votos dos séculos XIX e XX, e linguagem popular mexicana, como a palavra *guey*[70] para se referir ao presidente americano, representa os pensamentos e medos dos latino-americanos diante das declarações ameaçadoras de Trump sobre os emigrantes (Figura 58). Em seguida, o artista intervém como porta-voz do povo latino-americano. Sua presença pode ser constatada na imagem, porque o anjo, que, tradicionalmente, sustenta a Virgem de Guadalupe, assume as características físicas do próprio Vilchis. Essa inserção pictórica é recorrente em seu trabalho. Dessa forma, o artista utiliza o humor com sua presença na obra, como uma espécie de autorretrato, rebelando-se contra uma prática artesanal que relega o criador ao anonimato e ao esquecimento. Nesse caso, constamos a presença do sujeito tático de Certeau, tanto quando ele se insere na pintura e passa a participar do *retablo*, mas também quando Vilchis descreve indivíduos ou grupos fragmentados em termos de espaço, numa espécie de deslocamento do estereótipo social, mostrando-se capaz de argumentar e realizar atividades dessa vez com o seu reconhecimento, alteridade, sem recalcamento. Certeau (1994) descreve indivíduos ou grupos que são fragmentados em termos de espaço e que não mantêm nenhuma base específica de construção, mas que são capazes de realizar as suas tendências culturais, políticas e sociais dentro de uma agilidade que engloba o seu pensamento dada a necessidade possível. É como se houvesse o deslocamento de um lugar e o sujeito pudesse expor o seu discurso, o seu fazer e realizar aquilo que traz da sua origem, nesse sentido, deslocada.

[70] Termo mais aproximado para o português seria "cara", como popularmente se fala no Brasil "esse cara". Tradução livre do autor deste trabalho.

Figura 58: Alfredo Vilchis, ex-voto sobre Donald Trump



VIRGENCITA DE GUADAPUPE PATRONA DE MEXICO EMPERATRIS DE AMERICA PROTEJE A LOS ESTADOS UNIDOS Y ATODOS LOS MIGRANTES LATINOS SIN DISTINGUIR RAZA NI COLOR QUE A ESTE PAIS SE VIENEN A GANAR LA VIDA CON SU TRABAJO Y NO PERMITAS QUE LA LOCAS IDEAS Y AMENASAS DE ESTE « GUEY » LOS PRIVEN DE SU LIBERTAD Y DERECHOS[71].

Fonte: Foto de CEMCA (2020).

A pintura apoia-se em dois contrastes: à esquerda, Donald Trump, que ocupa grande parte da pintura, vocifera com a boca aberta; à direita, a Virgem de Guadalupe, sustentada pelo "anjo" Alfredo na peanha[72], que reza, mas, ao mesmo tempo, também parece gritar: "Viva o México!" e "Por todos os migrantes". Tais frases são pintadas, respectivamente, acima da cabeça da Virgem e sob o anjo. Vemos, portanto, o estabelecimento de uma relação de paralelismo entre esses dois personagens, o que é reforçado pela inscrição do nome Donald Trump à esquerda, que se opõe à exclamação "¡Viva México!". Uma interpretação possível é: contra os gritos enraivecidos de Trump, eleva-se a Virgem, que protege todos os emigrantes e o México.

Vilchis brinca com maestria com o enlace entre verbal e pictórico, que não se repetem, mas que se complementam: a imagem "fala" por si só e estabelece um diálogo com o texto para comunicar uma mensagem que todos possam entender. Isso explica a estrutura com a superposição de contrastes: como provocação, a imagem da Virgem está destacada na bandeira americana, a ênfase no México é reforçada pelas cores da bandeira mexicana, presente nas asas do anjo e nas frases escritas. Esta fusão entre estado e religião, através da imagem da Virgem de Guadalupe, faz parte do quadro que ocupa amplamente a cultura popular (LUQUE AGRAZ, 2012).

[71] "VIRGEM DE GUADALUPE PATROA DO MÉXICO E IMPERATRIZ DA AMÉRICA PROTEJA OS ESTADOS UNIDOS E TODOS OS MIGRANTES LATINOS SEM DISTINÇÃO DE RAÇA OU COR QUE VÊM A ESTE PAÍS PARA GANHAR SUA VIDA COM SEU TRABALHO E NÃO PERMITEM O "CARA" PRIVAR A SUA LIBERDADE E DIREITOS". Tradução livre do autor deste trabalho.
[72] Destacado em círculo pelo autor deste trabalho, para estudos da Teoria da Percepção Visual (TPV).

Vilchis tem quase três décadas de experiência como *retablero* e, com tristeza, afirma que a tradição do ex-voto pictórico está se perdendo, mesmo sabendo que esse costume de pintar graças alcançadas é grandioso e reconhecido no seu país, num processo que foi consolidado por Hermegildo Bustos e Frida Kahlo.

Para Vilchis, a tradição está diminuindo: "Ela pode estar ficando um pouco de lado, não porque as pessoas estão perdendo a fé, mas devido à situação do país, em especial a economia, o que faz com que as pessoas tenham menos dinheiro para encomendar ex-votos pictóricos"[73]. Para o *retablero*, a cada dia diminui o número de pessoas que levam ex-votos pictóricos aos santuários e igrejas. Elas preferem levar milagritos de latão ou uma simples fotografia com um texto sobre a graça recebida, ou até mesmo um pedido ao santo; "Vejo que cada vez se está perdendo o gosto pelos ex-votos, e trato de lutar para que a tradição não acabe. Mesmo quando não tenho ex-votos encomendados, trato de deixar o testemunho de nossa história"[74].

Ainda segundo Vilchis, os ex-votos são "histórias da alma que se pintam com o coração" e que têm a finalidade de agradecer à divindade por sua existência, pelos milagres, pelo dia a dia de cada um, por isso "é triste ver que vem se perdendo um pouco da tradição no nosso país. As pessoas estão muito estressadas, e é quando mais devemos pedir a Deus e ter fé"[75].

Mesmo com pouca demanda, as pessoas continuam encomendando ex-votos, porque querem contar as suas histórias e ver o objeto ex-votivo consolidado com as suas mensagens e palavras próprias, entre riscos e pinturas, para colocar num altar ou numa sala de milagres.

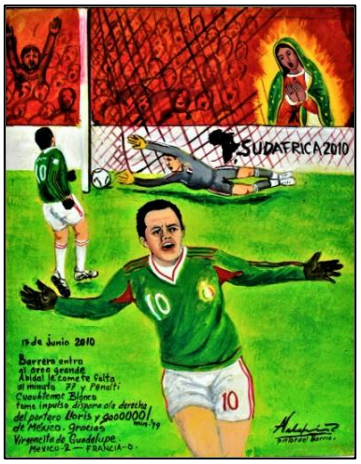
É interessante notar, também, que, além de "depositar" o ex-voto num local sagrado, o devoto tem a opção de conservar o objeto na própria casa, colocando-o num oratório, pois "não importa, a obra em si tem o mesmo valor. Se estiver numa casa, ela, inclusive, servirá de decoração e como exemplo da promessa cumprida".[76]

Vilchis narra que, quando uma das pinturas ex-votivas foi apresentada em uma de suas exposições em Paris, em 2011, ela causou espanto e risadas ao mesmo tempo, principalmente no público francês. Isso porque o ex-voto trazia o jogador de futebol da seleção mexicana, Cuauhtémoc Blanco no campo de futebol, quando o México ganhou da França na Copa do Mundo da África do Sul (Figura 59). Foi uma produção em razão da paixão que o seu povo tem por futebol. Na época do jogo, havia uma vibração pela vitória do time mexicano sobre o

[73] Entrevista do Sr. Vilchis ao autor deste texto em 5 de outubro de 2016, às 14:30:44
[74] Entrevista do Sr. Vilchis ao autor deste texto em 5 de outubro de 2016, às 14:30:44
[75] Entrevista do Sr. Vilchis ao autor deste texto em 5 de outubro de 2016, às 14:30:44
[76] Entrevista do Sr. Vilchis ao autor deste texto em 5 de outubro de 2016, às 14:30:44

francês. E, após a vitória, ele se exaltou e se contagiou de alegria e orgulho pelo feito, tecendo, assim, a arte ex-votiva com temática que se aproxima da nação mexicana.

Figura 59: Produção ex-votiva do sr. Vilchis. Exposta em Paris, França



17 de Junio 2010
Barrera entra
Al area grande
Abidal le comete falta
Al minuto 77 y Penalti
Cuauhtemoc Blanco
Toma inpulso dispara ala derecha
Del portero Lloris y gooooool.
Min. 79
De México. gracias
Virgencita de Guadalupe.
Mexico-2- FRANCIA-0[77]

Fonte: Foto gentilmente cedida por Alfredo Vilchis e Dra. Elin Agraz.

A inspiração de sua obra tem um nome: Frida Kahlo. Vilchis se apaixonou pelos ex-votos pintados pela esposa de Diego Rivera, quando estava estudando a história de Frida, e percebeu, com surpresa, o que ela escreveu, porque "suas pinturas são ex-votos, são *retablos* de agradecimento à vida", a exemplo de *La venedita* e *Unos Cuantos Piquetitos*, "que, quando ela os pintava, acalmava a sua dor"[78].

Os trabalhos e encomendas do mestre Vilchis variam muito, mas não perdem sua estética, carregada de expressionismo, com alguns contornos que são marcas de seu estilo, como quando se permite participar de algumas cenas ou quando faz a tradicional apropriação de temáticas sociais.

Um exemplo desse tipo de apropriação está no ex-voto de Rosa (Figura 60), que data de 1968. O trabalho apresenta dois planos: o primeiro é composto por três pontos. O primeiro ponto é uma figura feminina de cabelos longos e escuros, com trajes na cor verde e sapatos de salto na tonalidade preta. O segundo ponto é um homem de trajes escuros, cabelos pretos, segurando um objeto semelhante a um jornal. O terceiro ponto é a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe com vestido vermelho e manto policromático em preto e verde. A Santa está com as mãos ao colo, em oração. O segundo plano do quadro é representado por uma rua, com prédios na tonalidade verde e vermelho, e, ao fundo, no final da rua, há um prédio azul de porta

[77] A barreira entra para a grande área. Abidal comete uma falta no minuto 77 e Penalidade. Cuauhtemoc Branco pega o impulso certo e dispara à direita do goleiro Lloris e gooooool. Mín. 79 Do México. Obrigada Virgem de Guadalupe. México-2- FRANÇA-0. Tradução livre do autor.
[78] Entrevista do Sr. Vilchis ao autor deste texto em 5 de outubro de 2016, às 14:30:44.

marrom com a denominação “Bar” em amarelo; o asfalto é representado pela cor cinza; entre as paredes, o desenho de teias de aranha em cor branca. A legenda encontra-se em um plano neutro e traz, em enquadramento retangular e letras cursivas, a enunciação da Sr. Rosa à “*Virgencita*”:

Figura 60: Ex-voto da sra. Rosa - Detalhamento PV. Detalhamento percepção visual. Produção de Alfredo Vilchis



Fonte: Foto do Projeto Ex-votos do México.

> *Virgencita de Guadalupe los gracias te doi porque mi novio me perdono cuando me encontró bailando en un bar al berlo que iba borracha me eche a correr por miedo y encomendarme a ti le confese la verdad que ai trabajo para manter mi carrera el me comprendio ofereciendo mi suapoyo juro mobolber all. Rosa. Mexico DF. 1968.*[79]

Trata-se de uma composição levemente simétrica, pelo equilíbrio entre os três pontos principais, formando um triângulo. Embora os nossos olhares sejam atraídos para a Nossa Senhora, que está em uma dimensão maior, a figura feminina, à direita, também atrai a nossa atenção pela carga expressiva e pelo forte tom verde.

Por outro ângulo, trata-se de uma criação fria, mesmo com a alternância de cores e tons fortes, que enfatiza a preeminência e a preexistência da topografia social sobre os falantes.

Embora haja forte movimento, não se percebe velocidade. O movimento pode ser notado nos esboços dos desenhos, o que se mostra nos corpos da figura feminina, centralizada, e da figura masculina ao fundo. Porém, a imagem não explicita o efeito da velocidade, seja do andar, seja do correr, entre as duas figuras. O quadro proporciona inquietude, com dois

[79] Virgencita de Guadalupe Agradeço porque meu namorado me perdoou quando me encontrou dançando em um bar quando eu estava bêbada, fiquei com medo e confiei em você. Confesso a verdade que trabalho para manter minha carreira, ele me entendeu oferecendo seu apoio juro […] lá. Rosa. México DF. 1968. Tradução livre do autor deste trabalho.

personagens secundários: a mulher e o homem. Ele, na ponta do triângulo; ela, na base à direita, ambos com expressões corporais díspares, demonstrando perseguição, que se reflete na narrativa de Rosa, que busca legitimar o seu lugar no trabalho, que é ser prostituta.

4.4.1.1 David Mecalco

Outros artistas também participam dessa renovação ex-votiva com suas próprias performances, como David Mecalco, que pinta ex-votos há mais de 25 anos, mas cujo estilo está mais próximo de um primitivismo pictórico[80].

Mecalco, nascido em 1963, mora em Iztapalapa, um bairro popular a leste da capital mexicana. Após o ensino médio, estudou na conhecida escola de arte "La Esmeralda", para se dedicar à pintura. Depois de algumas exposições, deixou o circuito de galerias para se interessar por formas de arte popular e artesanato. Por volta de 1995, lançou-se no campo da pintura ex-votiva e estabeleceu-se no mercado de La Lagunilla, onde vendeu suas obras por mais de vinte anos. Como a maioria dos mexicanos, Mecalco nasceu em uma família católica, mas seu gosto pela religião vem mais da cultura mexicana do que de sua educação (PERRÉE, 2013). Na verdade, Mecalco atribui as fontes de seu interesse no ex-voto às formas de devoção popular de seus compatriotas. Está inscrito na tradição da piedade mexicana, pintura de ex-votos propiciatórios e gratulatórios, que contam a felicidade e os infortúnios de personagens fictícios ou reais. Ele vende seus trabalhos, na maior parte das vezes, para colecionadores, donos de galerias, devotos e aficionados por arte (GRAZIANO, 2006).

