

Lucília Monteiro **Ex-voto**

**MCA. 2014**

Projeto/Estágio para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação  
Audiovisual

Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Professora Orientadora Olívia Marques da Silva

Co-orientadores\_ Cláudio Melo\_ João Leal\_ Fátima Marques Pereira\_

Paulo Catrica \_ Telmo Carvalho\_ Rita Coelho

## **agradecimentos**

Agradeço aos orientadores desta dissertação pela sua dedicação notável no acompanhamento deste projeto. Agradeço também aos responsáveis da Casa das Velas de Braga, da Confraria do Senhor Jesus da Piedade (Elvas), do Santuário de Nossa Senhora D`Aires (Viana do Alentejo), do Santuário de São Bento da Porta Aberta (Gerês) e da Casa das Artes. Deixo uma palavra de reconhecimento aos meus familiares e amigos próximos, pela paciência e apoio que me dispensaram.

**resumo**

O projeto ex-voto pretende, em primeira instância, documentar uma tradição religiosa que, ao longo do tempo, tem vindo a perder-se. Os ex-votos integram um ritual antigo que expressa a fragilidade dos homens e a onnipresença de Deus, ecoando o sacrifício, a entrega de um pedaço de si mesmo como pagamento da retribuição da divindade. Este ato de fé materializa-se em diferentes formas que, tradicionalmente, seriam partes do corpo em madeira ou cera, mas que, rapidamente, se expandiram para outras expressões como a roupa, objetos de pessoas, monumentos, fotografias e pinturas. No trabalho aqui apresentado, a escolha centrou-se nos ex-votos de cera e nos ex-votos fotográficos, ambos representantes simbólicos da era da reprodutibilidade através do negativo ou molde que permitem a sua multiplicação. Deste modo, o estudo partiu de uma problemática prática da relação entre o humano e o divino através do corpo representado e aprofundou a função da fotografia como mediadora, não só da relação do crente com a representação do seu corpo, o seu lugar, mas também da relação entre o objeto a representação e o divino. Procura-se, assim, elaborar uma reflexão sobre o corpo contemporâneo, o corpo do “Eu” e os seus simulacros através da problematização da necessidade que o Homem sempre demonstrou em representar-se, tanto na arte como na religião. Ao fotografar os fragmentos do corpo (ex-votos de cera) destacados sobre um fundo negro, pretende-se não só documentar esses objectos, como também proceder a um questionamento do seu significado e do seu poder de expressão per se (por si mesmo) e enquanto veículos do sagrado. Este processo inaugura, também, uma reflexão sobre a fragmentação e o todo, sobre as narrativas possíveis de um corpo e o seu simbolismo enquanto agradecimento de milagres, cura de doenças, conservação da vida. Em última instância, há um “olhar” insistente sobre o banal e o particular desses fragmentos anónimos que nos permitem a revisitação do nosso próprio corpo. A captação dos ex-votos fotográficos nas salas de milagres do respectivo Santo é também parte ativa da investigação sobre a transformação progressiva do anonimato do corpo (como é o caso dos ex-votos em cera) em identidade. As fotografias das fotografias funcionam como mecanismo de *mise en abyme* (a imagem dentro da imagem) que despoleta as questões basilares associadas à condição do corpo contemporâneo: as angústias, os prazeres, o sofrimento, os amores, as alegrias do indivíduo não estão já em si mesmo, mas no lugar da sua representação ativada pelas redes sociais.

**keyword**

ex-voto, body, place, photography, divine

**abstract**

The project ex-voto intends to, in a first instance, document a religious tradition that, over time, has been lost. The ex-votos integrate an ancient ritual, which expresses the weakness of men and the omnipresence of God, echoing the sacrifice, the delivery of a piece of oneself as payment of the consideration of the divinity. This act of faith is materialized in different ways that traditionally would be body parts in wood or wax but quickly expanded to other expressions as clothing, objects of people, monuments, photographs and paintings. In the work presented here, the choice focused on the wax and photographic ex-votos, both symbolic representatives of reproducibility through the negative or mold that allows their multiplication. Thus, the study was based on a practical questioning of the relationship between the human and the divine through the body represented and deepened the role of photography as a mediator, not only in the believer's relation to the representation of his body his place but also the relationship between the object the representation and the divine. It aims to develop a reflection on the contemporary body, the body of the Self and its simulations by questioning the need that Man has always demonstrated to represent himself, both in art and in religion. When photographing fragments of the body (wax ex-votos) featured on a black background, the intention is not only to document these objects, but also to conduct an inquiry as to their meaning and their power of expression per se and as vehicles of the sacred. This process also launches a reflection on the fragmentation and the whole, on the possible narratives of a body and its symbolism as gratitude for miracles, curing diseases, conservation of life. Ultimately, there is an urgent look at the banal and the particular in these anonymous fragments that allow us to revisit our own body.

# Índice

1	Introdução
	<b>1. Ex-votos</b>
4	1.1. Ex-voto: História e Significado
6	1.2. Ex-voto de Cera e Ex-voto Fotográfico
	<b>2. Representação do Corpo Contemporâneo na Arte e na Religião</b>
9	2.1. A Representação do Corpo na Arte
	<b>3. Fotografia, Arte e Documento - Estado da Arte</b>
13	3.1. A Fotografia Documental Contemporânea e a sua Relação com a Arte
	3.2. O Trabalho Fotográfico de Flor Garduño e de Christian Boltanski
21	3.2.1. Flor Garduño
24	3.2.2. Christian Boltanski
	<b>4 Metodologias de Investigação</b>
27	4.1. Método de Aproximação ao Assunto
	4.2. Pré-produção
28	4.2.1 Consulta de Fontes (Livros e Sites)
30	4.2.2. Visita à Fábrica e aos Santuários em Portugal
33	4.3. Produção das fotografias e do vídeo
34	4.4. Edição e pós-produção
35	4.5. Livro de autor
36	4.6. Exposição
40	<b>Conclusão</b>
42	<b>Bibliografia</b>
44	<b>Índice de figuras</b>
45	<b>Webgrafia</b>
46	<b>Anexos</b>

## Introdução

Desde os primórdios o Ser Humano manifestou preocupações espirituais e religiosas, preocupações com a vida e a morte, mas também com a natureza e a sua utilização em proveito próprio. O Ser Humano relaciona-se com Deus para explicar o inexplicável, para assegurar a vida para além da vida, para obter protecção face às calamidades, para conseguir ajuda nas colheitas, na saúde, no trabalho. A representação dessa relação com Deus inclui um variado tipo de manifestações - orações, ritos, templos, imagens – de entre as quais os ex-votos, uma tradição religiosa muito antiga, uma forma de agradecimento por uma graça recebida de uma entidade a quem se fez uma promessa. Nas suas concretizações, podem ser encontrados sob várias formas e materiais: placas com inscrições, figuras esculpidas em madeira ou cera - muitas vezes representando partes do corpo humano para consagrar ou renovar um pacto de fé. Trata-se de uma expressão da relação entre a fragilidade dos homens e o poder de Deus. Por norma, os ex-votos são colocados em igrejas, cruzeiros, capelas e cemitérios.<sup>1</sup>

Nos modelos de cera é perceptível uma componente efémera e cíclica, da produção ao ritual – a produção artesanal, a oferenda, o derretimento para voltar a produzir novos objectos – e o contraste com a motivação primeira que leva os devotos a concretizarem o sacrifício simbolicamente: a entrega de um simulacro do seu corpo (o ex-voto) em troca de uma cura, de um adiamento da morte, mas também de um vago vislumbrar da possibilidade do eterno. O profundo “enraizamento” deste processo em significativas faixas da população reflete um desejo tão universalmente humano que terá sido este, o principal motivo impulsionador da vontade de documentação desta tradição.

Ao iniciar a investigação bibliográfica, prévia da pesquisa local, verifica-se que não há uma evolução sistemática do material e da forma dos ex-votos. O uso de ex-votos de cera encontra-se já na Grécia, onde era costume moldar os rostos dos mortos transformando-os em espíritos dos antepassados que passavam a pertencer ao altar doméstico da família. Há aí um sentido mítico e mágico, já que, tendo estado em contacto com o corpo, a máscara funerária passa a representá-lo. A arqueologia mostra-nos que num santuário em Alandroal existem

---

<sup>1</sup> Albino Lapa, *Livro de Ex-votos Portugueses*. (Lisboa, Editora Lisboa 1967, p. 16). Este autor refere que em Portugal alguns dos mais notáveis monumentos são, de algum modo, ex-votos, como o Mosteiro da Batalha (1386) mandado construir pelo rei D. João I em cumprimento do seu voto pela vitória alcançada na Batalha de Aljubarrota (1385), ou o Convento de Mafra, correspondendo a um voto de D. João V se obtivesse a graça de um herdeiro.

representações de fragmentos do corpo curados por ação do Deus local, (caso de Endovélico, um Esculápio alentejano<sup>2</sup>) de um período anterior à ocupação romana, que são ex-votos em mármore figurando o corpo e partes do doente curado por graça do Deus<sup>3</sup>. Já então era visível que o material do ex-voto representava também o estatuto social do ofertante. Ainda hoje é no Alentejo que se encontram os mais representativos santuários de ex-votos, que estão muito ligados a peregrinações.

Como é explicado no capítulo referente ao objeto de investigação e metodologia aplicada, neste estudo, conjuntamente com a pesquisa teórica, houve sempre um trabalho paralelo de captação de imagens em trabalho de campo, o que proporcionou novas leituras bibliográficas de acordo com as evidências observadas: acentuou-se o papel da representação do corpo, que passa do fetichismo popular a representações de modelação artística, e da nova mitologia ligada à representação fotográfica. Como referências para o trabalho prático foram escolhidos autores contemporâneos ligados à produção conceitualista e com temáticas que se aproximam do tema a investigar, seja pela alteração do sentido sobre a morte anónima ou sobre ex-votos. É, pois, necessário, não apenas caracterizar e definir o conceito ex-voto na sua eventual evolução, mas também relacionar a sua produção do corpo com modelizações da História de Arte e especificamente, da Fotografia. Assim, relativamente ao segundo capítulo deste trabalho aborda o tema do corpo percorrendo o campo da arte e da religião, desde a sociedade de massas e a contracultura dos anos cinquenta e sessenta, assim como o seu papel na afirmação e consciência do “Eu” que o neoliberalismo vem acentuando no campo de um novo individualismo.

Outra temática que também é aprofundada neste projeto: a basilar função da fotografia ao receber os rostos anónimos que se infiltraram nos ex-votos religiosos conferindo-lhes valores distintos enquanto objetos votivos em consonância com o lugar em que são mostrados. Assim, o tema deste estudo relaciona-se, intimamente, com o trabalho de captação de imagens proposto: ao transformar os ex-votos em fotografias ou ao fazer fotografias de fotografias aspira-se à deslocação do lugar e do contexto que altera o significado do objeto. Desta forma, desenvolveu-se um capítulo dedicado a este campo de significados, acentuando

---

<sup>2</sup> Endovélico tem um templo em São Miguel da Mota, Alandroal, no Alentejo, Portugal, e existem numerosas inscrições e ex-votos que lhe são dedicados no Museu Nacional de Etnologia. O culto de Endovélico, Deus da medicina e da segurança, divindade da Idade do Ferro venerada na Lusitânia pré-romana, sobreviveu até ao século V, até que o cristianismo se espalhou na região - *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 6, n.º 2, 2003, p.415-479

<sup>3</sup> *Idem*, p.13

a alteração do olhar em função dos novos contextos – exposição e livro / fotografia e imagens fotográficas. Assim, foi pensada uma exposição de imagens selecionadas de ex-votos (de cera e fotográficos), bem como a publicação de um livro de fotografias deste projeto. Referimos ainda um pequeno vídeo feito numa fábrica de ex-votos de cera que acompanha o trabalho fotográfico apresentado, reforçando a relação e distância entre o corpo humano e a sua representação noutros materiais, entre os objectos inanimados e a vida que irão mediar, entre o crente e o receptor divino.

## 1.Ex-voto

### 1.1. Ex-voto: História e Significado

O tipo de troca com o divino que o ex-voto expresso, artística e ritualmente, é uma prática observada em todas as épocas em muitas culturas. Embora haja dúvidas sobre a sua origem exata, há fontes que a localizam entre os fenícios, mas se aceitarmos os dados da arqueologia é necessário recuar ao Calcolítico, (5º a 3º milénio a.C.) onde aconteciam já ofertas de utensílios de cobre e bronze inicial (machados, facas, espadas) aos Deuses das montanhas e das pedras, que forneciam o metal que os ofertantes simbolicamente devolviam, colocando as oferendas em santuários de pedra. Assim, as religiões pré-cristãs e pré-islâmicas da Ásia Menor, Norte de África, e povos mediterrânicos da Europa Ocidental e Central podem ser um pilar desta tradição milenar. Também encontram resquícios dos rituais associados aos ex-votos em tradições recentes e populares da Índia, Tibete, China e Japão<sup>4</sup>.