Em sua produção, encontramos ex-votos pintados em amarelo extravagante, azul virulento e vermelho, que narram o cotidiano de um México popular e estereotipado: a prostituta, que agradece à Virgem de Guadalupe por ganhar dinheiro; o homossexual, que oferece um ex-voto porque sua família aceitou sua orientação; o lutador, que agradece por ter vencido a luta.

Como a pintura de Vilchis, em Mecalco estamos imersos no frescor da cultura urbana mexicana. Mas, no caso de David Mecalco, outras inspirações artísticas alimentam sua obra: em primeiro lugar, uma pintura "sábia", com o uso de cores vivas, cuja influência o artista atribui a Van Gogh e ao fauvismo[81] (GRAZIANO, 2015). A força das cores é evidente, e a

[80] Primitivismo, aqui, referencia um conceito da arte e história da arte. Assim como "arte ingênua" e Naïf. Hoje, nesses campos de estudos, termos como "artes maiores", "artes menores", "belas-artes" são considerados preconceituosos, e não mais conceitos.
[81] Entrevista de David Mecalco em 12/02/2012 ao autor.

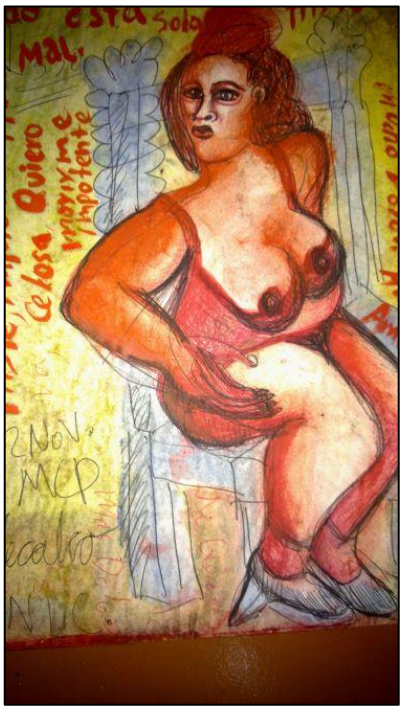
justaposição das cores primárias – amarelo, azul, vermelho e verde – confere uma violência aos seus ex-votos, que não existe nas obras dos *retableros* atuais e que instala em seu trabalho um poder inegável de originalidade pictórica. Também podemos perceber outra influência mais gráfica, desta vez, a do desenho animado. De fato, as formas são arredondadas de uma maneira exagerada, como os músculos do lutador ou os seios da prostituta (Figuras 61 e 62).

Figura 61: Ex-voto produzido por David Mecalco



Fotos: CEMCA (2020)

Figura 62: Ex-voto produzido por David Mecalco



Fotos: CEMCA (2020)

O desenho é simplificado e as cores são impostas pelo contraste que formam entre si. Quando fala sobre a estética dos quadrinhos, Mecalco prefere ver em sua obra certo primitivismo. É verdade que a associação de um simples desenho com cores extravagantes impõe a ideia de um primitivismo urbano, de uma arte que traz o pixo, o grafitismo e signos tribais, cujo misticismo viria do propósito de uma estética ex-votivo-transgressora.

O artista tem uma predileção pelo submundo. Muitas vezes seus personagens vêm das classes populares e exercem atividades que lhes permitem sobreviver, como prostituição, boxe ou luta livre; ou, então, são colocados à margem da sociedade por sua diferença: como homossexuais, prostitutas e travestis, ou simplesmente personagens retratados em cenas cotidianas, que ficam bêbados em uma *pulquería*. Daí a importância da aplicação do conceito do "ex-voto transgressor" também a Mecalco.

O imaginário de Mecalco é profundamente urbano e retrata as periferias da Cidade do México. O artista também é sensível às referências da cultura popular: a Virgem de Guadalupe é onipresente em seus ex-votos, assim como a Cidade do México, o esqueleto, tão comum na cultura mexicana sob diferentes formas, e a figura do diabo, introduzida na época da cristianização (BAEZ-JORGE, 2003). Esses temas e formas atraem a atenção do mexicano e do turista apaixonado pelas memórias de um México colorido e popular.

Na verdade, esses ex-votos não são criados para fins religiosos. Eles também, assim como os religiosos, formam a crônica de um México popular com personagens e cenas da vida cotidiana, com a diferença de que seu caráter transgressor é mais evidente. O pintor não teme nenhum tabu, tanto no vocabulário usado, quanto nos personagens pintados: prostitutas seminuas com seios saindo do sutiã e nádegas no ar; homossexuais nus, que tomam com as mãos o sexo pendurado. Mecalco não tem medo de mostrar a condição humana em sua realidade bruta. É por isso que seus temas lúgubres são ilustrados com um estilo extravagante de cores agressivas.

O objetivo principal de Mecalco não é caricaturar os personagens do cotidiano, mas valorizá-los, fazê-los existir. Não os retrata como *voyeurismo*; preocupa-se em fazer uma pintura ex-votiva social, destacando aqueles que a sociedade limita em suas margens para não olhar para eles e desnuda sua intimidade para nos permitir entendê-los melhor. O artista, então, reivindica a identidade externa de seus protagonistas por meio de um estilo transgressor primitivo em relação à tradição pictórica, e que anda de mãos dadas com esses homens e mulheres que transgridem normas sociais. Ele, também à sua maneira, pinta a história das pessoas marginalizadas pela sociedade para torná-las conhecidas pelo público em geral, o que o faz privilegiar essas histórias. Assim, evoca a história de Rita Perez, a personagem de uma prostituta, que funciona como *leitmotiv* ou arquétipo ao longo de sua produção. Rita Pérez existe, sua história é digna de um romance de Émile Zola. Mecalco apela para que se evite julgar às pressas, pois, por trás desses corpos nus, há infortúnios acumulados e lógicas de sobrevivência. Para ele, artista não é um justiceiro.

Em um ex-voto, o corpo de Rita ocupa toda a pintura, e seu *status* de prostituta é imediatamente identificado por causa do corpo mal coberto e dos seios desnudos. Seu corpo é delineado por uma linha vermelha grossa, da mesma cor da roupa íntima que ela usa. Com um cigarro na mão, ela olha para o espectador. Atrás dela, estão as silhuetas de edifícios, simbolizando a cidade, esboçadas em pinceladas verdes, amarelas e azuis, enquanto o chão é pintado em amarelo-esverdeado, e o céu em azul-claro (Figura 63). O artista não se dedica apenas aos detalhes, o pincel varre o fundo em um estilo que parece feito às pressas, mas que lembra o primitivismo de Basquiat.

Figura 63: David Mecalco. Ex-voto da prostituição



Virgen gracias por ser sexoservidora y tener dinero para mi hija. Rita Perez.[82] [data incompreensível]

Fonte: Foto de CEMCA.

Na maior parte dessa produção, a atenção do pintor está focada na personagem, como se quisesse fazer existir esse ser que a sociedade em geral ignora. É por isso que ele dá destaque aos atores, tanto no plano gráfico e pictórico, por sua escultura monumental e suas cores vívidas, quanto no plano verbal, porque são eles que falam no texto ex-votivo: "Virgem obrigado por ser profissional do sexo e ter dinheiro para minha filha. Rita Perez. 21/30/01".

O texto, duas linhas escritas na primeira pessoa, é sóbrio, no sentido de moderado e contido, e modesto, quando pensamos na simplicidade, indicando certa humildade, como nos ex-votos tradicionais. Na verdade, o artista, a exemplo do *retablero* tradicional, desaparece por trás de seu personagem para se tornar simplesmente aquele que transcreve a gratidão do devoto, o que nos faz compreender melhor a relação entre tradição e compreensão histórica, conforme afirmação de Duranti (2000):

> Adquirir uma linguagem significa fazer parte de uma comunidade de pessoas que participam de atividades comuns através do uso, se bem que nunca completo, de uma grande variedade de recursos comunicativos, compartilhados. Neste sentido, adquirir uma linguagem significa fazer parte de uma tradição, compartilhar uma história e, portanto, ter acesso a uma memória coletiva, repleta de histórias, alusões, opiniões, receitas e outras coisas que nos fazem humanos. Não adquirir uma linguagem, ou ter unicamente um conjunto muito limitado de seus recursos, significa ver-se privado desse acesso. (DURANTI, 2000, p. 447-448).

[82] Virgem obrigado por ser profissional do sexo e ter dinheiro para minha filha. 21/30/01. Tradução livre do autor.

Em sua simplicidade, a narrativa de Rita apresenta uma causalidade truncada: a prostituta agradece à Virgem por ser prostituída e por ter dinheiro para sua filha. Se a gratidão pode parecer incongruente, pode-se agradecer à Virgem por ser uma prostituta? Ou seja, a Virgem de Guadalupe, nos ditames da Igreja, salvaria uma prostituta ("pecadora")? Certamente que tal agradecimento anda de mãos dadas com uma lógica da sobrevivência. Nesse sentido, a mensagem ex-votiva é mantida, ainda que, num aspecto onomasiológico, mantenha os significados e uma realidade garantida pelo tempo, mesmo vendo as mudanças ocorridas entre denominações e trabalho social. A esse respeito, afirma Baldinger (1966, p. 34):

> A semasiología e a onomasiologia examinam as duas micro-estruturas fundamentais do léxico. É sobretudo a onomasiologia (em combinação com a evolução estrutural sobre o plano dos conceitos) que promete realmente resultados novos. Ela nos faz ver a estrutura lexical de uma só e mesma língua e possibilita a comparação entre diferentes línguas numa base estrutural. Pode-se mesmo afirmar que ela está revolucionando a lingüística comparada; e poderia também revolucionar certas partes da gramática, levando-nos a reconhecer não somente a estrutura dos meios de expressão como também as possibilidades deixadas em branco (casos vazios).

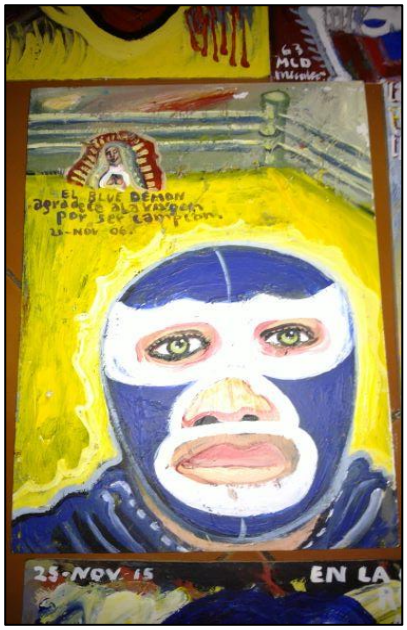
Conforme a explicação de David Mecalco, depois que o marido de Rita Perez a deixou, ela exercia ofícios que não permitiam atender às necessidades da filha, enquanto o trabalho de prostituta dava-lhe ajuda eficaz. Portanto, em vários ex-votos, onde é protagonista, ela agradece à Virgem por ser feliz. Fora dos clichês de uma "miserabilidade", David Mecalco percebe essa realidade: graças à prostituição, uma mulher pode viver e fazer seus filhos viverem e, por isso, é feliz.

Com Mecalco, a narração é curta, expõe sem explicar ou justificar, verifica um fato: a situação vivida por seu personagem. Trata-se de uma opção do *retablero*, que prefere fazer seus personagens principais falarem a fim de parecerem mais reais. Do ponto de vista da prática ex-votiva, seu trabalho é transgressor, tanto no uso de códigos iconográficos quanto nos temas: o pintor representa situações efetivas, que não seriam expostas em um santuário, mas podem realmente existir em ex-votos. Mas, para evitar que esse tipo de *retablo* testemunhe contra seus preceitos ou confronte com sua moralidade, a Igreja católica não expõe prostitutas, nem homossexuais felizes por serem assim. Entretanto, expõem, sem qualquer problema, as vitórias e os sucessos no esporte ou na música ou de pessoas que deixaram o vício. Se a Igreja os valoriza é porque demonstram o poder, a força e a eficácia do divino na cultura popular, então o ex-voto tem um valor exemplar. Devemos entender que o ex-voto não é um objeto litúrgico,

mas é integrado pela Igreja desde a Idade Média, por meio de várias concessões e em nome de seu valor testemunhal, como prova da realização de um milagre (SIGAL, 1985).

Em termos pictóricos e gráficos, o artista transgride os códigos atuais, ao colocar a Virgem ou o Santo, às vezes, abaixo do topo, numa localização menos nobre, como se acompanhassem o doador em sua condição, pelo menos em um nível visual. Assim, o artista procura expressar a relação de proximidade que os mexicanos mantêm com o divino, muitas vezes tratando-o como igual, o que ocorre, por exemplo, nas práticas de punição, quando os santos não respondem às demandas dos fiéis (EGAN, 2001). Além disso, a Virgem de Guadalupe nunca é representada de corpo inteiro, mas até os ombros. O divino não domina, pois é um elemento entre tantos outros na composição. Na verdade, no México, a imagem religiosa invade os lugares públicos mais inesperados: embutida em uma árvore para que não caia, em banheiros públicos. A religião acompanha a vida de cada um no cotidiano, desde o lutador até a prostituta – é essa realidade que os ex-votos de Mecalco testemunham. O texto na parte inferior ou superior do ex-voto não é separado da imagem, mas integrado a ela, o que realmente dá a sensação de que é endereçado ao espectador (Figura 64). Essa integração é reforçada por ser o texto escrito com tinta, o que produz um efeito profundamente urbano, assim como o universo que o artista pretende representar. O tipo de tinta utilizado por Mecalco é aquele utilizado pela arte do pixo e do grafitismo, notadamente de rua, elaboradas por artistas urbanos, nos muros, nas pontes, nos viadutos e nos prédios.

Figura 64: David Mecalco. Ex-voto sobre luta livre



EL BLUE DEMON
Agradece a la
virgen
Por ser campion
25-nov-06[83]

Fonte: Foto de CEMCA.

[83] EL BLUE DEMON agradece à virgem por ser campeão. 25-nov-06. Tradução livre do autor.

Vários ex-votos de David Mecalco tematizam a luta livre, cuja popularidade é compartilhada por todas as classes sociais na Cidade do México e que dá origem a uma infinidade de produtos e criações artísticas diversas (JIMÉNEZ, 2016). Os lutadores são verdadeiros heróis: são identificados pelas crianças e suas jornadas são, muitas vezes, exemplares. Além disso, como pertencem às classes mais populares, quando adquirem notoriedade e dinheiro, muitos ajudam os menos favorecidos. Esse heroísmo aparece nos ex-votos de Mecalco em retratos dos lutadores. O personagem é monumental e ocupa a totalidade da obra, seja com um retrato em pé, seja com o rosto desordenado ao lado da Virgem de Guadalupe, sempre representada até os ombros (figura 64). Muitas vezes, é acompanhado por cordas que representam o anel e, às vezes, há espectadores atrás do personagem.

As máscaras e as cores vívidas se concatenam com o estilo colorido do pintor, enquanto os corpos musculares são sublinhados graças a detalhes na cor preta, que lembra a estética dos quadrinhos. O pintor também gosta de representar os dois lutadores em plena ação, colocando a Virgem de Guadalupe no meio do ringue. No texto, também presente na pintura, há um agradecimento, na maioria das vezes, à Virgem por ser campeão. Todos esses elementos participam dos ex-votos de Mecalco, fazendo os espectadores rirem pelo tom de humor que o artista apresenta em sua estética, seja nos traços corporais, seja nas faces, seja, até mesmo, nas cenas descritivas, quando podem ser identificados aspectos caricaturais. No entanto, o artista não inventa nada, o que produz refere-se aos usos e costumes de um México religioso e popular. Dessa forma, podemos explicar o seu sucesso em galerias, com turistas estrangeiros e com aqueles que vencem, no trabalho ou no esporte, e encomendam o seu ex-voto para “pagar a sua promessa”.

4.4.1.1.1 Donovan

Donovan pertence a uma geração diferente da de Vilchis e Mecalco. Sua atividade artística era desenvolvida em grafites nas paredes da Cidade do México, porém, quando David Mecalco o encorajou a pintar ex-votos, ele passou a vender sua produção no próprio estande em La Lagunilla, mas ainda não era conhecido no mercado da arte (PERRÉE, 2013).

De acordo com Mecalco, colecionadores e galeristas, nos anos 2000 a 2010, iam a La Lagunilla especialmente para comprar ex-votos, o que a maioria não faz mais. Para ele, essa ausência deve-se a diversos fatores: os votos atualizados constituem um fenômeno que já saiu

de moda; o aumento da violência no país desencoraja turistas estrangeiros; e o contexto internacional da crise global tem dificultado as viagens e as compras.[84]

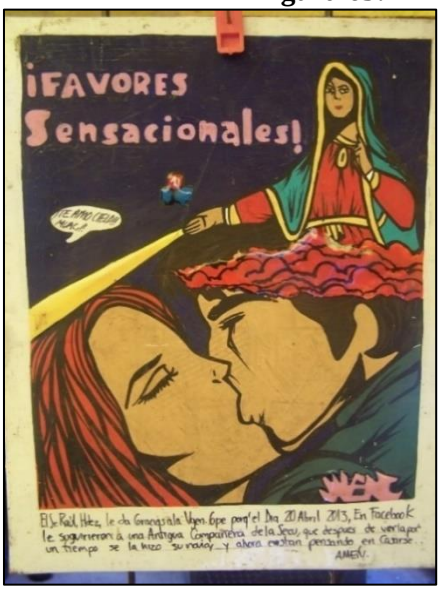
Esse fato indica o quão significativa é a presença dos atores no mercado de arte, pois permite que certos criadores e artesãos, nascidos nas periferias, tenham reconhecimento artístico e uma existência no mercado internacional, especialmente quando são capazes de renovar os códigos de uma tradição secular. É o caso de Donovan, com seu estilo transgressor e com grande senso de humor, da mesma forma que Vilchis e Mecalco, mas com a diferença de ser totalmente inspirado no desenho dos quadrinhos e nos códigos visuais das redes sociais. Seus ex-votos são, na verdade, parte do tema dos super-heróis e materializam uma estética que mistura quadrinhos e o estilo presente nas redes sociais, principalmente o Facebook. Eles são completamente atuais, tanto na escolha dos santos, nos temas tratados, quanto no estilo adotado.

Seus ex-votos estão engajados na cibercultura[85], seu estilo marca um processo onomasiológico, principalmente quando relaciona o cotidiano de pessoas, nos seus afazeres profissionais e sexuais, com a participação nas redes sociais. Seus gráficos são os dos quadrinhos, em que certos beijos lânguidos fazem pensar no artista pop americano Roy Lichtenstein. Quanto às protagonistas femininas, caracterizam-se por roupas e posturas sensuais, corpos esbeltos e cabelos longos em cores diferentes. Com um físico americano sensual, elas expressam suas exigências a um santo venerado no México com uma língua típica da cultura popular urbana mexicana. O mesmo acontece quando Donovan pinta homens – em geral brancos, altos e vestidos à moda americana. O artista também recorre à colagem, inserindo uma imagem recortada de um santo ou de Cristo em sua pintura (Figuras 65 e 66).

Essa prática ocorre nos ex-votos contemporâneos, uma vez que a fotografia suplantou em grande parte o ex-voto pintado. Os doadores fazem seus agradecimentos com apoios visuais criados por eles mesmos: misturam uma imagem comprada da santa, um desenho ou uma pintura da cena do drama, feita por eles próprios, e uma fotografia do devoto. É assim que o artista se inspira nas práticas devocionais populares atuais.

[84] Entrevista de David Mecalco em 12/02/2012 ao autor desta tese.
[85] No universo digital, no ciberespaço, hipertextualizado entre web, Instagram e Facebook.

Figura 65: Ex-voto de Donovan



El Sr. Raúl, Hdez, le da gracias ala Vgen. Gpe porq el Dia 20 Abril 2013, En Facebook le sugerieron a una Antigua Campañera de la Secu, que despues de verla por un tiempo […] y ahora estan pensando en Casarse. AMÉN.[86]

Fonte: CEMCA (2020).

Figura 66: Ex-voto de Donovan



El Sr. Olegario Ruiz le agradecee a "San Juditos" x q ' el 24 julio 2014 estando en la Pulqueria […] y vieron una luz Blanca en la Calle, se […] vieran un "OVNI" y todos Saleron Despavoridos…y llegó a salvo a casa… AMEM…[87]

Fonte: Fotos de CEMCA (2020).

Há outros recursos estéticos utilizados, como a resina, para criar o efeito de relevo em certos detalhes, como nos cílios das mulheres ou nas margens de nuvens coloridas onde está a Virgem, e o uso do zoom fotográfico ou *close-up* em certas cenas, como no beijo ou no rosto

[86] Tradução livre do autor: Sr. Raúl, Hdez, agradece à Vgen. Gpe porque em 20 de abril de 2013 foi sugerido no Facebook uma ex-Campañera que depois de vê-la por um tempo […] e agora eles estão pensando em se casar. AMÉM.

[87] Tradução livre do autor: O senhor Olegario Ruiz agradece "San Juditos" porque no dia 24 de julho de 2014 eles estavam na Pulqueria "Nomas no [...]" e viram uma luz branca na rua, [...] viram um "OVNI" e todos saíram Apavorados... e ele chegou em casa são e salvo... AMEM

dos personagens. Esse foco, comum nos quadrinhos, existe pouco no tradicional ex-voto pictórico, mais propenso a retratar paisagens e cenas completas de perigo com vários atores.

Donovan inscreve-se na tradição ex-votiva, ao utilizar textos na faixa inferior da pintura para contar o milagre concedido. Nesses textos, não há erros ortográficos, mas há o aproveitamento de mensagens de texto, usadas nas redes sociais e nos celulares pelas gerações mais jovens, e o uso da linguagem verbal dos quadrinhos, sublinhando os elementos de convergência entre o religioso e o secular. Assim, acrescenta elementos verbais desconhecidos ao ex-voto: i) os personagens se expressam através de bolhas cômicas; e ii) os títulos de seus ex-votos são divididos em duas categorias: "Favores Incomuns" e "Favores Sensacionais", escritos acima da pintura, assim como o título de uma história em quadrinhos. Embora os textos sejam de agradecimento a uma divindade, eles terminam com um "amém", como se fossem uma oração. Dessa forma, o artista mistura os códigos religiosos com a proposta de manter uma tradição e, ao mesmo tempo, encontrar novas simbolizações no deslocamento do ciberespaço, o que produz um efeito de textos intersemióticos, porque circulam entre dois campos.

Assim, a prostituição é indicada pelas letras que formam a palavra "Hotel", quando o texto que conta o milagre não é muito explícito sobre o assunto. Mais uma vez, a imagem e o recurso verbal funcionam em uma relação de complementaridade, porque o primeiro é explícito no que o outro sugere.

Outra particularidade da linguagem verbal na produção ex-votiva de Donovan é o uso de elementos que combinam escrita e imagem, como estes: a assinatura do artista em forma de um grafite e o polegar levantado da plataforma Facebook, que significa "curti", seja dentro do desenho, seja saindo da boca da Virgem ou do santo. Com esse signo, eminentemente contemporâneo e popular, o autor dos ex-votos reforça o antropomorfismo das figuras divinas habituais do catolicismo popular mexicano, transformando-as em usuários do Facebook. Esse uso aproxima os santos dos homens e, especialmente, dos jovens, permitindo que o ex-voto questione as gerações atuais para a representação de seu universo cultural.

Na verdade, é quando representa a santa que o artista traduz melhor a alternância entre tradição e modernidade, ao mostrar provas de inovação e, ao mesmo tempo, ilustrar as práticas da cultura popular urbana e religiosa. Isso também aparece na "escolha" dos santos, já que o pintor tem predileção por uma "Santíssima Trindade Popular" da capital mexicana, atores poderosos e onipresentes nos diferentes setores da população: a Virgem de Guadalupe, San Judas Tadeo e Santa Muerte.

A Virgem de Guadalupe tem um escopo nacional e até continental pela referência identitária que a simboliza; San Judas Tadeo, amplamente venerado no país, é o santo mais

popular da Cidade do México; e a Santa Muerte não é reconhecida pela Igreja, mas sua adoração está em plena expansão por mais de quinze anos em todo o território nacional e no exterior (HERNÁNDEZ, 2016), tendo sido amplamente desenvolvida na capital mexicana.

Donovan, como observador das práticas populares, ilustra Santa Muerte como intercessora de casos amorosos, para os quais foi venerada dos anos 1950 (LEWIS, 1964) aos anos 1990 (THOMPSON, 1998). Se a veneração ainda é válida, é porque Santa Muerte também é aclamada por seu poder justo e igualitário, sua proteção ao comércio, o que a torna o equivalente feminino de São Judas Tadeu, o santo das "causas impossíveis".

Às vezes, o artista representa o santo na forma de uma colagem cultual, e não com sua imagem oficial, como é o caso da tradição ex-votiva. Donovan, então, se inspira em várias iconografias presentes na Cidade do México. Quando cola uma imagem da Virgem de Guadalupe no vestido de São Judas Tadeu, ele se inspira na iconografia artística que esculpe o rosto da Virgem de Guadalupe nas dobras da vestimenta do Papa, na estátua adjacente à catedral do México; mas também retoma essa ideia de iconografia histórica, com a lendária aparição de Guadalupe no *ayate*[88] de Juan Diego. A essas imagens populares ele acrescenta, por trás da imagem de São Judas Tadeu, uma pintura que representa a Guadalupe, do mesmo modo que as pinturas levadas pelos peregrinos à Basílica da Vila em 12 de dezembro, dia da festa da Virgem. O pintor alimenta seu olhar e seu trabalho nas devoções populares de sua cidade. Assim acontece quando ele coloca várias figuras divinas na mesma imagem, o que fora feito no final do século XIX nos ex-votos tradicionais. Essa "dublagem" das imagens é sempre atual na devoção popular, que prefere multiplicar os santos a fim de aumentar a proteção. Mas, à forma de compor de Mecalco, Donovan coloca os dois para cima e para baixo, inserindo o divino no meio dos assuntos humanos.

Ao mesmo tempo, a representação do celestial é eminentemente transgressora. Assim como os personagens dos quadrinhos, Guadalupe é dotada de raios de cores diferentes que iluminam os protagonistas terrestres. Com humor, com formas caricaturais, tal como Mecalco, o pintor simboliza o invisível – o poder divino – graças ao uso de quadrinhos com códigos visuais que permitem identificar imediatamente o super-herói pelos atributos que simbolizam seus poderes. Esses mesmos raios, muitas vezes amarelos, podem sair do cérebro do Cristo ou materializar visualmente seus pensamentos e poderes milagrosos. Eles nunca são representados

[88] Ayate é um tipo de instrumento agrícola usado na Mesoamérica para recolher os frutos das colheitas. Ele pode ser feito de fibras de maguey, palma, henequen ou algodão; de forma retangular que pode medir entre 70 cm e 80 cm de comprimento por 40 cm a 50 cm de largura. Ele possui duas fitas que são presas nos ombros. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ayate. Acesso em: 24 jun. 2021.

no ex-voto tradicional, porque é a existência desse dom que serve como prova de intervenção divina, e isso não é figurado, por isso apenas o nome do divino é mencionado no texto.

No trabalho de Donovan, o texto e a imagem reforçam a complementaridade da tradição ex-votiva, em que o raio sinaliza o milagre. Essa figuração do poder é reforçada pela aura que o artista adiciona aos santos e a Cristo, como na pintura religiosa, mas que não está necessariamente presente no ex-voto. É o que ocorre, por exemplo, em relação à Morte Santa que, mesmo não sendo reconhecida como santa pelas autoridades religiosas, é tratada como tal pelo artista e pela devoção popular, que a vê como uma santa com seus ritos cultuais.