Na Idade Média o ex-voto era usado pela nobreza que encomendava os objetos votivos, em geral pinturas, a artistas conhecidos. Mais tarde, o costume de oferecer “presentes votivos”<sup>5</sup> disseminou-se pelas Américas do Sul e Central com as colonizações portuguesa e espanhola e missões católicas romanas. Até ao século XVI, o ex-voto pintado estava relacionado com as classes mais abastadas. A partir desse período, as imagens votivas disseminam-se pelo mundo ocidental, aparecendo, cada vez mais, em imagens populares. Ao popularizar-se, a forma do ex-voto foi-se diversificando, ficando a cargo de artesãos e artífices, normalmente anónimos, instalados perto dos santuários ou de lugares de peregrinação onde as peças são compradas ou encomendadas. O ex-voto em pintura é aquele que predomina até ao século XVIII e concretiza-se numa pintura sobre madeira, de carácter descritivo<sup>6</sup>. A composição obedece, normalmente, a um padrão determinado: na parte inferior está sempre o devoto em postura de prece ou veneração, atrás dele está o motivo do pedido e na parte superior está a figura

---

<sup>4</sup> José Leite Vasconcellos, “*Religiões da Lusitânia*.” Vol. II. Lisboa: Editora Lisboa, 1905, p. 132.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.153.

<sup>6</sup> Albino Lapa- *Livro de Ex-votos Portugueses*. (Lisboa: Editora Lisboa, 1967, p. 23).

sobrenatural colocada em trono ou altar ou flutuando numa nuvem.



Fig1.- Ex-voto Anónimo, pintado a óleo sobre madeira 29,10 x 21,30cm  
Museu da Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos



Fig.2- Ex-voto de Maria Leites, 1809, pintado sobre madeira 30,10 x 21,50cm  
Museu da Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos

É fundamental salientar a importância do local onde os ex-votos são entregues e consagrados ao estatuto de oferenda. Assim, a fé popular pode ser comprovada nas casas de milagres<sup>7</sup> cujas paredes estão totalmente revestidas de ex-votos, constituindo um dos mais curiosos "museus" de arte popular do país, onde as pessoas colocam o pagamento das suas promessas à divindade protetora. Destacam-se os ex-votos mais antigos, que são criações

---

<sup>7</sup> Casa de milagres Nossa Senhora D'Aires, Viana do Alentejo; Igreja do Senhor Jesus da Piedade, Elvas.  
Eurico Gama- *Os ex-votos da igreja do Senhor Jesus da Piedade de Elvas* - Braga: Associação dos Arqueólogos Portugueses Vol. I, capítulo II, 1972 p. 23 a 25

populares pintadas sobre tábua, tela e chapa cúprica<sup>8</sup>, datando o mais antigo de 1735 em Azurara, na ermida de Nossa Senhora do Monte do Carmo, parte integrante da coleção mais antiga de ex-votos da Península Ibérica. Atualmente, os ex-votos assumem a forma de fotografias, figuras de cera, bordados, painéis de azulejo, vestidos e *bouquets* de noiva, entre outros. Os crentes de todo o país deslocam-se em peregrinação a vários santuários, como S. Bento da Porta Aberta (Braga), Santa Luzia (Viana do Castelo), Santa Maria Adelaide (Gaia), Santuário de Fátima, Senhor Jesus da Piedade (Elvas), Nossa Senhora d'Aires (Viana do Alentejo), entre os mais conhecidos.

## 1.2. Ex-voto de Cera e ex-voto Fotográfico

Os ex-votos artesanais (pinturas e esculturas) são contaminados com encantos da era industrial. A cera era de origem animal e vegetal e foi utilizada no fabrico de máscaras, ou pequenas estatuetas votivas usadas em funerais. Também os gregos pintavam esculturas com cera e os romanos vulgarizaram a produção em cera de máscaras mortuárias, que não só serviam de modelo para a estatuária, introduzindo, deste modo um realismo excecional no tratamento do rosto, como tinham, em altares domésticos, o papel de espírito dos antepassados. No período medieval a cera era usada em pinturas de retrato pelo processo de encáustica<sup>9</sup>. Com a era industrial e os avanços tecnológicos entrou-se na era da reprodutividade, dos modelos em série. Assim, os ex-votos de cera são assimilados por esta nova forma de produção e aparecem depois de ser possível quimicamente clarear a cera industrial, produzindo-se a parafina, que começou a ser usada nos ex-votos de cera no início do século XX<sup>10</sup>, por ser mais fácil de modelar do que a cera de abelha. O processo ainda hoje se mantém, usando-se caixas de modelação de metal, madeira e gesso, com formato de todas as partes do corpo humano, tanto internas (os diversos órgãos) como externamente, nas versões feminina e masculina. O ex-voto de cera afeta, também, a maneira de produção do imaginário votivo, pois há uma abertura do conceito na atitude do devoto: o ex-voto perde a

---

<sup>8</sup> Chapa cúprica: técnica de gravura com sulfato Cúprico, exemplo: o retrato de Luís de Camões feito pelo pintor Fernão Gomes, (1549-1612) cópia que se devia destinar à abertura de uma gravura a buril sobre chapa cúprica, para ilustração de uma das primeiras edições de “Os Lusíadas”, in “Revista Oceanos”, n.º1, Junho 1989, p. 27.

<sup>9</sup> Técnica de pintura que se caracteriza pelo uso da cera como aglutinante dos pigmentos. Usada pelos egípcios, gregos e romanos. Exemplo: Virgem entronizada com o Menino Jesus, Mosteiro Ortodoxo de Santa Catarina do Monte Sinai, Egipto Arte. Andrew Graham-Dixon in Enciclopédia da Pré-História à Época Contemporânea, Civilização Editora, 1998, p.232

<sup>10</sup> VITERBO, Sousa – “As candeias na religião, nas tradições populares e na indústria”, Revista Lusitana, Lisboa, vol. 16 (1913), p. 63-64 e 70-80.

sua função convencional e torna-se signo, que é usado conforme o imaginário do agraciado, é ele quem personaliza o objeto.

Com o advento da fotografia no século XIX surge uma nova maneira de “olhar” o mundo. A fotografia provoca uma reviravolta na representação das imagens, sobretudo em relação ao corpo. A imagem fotográfica chama a atenção para detalhes que escapam ao “olhar” cria um conhecimento do mundo e do corpo que não era sondável antes deste processo com base técnica. Inconscientemente, a fotografia, que mostra apenas fragmentos e cortes, faz-nos “olhar” o mundo como fracionado e estilhaçado. A fotografia dá uma carta de alforria, promovendo o encanto com as suas verdadeiras expressividades sem amarras de representação, mostra de forma verosímil o mundo à sua volta e os factos históricos.

O ex-voto fotográfico deu outra dimensão ao imaginário votivo, trouxe para a cena a imagem fiel do devoto que antes era representada, mas não era reconhecida, devido às dificuldades que os artesãos tinham em representar os traços fisionómicos. A fotografia dá um duplo significado na prova do milagre. É um documento, pois registou na visão do devoto um facto incontestável e o devoto está ali “presente-ausente” para garantir a legitimidade do facto, não é uma fotografia causal, é habitada pelo próprio beneficiário. A “fotografia como ex-voto insinua o desejo de evitar a perda de anonimato do devoto, mas também a reprodutividade do milagre, a documentação do milagre, simulacros dos milagres, reflete no campo da fé, o do imaginário de um real, sem invisibilidades, sem demónios.”<sup>11</sup> Devido à fotografia, pedaços do mundo existente, real, material, físico, tornaram-se passíveis de serem aprisionados, congelados, multiplicados, guardados para sempre. Deste modo, o arquivamento de pequenas frações da vida de infinitos agraciados, permite a eternização dos milagres, formando um grande álbum de registos icnográficos, revelando modos de vida, condições de existência, de uma função social, política e religiosa, que expressa modos de vida dos homens e mulheres, de tempos e espaços diferentes.

É o aspecto realista da fotografia que continua a sediar o “olhar”, a paralisar o corpo, como Barthes mencionava já em *A Câmara Clara*,<sup>12</sup> onde o autor aprofunda a relação entre fotografia e cultura trabalhada pela antropologia do século XX, sempre objeto de modificações e problematizações, mas remetendo para a ideia de relações simbólicas em torno

---

<sup>11</sup> Ana Helena Duarte Delfino - “*Ex-votos e Poisis: representações na fé*”, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Doutoramento em História, São Paulo, 2011, pp.194, 214.

<sup>12</sup> Roland Barthes - “*A Câmara Clara*” Lisboa, Edições 70, 1998, p.104.

de objetos e práticas. A cultura de massas fotográfica que confia e delega à máquina a função de autenticidade<sup>13</sup> - é este aspecto que aqui é observado nos ex-votos fotográficos.

---

<sup>13</sup> Margarida Medeiros – “*Fotografia e Verdade, uma história de fantasmas*”. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.14.

## 2. A representação do Corpo na Arte e Religião

### 2.1. A Representação do Corpo na Arte

*“Que corpo? Temos vários. Tenho corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo emotivo: que fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça.”<sup>14</sup>*

Roland Barthes

O homem sempre se fez representar a si próprio desde os primórdios da arte, como está expresso nas pinturas rupestres da antiguidade, nas gravuras das representações sociais e narrativas egípcias, na escultura e gravura gregas. O Ser Humano demonstra um grande fascínio pela sua própria imagem. A representação do outro ou de si mesmo sempre esteve ligada à condição da arte e começa a ser determinada pela noção da morte, na experiência que se tem da morte dos outros. Assim, criou-se o mito, a magia, a ciência e a arte como forma de superar essa consciência de finitude: esta consciência de si levou à criação de objetos com os quais possa esquecer a sua condição de mortal, desde os desenhos nas grutas, que revelam as interrogações do ser humano sobre si próprio e que fazem mover a arte. Representar-se é uma manifestação da sua presença no mundo, contra o desvanecimento do Ser no tempo. Gonçalo M. Tavares conclui: “O corpo tem um progresso privado, celular, a que jamais pode escapar. E as sociedades humanas só progredem porque o indivíduo envelhece. Só se inventa porque se vai morrer”.<sup>15</sup>

A arte no seu início era entendida como uma luta contra o caos, ou seja, o caos da matéria, das formas, das cores, do movimento. Fazer uma obra de arte era compor, organizar o caos: competia-lhe exorcizá-lo. Agora, a arte contemporânea passa a contar com o caos para se organizar, abriu-se a todos os experimentalismos e rompeu com todos os dados adquiridos, convive com o caos<sup>16</sup>. Paulo Cunha e Silva afirma: “A tradição Romana sempre entendeu a obra de arte como uma luta contra o caos (caos da matéria, das formas e das cores). Como a

<sup>14</sup> Roland Barthes – “*Roland Barthes por Roland Barthes*”, Lisboa, Edições 70, 2009, p.73

<sup>15</sup> Gonçalo M. Tavares – “*Altas do Corpo e da imaginação, teorias fragmentos e imagens*”, Lisboa: Caminho, 2013-ISBN, p.118.

<sup>16</sup> Paulo Cunha e Silva – “*O Lugar do Corpo, Elementos para uma Cartografia Fractal*.” Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p.154.

procura do sentido de ordem. Daí o conceito de composição.”<sup>17</sup> O facto de se aceitar que a arte contemporânea não tem que ser uma composição resolvida, “passa a ser, aquela leitura e não a leitura”<sup>18</sup>.

O movimento que melhor articulou este estado de coisas, celebrando o acaso como um corpo de princípios foi o Dadaísmo. De uma das expressões que o define: “o encontro ocasional de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa operatória”<sup>19</sup>, subentende-se a desordem como dispositivo criativo (não a desordem para ordenar). Esta corrente com início no século XX, criada em 1916 na Europa (Zurique, Suíça) por Jean Arp (1886-1966) e Tristan Tzara (1896-1963), atravessou as artes plásticas, a literatura e o cinema e tornou-se, entre os seus seguidores, uma maneira de estar e ser<sup>20</sup>.

Esta “atitude” na arte surgiu na era da reprodutividade técnica - a filosofia de Walter Benjamin, vive e faz-se no Modernismo – e assim como o *Ready-made*<sup>21</sup> de Marcel Duchamp (1887-1968), recolhe o aleatório que o mundo fornece através dos seus objetos e devolve-os discretamente transformados, mas com o estatuto de obra de arte. Há um deslocamento do objeto para um lugar que lhe dá outra significação: precisamente aquela que o autor lhe atribui e que faz retornar o literário ao problema da arte, contrariando a ênfase modernista na forma do objeto artístico.

Walter Benjamin (1892-1940), no ensaio “A obra de arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, refere: “a obra de arte sempre foi reprodutível, ainda que a sua reprodutividade ocorresse, inicialmente, por meio da imitação manual, muito desenvolvida pelas civilizações antigas que demonstravam as mais variadas habilidades artísticas. O desenvolvimento de novas técnicas industriais deu origem a novos processos de produção e reprodução artística, tornando, por seu turno, obsoleta a ideia de cópia manual.”<sup>22</sup> A impressão escrita, a xilogravura, a litografia, a chapa de cobre e a água-forte, são apenas alguns exemplos da evolução da reprodução dos meios de expressão humanos, que

<sup>17</sup> *Idem*, p.154

<sup>18</sup> *Idem*, p.156.