Finalmente, essa transgressão é essencial para entender a que público o pintor está se dirigindo. Donovan dá às figuras divinas os polegares levantados do Facebook (o que significa "eu curti"), que parecem sair de suas bocas como se aprovassem as declarações e decisões dos mortais. Essa intrusão cria um efeito cômico, pois há uma diferença entre a realidade pragmática e lúdica do uso do Facebook e o caráter atemporal e onipotente do divino. Essa intrusão parece transgressora, mas faz parte da continuidade das práticas devocionais da religião popular mexicana, que não deixa de personificar os santos desde os tempos coloniais. De fato, segundo Gruzinski (2012), a introdução da imagem cristã na Nova Espanha não apenas envolveu uma antropomorfização da divindade, mas, também, personalizou as relações entre o humano e o divino, dando visibilidade ao santo.

Também no tema dos milagres, há renovação da tradição com uma encenação ou visão de modernidade mais jovem que a de Vilchis e Mecalco. Assim, apresenta vários agradecimentos que remetem ao Facebook, com textos que agradecem, por exemplo, à Virgem, porque a foto do perfil de uma pessoa recebeu mais de mil curtidas e o doador já conta com muitos admiradores. Em um ex-voto, uma mulher também agradece à Virgem porque sua página no Facebook, que promove suas massagens eróticas, teve mais de mil curtidas, e conquistou muitos clientes. Em outra pintura, uma mulher agradece pelas viagens "*chingones*"[89] que lhe permitiram fazer os cogumelos alucinógenos. Outra mulher agradece à Virgem por se apaixonar, o que a ajudou a largar a cocaína e sua mãe que a explorou em Tepito. Voltando ao exemplo anteriormente citado, o texto não diz mais nada, mas a palavra "hotel" sugere o tipo de exploração sofrida. Do dramático ao superficial, os ex-votos de Donovan evocam a felicidade diária e os infortúnios dos jovens.

Esses ex-votos "rejuvenescidos", por lidarem com problemas de pessoas entre 20 e 30 anos de idade, muitas vezes tratam do amor. A estética gráfica é, então, *kitsch*, com uma chuva

[89] O termo varia em sua aplicação no México. Aqui seria aplicado à "viagem alucinante", algo maravilhoso, mas fora do normal.

de corações, que desce do céu, e o domínio da cor rosa na pintura. Os problemas são variados: um doador é grato porque seu amor é recíproco, porém a presença de cogumelos alucinógenos não permite saber se foi o divino que interveio ou a substância ilícita, que funciona como um feitiço, ou ambos, pois o divino de Donovan recorre a todos os tipos de adjuvantes para ajudar os homens. O artista também descreve cenas de adultério com personagens que se expressam em bolhas com uma linguagem coloquial. Uma mulher agradece à Virgem por ter expulsado seu marido infiel e por ser feliz sem ele. Com um gesto de cumplicidade em nome da solidariedade feminina, a Virgem de Guadalupe parece responder emitindo um *Like* e iluminando a mulher com seus raios, como ilustra a Figura 67.

Figura 67: Ex-voto de Donovan



La. Srita. Naomi Glez agradece a la Vgen. Gpe xq' el 3 dec. 2013 leyo' los mensajes de su cel. De su marido, y encontro' q' tenia un […]con su mejor Amiga, apartir de ahí lo mando al Chingada, y ahora vive mas Feliz sin el…[90]

Fonte: Foto de CEMCA (2020).

O pintor aprecia representar mulheres modernas e livres, que não se submetem à dominação masculina e assumem suas decisões e seus desejos. Essa representação atesta uma mudança no comportamento das mulheres em relação à sociedade mexicana e à tradição ex-votiva, quando a mulher era a principal doadora e representava o pilar da família. Na pintura de Donovan, a mulher se rebela e assume a si mesma, enquanto a Virgem lhe dá a bênção com um *Like.*

[90] "A senhorita Nomi Glez agradece à Virgem de Guadalupe que, no dia 3 de dezembro de 2013, levou as mensagens ao seu celular de seu marido, e encontrou que teria um […] com sua melhor amiga, a partir daí o chamou de filho da puta, e agora vive feliz sem ele". Tradução livre do autor desta tese.

As imagens ex-votivas produzidas por Donovan, mesmo que tenham alta reprodutibilidade, mantêm a essência do ex-voto pictórico e impulsionam o objetivo transgressor quanto à forma, à temática e à sintonia com o mundo atual, com o propósito da midiatização (redes sociais) e demonstração da comunicabilidade das pessoas com os santos.

4.4.1.1.1.1 A transgressão ex-votiva

Para Luque Agraz (2012), os ex-votos transgressores constituem-se em uma crônica do lugar, da profissão, da pessoa, do gênero e da violência, sobretudo no México. Além de demonstrar a fé no padroeiro, esses ex-votos visam denunciar os constantes abusos às classes trabalhadoras, às mulheres e ao cidadão marginalizado. Os ex-votos "depositados" nos santuários católicos mexicanos representam, hoje, situações reais dos "pagadores de promessas" e dos doadores fictícios sobre questões conhecidas do cotidiano.

Essa estética ex-votiva, além de pautada na fé e voltada para aqueles que estão à margem da sociedade, procura, também, mostrar quem são os *retableros* contemporâneos dessa corrente plástica criada originalmente por uma religiosidade popular e agora levada a campos da estética, da arte e da contestação ideológica.

Em razão do interesse em torno do ex-voto, quando foi considerado um meio de expressão, por meio do qual fé, estética, arte e rusticidade se unem em um propósito comum, passou a ser considerado, no mundo das artes, um dos elementos plásticos, principalmente por ter sido coletado e defendido pelos já citados artistas mexicanos: Diego Rivera e Frida Kahlo.

Existe, ainda, outro fator que deve ser considerado como de grande relevância para que os ex-votos tenham passado a ser considerados elementos de arte, foi quando saíram das salas de milagres e passaram a constituir parte das ricas coleções de mexicanos e, principalmente, de estadunidenses. Ao verem a indiferença e, até mesmo, a repressão do alto clero para com essa demonstração de fé, muitos colecionadores e artistas passaram a constituir grandes acervos e a divulgarem esse tipo de expressão artística.

Tal como ocorreu no Brasil, colecionadores e artistas mexicanos coletaram ex-votos de vários locais desse rico país produtor da plástica ex-votiva. Assim, ao conhecerem o caráter estético dessas obras, eles atribuíram a elas, algum tempo depois do "resgate", o *status* de trabalho artístico. Daí, no novo ex-voto, aqui denominado "transgressor", questões mais frequentes, como acidentes e doenças, abriram espaços para outras situações totalmente alheias ao ex-voto pintado nos séculos XIX e XX, como as discriminações, a migração de pessoas de países pobres para nações desenvolvidas, a prostituição e o empoderamento da mulher.

É importante esclarecer que o suporte material utilizado para a pintura teve aceitação pelas classes populares durante o período de expansão do ex-voto pictórico no México: folha de cobre, atualmente sendo reutilizada nos anúncios; metais usados em mercearias, em sinalização de ruas e avenidas; madeira, reutilizada para continuar criando prática de sobreposição estética. Essa ressalva é importante para demonstrar a continuidade da pintura, do desenho e da estética ex-votiva, que adquirem força em suportes que não a tradicional e costumeira tábua da época colombiana, período da catequização.

Desde que surgiu, objetivando fugir da configuração apenas descritiva, que se constituiu com base em propósitos utilitários, inerentes ao rito religioso dos séculos XVII ao XX, o ex-voto transgressor se constituiu como documento histórico e como objeto artístico, embora a ciência histórica o considerasse assim desde que valorizou o ex-voto como testemunho para o estudo das mentalidades (VOVELLE, 1987).

Numa perspectiva cosmogônica, o *retablero* contemporâneo emprega as cores para caracterizar os santos intercessores frequentemente com as mesmas cores dos altares, das gravuras ou das pinturas; iconograficamente, essas cores carregam uma simbologia: na Virgem de Guadalupe, o azul-turquesa da capa significa nobreza; o vermelho significa virgindade; e o amarelo, que brilha, significa calor e está relacionado ao sol, fazendo-nos entender que ela é a mãe do sol. O anjo nos pés da morena *Tepeyacac* tem nas asas as cores verdes, branco e vermelho, cores portadoras de todo o mito da criação do sexto sol dos mexicanos.

A maioria dos santos cristãos também é associada a predicados diversos, principalmente como padroeiro específico, seja local, seja nacional, que consiste no atributo de um título ao santo, por exemplo, santo dos médicos, santo intercessor em problemas conjugais, santo das parturientes, dos que afastam as calúnias, santo das causas difíceis e desesperadas e tantos outros.

Esses *retablos* ex-votivos atuais também carregam o simbolismo das cores, mantêm um espaço qualitativo baseado em princípios simbólicos, diferenciando os espaços sagrados e profanos de segundo plano, o que nos coloca diante da reprodução de uma realidade, mas, antes, da produção de outra: a realidade contestadora não mais individual ou familiar, mas política e social.

Atualmente, a maioria dos *retableros* ativos tenta imitar a passagem do tempo, marcando os eventos ex-votivos reais com datas anteriores à realização do voto, oxidando as folhas por meio de diferentes métodos: enterrando-as, expondo-as ao clima ou ao sol para adquirirem a aparência de um objeto antigo e efêmero, ou usando vernizes na pintura. Esses ex-votos passam a ser adquiridos como um objeto colecionável, que revitaliza o objetivo popular

de agradecer os favores do céu, ou como uma lembrança de um local turístico para presentear amigos.

No entanto, no México, essa visão é um pouco simplista, porque esse novo ex-voto pode ser interpretado como um documento visual e social para se entender a sociedade hodierna, baseada nos novos campos temáticos transgressivos. Isso pode ser atribuído à era do ex-voto contemporâneo, o que demonstra a função social da arte, como bem preconizam Hadjinicolau (1990), Francastel (2011) e Luque Agraz (2012), no campo da história da arte, e Vovelle (1987), no campo da história.

Numa concepção que une os três autores da história da arte citados, é, principalmente através da arte, que o ex-voto, por meio de desenhos e pintura, se expressa como testemunho de vários tipos de atitudes do homem, desvendando ambição, medo, felicidade, amor. Esses sentimentos também podem ser vistos nas esculturas de cabeças, braços e corpos inteiros e em uma infinidade de tipos ex-votivos que testemunham o desejo conquistado.

Já no campo da história, para Michel Vovelle (1987), os ex-votos são um dos raros meios de investigação no mundo do silêncio daqueles que não sabem escrever. Levam-nos aos segredos das consciências da sociedade, dos momentos mais íntimos, do cotidiano dos indivíduos, dos valores que permeiam o contexto social (VOVELLE, 1987).

Expostos em uma sala de milagres, os ex-votos expõem a fé, a crença, a procura de comunicação do fiel com seu padroeiro, levam-nos, de imediato, à religiosidade das pessoas que vêm de longe, em diversos meios de locomoção, para pagar ou pedir uma graça. Lá, percebemos a grandeza da fé, a dimensão da religião católica, que se estende a lugares distantes, a ausência de obstáculos que impossibilitem os devotos de cumprir suas desobrigas, e, delas, as causas que implicam em fatos e acontecimentos individuais, coletivos e familiares.

Tradicionalmente são mostrados no ritual religioso os temas da estética ex-votiva, entre os quais se destacam doenças, acidentes cotidianos, desastres naturais, meios de transporte, revolução, violência social. A temática voltada às doenças continua a ser uma constante no imaginário.

Nesse campo, existem vários problemas de caráter improvável, porque mostram questões que, à primeira vista, procuram criar certa ironia e humor para o espectador dessas pequenas pinturas, mas que, ao aprofundar a observação, percebemos o modo de viver e pensar de um lugar, um bairro, uma região e uma nação. Os traços e problemas socioculturais são marcantes nas ações imagéticas ex-votivas não somente nos contemporâneos ex-votos transgressores, mas, também, em ex-votos que remontam à Antiguidade, encontrados nos

testemunhos da arquitetura, da casa, do quarto, da vestimenta, dos tipos de doenças, dos espaços de trabalho e dos trabalhos.

Nos ex-votos transgressores, identificamos diversos temas atuais, como o trabalho e o trabalhador, a diversidade sexual, a prostituição, o empoderamento feminino e a infidelidade, o corpo e a sensualidade. Tudo trazendo uma "abstração de ideias", em que, de acordo com Jorge A. González (1986, p. 32), é possível "detectar os recursos de uma série de configurações, concepções culturais e de classes subalternas, nas quais longe de disputa teológica, o 'divino' é enterrado no cotidiano", e os problemas sociais, políticos e culturais se sobressaem aos olhos do espectador, ao contrário do ex-voto pictórico tradicional, em que o divino é o plano principal da pintura.

Há uma postura crítica no ex-voto transgressor, quando, por exemplo, mostra que, na vida cotidiana, existe a dupla moral em todos os estratos sociais, ilustrada pelo exemplo mexicano, ousado, aberto diante dos seres supremos, notadamente perante o comportamento considerado sacrílego pela doutrina e autoridade oficiais do catolicismo. Embora não seja a regra, há "lugares" da instituição católica que não censurariam tal postura imagética, assim como não censurariam posturas ex-votivas retratadas em esculturas. Mas, é possível encontrar salas de milagres de santuários com "sensores", que exigem a colocação de objetos ex-votivos em balcões ou cestos para verificarem o conteúdo, e eles próprios (os "sensores") alocam, ou não, em determinada seção da sala.

Segundo González (1986), esse tipo de ex-voto transgressor estabelece uma relação de solidariedade e responsabilidade mútuas com os santos que ajudam o devoto. Então, é possível descrever cada um dos novos grupos temáticos em que o ex-voto transgressor procura representar os problemas com ironia, mas deve-se entender que, em alguns, há os que refletem a idealização de um simples *retablo,* que serve como *medium* social, a partir do qual os problemas apresentados nos ex-votos vão do íntimo do crente para o domínio público.