<sup>19</sup> Dadaísmo, movimento artístico que surgiu em Zurique, Suíça, em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial. Possuía como característica principal a rutura com as formas de arte tradicionais. Foi um movimento com forte conteúdo anárquico. O próprio nome do movimento deriva de um termo inglês infantil: dada (brinquedo, cavalo de pau). Observa-se a falta de sentido e a quebra com o tradicional deste movimento. Dietmar Elger, “*Dadaísmo*”. Barcelona: Taschen, 2005, p.8.

<sup>20</sup> *Idem*, p.9.

<sup>21</sup> *Ready-made*, manifestação radical da intenção de Marcel Duchamp (1887-1968), de romper com o artesanato da operação artística. Trata-se de apropriar-se do que já está feito, escolhe produtos industriais, realizados com finalidade prática e não artística (urinol de louça, pá, roda de bicicleta), e eleva-os à categoria de obra de arte. David Santos-“*Marcel Duchamp e o ready-made: Une sorte de rendez-vous*” Lisboa, Assírio & Alvim, ISBN2007, p.23.

<sup>22</sup> Walter Benjamin – “*A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade*”, ensaio traduzido em português por José Lino Grünewald e publicado: *A ideia do cinema* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996), é a segunda versão alemã, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955. ensaio de 1955.

permitiram a divulgação e circulação em maior escala das obras de arte. Até então, a obra de arte mantinha, reforço dado pelos ideais do Romantismo, o papel de ícone. Obra quase única - mesmo nas produções da escola dos artistas, o autor acrescentava produção sua à obra dos seus discípulos - guardava-se, identificando-se com o lugar que ocupava. Tinha aura, como os ícones religiosos (“um estar perto estando longe”, diz Benjamin), conservava em si a mão do génio. E, sendo tangível, representava ainda o intangível. Sendo única, era autêntica.

A reprodutividade técnica banaliza e faz circular cópias da obra de arte, torna-a acessível e dá -lhe o papel efémero do material degradável. A exploração da cópia tem o seu paradigma na fotografia, que surge, para Benjamin, como o único veículo capaz de expressar a negação da aura e dos conceitos de originalidade e unicidade da arte: “o esvaziamento da aura contesta o carácter único da obra de arte”<sup>23</sup>. A obra deixa de depender do ritual, tornando-se independente do contexto histórico e das tradições em que se inserem, havendo, por conseguinte, uma maior deslocação da mesma, que passa a adquirir significação no *aqui e agora* da receção. Desta forma, as obras de arte passam a estar directamente ligadas às categorias de simulacro ou espectáculo, tendo sido o valor de culto substituído pelo valor de exposição, “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”<sup>24</sup>. De fato, a reprodução técnica permitiu aos indivíduos um maior acesso às imagens e produções, passando a arte a ser vista, na cultura de massas, como uma apropriação por parte da coletividade. Secularizada e, portanto, emancipada do seu valor de culto, a arte aproxima-se dos seus espectadores, adquirindo valor de exposição.

Walter Benjamin aborda a história da arte fazendo referência a correntes e consequentes produções artísticas contemporâneas, provocadoras de choque. Exemplo de tal é o Dadaísmo, regido por impulsos, que negava a arte e procurava a surpresa, o escândalo, o choque, afectando, profundamente, o espectador e adquirindo, por isso, uma *qualidade tátil*. A reprodutibilidade técnica transforma, assim, a obra de arte num fenómeno de massas que pode ser visto e ouvido em qualquer espaço e a qualquer hora, pois retira a obra do seu local de origem, conferindo-lhe atualidade e “presentificação”.

Pela primeira vez dá-se uma verdadeira viragem realmente democrática: a obra de arte, ao deslocar-se para o indivíduo, aumenta o seu poder, intrometendo-se na esfera individual e na própria colectividade, passando esta a ser vista como uma espécie de intermediário social e político. As técnicas de reprodução vieram, deste modo, dissolver o valor material das coisas,

---

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

permitindo que se passasse a trabalhar a representação do domínio público, quando artistas começam a trabalhar no domínio da apropriação. Talvez Benjamin, não tenha previsto totalmente, foi que as técnicas de reprodução transportassem consigo a capacidade de geração de novas mitologias resultantes do investimento no objeto simulacro: o culto do Novo é simplesmente substituído pelo culto do simulacro, o que pode ser interpretado como uma possível aura da técnica através da sua incorporação. O que, uma vez mais, afeta a personalização do ex-voto.

Partimos da premissa de que os dispositivos imagéticos na atualidade são produtores de uma experiência que convoca o corpo, tanto na sua qualidade sensória quanto motora, como elemento fundamental na relação dispositivo e imagem. A exploração do dispositivo prescinde de um corpo, que no seu percurso é o que vai constituir a obra, fazendo da imagem o lugar de uma experiência que abre caminho para um diálogo com outros *media*. Nestas circunstâncias, a fotografia abre-se ao múltiplo, produz atravessamentos e integra um contexto de virtualidades.

Cada vez mais, a arte vem construindo dispositivos que privilegiam a imagem como o lugar das experiências, no qual o observador é convocado a participar de modo a evidenciar que não há obra independente de uma experiência. A imagem parece perder o estatuto de autonomia dentro da história da arte e passa a privilegiar a relação que pode ser estabelecida com os dispositivos a partir das experiências dos observadores.

### 3. Fotografia, Arte e Documento-Estado da arte

#### 3.1. A Fotografia Documental Contemporânea e a sua Representação na Arte

Na “Pequena História da Fotografia”, Walter Benjamin, ao analisar a fotografia ‘Vendedora de peixe de New Haven’ de David Octavien Hill<sup>25</sup>, faz um apontamento que capta o advento da representação da figura anónima, quando os retratos encomendados eram o normal. Esta fotografia traz uma visão da génese do que mais tarde foi chamado de fotografia documental.

O documentarismo solidificou-se em 1930, com fotógrafos como John Thoman (1837-1921), August Sander (1876-1964), Walker Evans (1903-1975), Dorothea Lang (1895-1965) e outros, que trouxeram à fotografia quotidiana faces desconhecidas dos problemas sociais. Surge a agência FSA<sup>26</sup> para a qual fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lang produziram material icnográfico. A especificidade do seu “olhar”, centrada na aliança do registo documental com a estética, assume a função de fazer a mediação entre o homem e o seu entorno e despoleta a problematização da realidade social ao mesmo tempo que é reivindicadora de um modo próprio de expressão.

A fotografia documental, desde o início do século XX, quando este género se propagou nos Estados Unidos, prestou-se a representar a consciência social difundida em forma de uma sensibilidade liberal conforme analisa a artista e ensaísta Martha Rosler<sup>27</sup>. No entanto, segundo a autora, o liberalismo de Estado e os movimentos de reforma progressistas - que constituíam o clima ideológico naquele país - após a segunda guerra mundial, enfraqueceram com o consenso do *New Deal*<sup>28</sup> trazendo ao de cima o facto de que o documental com as suas associações sensacionalistas originais precedeu o mito da objetividade jornalística.

<sup>25</sup> David Octavien Hill (1802-1870), pintor e fotógrafo que trabalhou o retrato de estúdio e de rua.

<sup>26</sup> FSA (Farm Security Administration) programa criado em 1935 pelo presidente norte-americano F. Roosevelt estabeleceu um projeto para recuperar o interior dos Estados Unidos, após a chamada Grande Depressão, para dar provas que a sua política de assistência era a única solução para a pobreza do país.

<sup>27</sup> Martha Rosler (1981) "In, around, and afterthoughts (On Documentary Photography)" In: Liz Wells (ed.) (2003), "The Photography Reader", Inglaterra (Abingdon, Oxon): Routledge (Editora), (pp. 261 - 274).

<sup>28</sup> “*New Deal*” (“Novo Acordo” em português) foi um conjunto de medidas económicas e sociais tomadas pelo governo Roosevelt, entre os anos de 1933 e 1937, com o objetivo de recuperar a economia dos Estados Unidos da crise de 1929. Teve como princípio básico a forte intervenção do Estado na economia.

Para Rosler a fotografia documental é “uma prática com passado”, estabelecendo um elo intrínseco com a história ao trazer na sua natureza um tipo particular de investigação social, com formas e convenções próprias. Os fotógrafos Jacob Riis (1849-1914) e Lewis Hine (1874-1940), os primeiros a registarem povos indígenas e imigrantes no país, assumiram uma postura de reformadores sociais e as suas fotografias eram percebidas como instrumentos contra a ameaça que a miséria constituía. Rosler, por sua vez, critica esta prática do documental que, ao transpirar doses de moralismo, alimentava a caridade manipuladora – o controlo do “perigo” – das camadas sociais mais abastadas que consumiam essas imagens.

Henri Cartier-Bresson (1908-2004), um dos fundadores Agência Magnum<sup>29</sup>, considera que o “olhar” do fotógrafo está constantemente em posição de análise e que o



Fig. 3 Henri Cartier Bresson, Praça L'Europe. Gare Saint-Lazare, 1932 HCB1932004W00002

sujeito que “vê” pode escolher o “momento decisivo”<sup>30</sup>, a conjugação ideal de condições para tirar uma fotografia. Assim, a competência do fotógrafo expressa-se na sua capacidade de observação e de apreensão do que é único na paisagem (humana ou não) que se desenrola perante o seu “olhar”. Um exemplo de uma fotografia que representa bem a obra do fotógrafo e obsessão pelo “momento decisivo” é a de um homem que tenta saltar por cima de uma poça em Paris: o salto é capturado, exactamente, no momento anterior à queda inevitável. Além do salto estar

reflectido na água, ele é também mimetizado pela bailarina do cartaz de fundo da imagem. Desta forma, Bresson estuda as aberturas possíveis na realidade e as coincidências que se auto-compõem numa abordagem que privilegia o tempo como elemento essencial do “ato fotográfico”.

No entanto, a fotografia documental tem passado por várias alterações principalmente a partir da segunda metade do século XX: a abordagem de *Os Americanos* (1956) de Robert Frank (1924-1989)<sup>31</sup> abriu portas para novos paradigmas: a fotografia documental enquanto género e um documentarismo imaginário. Nesse trabalho, Frank atravessou a América para fotografar e seguidamente publicou um livro que fez mudar o rosto da fotografia: as imagens

<sup>29</sup> Agência Magnum, cooperativa de fotógrafos francesa que surgiu em 1947. Liderada pelo fotógrafo Robert Capa e com a colaboração de Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David Seymour, uma das mais carismáticas agências de fotojornalismo da história, distanciando-se do formato consumista das demais agências e revistas. O seu objectivo era formar um consórcio que protegesse os direitos de autor, o controlo editorial do uso das suas fotografias, poder escolher as suas histórias, partir e poder trabalhar nelas o tempo que precisavam, estar dentro da história e não como meros espectadores, sentir e viver as coisas.

<https://www.magnumphotos.com/>

<sup>30</sup> Henri Cartier-Bresson “*The Decisive Moment*”, Nova Iorque: Simon and Schuster, 1952.

<sup>31</sup> Robert Frank “*Los Americanos*” Barcelona: Editora La Fabrica, 2008, ISBN 9788496466989.

política e formalmente inovadoras trouxeram a mudança do puramente objetivo para o abertamente subjetivo na forma de ver o mundo. Robert Frank é menos geométrica, as suas composições são aparentemente menos refletidas, menos equilibradas, por vezes resolutamente desordenadas. Não importa o que acontece: em qualquer coisa que aconteça, o importante é captar, o que incute à sua fotografia uma grande espontaneidade. Frank é sem dúvida aquele que levou mais longe a experiência da reportagem. Deste modo, no livro *Os Americanos* existe a manifestação de uma intenção totalmente moderna pela sua forma e pela sua atitude crítica.



Fig. 4 –Robert Frank. Parada (Hoboken, Nova Jérsei, 1955) p/b .

Embora se tenha procurado registos objetivos, verídicos, como reflexo neutro do mundo, sabemos que a fotografia encontra-se distante dessa transparência. Não se pode negar o seu valor testemunhal, como já foi referido: a fotografia está ligada a uma realidade existente porque observável, devido à conexão física que mantém o seu referente, dependendo de um apreciador para ganhar significado. No entanto, a fotografia preserva em si uma alteridade estrutural, a propriedade de uma coisa ser diferente de outra, e é esse elemento que se traduz como essencial, conforme sugere a autora Margarida Ledo: “A alteridade porque nos conduz à incerteza, a saídas inesperadas e versáteis, à ideia de morbidez e de transformação, a uma

lógica, a uma razão de fazer imagens que não se orienta para o vazio nem se concebe para a eternidade.”<sup>32</sup>.

Como todas as imagens técnicas, a fotografia condensa subjetividade, percepção e formas de pensamento resultantes do processo de construção no imaginário de cada fotógrafo e que depois passa a pertencer ao imaginário dos que a observam. Assim, o imaginário diz respeito tanto aos sistemas de produção como aos de receção da imagem fotográfica.

Para Edgar Morin o imaginário é o lugar-comum da imagem e da imaginação. Segundo ele entra-se no reino do imaginário no momento em que aspirações, desejos e receios captam e modelam a imagem para a ordenarem segundo a sua lógica. Assim “O imaginário é a prática espontânea do espírito que sonha”.<sup>33</sup>

A fotografia documental contemporânea ganha forma num documentalismo imaginário e, como já foi referido, a fotografia documental baseia-se numa aliança entre arte e documento. Da arte temos a noção da estética, o documento está ligado à função de memória: arquivar momentos e transformá-los em história. A partir dos anos cinquenta a fotografia foi ganhando maior liberdade para dialogar com a arte e no documentário a estética começa a prevalecer sobre a documentação. Isto acontece devido ao facto dos fotógrafos contemporâneos quererem-se diferenciar do modelo de 1930: não deixando de fotografar problemas sociais ou conflitos, estes temas são ainda explorados, mas de uma forma diferente.