A diversidade sexual é um tema também tratado no campo ex-votivo. Os ex-votos dessa categoria tratam de problemas relacionados à homossexualidade, ao transexualismo, a episódios de violência vivenciados nas comunidades LGBTQIA+[91], parafilias, a busca para ser aceito legal e socialmente como indivíduo ou até ser bem-visto pela hierarquia católica.

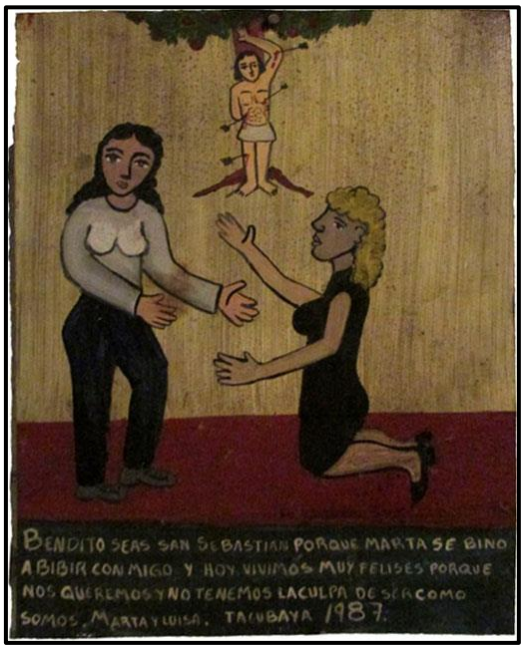
Nesses ex-votos é possível identificar a voz de grupos vulneráveis, mostrando que, mesmo irônicos, em certa medida, são documentos históricos da evolução da sociedade

[91] Sigla para referenciar Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Queer, Intersexuais e Assexuais.

mexicana, trazendo à tona, sem inibição, a existência e as características desses grupos sempre relegados a se esconder.

Entre muitos exemplos catalogados e documentados, está o ex-voto de Marta e Luísa, produzido por Alfredo Vilchis, que mostra o agradecimento pela união de duas pessoas do mesmo sexo, representadas no momento de um encontro a sós, mas tendo ao fundo a imagem de São Sebastião (Figura 68).

Figura 68: Ex-voto de Marta e Luisa. Acervo Alfredo Vilchis – México



Bendito sea San Sebastian porque Marta se Bino a vivir conmigo y hoy vivimos muy felices porque nos queremos y no tenemos la culpa de ser como somos. Marta y Luisa. Tacubaya 1987[92].

Fonte: Foto do autor.

O *retablo*, em tonalidade ácida, por trazer o preto, o ocre e o vermelho, mostra duas figuras femininas, brancas: a da esquerda, de cabelos pretos, de pé, vestindo calça preta e camisa branca de mangas longas, tem o rosto voltado para o espectador, os braços e as mãos voltados para seu lado esquerdo, como se estivesse acolhendo a segunda figura, loira, de perfil, com vestido preto e ajoelhada em direção à primeira figura. Na parte inferior da obra, a legenda em branco sobre fundo preto.

Ao alto das duas figuras femininas, bem ao centro, está a composição tradicional que mostra São Sebastião amarrado a uma árvore, com o corpo – que veste apenas perizônio – flechado em quatro lugares. São Sebastião é considerado o padroeiro dos homoafetivos. Para a romancista Susan Sontag (2007), o rosto de Sebastião, retratado em pinturas e esculturas, não

[92] Bendito seja São Sebastião porque a Marta veio morar comigo e hoje vivemos muito felizes porque nos amamos e não temos a culpa de ser quem somos. Marta e Luisa. Tacubaya 1987. Tradução livre do autor.

traz a contração da dor, assim como a beleza do santo está dissociada do sofrimento causado pelas flechadas. Para a autora, a cena da morte de Sebastião demonstra leveza e imponência do corpo diante da dor, o que seria uma referência às comunidades LGBTQIA+ contemporâneas.

Esse caso relativo a São Sebastião instala-se entre as narrativas de indivíduos, grupos e famílias, das suas memórias e da sua expansão sobre profissão, época e lugar. O importante, portanto, é, ao divulgar os atos e os fatos, trazer à tona algo que se expanda de uma história local para uma história mais global, ao publicizar a condição homoafetiva. Trata-se, desse modo, de expandir o *corpus* de uma memória individual para uma coletiva, quando o assunto sai de uma instância pessoal ou, até mesmo, íntima, o que corresponde, digamos, a uma "divulgação ex-votiva", em que teríamos, além do processo comunicacional que o ex-voto e o crente produzem, a expansão de causas, problemas e quebras de preconceitos. Nesse caminho, a memória seria entendida não no sentido diretamente psicologista da memória individual, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas e da memória construída do historiador (ACHARD et al., 1999, p. 49), tendo como *medium* o ex-voto.

A prostituição é outro assunto muito explorado em placas ex-votivas, geralmente destinadas a mulheres dedicadas a usar o corpo como fonte para ganhos, que a sociedade estigmatizante trata como se fossem pessoas que se envolveram no comércio sexual por puro prazer. Na realidade, essas mulheres são, em alguns casos, forçadas a ter essa profissão para a própria sobrevivência, tendo, muitas vezes, que se deparar com pessoas abusivas – notadamente homens.

Muitas das prostitutas são mães solteiras que, por não terem encontrado um emprego em outra área econômica e cultural, decidem se prostituir; outras, por terem sido enganadas, entram nesse tipo de comércio. Nos ex-votos com essa temática, seus fundamentos mostram que essas mulheres são como qualquer pessoa, com fé, sofrimento e desejo de serem ouvidas pelos santos intercessores para não serem infectadas com nenhuma Doença Sexualmente Transmissível (DST) e não serem assassinadas por algum psicopata dentro dos hotéis. Os dados indicam, ainda, que elas esperam poder ganhar uma boa quantia em dinheiro por semana, encontrar uma pessoa que as aceite como são e que as impeça de continuar trabalhando.

Nos Ex-votos transgressores não há uma mudança de formato ou de estrutura estética, o que evidencia a manutenção da tradição ex-votiva. Na verdade, há uma proposta de união de dois polos, o do formato de uma narrativa antiga, ainda aos moldes do século XIX, e o que apresenta prioritariamente a fala do devoto, que propõe elucidar crítica e metaforicamente cenas

representativas da história individual ou de determinado grupo, a exemplo dos casos de empoderamento feminino, trabalho, família, estudos e, até mesmo, criminalidade.

Ex-votos transgressores também tratam de temas que envolvem bruxaria, extraterrestres e pesadelos, que mostram a idiossincrasia popular relativa a visões e práticas comumente chamadas de "ciências ocultas", que envolvem ritos mágicos, alucinações ou envolvimento com *Ufos* para atrair "bons fluidos", inclusive, com a participação de ervas alucinógenas ou o uso de magia para prejudicar o inimigo ou favorecer o amigo. Essas práticas consistem em orações dedicadas a objetos e seres de todos os tipos: pedras com caráter mágico, ervas, animais e invocações para as almas dos mortos. Esse tema será ainda explorado iconograficamente, quando da conclusão da tese, para uma maior certeza quanto à natureza que respalda o ex-voto.

Mesmo tendo apresentado apenas alguns temas e casos de ex-votos transgressores, podemos afirmar que houve um salto, uma modificação, mas que ainda é mantida a continuidade do ex-voto mexicano, derivado de duas direções: uma tradicional e outra que quebra o contexto dos ex-votos tradicionais, respeitando, é claro, as características formais das "ofertas" ex-votivas, que são, em primeiro lugar, o agradecimento por um favor considerado "milagroso por romper com a vida cotidiana", e a presença de um ser intercessor, solicitado para ajudar em uma hora de dificuldade.

Há cerca de vinte anos, o ex-voto pintado pelo mexicano não é mais um objeto em processo de desaparecimento, nem apenas um objeto da igreja. Ele chegou à categoria de "arte popular", interessa a museus e colecionadores e circula internacionalmente com ares da contemporaneidade, ou seja, como um retrato dos problemas hodiernos. Na passagem de objeto de devoção a objeto de arte, houve transgressões das normas da tradição ex-votiva (PERRÉE, 2013).

Em suma, Alfredo Vilchis é o cronista dos eventos que ocorrem em âmbito nacional e no cotidiano das pessoas, impondo sua assinatura e sua marca visual e verbal. David Mecalco renova a pintura ex-votiva com um estilo pictórico primitivo e com temas sociais tratados de forma crua e realista. E Donovan põe em cena uma geração do Facebook, graças a um estilo amplamente inspirado em quadrinhos e ícones das redes sociais.

Nos três casos, o ex-voto teve de ser atualizado com marcas da contemporaneidade, para agradar a um público apaixonado pela arte popular. Uma forma de atualização dos cânones artísticos. E é sob o impulso do centro que o ex-voto novamente desperta o interesse dos artistas das periferias para uma prática secular. Hoje, uma infinidade de artesãos e artistas, além dos três analisados, passaram a dedicar-se a essa prática artística quando viram a demanda que

emanava da tradição e do comércio. Essa produção ex-votiva energiza e valida o caráter transgressor e, muitas vezes, humorístico dos ex-votos criados nas periferias.

A pintura ex-votiva de hoje revela muito sobre as relações entre o centro e as periferias e sobre a forma como o centro reage às tendências de criação e produção das periferias. Aliás, a situação modificou-se graças a diversas iniciativas, que tentam sair dessa fratura para valorizar uma produção artística universal, embora muitos preconceitos ainda estejam em vigor na Europa, nos Estados Unidos e em países emergentes.

Assim, Vilchis e Mecalco tendem a *retableros* contemporâneos, abrigando as suas produções em salas de milagres e em galerias especializadas em arte popular, notadamente em países estrangeiros desenvolvidos. Em países emergentes, é muito raro que esses mesmos artistas sejam exibidos em espaços artísticos. Quando são apresentados nesses países emergentes, surgem no âmbito de exposições temáticas sobre a tradição ex-votiva. Por isso, a carreira de Alfredo Vilchis é excepcional, uma vez que ele expôs no Museu do Louvre, como parte de uma homenagem ao Prêmio Nobel de Literatura de 2008, que reuniu arte tradicional e arte contemporânea, e é exibido no México em uma galeria de arte, a Casa Lamm. Mesmo com preconceitos, uma mudança está ocorrendo e, embora seja lenta, já está em andamento.

Os trabalhos de Alfredo Vilchis, David Mecalco e Donovan refletem essa mudança, exemplificando as complexas relações entre o centro e as periferias, que não podem ser reduzidas a uma única divisão mundial entre norte e sul. De fato, as noções de centro e periferia também funcionam em âmbito nacional, tanto no centro, como nas periferias. O caso dos dois *retableros* reconhecidos como artistas na Europa e nos Estados Unidos, mas pouco exibidos em seu próprio país, mostra isso, pois o mundo da arte contemporânea mexicana os vê como artesãos, que perpetuam uma tradição, e não como artistas originais.

Alfredo Vilchis passou do *status* de artesão ao de artista, porque o centro, representado por atores do mundo da arte europeia e americana, exibiu e mediou sua obra em lugares rotulados como artísticos, o museu do Louvre é o melhor exemplo, o que favoreceu a venda de seus tradicionais ex-votos em galerias de arte. O estilo de Alfredo Vilchis é tradicional, mas sua habilidade, técnica e talento atestam uma grande individualidade, ainda mais quando soube renovar a prática ex-votiva através de temas atuais, já que descreve situações cotidianas da contemporaneidade, muitas vezes engraçadas e satíricas ou mesmo libertinas. Esta leitura permitiu a redescoberta do ex-voto e, sem dúvidas, contribuiu para sua perpetuação.

4.5 Diálogos: da arte à *folkmídia*

No México, desde o final dos anos 1990, a criação de ex-votos pintados despertou um interesse renovado entre turistas e comerciantes, sob a forma de cenas ilustrativas das realidades sociais locais, num estilo figurativo por vezes realista, por vezes caprichoso na geometrização, muitas vezes humorístico.

Após o pouco uso nos anos 1960, a prática de ex-votos pintados encontrou uma segunda vida e inseriu num circuito econômico indivíduos que não eram reconhecidos nem como artistas nem como artesãos no seu país de origem. Os seus clientes, crentes e descrentes, fazem circular o ex-voto nas redes artísticas seculares internacionais, permitindo o reconhecimento de uma prática e dos seus criadores e fazendo, inclusive, com que o governo mexicano exija proteção para essa cultura popular de séculos. Num contexto de pedidos de restituição dos seus bens por certos países, o México celebra o regresso da Itália de ex-votos tradicionais pintados. Além disso, realiza exposições com ex-votos pictóricos considerados, como vimos mais acima, transgressores. Estas criações, digamos profanas, testemunham as dinâmicas artísticas, sociais e econômicas, tornando o ex-voto um agente histórico e cultural, que funciona fundado em uma diplomacia de influência (LATOUR, 2012).

Ainda com base em Latour (2012), defendemos que, diante de modalidades e através de redes, a circulação destes ex-votos transgressores participa da patrimonialização de uma prática devocional, artística, econômica e museográfica. E, em uma medida ainda maior que as dos ex-votos dos séculos XVIII e XIX, estas circulações fazem do ex-voto um ator político nas relações internas e externas que seu país, no caso o México, mantém com outras culturas.

Não apresentamos, aqui, artistas de renome que produzissem ex-votos no Brasil pelo fato de o referido país não ter tido expoentes que se lançaram por uma produção de envergadura ou pelo simples fato de não ter tido, no passado e nos últimos quarenta anos, renomes que trabalhassem o ex-voto tradicional nem tampouco o transgressor. Podemos, sim, destacar artistas que trataram de temáticas transgressoras, mas isso se deu por meio de uma configuração artística e estética que lembra o ex-voto, apesar de não se caracterizar, de fato, como um. É o que ocorre, por exemplo, com a arte do mestre baiano Santi Scaldaferri (1928-2016), que evoluiu do ex-voto para o homem-porco, criando gente com cara de ex-votos – a partir da encáustica – e encarando-os como atores de uma farsa na qual critica a vaidade, a luxúria e a corrosão do poder do homem (MORAIS, 1979). Algo semelhante ao que constatamos em relação à obra do fotógrafo, também baiano, Mario Cravo Neto (1947-2009), que, por meio de sua rica fotografia que transita pelo imaginário religioso e místico, principalmente da

religiosidade católica e do candomblé, abordando temas como a possessão espiritual do corpo, compôs a série *ex-voto*, quando criou esculturas ex-votivas em madeira talhada, atualmente reunidas na Fundação Gregório de Mattos, em Salvador. Dois artistas de distintas técnicas que se valeram de temáticas relacionadas em certa medida com o ex-voto, mas buscaram uma espécie de ressignificação desse tipo de produção. Claro, podemos, já nesse início de diálogo, e com esses dois grandes mestres, tratar do objeto atuante, no sentido Latouriano. De acordo com essa perspetiva, não é o artista que ganha com a produção do objeto para a religião, mas do objeto ex-voto que é tomado como utilidade temática, como razão para a produção do artista, o que permite que certas técnicas – encáustica e fotografia – sejam responsáveis por difundir o ex-voto para horizontes além da fé, o que, necessariamente, não tem ligação com a transgressão, analisada aqui a partir dos *retableros* mexicanos. Nas palavras de Latour (2012, p. 162):

> Se concordarmos em aprender também com as controvérsias sobre os não humanos, logo perceberemos que questões de fato não descrevem que tipos de agências estão povoando o mundo melhor do que as palavras social, simbólico e discursivo descrevem o que é um ator humano e os alienígenas que os capturam.

Vale salientar, ainda, que, além da projeção do objeto atuante, existe a performance e a rede. Esses são outros caminhos por meio dos quais o estereótipo ex-votivo se propaga, extrapolando a dinâmica primeira e revendo sua relação dialógica, por meio do agenciamento de suas diversas naturezas. A esse respeito, lembramos do uso dos ex-votos estereotipados (escultóricos e pictóricos) na moda e em outras atrações culturais.

Em 2019, por exemplo, a Escola de Samba União da Ilha do Governador fez referência ao memorável milagre de Zacarias. O abre-alas retratou Zacarias, um escravo negro, que depois de fugir e ser novamente capturado e levado de volta ao cativeiro, por volta de 1790, pediu para rezar aos pés da imagem de Nossa Senhora da Conceição, em Aparecida, São Paulo, que tinha sido encontrada por pescadores da localidade. Após a reza, por milagre, as correntes de Zacarias se quebraram, uma vez que a santa teria lhe dado a tão almejada liberdade.

A alegoria da escola de samba foi composta por componentes em ambos os lados e na sua parte superior, chamando a atenção por seus tons avermelhados e pelo acabamento. O abre alas contou com componentes fantasiados de Nossa Senhora Aparecida, além de apresentar uma escultura da santa na sua parte central. Havia também, ao lado de um dos carros alegóricos, ex-votos escultóricos em madeira, representando membros do corpo humano.

Em outro evento, numa das edições da São Paulo Fashion Week, modelos desfilaram com seus vestidos com adereços que lembravam os milagritos mexicanos. Desta feita, o objeto

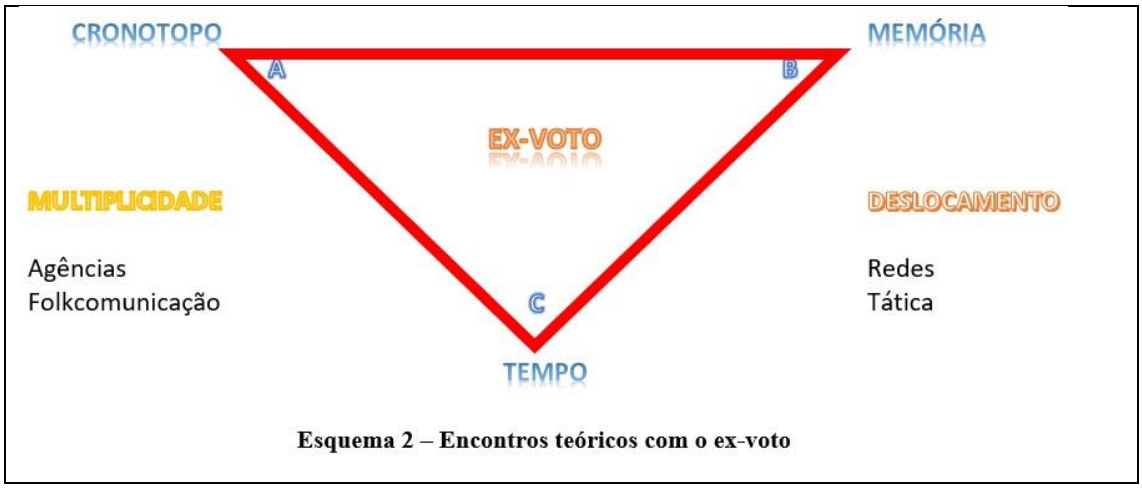
é usado a serviço da moda e funciona em comunhão com aquilo que representa o alto *status* das marcas que alimentam certas grifes.

No caminho do agenciamento, está a interação – facilitada pela ideia Latouriana da rede – entre as pessoas, as narrativas e a diversidade. No quesito "narrativas", temos o passado, no qual as experiências tecem as criações que chegam aos dias atuais. Daí o reforço à carga do objeto estereotipado. Aqui, notamos interações abordadas em todos os ângulos da sociedade – vertical e horizontalmente – e vislumbramos a ação da memória coletiva, que, ao final, tem raiz nas tradições, pois, a partir delas, os ex-votos refletem recordações, lembranças, fazeres, costumes e práticas (HALBWACHS, 1990, 2004).

Com base no que propõe Beltrão (1971, 1980, 2004), defendemos três pontos importantes. Primeiro, a noção de folkcomunicação permite pensar o objeto na relação com uma comunidade ou com um grupo menor, o que se dá por meio do estabelecimento de um processo comunicacional entre este objeto e a comunidade ou o grupo. Segundo, a referida noção permite, ainda, analisarmos o objeto quando ele se adequa a um processo *mediático*, canalizado, também, pelos *mass media*, é o que ocorre quando os objetos ex-votivos alcançam feiras e exposições, mas também quando acontecem coberturas jornalísticas que tratam dos *retableros* transgressores. Por fim, ainda com base em Beltrão e no seu conceito de folkcomunicação, podemos pensar o conceito de *folkmídia*, cunhado por Melo (2008) e desenvolvido também por Trigueiro (2011) e Schmidt (2018), que tratam da cultura popular e do folclore pelas vias das indústrias mediáticas. Esse conceito de *folkmídia* permite abordar ainda a produção de elementos da cultura popular na relação com fatores (e elementos) da cultura de massa. Nesse caso, o destaque maior, em relação àquilo que apresentamos nesta seção, recai sobre o artista Donovan, que produz, além da bricolagem, ex-votos relacionados com aspectos das HQs e de alguns elementos que figuram nas redes sociais da Internet.

Outra questão importante de retomarmos neste tópico de discussão dos dados e que também envolve os ex-votos transgressores é a noção do cronotopo, pois, como vimos, do século XVIII ao século XXI, as configurações de tempo e espaço representadas na linguagem e no discurso ex-votivos foram se modificando, alterando formatos, mas reforçando a estética e mantendo, apesar das transformações, o objeto ex-voto. Nesse sentido, apesar das peculiaridades e "inovações" dos ex-votos de Donovan, Mecalco e Vilchis, por exemplo, vemos neles algo que permite que os classifiquemos como ex-votos, assim como fazemos com os ex-votos oitocentistas. Isso ocorre porque traços, sinais e sintomas de certa estética continuam em sua aura, mesmo que alguns elementos tenham mudado. São os frutos das épocas o que nos aproxima da noção Bakhtiniana de cronotopo, no que se refere à análise desses ex-votos.

Assim, com base na relação entre forma e tempo, multiplicidade e deslocamento, montamos um esquema que envolve os conceitos de Bakhtin, Certeau, Halbwachs, Latour e Beltrão, e que, assim acreditamos, consegue explicar a relação de todos esses autores com a tese central deste trabalho que é ver o ex-voto como objeto de uma tradição milenar, diversificado e com configurações trazidas no tempo e espaço, que os torna ainda mais reconhecido e representativo na memória coletiva, ganhando ele mais força num processo de agenciamento e táticas infocomunicacionais que o notabiliza como objeto atuante para além da religiosidade e da cultura popular. Para clarear esse enunciado da tese, trazemos o seguinte esquema:



Esquema 2 – Encontros teóricos com o ex-voto

O ex-voto é o objeto central e insere-se em processos de mudança de narrativas e de esquemas estéticos (A/C), que resiste, devido à tradição, permanecendo em diversas culturas (B/C). Esse ex-voto se fortifica, principalmente, quando há agenciamentos dele, o que permite que o mesmo se multiplique através de deslocamentos possibilitados por redes diversas que funcionam a partir de diferentes processos comunicacionais. Esses processos – impulsionados pelos agenciamentos e pelas redes – mantêm o ex-voto em cenários que o tornam, além de popular, questionador e mediatizado, o que se dá por meio de processos culturais presentes em outros *medium*, além do próprio ex-voto. Toda essa relação nos permite dizer que os ex-votos se constituem a partir de uma ligação entre reconhecimentos, manteneção, patrimônios e religiosidade. Nessa perspectiva, a memória coletiva (B), funcionando a partir da dinamização e da disseminação da cultura, permite que recordação e lembranças processem e mantenham os signos, o que torna a prática ex-votiva uma constante. Nessa constância, vemos a ação do tempo (C), que, como contextualizamos em "Memória Coletiva" (2.5), permite múltiplas abordagens, as quais agem por meio de táticas e se enquadram como uma função nas gerações, tornando-se

fonte de discussão em diversos campos, sejam eles culturais ou científicos. Diante disso, ainda em Halbwachs (1990, 2004), vemos que a memória coletiva tem como objetivos a preservação, a codificação, a transformação e a restauração do vivido e das experiências; e é nesse caminho, costurado pelo tempo, que está a transmissão do conhecimento, a qual ocorre também por meio do ex-voto, quando podemos vê-lo como objeto atuante agora em diversos processos culturais, consubstanciando uma memória atuante, ampliando, assim, o alcance de um objeto cultural que era notável somente nos santuários católicos. Mas, que, com o tempo, tornou-se múltiplo, pois passou a se relacionar com outros vetores, a ser reconhecido pelos seus estereótipos e pela capacidade de crítica social, como corre com os transgressores. Tal processo de reconhecimento funciona em diversos lugares, mesmo não estando o ex-voto inserido num processo religioso, o que o torna ainda mais potencializador da memória coletiva.

5 CONCLUSÃO

Conforme já indicado na Introdução deste trabalho e nas análises finais, nossa tese é de que o ex-voto é um objeto trazido pela cultura popular, oriundo de uma tradição iniciada antes de Cristo, que atravessa os tempos com diversificações e reconfigurações tipológicas, o que o torna ainda mais reconhecido e representativo para a memória coletiva. Tal objeto tornou-se ainda mais empoderado devido aos processos de agenciamento, que o consubstanciaram em memória atuantes, dentro ou fora da religião e da cultura popular. Foi com base nessa tese que fomos costurando os capítulos do trabalho que agora findamos. Nesse sentido, vamos, nesta etapa conclusiva, retomar os principais resultados que encontramos a fim de mostrar a relação entre os capítulos e a tese que formulamos.

O ex-voto, em sua tipologia, prima-se de riqueza e encontra-se como testemunho histórico, fonte artística, *medium* facilitador da cultura e religião popular; ele é testemunho dos variados valores do homem e, por este motivo, mostra-se em múltiplas linguagens devido à heteroglossia, aqui fundamentada em Bakhtin (2016), que se instalou no decorrer dos tempos diante da sua diversidade tipológica que capitaneou os tipos de linguagens produzidas por forças sociais de múltiplos campos, como da saúde, relações variadas dentro e fora da família, profissão, gêneros, tendências particulares e coletivas e da representação do "eu", em cujos assuntos advêm, na felicidade, a exposição íntima.

Nesse caminho, percebemos dois importantes campos em que a Memória torna-se frequente. O primeiro, perante o discurso religioso refletido com o campo político. O discurso trazido por pessoas anônimas, cidadãos e cidadãs que lutam por questões voltadas a territórios, questões educacionais e da saúde, e que, no discurso livre e espontâneo, mas religioso, elucidam os seus problemas em mensagens críticas e até mesmo com tons de sarcasmos, como é o caso dos "ex-votos transgressores".

O segundo campo situa-se na conjunção entre o discurso religioso em verbetes materializados pelo *medium* ex-voto, estando ele sistematizado em museus ou nos espaços alternativos das salas de milagres e feiras artísticas. Isso porque o ex-voto pode ser considerado "*medium* alternativo" das pessoas que não tiveram, no jornal, na revista, na TV, espaço para falar da glória, da graça, da vitória, da paixão, da conquista da casa própria, como acentua Luiz Beltrão (1971, 1980, 2004, 2014). Essas pessoas entenderam que no "espaço dos milagres" pode-se colocar um quadro pictórico com o seu discurso, em alguns casos, mensagens, informações ou fragmentos da sua história de vida, e que terão as suas informações divulgadas à sociedade e alcançadas ao padroeiro ou padroeira.

O *medium* alternativo, que veio a ser trabalhado por Beltrão a partir de 1967, quando defendeu a sua tese de doutorado, aproxima-se enormemente da teoria correspondente à tática do cotidiano, de Michel De Certeau (1994), quando defende que as práticas podem deslocar os limites da dominação imposta pelo discurso do poder. E aqui o "discurso do poder" – em sintonia com Luiz Beltrão (1971) – está voltado para o poder dos *media*, quando enveredamos pela necessidade da informação e comunicação. Nesse âmbito, está o "pagador de promessa", que soube contar parte da sua história ao público em geral nas salas de milagres, nos cruzeiros, nos cemitérios e, por conquista, agradecer ao padroeiro ou a seu deus através das "colunas de agradecimentos" em jornais ou na supracitada revista Ave Maria (v. Figuras 5 e 6).