Hoje a estética impõe-se nos trabalhos, mesmo antes de darmos atenção ao seu carácter documental. Estas mudanças foram percebidas pelo comércio artístico que nestas duas últimas décadas começou a abrir portas para trabalhos documentais e este género tem sido visto em galerias, bienais e museus, espaços que antes privilegiavam apenas fotografias com características artísticas.

No documentário contemporâneo os fotógrafos abrem as capacidades criativas latentes no mundo imaginário onde o mundo real e o mundo da imaginação não se diferenciam e, pelo contrário, interagem no domínio intermediário. A natureza da fotografia com carácter de signo múltiplo e variável ganha força à medida que os fotógrafos se sentem à vontade para recorrer a aspetos não institucionalizados. O resultado são imagens abertas a todo o tipo de experimentação estética e que dão mais possibilidades de interpretações por parte dos recetores, que têm de ativar o seu imaginário, com os seus conhecimentos culturais e

---

<sup>32</sup> “La alteridad porque nos conduce a la incertidumbre, a salidas inesperadas y versátiles, a la idea de morbidez y de transformación. A una lógica, a una razón de hacer imágenes que no se orienta hacia el vacío ni se concibe”. “Para la Eternidad” Margarida Ledo,”*Fotografía Documental*”, Vigo: Edições Xerais de Galicia 1998, ISBN p.154.

<sup>33</sup>Edgar Morin- “*O Cinema ou o Homem Imaginário*” Lisboa: Relógio de Água, 1997, p.97.

estéticos. A fotografia apresenta então esta peculiaridade de revelar uma “realidade oculta”, de mostrar mais do que o “olho” alcança: “tudo o que o programa de realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta. E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado.” É com base neste real imaginado que o documentarismo contemporâneo atua e que o seu casamento com a arte tem lugar.

Os fotógrafos Becher (Bernd:1931-2007; Hilla:1934) são igualmente uma referência incontornável: no campo da fotografia arquivistas, tica primam por uma organização das imagens em torno de um pensamento diretamente ligado a questões provenientes da arte. Bernd e Hilla centram-se num mesmo “objeto”, normalmente estruturas industriais, concretizado através de diferentes tomadas de vista. Apesar da evidência do seu interesse enquanto fotógrafos em documentar uma herança cultural da destruição, é apenas no momento de exposição que o seu “olhar” ganha um corpo: Bernd e Hilla constroem grelhas de imagens todas com o mesmo tamanho que, como num puzzle, adquirem um significado apenas na sua união compositiva.

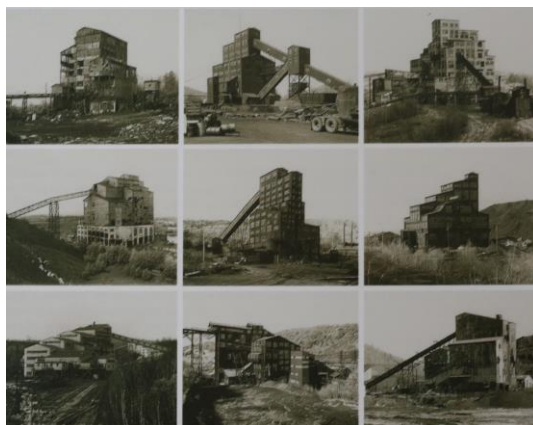


Fig. 5 - Bernd e Hilla Becher, Plantas preparatórias  
(Mina Anna Alsdorf, perto de Aachen, Alemanha) 1965, fotografia p/b,  
(9 elementos) 32x24 cada

Allan Sekula (1951-2013 Erie, Pensilvânia, EUA) é um exemplo claro deste tipo de abordagem: o fotógrafo consegue produzir uma visão global das realidades sociais do nosso tempo, mas através de mecanismos estéticos que despoletam significados e reflexões mais ousadas. Sekula, recupera algum carácter social da fotografia no campo das condições do trabalho, nomeadamente no mar, e produz um pensamento visual sobre o domínio do comércio global e a teologia capitalista de progresso.

Também Martha Rosler<sup>34</sup>, usa a fotografia, texto e vídeo para se expressar de forma inovadora. O seu trabalho centra-se tanto na espera pública como na vida diária, muitas vezes abordando experiências das mulheres, no seu trabalho também inclui arquitetura, guerra, meios de comunicação, habitação, e sistemas de transporte. Utiliza a montagem de fotografias de ambientes de guerra com modelos masculinos e femininos. Rosler, tanto na arte como nos

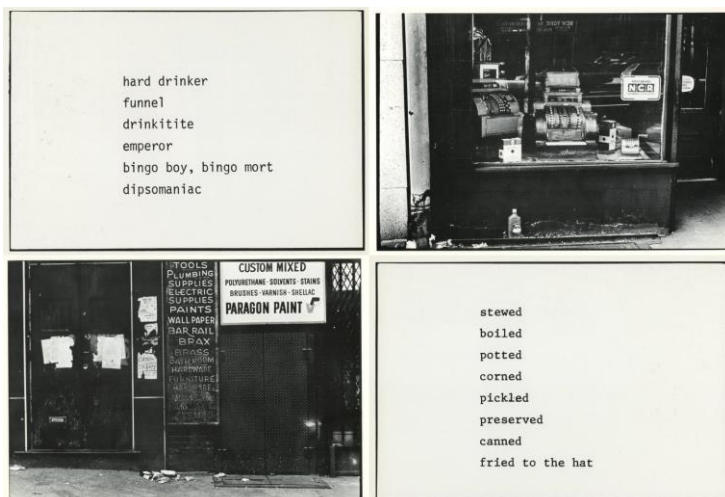


Fig.6 - Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974, impressão p/b, conjuntos de fotos e textos 30x60

seus ensaios é combativa com o seu espírito subtil. As suas investigações têm-se centrado em duas áreas: no espaço público e a representação das mulheres nos meios de comunicação, publicidade e da própria vida. Usa diferentes suportes fotografia, vídeo, fotomontagem, com a intenção de refletir sobre a interdependência entre o público e o privado.

Apresenta uma revisão de mitos e realidades da cultura ocidental e investiga os contextos sócio – económicos

e os problemas que dominam as vidas diárias, com uma abordagem feminista irónica e com algum humor. Um dos seus trabalhos pioneiros no que diz respeito à documentação social “*The Bowery*”, que realizou na área de Manhattan, este trabalho longe da perspectiva objetivista, explora a exclusão social dos alcoólicos, e fá-lo através de justaposição de texto e imagens da rua e do bairro sem nunca retratar diretamente qualquer dos habitantes do bairro.

Noutro campo de registos, o dos rituais religiosos, Cristina Garcia Rodero (1949)<sup>35</sup> aposta numa abordagem antropológica dos costumes, cuja qualidade estética é a principal responsável por elevá-la acima da categoria de mero registo. Autora do maior acervo fotográfico de Espanha relativamente às suas tradições, Rodero retrata um misto de verdade, magia e mistério, em cenários grotescos e assustadores, os componentes essenciais da alma popular do país. Também o fotógrafo brasileiro Tiago Santana (1966), no ensaio fotográfico *Benditos*, realizado na região do Cariri (nordeste do Brasil), representa um modo de “ver” contemporâneo ao ter como tema principal as manifestações e práticas religiosas filtradas por

<sup>34</sup> Martha Rosler, consulta <http://revistamododeusar.blogspot.pt/2008/12/martha-rosler-semiotics-of-kitchen-1975.html>; <http://www.egs.edu/faculty/martha-rosler/biography/>.

<sup>35</sup> Cristina Garcia Rodero, “*España Fiesta y Ritos.*” Madrid: Lunwerg Editores Sa, 1993.

um olhar ao mesmo tempo documental e detentor de uma nova atitude experimentalista. Assim, através de uma ousadia formal, nomeadamente no que diz respeito aos enquadramentos, Santana propõe-se uma função: a de provocar um renascimento do papel do fotógrafo.



Fig. 7 e 8 – Tiago Santana, “Romaria de Juazeiro do Norte”, Juazeiro do Norte CE, 1993. p/b 20x36

E para concluir as abordagens destes documentaristas vamos referir a interpretação de Liz Wells, que numa recente conferência<sup>36</sup> refere as questões de pertença. Partiu como base para o seu trabalho enquanto curadora de uma exposição coletiva para a União Europeia cujo lema é “Unidos na Diversidade”.

Confrontados com a dificuldade em definir um espaço comum de convergência entre os diferentes países e obras, os curadores decidiram não definir o que seria a fotografia legítima de um lugar, mas sim a forma como essa fotografia produzia algum tipo de pensamento sobre esse local. Segundo Liz Wells o título ideal da exposição seria *Sense of Place?*, com ponto de interrogação, para espelhar um trabalho de reflexão levado a cabo pelos artistas, permitindo às pessoas pensarem de maneira diferente sobre a paisagem e o ambiente poderem avaliar a forma como diferentes grupos de pessoas se relacionam de maneira peculiar com o que os rodeia.

Para Liz Wells o que interessa são as diferentes maneiras de questionar a terra, os locais e a forma como as histórias transformam os espaços em locais, e as diferenças entre as várias abordagens, acaba também por construir uma definição de identidade: também se é pelo que não se é.

O trabalho sobre os ex-votos também é uma forma de questionar uma terra, um lugar e uma determinada época. Pretende-se captar esses lugares do corpo, das várias camadas que

<sup>36</sup> Liz Wells, ESMAE / Conferência, 9 de Maio de 2014.

vão ocupando um lugar no lugar do conhecimento sempre que surge um novo corpo, sempre que surge um novo lugar, representado por objetos feitos pelo homem, como estes ex-votos, fotografias e fragmentos do corpo em cera como oferta a uma divindade por uma graça recebida, e que são histórias e memórias de lugares e de pessoas anónimas que revelam segredos. São histórias de um lugar que nos podemos identificar nas fotografias dos ex-votos de cera e nos ex-votos fotográficos.

Segundo Liz Wells a exposição “Unidos na Diversidade” não visou dar respostas acerca do espaço comum, mas sim levantar questões sobre a forma como o indivíduo ocupa e pensa o espaço que habita, ou seja o “sentido do lugar”.

Do mesmo modo, o presente projeto não visa dar respostas acerca da representação do corpo no lugar, mas sim sugerir uma reflexão sobre as representações do corpo no lugar e as manifestações de uma presença no mundo, uma forma encontrada pelo Homem para projetar, recriar ou restaurar a sua imagem, uma necessidade em que o Homem elege o ex-voto como seu modelo.

## 3.2. Estado da Arte

### O Trabalho Fotográfico de Flor Garduño e Christian Boltanski

Incluem-se neste capítulo dois fotógrafos radicalmente distintos, Flor Garduño (1957) e Christian Boltanski (1944), por afinidades com o sentido que ambos atribuem à apresentação e valor simbólico dos ex-votos. Garduño reconstrói uma realidade mitológica mas muito real; Boltanski envereda pelo conceitualismo para dar sentido às suas coleções.

#### 3.2.1. Flor Garduño

Flor Garduño é fotógrafa mexicana, nascida em 1957. Aos cinco anos, mudou-se com a sua família para uma casa no interior do México, onde passou a sua infância e adolescência, rodeada pela natureza e pelos animais e aos 19 anos foi estudar artes plásticas na antiga Academia de San Carlos. Mal terminou os estudos começou a trabalhar como assistente de Manuel Alvarez Bravo (1902-2002)<sup>37</sup>, um dos fotógrafos mexicanos de maior prestígio, com o qual aperfeiçoou as suas habilidade e sensibilidade fotográficas. Entre 1981 e 1982, Garduño trabalhou para o Ministério da Educação do México e, graças à sua posição, teve que viajar para várias zonas rurais do país. Numa primeira etapa, utilizou as imagens com as quais se deparava para ilustrar livros didáticos mas, só mais tarde, é que essas imagens tomaram o devido lugar no caminho artístico da fotógrafa: os rostos captados, as peles, as situações, a profundidade e a dimensão da cultura presenciada apaixonaram-na irremediavelmente. Assim, em 1983, planeia a sua exposição individual na Galeria José Clemente Orozco, na Cidade do México, e no ano seguinte é convidada para inaugurar a exposição *Quatro do México* no Museu Mexicano San Francisco.