Em outro plano, pelas mensagens que podem, de alguma forma, afrontar o poder. Nesse segundo caso, temos as narrativas ex-votivas pictóricas, em salas de milagres, afrontando os poderes dos museus – a cultura popular *versus* a cultura erudita –, quando a liberdade em expor o ex-voto está mais forte quantitativamente na sala de milagres do que no museu e, consequentemente, com um número maior de espectadores. Em outra mão, buscando "brechas" para levar críticas a fatores sociais, políticos e econômicos, quando estéticas e narrativas dos ex-votos transgressores sublevam assuntos/temas que implicam no *establishment* e na igreja, trazendo os protestos e a diversidade contemporânea, onde pudemos (e podemos) notar, citando novamente Bakhtin, *in genere*, a enunciação ex-votiva, portanto, uma mesma estética pictórica, com diferentes vozes que se expressam e proporcionam um discurso múltiplo quando se evidencia o sarcasmo, o humor, a questão atual de gênero, a alteridade da mulher e até mesmo o agradecimento por questões contrárias a preceitos da Igreja Católica. Nesse caso, novamente a cultura popular sobrepõe o museu no quesito documento/testemunho, já que o museu vai depender dos objetos, primeiro pelos "pagamentos de promessas"; segundo, porque a instituição museológica dependerá dos "*retableros*" e "riscadores de milagres".

Quando trabalhamos as questões-problema, percebemos que, entre Brasil e México, há uma relação discursiva e temática nos ex-votos pictóricos de forma quase completa até a década de 1960, época em que os ex-votos transgressores têm início nas suas composições plásticas e narrativas. O Brasil e o México, desde o século XVIII até a década de 1950, trazem o enquadramento, os temas e os verbetes bastante similares, salvo alguns assuntos que serão peculiares à cultura de cada país. Nesse quesito há certa diferença, mas no tocante à estética, formato, narrativa e comportamento perante a Igreja há quase total similitude.

Ainda falando em similitude, porém sem estender para outros objetos, já que aqui enquadramos o ex-voto pictórico, é categórico informar que os ex-votos pictóricos são por demais trabalhados atualmente no México, ao passo que no Brasil, hoje, verifica-se o contrário,

quando, em raríssimas ocasiões e lugares, podemos ver ex-votos pictóricos novos. As outras tipologias, como fotografias, cartas e bilhetes e objetos industrializados são bastante similares, quantitativa e qualitativamente, nas salas de milagres do Brasil e México.

Em resposta a uma das hipóteses relativas à temática, podemos afirmar que os ex-votos pictóricos ainda apresentam assuntos tradicionais, voltados a doenças, acidentes, conquista do emprego e escolaridade. Por outro lado, expõem novas abordagens, reflexos dos dias atuais, relacionadas, principalmente, aos temas da migração, do empoderamento homoafetivo e feminino e do trabalho.

A segunda hipótese que levantamos trata da relação discursiva dos ex-votos pictóricos mexicanos com os do Brasil. E, como afirmamos acima, o enquadramento pictórico e a estética, somados ao discurso ou narrativa trazidos nos verbetes, possuem uma sincronia até a década de 1950. Primeiro porque em 1960 os ex-votos mexicanos ganharam as expressões transgressoras; segundo porque nessa mesma década os ex-votos pictóricos brasileiros começaram a dar lugar à fotografia.

Seguindo a mesma hipótese, e para além do enquadramento e cenários imagéticos tradicionais, podemos afirmar a não existência de ex-votos pictóricos transgressores no Brasil, limitando-se essa tipologia ao México, quando percebemos o efervescer de temáticas e categorias, com os destaques para artistas *retableros* como Alfredo Vilchis, David Mecalco e Donovan, que ganharam destaque e alargaram a tradição, possibilitando uma rede na rede, ou seja, as suas estéticas ganharam os seus próprios *sites* e deles diversos autores anônimos passaram a utilizar a estética para as Redes Sociais, seja no Instagram, seja no Facebook. Essa noção de rede – aqui aportada em Latour (2012) – pode, por nós, ser entendida como o agenciamento do ex-voto na web e Redes Sociais, com a conectividade.

Mas essa rede estende-se ainda mais quando podemos abrigar duas perspectivas conceituais:

i) A do objeto atuante;

ii) E da memória atuante.

No primeiro, e ainda buscando a concepção Latouriana (2012) da rede e do agenciamento, perceberemos a perspectiva que mostra os objetos ex-votivos associados “de tal modo que fazem outros atores fazerem coisas” (LATOUR, 2012, p. 158). Nesse sentido, vemos o ex-voto, em sua estética, sendo usado e, portanto, atuando, como fonte de renda – nas vendas em feiras físicas e mercados virtuais –, para os protestos e para as sátiras à sociedade, como também, o ex-voto em estampas de camisas, ou usado como nome de grupos musicais, ou em nome de filmes. Percebemos isso porque, na teoria ator rede, o ator é definido a partir do papel

que desempenha, do quão ativo, repercussivo é, e quanto efeito produz na sua rede. Portanto, pode-se dizer que, além das pessoas, animais, coisas e instituições, os objetos ex-votivos podem ser um ator, posto que a sua atuação está para além das salas de milagres, mesmo porque ela se inicia, tomando aqui a ideia de Latour (2012), quando ele ganha a tradição e o estereótipo de "milagres", "promessas", "graças", "*retablo* e *retablito*" e "tábua votiva", sendo reconhecido como tal dentro e fora da sala de milagres.

Nessa cadência, encontramos a memória atuante, a segunda perspectiva. E, nela, o "encontro" entre Latour (2012) e Halbwachs (1990 e 2004). Tal qual o objeto atuante, o ex-voto será reconhecido – daí a sua importância como estereótipo – nos lugares onde atua até mesmo fora do eixo "dos milagres". Na estampa da camisa, no museu enquanto objeto musealizado e exposto com outro propósito ao público; ainda no museu como objeto restrito à reserva técnica e sistema de documentação; nas redes sociais da Internet como objeto que trata do humor. Nesse reconhecimento e no seu agenciamento, podemos perceber o desempenho do seu papel nos variados processos históricos que não são restritos à religião. Ele, portanto, estará dando vitalidade a outros objetos culturais e, ao mesmo tempo, colocando-se em um lugar (ou diversos lugares) em que o seu reconhecimento sublinhará momentos históricos significativos, preservando, assim, o valor como origem para os grupos sociais, o que significa, por assim dizer, a perpetuação e fortificação da memória coletiva, agora cada vez mais expansiva, consolidada em uma amplitude, e com o seu reconhecimento e fixação imagética, digamos, no "não-lugar", cunhando aqui a teoria do francês Marc Augé (1994)[93].

A tradição ex-votiva atravessou séculos e milênios e, ainda hoje, no mundo, pequenos e grandes santuários católicos apresentam acervos em suas salas de milagres. Objetos que ficam por pouco tempo nas salas. Objetos que vão para museus, e outros que simplesmente somem por algum tipo de descarte. Isso é recorrente nas pequenas e grandes salas, das menos famosas às que possuem mais visitação no mundo, como a de Nossa Senhora Aparecida, no Brasil, a de Chalma, no México. Há santuários de grandes portes que não possuem salas de milagres, mas museus que trazem os seus acervos ex-votivos e sacros, a exemplo de Fátima, em Portugal, e Guadalupe, no México.

Por essas vias, o compromisso da pesquisa foi ver o ex-voto como objeto do patrimônio cultural, com imenso potencial iconográfico e semiótico, suporte da memória social e coletiva que traz conteúdos de cunho religioso, político e de outros setores da sociedade, o que o enquadrou, com certa facilidade, na teoria "ator-rede", pois, além de trafegar em questões de

[93] Para Augé, um não-lugar é um espaço intercambiável onde os seres humanos permanecem anônimos e não possuem significado suficiente para serem considerados "lugares".

setores sociais, o ex-voto expandiu-se na teia da sua tradição, desde antes de Cristo e, com ou sem o estereótipo, ganhou representatividade nos museus, no comércio das artes e na moda, tornando-se uma rede quase infindável e que auxilia na expansão de si próprio, fortificando, assim, uma memória coletiva, a cultura popular e a liberdade de expressão, esteja ela voltada para o povo, esteja voltada a Deus.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

A12. Disponível em: https://www.a12.com/redentoristas/noticias/primeiro-santuario-mariano-do-brasil-e-administrado-pelos-missionarios-redentoristas. Acesso em: 12 dez. 2022.

ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **A escrita no Brasil colônia:** um guia para leitura de manuscritos. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1994.

AMARAL, Ronaldo. **A santidade habita o deserto:** A hagiografia à luz do imaginário social. São Paulo: UNESP, 2009.

ÁGUEDA, Abílio Afonso da. **O fotógrafo Lambe-Lambe:** guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. Orientadora: Clarice Ehlers Peixoto. 2008. 268f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008).

ALONSO, Angela; TITAN Jr, Samuel. "Ernest Renan: 'Que é uma nação?'". **Revista Plural**. USP. v. 4, p. 154-175.São Paulo, 1997. Disponível em: https://www.researchgate.ne t/publication/285548245_Que_e_uma_nacao_de_Ernest_Renan. Acesso em: 04 set. 2022.

ARAÚJO, Alceu de Maynard. **Folclore Nacional**. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. **A Arte e a Crítica da Arte**. Lisboa: Estampa, 1998.

ARIAS, Patrícia; DURAND, Jorge. **La Enferma eterna, mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara et Colegio de San Luis, 2002.

ASSMANN, Aleida; CONRAD, Sebastian. **Memory in a Global Age**. London: Palgrave Macmillan, 2010.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. "Communicative and cultural memory." In: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies:** an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. (Traduzido em História Oral). Disponível em: https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642. Acesso em: 30 set. 2022.

ASSMANN, Jan. **Cultural memory and early civilization**. New York: Cambridge University Press, 2011. (Kindle)

ASSMANN, Jan. **Religión y memoria cultural:** diez estudios. Buenos Aires: LILMOD, 2008.

AVELINO, Mario Rosario. **Pompei la via sacra**. Pompei: Santuário de Pompei, 1987.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BACZKO, Bronislaw. " Imaginação Social". In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Enaudi Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BAEZ-JORGE, Félix. **Los disfraces del diablo:** Ensaio sobre a reinterpretação da noção cristã do mal na Mesoamérica. México: Universidad Veracruzana, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A Imaginação Dialógica:** Quatro Ensaios. Austin: University of Texas, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: UNB, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 5 ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso.** Rio de Janeiro: 34, 2016.

BALDINGER, Kurt. Semasiologia e onomasiologia. **Revista Alfa**. p. 7-36. São Paulo, 1966.

BARBOSA, Andrea Arruda. **Memória Institucional:** possibilidade de construção de significados em ambientes organizacionais. Ouro Preto: UFOP, 2013.

BASTIDE, Roger. **Impressões do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

BÉLARD, Marianne; VERRIER, Philippe. **Los exvotos del occidente de México**. México: CEMCA, 2013. (Col. Religião e cultura)

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e folclore:** um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão de ideias. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação:** a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação:** Teoria e Metodologia. São Bernardo do Campo: UMESP, 2004.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação:** um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. (Série Comunicação 12)

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOULLET, François. **Ex-voto Marins**. Genève: Éditions Maritimes et d'Outre-Mer, 1978.

BOUCHET, Philippe. **L'Atelier d'Hervé di Rosa**. Paris: Thalia Edition, 2011.

BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.** 2. ed. rev. Campinas: UNICAMP, 2005.

BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A festa do Santo Preto**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.

BRESCIANI, Carlos. Os edifícios do Colégio dos Jesuítas em Salvador/Bahia ao longo dos anos 1549 a 1760. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**, 104. Salvador, Bahia, 2009.

BRENNER, Anita. **Idols behind Altars**: Modern Mexican culture art and its cultural roots. New York: Payson and Clark, 1929.

BURKE, Peter. **Cultura Popular Na Idade Moderna:** Europa, 1500-1800. São Paulo: 1989.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CALLON, Michel; LAW, John; RIP, Arie. (Org.). **Mapping the dynamics of science and technology**. London: Macmillan, 1986.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 5. ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

CASTRO, Márcia de Moura. **Ex-votos em Congonhas:** o resgate de duas coleções. Brasília, DF: IPHAN, 2012. (Acervos 1)

CASTRO, Márcia de Moura. "Ex-voto em Minas Gerais e suas origens". In: **Cultura**, 31, Brasília, 1979.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes do Fazer. 6. ed Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. **El lugar del otro:** Historia religiosa y mística. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A Fábula Mística**: Século XVI e XVII, Niterói: Forense Universitária, 2015.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.

CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cultura e Democracia:** o discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1982.

CUNHA, Magali do Nascimento; GORDO, Luis Erlin Gomes. "Os ex-votos como mídias na transmissão e na preservação da memória social". **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 19, n. 42, p. 219-240, 2021.

DEL PRIORI, Maria. **Religião e Religiosidade no Brasil Colonial**. São Paulo: Ática,1994.

DELEUZE. Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-Œdipe**. Paris: Éditions du minuit, 1972.

DEMO, Pedro. **Metodologia do conhecimento científico**. São Paulo: Atlas, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995.

DICIONÁRIO MICHAELIS ONLINE. Disponível em: https://michaelis.uol. com.br/moderno -portugues/ busca/portugues-brasileiro/oximoro. Acesso em: 30 out. 2021.

DOCUMENTO DE MEDELLIN – Presença Da Igreja Na Atual Transformação Da América Latina à luz do Concílio Vaticano II Medellín, Colômbia, 1968.

DODEBEI, Vera; ABREU, Regina. (Org.). **E o patrimônio?** Rio de janeiro: Contracapa/PPG em Memória Social Unirio, 2008.

DORSON, Richard M. **Folklore and Fakelore:** essays toward a discipline in folk studies. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1976.