Em 1985, Garduño publicou o seu primeiro livro que intitulou *Magia do Jogo Eterno*, um resumo de seis anos de trabalho apresentado não só no México como também no *Mois de la Photographie* em Paris em 1986. Este último acontecimento projectou a fotógrafa para o panorama internacional, o que mais tarde a levou de encontro a uma bolsa de estudos do governo mexicano para continuar o desenvolvimento dos seus projetos artísticos. Em 1992-1993, a revista suíça *Du* dedicou-lhe inteiramente a edição de Janeiro e, em Abril o livro *Testemunhos do Tempo* sai em cinco línguas e sete edições. A partir de então, é conhecida

---

<sup>37</sup> Manuel Alvarez Bravo- " *Fotopoesia* " Brasil: editora, IMS, ISBN,2011.

como fotógrafa poética e as suas imagens são inspiradas, essencialmente, na cultura e nas tradições mexicanas. Garduño consegue, através de imagens de indígenas americanas, de nus ou de naturezas mortas, criar pontes entre os mundos Sagrado e Profano, entre o Céu e Terra e, naturalmente, entre a Intimidade e a Exposição. Para Garduño, paisagens, arquitetura, cerimónias, máscaras e retratos individuais têm em comum o traço da espiritualidade do cosmos nativo. Insinuando uma antiga ordem do ser, cada foto contém imagens arquetípicas que evocam uma resposta poderosa do espectador. Os seres humanos são considerados apenas um entre muitos animais, e a morte ou sacrifício é muitas vezes presente como uma transição necessária para a renovação da vida; um sentido para mundos perdidos tanto fora como dentro. As suas imagens mais marcantes são aquelas nas quais os símbolos se misturam naturalmente com a composição global. No entanto em várias das fotografias os assuntos estão também em pose: é fácil adivinhar a influência de Garduño na forma como se colocam os objetos, como e onde estão.

Com a carreira bastante consolidada, a fotógrafa continua não só o seu trabalho – ou diário de viagens - sobre as expressões culturais dos povos, mas decide, igualmente aproximar-se de outro tipo de paisagens: em 2003 lança o livro *Flor Garduño: Luz Interior* no qual os nus e as naturezas mortas surpreendem pelo seu lirismo apoiado na escolha do preto e branco.

No seguimento do estudo proposto pelo presente projeto ex-votos, interessa relembrar um dos convites feitos à fotógrafa, em 1995, nos Encontros de Fotografia de Coimbra, Garduño fez parte de um grupo de fotógrafos convidados a desenvolver um projeto sobre o Norte de Portugal e que, mais tarde, veio a originar o livro “*Terras do Norte*”.

Perante a infinidade de perspectivas possíveis, a fotógrafa optou por aprofundar os ex-votos de cera e a relação destes com as pessoas ou vice-versa. Nesse estudo, a fotógrafa exprime a sua visão utilizando os elementos religiosos associados a rituais e festas populares, acabando por conseguir, através deles, um retrato muito completo da paisagem e das suas gentes. Garduño trabalha os ex-votos de cera e cria algumas naturezas mortas como é o caso da fotografia da perna de cera acompanhada por um ramo de videira com cachos de uvas. Nesta composição, a fotógrafa desvela a intrínseca relação da vida destas pessoas com a religião através de um indicador da paisagem que rodeia as gentes.

Assim, o dispositivo de natureza morta acaba por se mostrar o mais adequado para retratar um povo cujo isolamento na paisagem incentiva a crença de que o seu único veículo de proteção são os santos. Garduño apercebe-se, rapidamente, da complexidade destas ligações entre objectos, pessoas e divindades e explora determinadamente o valor de cada um

destes elementos no ato de comunicação. Quando Garduño fotografa os ex-votos de cera em tamanho real, em forma de homem e de mulher, compreende que o fenómeno da promessa constitui uma criação permanente da vitalidade das romarias, que é uma espécie de fonte de vida, de bens, e que toma forma numa economia de troca, na qual constitui a projecção de uma comunidade virtualmente cósmica. Como súplica do seu trabalho, no livro acima referido, pode ler-se uma frase não assinada que espelha claramente os propósitos da fotógrafa: “Ou então desvendar a arqueologia das almas, a dúbia convivência com o sagrado, apontar os pagadores de promessas e trazer do fundo das ideias a imagem índice do simulacro, que vive paredes meias com a morte.”<sup>38</sup>

Ao contrário de Garduño, o projeto ex-voto inclina-se sobre uma arqueologia dos objetos, mas não exclui da sua reflexão a questão da convivência com o sagrado e da iminência da morte que contrasta com a ideia de corpo, de fisicalidade. O trabalho de Garduño, por sua vez, revela tendências etnográficas e as naturezas mortas assumem o casamento do documental e do mito, a reinterpretação através de um documentarismo muito pessoal onde os objetos religiosos são signos presentes numa composição que prima por um retrato cultural e anímico das forças que movem as gentes.

O interesse no trabalho de Garduño “*Terras do Norte*” para o trabalho ex-voto é o objeto. A autora trabalhou o ex-voto para fazer um retrato de um povo a norte de Portugal.



Fig. 9 e 10 - Fotografias de Flor Garduño no livro “*Terras do Norte*,” 1995 p/b,40x30,5cm

<sup>38</sup> “*Terras do Norte*”, trabalho desenvolvido na sequência dos Encontros de Imagem de Coimbra de 1995.

### 3.2.2. Christian Boltanski

Christian Boltanski nasce em Paris a 6 de Setembro de 1944, poucos dias após a libertação da capital francesa, até então ocupada pelos alemães durante quatro anos. Boltanski, cresce no seio de uma família de classe média, filho de mãe francesa e de pai alemão - um judeu convertido ao catolicismo - que, por razões evidentes da época, não escapou à necessidade de encenar um desaparecimento e viver durante mais de um ano num esconderijo debaixo do chão da casa, de maneira a evitar o risco de deportação. O artista não vivenciou directamente a guerra, mas sofreu as consequências devastadoras da sua concretização. Assim, conviveu com as histórias de amigos da família, sobreviventes do Holocausto, que revelavam os fatos inerentes ao desaparecimento, durante a guerra, de outros amigos e conhecidos judeus: durante o pós-guerra, o tema da cooperação da polícia francesa com a SS nazi nas deportações de judeus para campos de concentração não era abordado pela generalidade da sociedade francesa. Só duas décadas mais tarde é que Boltanski assume o lugar destes acontecimentos traumatizantes no desenvolvimento do seu trabalho enquanto artista. Assim, em 1969, no seu primeiro livro, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, Boltanski traça os princípios fundadores de todo o seu trabalho posterior: “Nunca será demais notar que a morte é uma coisa vergonhosa. (...) O que é necessário, é chegar à raiz do problema através de um grande esforço coletivo onde cada um trabalhará pela sua própria sobrevivência e pela dos outros. Sendo necessário que um de nós dê o exemplo, é por esta razão que decidi dedicar-me a um projecto que me é muito querido há já algum tempo: conservar tudo, guardar uma marca de todos os instantes da nossa vida, de todos os objectos que nos são próximos, de tudo o que dissemos e de tudo o que foi dito à nossa volta, é esse o meu objectivo. A tarefa é imensa e os meus meios são falíveis. (...) Mas o esforço a cumprir é grande e quantos anos irei passar a pesquisar, a estudar, a classificar, até que a minha vida esteja em segurança, cuidadosamente arrumada e etiquetada num lugar seguro, (...) de onde será possível retirá-la e reconstituí-la a qualquer momento, e que, estando então certo de não morrer, poderei, por fim, repousar.”<sup>39</sup> O texto revela-se particularmente, esclarecedor das intenções do artista, nas quais localizamos uma preocupação de fundo com questões de preservação da memória e dos instantes passados através da evocação da imagem de um arquivo que funciona como um reflexo ou um equivalente da vida, com vista à sua conservação eterna. Uma

---

<sup>39</sup> Excerto do texto publicado, edição de *Recherche et présentation*. In AA. VV., *Christian Boltanski: Monumenta, 2010*, p. 52.

fotografia é sempre uma imagem mental. Segundo Filipe Dubois<sup>40</sup> a fotografia é uma das formas modernas que melhor encara um certo prolongamento das artes da memória. É uma espécie de equivalente visual da lembrança.

A partir de meados da década de oitenta, Boltanski enceta uma nova linha de trabalho com *Leçons du Ténèbre* - título que compreende trabalhos como *Ombres* (1984), *Monuments* (1985-1986), *Lycée Chases* (1986-1987) e *Bougies* (1986) - na qual ressurgue um interesse relativo à morte, associado a ambientes obscuros e até religiosos. O inventário e o arquivo são, mais uma vez, evocados na obra de Boltanski como modelos de repositórios de informação cuja aparente veracidade surge legitimada pelo dispositivo de apresentação. No entanto, não é o carácter factual atribuído ao arquivo que interessa a Boltanski: o artista afirma que o seu interesse “é mais emocional do que científico”<sup>41</sup>, desvalorizando, assim, a noção de “real” do arquivo em detrimento da ideia de preservação que este transmite. Contudo, os arquivos de Boltanski são ambíguos: condensam uma vastidão de documentos que, por não estarem geralmente ligados a um fato específico, ou ao constituírem registos anónimos (como fotografias ou objectos de alguém desconhecido), acusam, desde logo, a perda das memórias que lhes estariam associadas e trazem então consigo uma ideia de morte.



Fig. 11 e 12 - Obra *Humanos / Humans* (Gizakiak, 1994) de Christian Boltanski. Museu Guggenheim de Bilbao, GBM 1998.1. Fotografias de Erika Barahona-Ede.

Na obra *Humans* (Gizakiak), de 1994, disposta no Museu Guggenheim de Bilbao, Boltanski junta várias fotos descontextualizadas de indivíduos anónimos que, para nós, parecem vivos e assim se manterão na nossa memória. Aqui, o artista recorre ao poder da fotografia para transcender a identidade do indivíduo e transformá-lo numa testemunha de

<sup>40</sup> Philippe Dubois - “*O ato Fotográfico*” São Paulo, ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001.p.11

<sup>41</sup> *Idem*, p. 15.

rituais coletivos e memórias culturais compartilhadas. Deste modo, Boltanski adota e reinventa algo já pré-estabelecido a que dá um novo significado e a sua maior preocupação artística centra-se nos sentimentos humanos e, em última instância, em representar a morte no sentido da celebração da vida. Por esta razão, nalgumas das suas obras, evoca a atmosfera contemplativa de um pequeno teatro ou de um espaço para a prática religiosa. É de salientar que as mostras fotográficas que promove assemelham-se, por vezes, às “Casas de Milagres”, o cenário basilar do projecto Ex-votos aqui apresentado: os objetos em cera descontextualizados no ato fotográfico não são mais do que histórias de mortes superadas.

É também na obra *Humans* acima referida que o projecto ex-votos encontra o seu maior eco ou dissonância nalguns pontos: a ideia de exposição que o artista defende, através de uma estrutura dentro da qual os objetos expostos interagem e alteram mutuamente o seu valor, forjando um significado a partir da presença de outro objeto e estabelecendo nesse espaço um "valor associativo" entre objetos trazidos de situações distintas - está presente no projeto aqui apresentado. No entanto, Boltanski tem a sua visão sediada na ideia de apropriação e, no projeto Ex-votos, essa noção dilui-se completamente na vontade de aprofundar o valor dos objetos *per se* e não como provenientes de um indivíduo.

## 4. Metodologias de Investigação

### 4.1 Método de Aproximação ao Assunto

É objetivo deste estudo documentar os ex-votos de cera e ex-votos fotográficos, pois ambos, são reproduzidos, têm negativo. Os ex-votos de cera<sup>42</sup> continuam a cair em desuso. Em Braga, onde chegaram a laborar três fábricas, agora resta uma. O recurso à fotografia impôs-se por ser mais atual, mais acessível, mais barato e até porque o seu manuseamento é muito mais simples. Este começa a surgir nas igrejas, por volta dos anos 50, e acentuou-se nos anos 60, com a ida dos militares para a Guerra Colonial, na Guiné-Bissau, Angola e Moçambique.

O que leva a documentar estes objetos é serem uma tradição em vias de extinção, o questionamento sobre a razão pela qual o Homem sempre se representou tanto na arte como na religião e em todos os estratos sociais e a relação com Deus, com a doença e mesmo a morte. A riqueza dos ex-votos é contar a história de uma sociedade: é possível ver neles a felicidade e a tristeza, as dificuldades da vida, principalmente a luta contra a morte.

Ao fotografá-los, não só se pretende documentá-los, mas igualmente, pensar neles como um objeto metafórico no qual se pode imaginar um corpo onde o seu lugar é uma acumulação de várias superfícies, várias imagens. É com as fotografias destes objetos (representativos de fragmentos de corpo) aos quais é conferido um valor religioso, que se visa criar uma narrativa diferente, ao descontextualizá-los.

A seleção de imagens apresentadas será exposta numa galeria e terá ainda como suporte um livro de fotografia. Não só foi criado um objeto novo, (fotografia e fotografia de fotografia), como lhe foram dados outros contextos, impondo-lhes outro sentido que não será estranho a quem as observa. Neste trabalho o sentido é simultaneamente documental antropológico e estético.

O espaço em que serão recolocados os objetos, somado à intencionalidade dos seus sujeitos, é igualmente importante para a caracterização da natureza do objeto. Podemos, então, pensar no valor simbólico dos objetos, os seus lugares, as suas resinificações e atribuições em relação ao espaço e a sua utilização.

---

<sup>42</sup> O ex-voto de cera - o uso do molde começa no início do século XX com a utilização da parafina, material mais fácil do que a cera de abelha para trabalhar, criaram-se moldes do corpo que eram feitos por artesãos, não há datas concretas. Nessa altura surgiram várias fabriquetas por todo o país.

O uso da imagem fotográfica, que é máscara social e representação de si, empresta uma inesperada atualização do fetichismo da encenação ritual, neste caso a fotografia de objetos fotográficos (ex-votos fotográficos).

## 4.2. Pré-produção

### 4.2.1 Consulta de Fontes (Livros e Sites)

O corpo está no cerne da representação votiva escolhida. Seja como representação parcial (órgão ou parte do corpo que recebeu a “graça” da cura), seja como figuração total e, ainda, como figuração fotográfica do ofertante. Os ex-votos em cera e os ex-votos em fotografia, que refletem a evolução das representações do homem, levantam a relação entre o ser humano e o divino através do corpo representado e a forma como a fotografia medeia não só a relação do crente com a representação do corpo, bem como a relação entre o objeto – a sua representação - e o divino.

Para o presente trabalho foi necessário fazer um levantamento da história da arte a partir da era da reprodutibilidade, especialmente a representação do corpo na arte, (por exemplo a *Body Art*), foram consultadas as seguintes obras: “Representações do corpo na ciência e na arte”, de Cristina Azevedo Tavares; “*El cuerpo*”, de William A. Ewing; o livro de Hans Belting “*A Verdadeira Imagem entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*”. Este livro ajuda-nos a entender a história das imagens na fé e na arte, a utilização das imagens na religião ainda antes da história da arte, a evolução da relíquia “verdadeira imagem” à imagem produzida e, ainda, o culto da imagem que integra o signo - a sua produção era uma ação simbólica e encorajava os observadores diante delas e em público a demonstrar a sua fé.

O ensaio de Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica.

Do livro *O Lugar do Corpo* de Paulo Cunha e Silva foram destacados conceitos que são parte da base teórica para produção e evolução das imagens. Um desses conceitos diz respeito ao volume que um corpo necessariamente encerra: “um corpo que fosse uma linha ou uma superfície não ocuparia um lugar, porque não teria volume e no limite não seria um corpo.”<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Paulo Cunha e Silva - “*O Lugar do Corpo, Elementos para uma Cartografia Fractal.*” Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p.21

Ao mesmo tempo que existe o corpo palpável, existe o corpo representado, cada vez mais representado por imagens: “O corpo contemporâneo perdeu densidade e profundidade, tornou-se etéreo e superficial: ao transportarmos a profundidade para a superfície, na tentativa de visualizarmos o interior, a espessura do corpo passou a ser a da película que suporta a sua imagem”<sup>44</sup>.

Mas, se o corpo é cada vez mais imagem, não deixa, afinal, de persistir, ocupando espaço, volume, na sua forma tridimensional: “No momento em que espaço e tempo são atacados pela nova tecnologia o corpo também o é, mas se o corpo morreu, viva o corpo. Porque ele, de facto aí está juntamente com todas as revoluções que precarizam o seu lugar (o lugar que é e o lugar que ocupa no território do conhecimento). Há sempre um novo corpo sempre que surge um novo lugar”<sup>45</sup>.

Um dos objetivos deste trabalho é, precisamente, o de estabelecer a relação entre o conceito que encerra esta frase e as várias reproduções de uma fração do corpo tirado do mesmo molde, quando em lugar sagrado.

Walter Benjamin, refere que a obra de arte sempre foi reprodutível, ainda que a sua reprodutibilidade ocorresse, inicialmente, por meio da imitação manual, muito desenvolvida pelas civilizações antigas que demonstravam as mais variadas habilidades artísticas. Com a expansão da criatividade, novas técnicas são desenvolvidas, dando origem a novos processos de produção e reprodução artística, tornando, por seu turno, obsoleta a ideia de cópia. A impressão escrita, a xilogravura, a litografia, a chapa de cobre e a água-forte, são apenas alguns exemplos da evolução da reprodução dos meios de expressão humanos, que permitiram a divulgação e circulação em maior escala das obras de arte literária e plástica.

Na investigação da história dos ex-votos, em Portugal encontra-se mais documentação sobre ex-votos pintados, como é o caso do livro “*Oitocentos Anos de Devoção*” onde existe uma série de referências ao significado do ex-voto, a sua história e também os vários tipos de ex-votos que existem e fotografias do espólio de ex-votos pintados do museu da Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos.

Na obra de Albino Lapa “*Livro de Ex-votos Portugueses*” é feito um levantamento de todas as igrejas e capelas com espólios de ex-votos que contribuiu para a seleção das casas de

---

<sup>44</sup> Idem, 1999, p.21

<sup>45</sup> Idem, 1999, p. 32

milagres mas significativas em Portugal. Foram consultados alguns trabalhos de ex-votos na Associação dos Arqueólogos Portugueses – Secção de História da Sociedade de Geografia de Lisboa, da autoria de Eurico Gama.

Dado que neste trabalho a fotografia é usada como dispositivo para documentar os ex-votos, também foram realizadas pesquisas sobre a fotografia documental e a fotografia documental contemporânea, nos livros "Documentalismo Fotográfico-Êxodos e identidade", de Margarida Ledo; "Estética Fotográfica" de Joan Fontcuberta; "Pequena História da Fotografia", de Walther Benjamin; "O mundo Imagem", de Susan Sontag; O documentário em relação a Martha Rosler, "Sobre a Invenção do Significado da fotografia", de Allan Sekula, e "Espaços Discursivos da Fotografia", de Rosalind Krauss.<sup>46</sup>

#### **4.2.2. Visita à Fábrica e aos Santuários em Portugal**

Começou-se por fazer uma pesquisa dos espaços sagrados e de peregrinação, focada mais nos ex-votos de cera e ex-votos de fotografia, no nosso país. Os principais centros de peregrinação localizam-se na região do Alentejo: Santuários de Senhor Jesus da Piedade (Elvas); Nossa Senhora do Carmo (Azaruja); Nossa Senhora D'Aires (Viana do Alentejo) e a Ermida de Nossa Senhora da Visitação (Montemor-o-Novo) onde estes são guardados e expostos.

Na região norte os principais são o Santuário de Santa Maria Adelaide, em Arcozelo, Gaia; o Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga; o Santuário de S. Bento da Porta Aberta, no Gerês; o Santuário da Senhora do Leite, no Buçaco e o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Matosinhos.

---

<sup>46</sup> Alan Trachtenberg, " *Ensaio Sobre Fotografia* ", Lisboa: Orfeu Negro 2013



Fig. 13: Mapa dos Santuários visitados

- 1-S. Bento da Porta Aberta, Gerês
- 2- Santuário de Santa Maria Adelaide, em Arcozelo
- 3- Bom Jesus de Matosinhos
- 4- Senhora do Leite, no Bucaco
- 5- Santuário do Senhor Jesus da Piedade, Elvas
- 6- Santuário de N. Senhora D'Aires, Viana do Alentejo

Os dois santuários mais representativos em relação a ex-votos de fotografia e ex-votos de cera são o Senhor Jesus da Piedade (Elvas) e de Nossa Senhora D'Aires (Viana do Alentejo). Estes dois pequenos museus de ex-votos, são os seleccionados para o presente trabalho.

Todos estes locais são pequenos museus de ex-votos que se pode visitar e consultar. A observação destes espaços põe o espetador em contacto com a riqueza de objetos simples, que representam histórias de vida fazem refletir sobre o corpo o seu lugar e a relação com o divino.

Algumas fotografias realizadas nos museus de Elvas e de Viana do Alentejo.



Fig. 14 e 15 - Fotos no museu de milagres, Santuário de Nossa Senhora D'Aires (Viana do Alentejo, 2014)



Fig. 16 e 17 - Fotografias no Santuário do Senhor Jesus da Piedade (Elvas, 2014)

A Fábrica de Casa das Velas, em Braga, com 70 anos de existência, mantém a mesma forma de produzir ex-votos em cera. Nesta visita pretendeu-se perceber todo o processo e registar em vídeo e fotografia pormenores do fabrico.

Levantamento fotográfico.



Fig.18 e19 Fábrica da Casa das Velas, Braga



Fig. 20 e 21 - Fábrica Casa das Velas, em Braga

### 4.3. Produção das Fotografias e dos Vídeos

Os objetos fotografados para criar novas imagens são os ex-votos em fotografia (serão realizadas fotografias a fotografias que estão expostas nas salas de milagres ou museus de ex-votos) e os ex-votos de cera (fragmentos do corpo humano) serão fotografados em estúdio. Este trabalho pretende-se fotografar em analógico negativo a preto e branco em médio formato. A textura do analógico interessa para a representação destes objetos; a preto e branco, para estimular uma leitura mais imaginativa.

As imagens produzidas para serem mostradas e passar a livro, ou seja, exibidas noutros suportes e noutros lugares, ganhariam um novo sentido interpretativo.

Numa primeira fase foram experimentados vários processos para a sua apresentação, tanto em livro como num espaço expositivo. Os ex-votos de cera foram fotografados em estúdio em médio formato 6x6, negativo a preto e branco, isolados com fundo preto. Para que se destaque o objeto e seus detalhes, dividimos em dois grupos os objetos do corpo interior, e os objetos do corpo exterior. Os objetos do corpo interior como rins, bexiga, coração e outros, foram fotografados no centro da imagem para uma leitura mais focalizada do objeto. Foram feitas várias composições gráficas com o mesmo objeto, visto este ser reproduzido do mesmo modelo, criando várias leituras. Os objetos do corpo exterior foram fotografados mas descentralizados, para dar uma ideia de movimento, fazendo composições com os seus simétricos, em parte à imagem do trabalho dos Becher. Os Becher seguiam parâmetros muito estritos: nunca mostram o trabalho ou a presença humana, os edifícios ocupam o mesmo espaço no centro de cada fotografia, os trabalhos são expostos em grelhas de 9, 12 ou 15 fotografias, de formatos de 50x60 cm, e estas grelhas são compostas tendo em conta a função ou o material dos edifícios e cada fotografia só adquire sentido na grelha como um todo e nunca por si mesma.

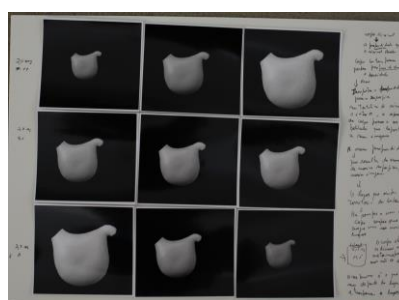
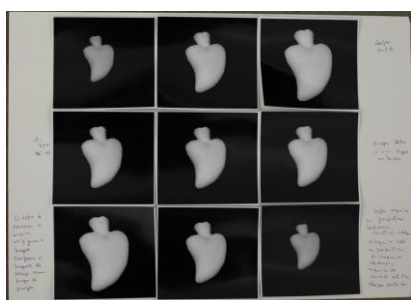


Fig. 22 e 23 - Estudos do projeto ex-voto

Os ex-votos fotográficos foram fotografados em médio formato 6x6 a preto e branco, no local, fazendo enquadramentos de quadrados de fotos. O quadrado foi escolhido para uma leitura, mas focalizada no objeto. Com os ex-votos fotográficos era possível destacar em pormenor cada um deles, dada a sua riqueza em pormenores, desde os pequenos textos que lá estão escritos como a própria moldura e os *passé-partout* bordados (anexo 4) e outros com desenhos. Porém, neste trabalho o que se pretende é a representação do corpo, o processo industrial de reprodução, são as fotografias que nos interessam, essa massa de imagens.

Alguns dos estudos: alinhar grelhas de nove fotografias de ex-votos em cera, com vários corações do mesmo modelo que formavam quadrados que iriam fazer contraponto com os ex-votos fotográficos - pretendia-se assim, por exemplo, que vários corações correspondessem a um coração de cada uma das pessoas que representadas no ex-voto fotográfico. As várias experiências feitas no contexto atrás referido, não resultaram porque a reflexão que se pretendia ficava condicionada a uma única leitura.

Os ex-votos de cera, ou fragmentos do corpo, mantiveram-se fotografados em estúdio em 6x6 e 9x12 isolados, em processo analógico filme e chapas a preto e branco, mas a sua apresentação já não em grelha mas num só, para que a ideia de um fragmento nos levasse à reflexão sobre um corpo. Assim, pretendeu-se criar um percurso que se inicia nos ex-votos fotográficos e caminha para um interior dos ex-votos de cera (fragmentos do corpo). A fotografia dos ex-votos fotográficos que representam histórias vindas de outras pessoas colocadas num contexto artístico e documental usando o poder da fotografia como testemunha de rituais coletivos e memórias compartilhadas de indivíduos sem nome.

#### **4.4. Edição e Pós-Produção**

Depois de se ter fotografado todos os tipos de ex-votos de cera disponíveis na fábrica, em grande formato 9x12 para uma melhor leitura dos pormenores da cera e um melhor detalhe do objeto, fez-se uma escolha das fotografias. Foram só escolhidas as respeitantes a fragmentos do corpo, que serão impressos 50cmx50cm. Das fotografias dos ex-votos fotográficos captadas nas salas de milagres, feitas em médio formato 6X6 só foram escolhidas as fotografias com muitas fotos. É a parte da investigação sobre a transformação progressiva

do anonimato em identidade, para uma reflexão sobre o corpo do “Eu” e seus simulacros. Vão ser impressas de 1,50mX1,50m, pois importa destacar essa enorme exposição de fotografias de anónima.