DOSSE, François. **A história em migalhas**. Campinas: UNICAMP, 1994.

DOSSE, François. **A saga dos intelectuais franceses 1944-1989**. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

DOSSE, François; DELACROIX, Christian; GARCIA, Patrick (Org.). **Correntes Históricas na França:** Séculos XIX e XX. Campinas: UNICAMP, 2012.

DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. **Ex-votos e poiésis:** olhar estético sobre a religiosidade popular em Minas Gerais. Orientadora: Maria Clara Tomaz Machado. 2002. 150f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História. Mestrado em História.Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2002).

DURAND, Jorge; MASSEY, Douglas S. **Retablos de migrantes mexicanos para os Estados Unidos**. Tucson: University of Arizona, 1995.

DURANTI, Alessandro. **Antropología Linguística**. Madrid: Cambridge University, 2000.

ECO, Umberto. **O Signo**. Lisboa: Progresso, 1977.

ECO, Umberto. **Estrutura ausente:** introdução à pesquisa semiológica. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EGAN, Martha J. "Milagros: antiguos iconos de fe". In: **Exvotos**, **Artes de México**. n° 53, 15 Nov-21. México, 2001.

FARRELL Jeanette. **A assustadora história das pestes e epidemias**. Rio de Janeiro: Prestígio, 2002.

FEBRE TIFOIDE. In: **Febre Tifoide**. Online. [*S. l.*], disponível em: https://www.gov.br/saude /pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/f/febre-tifoide. Acesso em: 12 dez. 2022.

FERRON Jean; AUBERT, Maria Eugênia. **Orants de Cartago**, Vol. I et II, Paris, coll. Cahiers de Byrsa, série monografias, 1974.

FOLKCOMUNICAÇÃO: a mídia dos excluídos. **Cadernos da Comunicação**. Estudos; v. 17. Rio de Janeiro: Secretaria da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2007. (Coleção Cadernos da Comunicação. Estudos.).

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FROTA, Lélia Coelho. **Ex-votos em Congonhas:** o resgate de duas coleções. Brasília, DF: IPHAN, 2012 (Acervos 1).

FURETIRE DICTIONNAIRE UNIVERSEL. Disponível em: http://www.xn--furetire-60a.eu/index.php/component/search/?searchword=evoca%C3%A7%C3%A3o%20mim%C3%A9tica&searchphrase=all&Itemid=116 Acesso em: 01 jul. 2021.

GARFINKEL, Harold. **Estudos de etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 2018. (E-book)

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GÓES, Maria da Graça Coutinho. de. **Ex-votos, promessas e milagres:** um estudo sobre a Igreja de Nossa Senhora da Penna. Orientadora: Mônica Almeida Kornis. 2009. 140f Dissertação (Mestrado em História. Fundação Getúlio Vargas/ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), 2009).

GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão:** um estuda da psicologia da representação pictórica. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GONZÁLEZ, Jorge A. "Exvotos e retablitos: religión popular y comunicación social em México". In: **Estudios sobre las culturas contemporáneas**. Año/vol. I, número 001.p. 7-51. Universidad de Colima. Colima, México, 1986.

GORDO, Luís Erlin Gomes. **Ex-votos midiáticos e a reconstrução da identidade da revista Ave Maria -** a supressão dos ex-votos no início da década de 1970. Orientadora: Magali do

Nascimento Cunha. 2014. 163f. Dissertação (Mestrado em comunicação Social. Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2014).

GORDO, Luís Erlin Gomes. Ex-votos midiáticos e a Revista Ave Maria: A Supressão dos ex-votos no início da década de 1970. **Revista Internacional de Folkcomunicação**. 2016. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19015/209209214947. Acessado em: 07 nov. 2021.

GRAZIANO, Frank. **Cultures of Devotion:** Folk Saints of Spanish America. Oxford University, 2006.

GRAZIANO, Frank. **Miraculous Images and Votive Offerings in Mexico**. Oxford University, 2015.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes**. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019). Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

HADJINICOLAU, Nikos. **História da Arte e Movimentos Sociais**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona: Concepción, Caracas: UCV, 2004.

HAMDAN, Camila; PENHA, Bruna. Altar Virtual: uma reprojeção espiritual e comunicativa. In: **UNESCOM, Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional, IX. Folkcom: Conferência Brasileira de Folkcomunicação**, Universidade Metodista, São Bernardo do Campo/SP, 2006. Disponível em: http://brasilia. academia.edu/CamilaHamdan/Papers/146200. Acesso em: 25 mar. 2023.

HERNÁNDEZ, Alberto. (Coord.) **La Santa Muerte, espaços, cultos e devoções.** México, El Colegio de la Frontera y Norte e El Colegio de San Luis, 2016.

HERRERO, Eulalia Castellote. **Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara**. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara, 2015

HIRSCH, Marianne; CHAUVIN, Irene Depetris. **Marcos familiares:** Fotografía, Narrativa y Posmemoria. Edição Espanhol 20 de julho de 2021. (Kindle)

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2008.

IDÍGORAS, José. **Vocabulário teológico para a América Latina**. São Paulo: Paulinas, 1979.

ILARA, Janaína. **O Memorial Arlindo Coelho Fragoso: o lugar de memória da Escola Politécnica da Universidade Federal da Bahia**. Orientador: José Cláudio Alves de Oliveira. 2022. 130f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação. Universidade Federal da Bahia, 2021).

INFOPÉDIA. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/tombola. Acesso em: 25 jun. 2021.

JIMÉNEZ, Orlando. (coord.) Dos al hilo, **Artes de México**, n°220, 2016.

KONDER, Leandro. **O futuro da filosofia da práxis**: o pensamento de Marx no século XXI. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social:** uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EdUFBA; Bauru: EDUSC, 2012.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** São Paulo: EdUnicamp, 1996.

LEITE, Francisco Benedito. Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos. **Revista Magistro.** CESGRANRIO, 2011. Disponível em: http://publicacoes. unigranrio.edu.b r/index.php /magistro/article/download/1240/741. Acesso em: 2 set. 2021.

LELOUP, Jean-Yves. **A vida em Jesus Cristo:** Segundo Nicolau Cabasilas e Santo Tomás de Aquino. São Paulo: UNESP, 2008.

LÉVY-BRUHL, Lucien. **A mentalidade primitiva**. São Paulo: Paulus, 2008

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1999.

LEWIS, Oscar. **Los Hijos de Sánchez**. México: Fonde de Cultura Económica, 1964.

LÖWY, Michael. **A guerra dos deuses:** religião e política na América Latina. Petrópolis: Vozes, 2000.

LUQUE AGRAZ, Elin; BELTRAN, Michele. **Dones y Promesas**: Exvotos Mexicanos. Mexico: Fundación Televisa, A.C. 1996.

LUQUE AGRAZ, Elin. **Análisis de la evolución de los exvotos pictóricos Como documentos visuales para describir "la outra Historia" de México.** México: UNED, 2012. (Tesis doctoral).

MACIEL, Betânia et al. (Org.) **Território da folkcomunicação**. Natal: UFRN, Departamento de Comunicação Social, 2011.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo:Companhia das Letras, 2001.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental:** um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Pensadores).

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. Tipos de Pesquisa. In: MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. Métodos específicos das ciências sociais. In: MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTÍN-BARBERO. Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1997.

MAUSS, Marcel. **Ensaio Sobre a Dádiva**. São Paulo: Ubu, 2008.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem:** Understanding Media. São Paulo: Cultrix, 1969.

MELO, José Marques de. **Mídia e cultura popular:** história, taxionomia e metodologia da Folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008. (Coleção Comunicação).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Elogio da filosofia**, Lisboa: Guimarães, 1986.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina:** do Transe ao Transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MUNIESA, Fabian. Actor-Network Theory. In: **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences** (Second Edition), 2015. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780080970868850011. Acesso em: 11 out. 2022.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Schwarcz, 1996.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. São Paulo: Departamento de História, PUC-SP. Proj. História, 1993.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de.; LUQUE AGRAZ, Elin; PÉRRE, Caroline. **Ex-votos do México:** tradição e transgressão. Curitiba: CRV, 2017.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. **Ex-votos da sala de milagres do santuário de Bom Jesus da Lapa:** sociedade, religião e arte. 2 ed. Ponta Grossa: Atena, 2022.

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

PALAZZI, Fernando. **Novissimo Dizionario della Lingua Italiana**. Rome: Fabbri, 1974.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PARK, Robert. “Human migration and the marginal man”. In: **American Journal of Sociology**. Vol. 33, No. 6; p. 881-89. May, 1928. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2765982?read-now=1&refreqid=excelsior%3Aa624e2b286d82d38b9060f1ea63760b6&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 31 set. 2021.

PERLMAN, Janice E. **O Mito da Marginalidade:** Favelas e Política no Rio de Janeiro. Trad. Waldivia Marchiori Portinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

PEREIRA, Júlio Cesar Rodrigues. **Análise de dados Qualitativos**: Estratégias Metodológicas para as Ciências da Saúde, Humanas e Sociais. São Paulo: EDUSP, 1999.

PERRÉE, Caroline. **L'ex-voto peint:** la société mexicaine en mots et en couleurs. México, CEMCA, 2013.

PESSOA, José; MATTOS, Maria Emília. **Milagres:** os ex-votos de Angra dos Reis. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

POLLAK, Michael. Memória e identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf.Acesso em: 22 maio 2020.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 3-15, 1989.

PONZIO, Augusto. **La rivoluzione bachtiniana.** Il Pensiero di bachtin e l'ideologia contemporânea. Bari: Levante, 1997.

PRÊTRE. Clarisse. “L'offrande dans les inventaires de Délos: objet rituel ou sacré?” In: **Revue de l'histoire des religions**. Paris, Armand Colin, 2014/4 (Tome 231).

RIBEIRO, Ari Luís do vale. A revelação nos Concílios de Trento e Vaticano II. In: **Teocomunicação**. 2006. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/view/1670. Acesso em: 22 out. 2021.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

SAIA, Luiz. **Escultura popular brasileira**. São Paulo: Gaveta, 1944.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento.** Sonora, Visual, Verbal. Aplicações na Hipermídia. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **A imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminura, 2005.

SANTOS, Magno Francisco de Jesus. “Milagre do Divino Pai Eterno”: As Pinturas votivas de carreiros na sala das promessas do santuário de Trindade – GOIÁS. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, 14(1), 2017.

SCARANO, Julita. **Fé e Milagre.** Ex-votos Pintados em Madeiras. Século XVIII e XIX. São Paulo: EDUSP, 2010.

SCHMIDT, Cristina. "O centenário de Luiz Beltrão e o acervo da Folkcomunicação". In: **Revista Internacional de Folkcomunicação**, vol. 16, núm. 37, pp. 101-138, 2018. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Disponível em:https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19143. Acesso em: 10 dez. 2022.

SCHWARTZ Pierre; VILCHIS, Roque Alfredo. **Rue des Miracles, ex-voto contemporains**, Paris, Seuil, 2003.

SIGAL Pierre-André. **L'Homme et le miracle dans la France médiévale** (XIe-XIIe siècles), Paris: Éditions du C.E.R.F, 1985.

SILVA, Edvania Gomes da. **Os (des)encontros da fé:** análise interdiscursiva de dois movimentos da Igreja Católica. Orientador: Sírio Possenti. 2006. 293 f. Tese (Doutorado em Linguística.Universidade de Campinas, 2006).

SILVA, Maria Augusta Machado da. **Ex-votos e orantes no Brasil**. Rio de Janeiro: MHN-MEC, 1981.

SIMS, Martha C.; STEPHENS, Martine. **Living Folklore:** an introduction to the study of people and their traditions. 2. ed. Logan (Utah): Utah State University, 2011.

SONTAG, Susan et al. **Into Me / Out of Me**. Berlim: Hatje Cantz, 2007.

SÓ HISTÓRIA. **"Revolução mexicana"**. Disponível em: https://www.sohistoria.com.br/ef2/revolucaomexicana/. Acesso em: 11 dez. 2022.

SWAIN, Tânia Navarro. Você disse Imaginário? In: **História no Plural**. Brasília: Editora Universidade Brasília, 1994.

THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros:** uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

THOMPSON, John. "Santisima Muerte: Sobre a Origem e o Desenvolvimento de uma Imagem Oculta Mexicana". **Jornal do Sudoeste**. (40) 4:p.405-436, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtin:** The Dialogical Principle. Minneapolis, MN: University of Minnesota, 1984.

TORRES-LONDOÑO, Fernando. La experiencia religiosa jesuita y la crónica misionera de Pará y Maranhão en el siglo XVII. In: NEGRO, Sandra.; MARZAL, Manuel Maria. (Cood.). **Un reino la frontera**. Quito: ABYA-YALA, 2000.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. "Valorização dos saberes populares na pesquisa folkcomunicacional: uma experiência metodológica no âmbito da audiência televisiva". In: MACIEL, Betânia et al. (Org.) **Território da folkcomunicação**. Natal: UFRN, Departamento de Comunicação Social, 2011.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Riscadores de Milagres**: um estudo sobre a arte genuína. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Vida Doméstica; Salvador: Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967.

VAILLAT, Claudius. **Le Culte des fontes dans la Gaule antiguidade.** Paris: Leroux, 1932.

VEYNE, Paul. **Império Greco-Romano**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

VILCHIS, Alfredo. **The Imagined Revolution**. México: Éditions Serres, 2005.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico:** e as perspectivas do tempo real. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: 34, 1999.

VOLPE, Francesco. **Bartolo Longo e il suo tempo:** atti del convegno storico promosso dalla Delegazione pontificia per il Santuario di Pompei sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1983.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. Trad. Maria Júlia Goldwesser. São Paulo: Brasiliense, 1987.

YATES, Dame Frances Amelia. **The Art of Memory**. London: Routledge and Kegan Paul, 1966

YAZBEK, Mustafa. **A Revolução Argelina**. São Paulo: Unesp, 2010

WIKIPEDIA. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ayate. Acesso em: 24 jun. 2021.