Fig. 24 Estudos do projeto ex-voto, seleção de imagens

O vídeo: foram feitos vários planos fixos que duram dois a oito minutos de pormenores do fabrico dos ex-votos de cera, numa das poucas unidades que continua em funcionamento. Escolhemos um vídeo com apenas um plano, para complementar este projeto. A câmara foi posicionada frontalmente, num plano picado e fixo, sobre um tanque no qual caem as figuras de cera após a sua confeção. O que interessa, particularmente, neste processo é o ritmo próprio destas figuras que, com movimentos lentos e subtis, entram e saem do enquadramento sob o signo da aleatoriedade. O ritmo da imagem é fulcral para esta reflexão, pois é o tempo de um olhar contemplativo que procura decifrar a potencialidade de um objecto no momento da sua criação.



Fig. 25 Frame do vídeo, cor, HD, digital

#### 4.5. Livro de Autor

No livro, as ideias que determinaram o *design* prendem-se com alguns conceitos já abordados no trabalho prático. Assim, o lado artesanal que tanto marca os ex-votos de cera é um factor essencial que no livro enquanto objeto se destaca no seu processo de encadernação, com a lombada “nua” no seu estado mais estrutural e que é comum a todos os livros, num certo momento do processo de impressão. Deste modo, existe um paralelismo com os ex-

votos de cera que nascem do mesmo molde, mas que representarão diferentes pessoas e diferentes histórias. Ainda nesta linha de pensamento, o livro começa e acaba com o negativo de duas imagens, precisamente para focar o elemento de reprodutibilidade. Por outro lado, a paginação das fotos obedeceu à lógica da fragmentação que foi desenvolvida no projeto: não há duas fotografias seguidas, cada uma delas ocupa uma só folha, evitando, assim, o risco da formação de um corpo e da organização duma leitura total que poderia retirar a cada imagem



fig. 26. Livro ex-voto

o seu valor próprio. De forma a enfatizar esta qualidade individual, também o tamanho foi delimitado (20x20cm) para salvaguardar as propriedades de textura, dos objetos e seu detalhe que uma impressão em formato menor poderia pôr em causa. Se usássemos uma fotografia de tamanho mais pequena não se percebia o conteúdo desses objetos.

#### 4.6. Exposição

Na exposição pretende-se criar um percurso, começando com cinco fotografias grandes (1,5mx1,5m) dos ex-votos fotográficos que induzem o espaço. Estas imagens dentro da imagem, pretendem levantar questões sobre o corpo contemporâneo e sobre o seu lugar. Com esta exposição de fotografias de anónimos pretende-se criar um reconhecimento do seu

lugar. Após esta introdução, há um caminho que aponta para o interior da galeria, onde se encontra também a imagem dos órgãos internos, o corpo fragmentado.

“Há uma presença de todo o corpo em cada órgão”<sup>47</sup>

A exposição termina com o vídeo, um tempo de reflexão acerca da distância (ou não) que existe entre o homem e a sua representação.



Fig. 27, Lucília Monteiro, ex-voto, 2014, 150cm x 150cm, impressão a p/b

---

<sup>47</sup> José Gil, “Metamorfoses do Corpo” Relógio D’Agua Editores, (2ª ed.) 1997, p.53.



Fig. 28 - Lucília Monteiro, Ex-voto, 2014, 150cm x 150cm, impressão a p/b

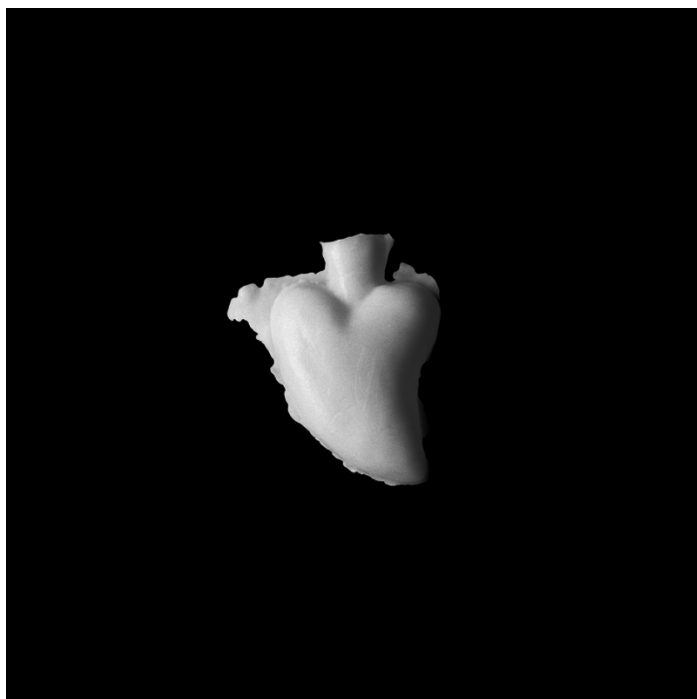


fig. 29

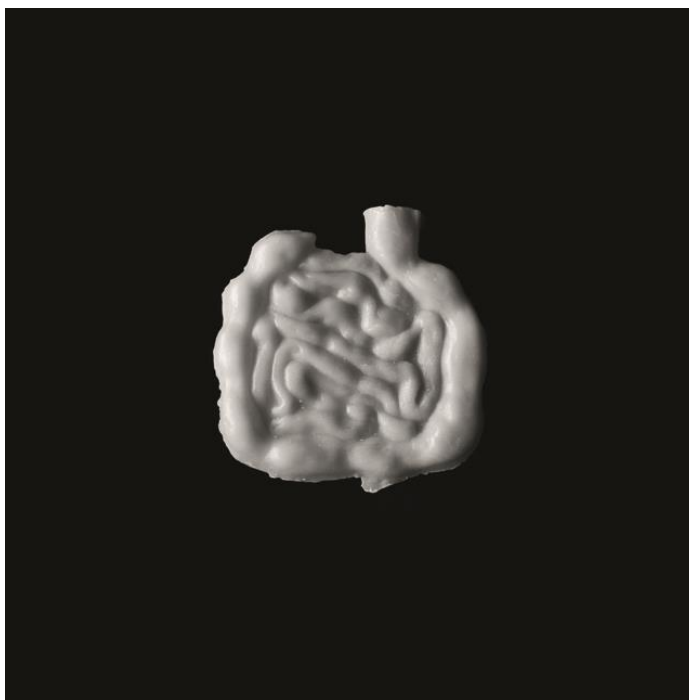


Fig. 30

Fig. 29 e 30, Lucília Monteiro, ex-voto, 2014, 50cm x 50cm, impressão a p/b

## Conclusão

Neste estudo a fotografia foi usada como dispositivo de reflexão acerca dos ex-votos enquanto representações simbólicas do corpo e do seu lugar. Assim, os ex-votos, objetos feitos pelo homem para representar-se a si próprio, expressam a forma como os crentes têm vindo a representar-se, tanto no imaginário artístico como religioso. Nesse sentido são objeto de estudo privilegiado para o aprofundamento do valor da fotografia enquanto forma de mediação entre duas entidades.

Tendo em conta que o maior número de ex-votos fotográficos foi colocado nas casas de milagres na década iniciada em 1961 e até aos 70 (coincidindo com a Guerra Colonial Portuguesa em África) e que a partir daí a quantidade de fotografias foi diminuindo, e sabendo-se que das anteriores fábricas de ex-votos de cera resta apenas uma, quando já houve três a funcionar em Braga, facilmente se conclui que o costume dos ex-votos se encontra em claro declínio. Fotografar as tradições ainda existentes é naturalmente uma atitude de registo para a posteridade, é documentar.

Na investigação feita sobre ex-votos surgiu uma grande variedade de objetos do homem transformados em ex-votos, mas neste trabalho não poderíamos trabalhar todos, daí a opção que já foi explicada pelos da era da reprodutibilidade. No entanto sobram outros ex-votos que serão usados para fazer outros projetos, como sejam os textos que acompanhavam os objetos ou os vestidos de noivas transformados em ex-votos, entre outros.

O facto de ter sido escolhida uma tradição secular que procura a comunicação com o sagrado e que continua a ter expressão nos dias de hoje não é ocasional: no contexto contemporâneo, as sociedades têm-se gradualmente desenvolvido no sentido de uma visão individualista do mundo e o uso constante da imagem - e da imagem do seu próprio corpo - é um exemplo desse movimento de autovalorização. É visível a transposição dos ex-votos em cera (fragmentos do corpo) de um contexto anónimo para um contexto de afirmação da identidade do crente (ex-votos fotográficos). Este percurso permite abrir a discussão sobre a forma como o indivíduo tem vindo a mediar ou a transformar o seu corpo na sua própria representação.

O estudo aqui apresentado surge como mecanismo de questionamento e não como resposta definitiva às dúvidas e problemáticas que unem o Homem ao seu “espelho”. A componente prática do projeto permitiu aprofundar as possibilidades corpóreas dos objetos

*per se* através da sua descontextualização e do estudo das suas propriedades enquanto representações de um indivíduo. Mas um discurso sobre este assunto nunca poderá assentar sobre uma conclusão fechada pois é próprio do Homem mover-se de formato em formato até se desmaterializar completamente. Sob essa perspectiva, este trabalho ensaia a preservação desse corpo, aqui premonitoriamente fragmentado.

Na sequência da apresentação da exposição e do lançamento do livro, surgiram dois convites para levar a exposição aos “Encontros de Imagem” de Braga, em Setembro de 2014, e outro da Galeria Salgadeiras, de Lisboa, para o final do ano de 2014.

Dos vários comentários que a exposição e o livro suscitaram, destaca-se um artigo de opinião publicado no “Diário Expresso” de 19/06/14, com o título “Este já não é o meu corpo”, que reflete um dos objetivos que foram propostos, neste trabalho (anexo 5). Deste texto cita-se uma frase: “Anulado o recato, perdida a intimidade, os corpos que vemos já não são os corpos que somos, mas antes uma representação dos corpos que fomos.”

## Bibliografia

A.B. PATRÍCIO, João- *Medicina e Religião: Ex-votos Picturais*, Coimbra: Universidade de Medicina Coimbra.

ALVAREZ BRAVO, Manuel- *Aperture Masters of Photography: Alvarez Bravo*, Nova Iorque: Konemann, 1997.

BARTHES, Roland- *A Câmara Clara*, Coleção Arte & comunicação, Lisboa: Edições 70, 1980.

BELTIMG, Hans- *A Verdadeira Imagem*, Porto: Dafne Editora, 2011.

CUNHA E SILVA, Paulo - *O lugar do Corpo*, Lisboa: Instituto Piaget, 1999 (3ª edição 2012).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - *Dicionário de Símbolos*, tradução Vera da Costa e Silva e al. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

DELFINO DUARTE, Ana Helena - *Ex-votos e Poiesis: Representações Simbólicas na Fé e na Arte*, São Paulo: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBIC), 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *O que nós vemos, O que nos olha*, trad. G. Anghel e J. P. Cachopo, Porto: Dafne, 2011.

DUARTE, Anselmo (Realizador). (1962) - *O Pagador de Promessas* [Filme]. Brasil: Cinedistri, Doperfilme.

ELGER, Dietmar - *Dadaísmo*, Köln: Taschen, 2004.

FLOR, Garduño” - *Testigos Del Tiempo*, Nova Iorque: Aperture, 2000.

F.WALTHER, Ingo - *Arte do Séc. XX: Pintura, Escultura, Novos Media e Fotografia*, Köln: Taschen, 2012.

FONTCUBERTA, Joan - *Estética Fotográfica*; Barcelona: Editora Gustavo Gili SL, 2003.

FRANK, Robert - *Les Americains: Photographies de Robert Frank*. Genebra: Delpire Editeur, 7ª ed. 1997.

FREUND, Gisèle - *Fotografia e Sociedad*; Lisboa: Vega, 1995.

GAMA, Eurico - *Os Ex-votos da Igreja do Senhor Jesus da Piedade de Elvas*, volume I, Braga: AAP, 1972.

GARCIA RODERO, Cristina - *España Fiestas y Ritos*, Barcelona: Lunwerg Editores, 1992.

- GOMBRICH, Ernst H. - *A História da Art*, Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GIL, José - *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, (2ªed.), 1997.
- GLUSBER, Jorge - *Arte da Performer*, São Paulo: Perspectiva, 1987.
- LAPA, Albino - *Livro de Ex-votos Portugueses*, Lisboa: edição do autor, 1967.
- MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasmas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- NICHOLS, Bill - *Introdução ao Documentário*, São Paulo: Papirus Editora, (5ª ed.) 2012.
- NICOLAU, Ricardo, *Fotografia na Arte, coleção de arte contemporânea de Serralves*, Porto: Fundação de Serralves, 2006.
- NOGUEIRA, Carlos – *Aspetos do Ex-Voto Pictórico Português Culturas Populares*, Revista eletrónica nº 2, 2006.
- PICAUDÉ, Valérie, ARBAÏZAR,Philippe (eds.) - *La Confusion de los Géneros en Fotografía*, Barcelona: Editora Gustavo Gili, S.A, 2004.
- RANCIERE, Jacques - *O destino das Imagens* - Lisboa: Orfeu Negro,2011.
- RANCIERE, Jaques - *O Espetador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RODRIGUES DE SOUSA, Manuel Tavares - *Oitocentos Anos de Devoção, Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos*, Matosinhos: Edição Câmara M. de Matosinhos, 2005.
- SONTAG, Susan - *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012. ISBN: 9789897220586.
- STOICHITA, Victor I. - *O Efeito Pigmalião: Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros*, coleção KKYM, 2008, Lisboa: Ymago, 2012.
- TRACHTENBERG, Alan - *Ensaio Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- TUCHERMAN Ilda - *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, coleção Passagens, Lisboa: Ed. Vega (3ªed.), 2012.

## Índice de Figuras

- 5 Fig.1: Ex-voto Anónimo, pintado a oleo sobre madeira 29,10 x 21,30cm, Museu da Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos
- 5 Fig.2: Ex-voto de Maria Leites,1809, pintado sobre madeira 30,10 x 21,50cm, Museu da Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos
- 14 Fig.3: Henri Cartier Bresson, Praça L'Europe. Gare Saint-Lazare, 1932  
HCB1932004W00002
- 15 Fig.4: Robert Frank. Parada (Hoboken, Nova Jérsei, 1955), p/b.  
<http://blog.defgrip.net/2012/02/robert-frank/> 847x550, 2008, ISBN 9788496466989
- 17 Fig.5: Bernd e Hilla Becher, Plantas preparatórias (Mina Anna Alsdorf, perto de Aachen, Alemanha) 1965, fotografia p/b, (9 elementos) 32x24 cada
- 18 Fig.6: Martha Rosler, The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems, 1974, impressão p/b, conjuntos de fotos e textos 30x60
- 19 Fig. 7 e 8: Tiago Santana, Romaria de Juazeiro do Norte, Juazeiro do Norte  
CE, 1993.p/b 20x36
- 23 Fig. 9 e 10: Flor Garduño , “*Terras do Norte*, ”Portugal 1995, p/b,40x30,5cm
- 25 Fig. 11 e 12: Obra *Humanos / Humans* (Gizakiak, 1994) de Christian Boltanski. Museu Guggenheim de Bilbao, GBM 1998.1. Fotografias de Erika Barahona-Ede.
- 31 Fig.13: Mapa de Portugal - percurso dos santuários visitados para o trabalho ex-votos. 1- S. Bento da Porta Aberta, Gerês; 2- Santuário de Santa Maria Adelaide, em Arcozelo; 3- Bom Jesus de Matosinhos; 4- Senhora do Leite, no Buçaco; 5- Santuário do Senhor Jesus da Piedade, Elvas; 6- Nossa Senhora D'Aires, Viana do Alentejo

- 31 Fig. 14 e 15: Lucília Monteiro, Museu de milagres, Santuário de Nossa  
Senhora D´Aires (Viana do Alentejo, 2014), p/b,15x20
- 32 Fig. 16 e 17: Lucília Monteiro, Santuário do Senhor Jesus da Piedade  
(Elvas,2014),p/b 15x20
- 32 Fig. 18, 19 e 20, 21: Lucília Monteiro, Fábrica Casa das Velas, em Braga
- 33 Fig. 22 e 23: Lucília Monteiro, Estudos para o projeto fotografico, ex-voto
- 35 Fig. 24: Lucília Monteiro, Estudos do projeto ex-voto
- 35 Fig. 25: Lucília Monteiro, Frame do video, cor, HD, digital
- 36 Fig. 26: Lucília Monteiro, Livro ex-voto
- 36 Fig. 27: Lucília Monteiro, ex-voto, 2014,150cm x 150cm, impressão a p/b
- 37 Fig. 28: Lucília Monteiro, ex-voto, 2014, 150cm x 150cm, impressão a p/b
- 38 Fig. 29, 30: Lucília Monteiro, ex-voto, 2014,50cm x 50cm, impressão a p/b

## Webgrafia

<http://www.laboiteverte.fr/bernd-et-hilla-becher/20-04-14>

<http://www.magnumphotos.com/23-05-14>

<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Robert-Frank.html,21-05-13>

<http://www.egs.edu/faculty/martha-rosler/biography/15-04-14>

<http://www.martharosler.net/15-05-14>

<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/brasileiros/tiago-santana/23-03-14>

[http://www.florgarduno.com/presentation\\_02.html/4-05-14](http://www.florgarduno.com/presentation_02.html/4-05-14)

**Anexos**

- 47 Anexo.1. Cronograma
- 48 Anexo.2. Fichas de Leitura
- 56 Anexo.3. Ensaio: Entrevista a Vergílio Ferreira. O seu trabalho e relação com o trabalho “ex-voto”.
- 61 Anexo.4. Trabalho de campo e estudos para realização do trabalho “ex-voto”.
- 78 Anexo.5. Comentários à exposição “ex-voto”.

## Anexos.1

## Cronograma

FASES	TAREFAS	SET	OUT	NOV	DEZ	JAN	FEV	MAR	ABRIL	MAI	JUNHO
LEVANTAMENTO DE CAMPO	VISITAS FABRICA										
	PESQUISAS EX-VOTOS										
	LEITURAS										
	FOTOS INICIAIS										
PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA											
PÓS-PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA	FOTOGRAFIA										
	SELEÇÃO DE IMAGENS										
	DIGITALIZAÇÃO DE IMAGENS										
	TRATAMENTO DE IMAGENS										
	IMPRESSAO DAS FOTOS										
MONTAGEM EXPOSIÇÃO											

## Anexo.2

## Fichas de Leitura

**FICHA DE LEITURA 1**

<b>TÍTULO DA PUBLICAÇÃO:</b> "Fotografia na arte"		<b>AUTOR(ES):</b> Fernando Nicolau	
	<b>DATA DE PUBLICAÇÃO:</b>	<b>EDIÇÃO:</b>	<b>LOCAL DE EDIÇÃO:</b>
<b>EDITORA</b> serralves	<b>TÍTULO DO CAPÍTULO OU ARTIGO:</b> Documentação		
<b>COTA:</b>	<b>Nº DE PÁGINAS:</b> 18	<b>ASSUNTO:</b> documentação	<b>PALAVRAS-CHAVE:</b> Fotografia, arte, documentação
<b>DATA DE LEITURA:</b> 12-12-12	<b>ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>SUB-ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>OBSERVAÇÕES:</b>
<b>NOTAS SOBRE O AUTOR:</b>			
Ricardo Nicolau curador			
<b>RESUMO</b>			
Neste livro interessa-me a forma como faz o percurso da fotografia na arte desde a documentação, a fotografia de arquivos, sítios e contextos, e os artigos Steve Edwards "Instantâneos de história passagens sobre o argumento pós-moderno" e o artigo de Rosalind Krauss "Reinventar o médium: introdução à fotografia".			
<b>ESTRUTURA</b> (organização da obra e o significado das suas partes)			
Primeiro selecionei alguns dos fotógrafos que me interessam para o meu trabalho, como Hans-Peter Feldman, cujo trabalho resume-se a acumular, e montar imagens absolutamente banais, utiliza as fotografias como readymades. Apresenta sempre grupos de imagens,			

colecciona imagens de roupa de cadeiras aviões, etc. Organiza-as sem comentários numa nova espécie de narrativa visual.

Christopher Williams: as fotografias são individuais e em series e conscientemente configuradas com dados locais, talvez documental, mas também metafóricas.

Artigo de Steve Edwards que fala da passagem sobre o argumento pós-moderno. Nesta época que os mass-media saturam toda a experiência. Vivemos em e através de uma rede de signos, a informação gira a nossa volta num processo de troca, já não se fixam num objeto. O nosso mundo é o do simulacro - a cópia fiel de algo que nunca existiu.

A parte que desenvolve sobre Fotografias sem objetos. "Uma paisagem pitoresca é sempre um quadro, o pitoresco é sempre prefigurado, sempre acabado, uma imagem."

## FICHA DE LEITURA 2

<b>TÍTULO DA PUBLICAÇÃO: "El cuerpo"</b>		<b>AUTOR(ES): William A. Ewing</b>	
<b>LOCAL ONDE SE ENCONTRA:</b>	<b>DATA DE PUBLICAÇÃO:</b>	<b>EDIÇÃO:</b>	<b>LOCAL DE EDIÇÃO:</b>
<b>EDITORA Siruela</b>	<b>TÍTULO DO CAPÍTULO OU ARTIGO: fragmentos</b>		
<b>COTA:</b>	<b>Nº DE PÁGINAS:</b> 45	<b>ASSUNTO:</b> fotografia do corpo	<b>PALAVRAS-CHAVE:</b> Corpo, fotografia
<b>DATA DE LEITURA: 23-07-12</b>	<b>ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>SUB-ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>OBSERVAÇÕES:</b>
<b>NOTAS SOBRE O AUTOR:</b>			
<i>William A. Ewing</i>			
<b>RESUMO</b>			
A fotografia como representação do corpo, o corpo fotografado por vários fotógrafos desde a sua existência aos mais contemporâneos			
<b>ESTRUTURA (organização da obra e o significado das suas partes)</b>			
Este livro divide as fotografias do corpo por temas: 1º fragmentos: O corpo em partes, com			

fotografias de L.Bonnard, Alfred Stiegliz, Robert Mapplethorpe, Edward Weston, Umbo, PierreRadisic, Lynn David 2º figuras Tradicional retrato nu de corpo inteiro, Numa-Blanc, Auguste Belloc, Andre Garban 3º Inquéritos, o campo de exploração científica, Roger Fenton, Thomas Eakins, Harold Edgerton 4º Carne,

O corpo vulnerável e mortal, 5º Habilidade, dança e desportos, 6º Eros, corpo como objeto sexual, 7ºAlienação corpo oprimido e punido, 8º ídolos, corpo ideal, 9º Espelho, o corpo do próprio fotógrafo, 10º Política, 11º metamorfose corpo transformado, 12º Mente.

### FICHA DE LEITURA 3

<b>TÍTULO DA PUBLICAÇÃO:</b> “O lugar do corpo”		<b>AUTOR(ES):</b> Paulo Cunha e Silva	
<b>LOCAL ONDE SE ENCONTRA:</b>	<b>DATA DE PUBLICAÇÃO:</b>	<b>EDIÇÃO:</b>	<b>LOCAL DE EDIÇÃO:</b>
<b>EDITORA</b> Initude Piaget	<b>TÍTULO DO CAPÍTULO OU ARTIGO:</b> Apontamentos Preliminares		
<b>COTA:</b>	<b>Nº DE PÁGINAS:</b> 11	<b>ASSUNTO:</b> corpo e lugar	<b>PALAVRAS-CHAVE:</b> Corpo, lugar
<b>DATA DE LEITURA:</b> 13-07-12	<b>ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>SUB-ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>OBSERVAÇÕES:</b>

#### NOTAS SOBRE O AUTOR:

Paulo Cunha e Silva, crítico de arte, curador e médico

#### RESUMO

Reflexão sobre o corpo em vários campos. O corpo e lugar os lugares no campo da vida campo desportivo, campo eclipsado, campo da arte, campos virtuais: outros lugares. O caos do corpo, caos e ritmo, corpo – lugar - acção.

#### ESTRUTURA (organização da obra e o significado das suas partes)

Capitulo I – Apontamentos preliminares – Do corpo “O corpo contemporâneo perdeu densidade e profundidade, tornou-se etéreo e superficial: ao transportamos a profundidade para a superfície, na tentativa de visualizarmos o interior, a espessura do corpo passou a ser película que suporta a sua imagem.”

“Queremos dizer que de todos os corpos o corpo humano é simultaneamente aquele que mas depende do lugar, e aquele que mais transforma o lugar.” Lugar esses que quero representar ao fotografar os fragmentos do corpo nos ex-votos de cera.



<b>TÍTULO DA PUBLICAÇÃO:</b> “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, (inserida no livro Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política escrito em 1936)		<b>AUTOR(ES):</b> Walter Benjamin	
<b>LOCAL ONDE SE ENCONTRA:</b>	<b>DATA DE PUBLICAÇÃO:</b>	<b>EDIÇÃO:</b>	<b>LOCAL DE EDIÇÃO:</b>
<b>EDITORA</b>	<b>TÍTULO DO CAPÍTULO OU ARTIGO:</b>		
<b>COTA:</b>	<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	<b>ASSUNTO:</b>	<b>PALAVRAS-CHAVE:</b>
<b>DATA DE LEITURA:</b>	<b>ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>SUB-ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>OBSERVAÇÕES:</b>
<b>NOTAS SOBRE O AUTOR:</b>			
<b>RESUMO / ARGUMENTO:</b>			
<p>No ensaio de Walter Benjamin “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” refere que <i>a obra de arte sempre foi reprodutível</i>, ainda que a sua reprodutibilidade ocorresse, inicialmente, por meio da imitação manual, muito desenvolvida pelas civilizações antigas que demonstravam as mais variadas habilidades artísticas. Com a expansão da criatividade, novas técnicas são desenvolvidas, dando origem a novos processos de produção e reprodução artística, tornando, por seu turno, obsoleta a ideia de cópia. A impressão escrita, a xilogravura, a litografia, a chapa de cobre e a água – forte, são apenas alguns exemplos da evolução da reprodução dos meios de expressão humanos, que permitiram a divulgação e circulação em maior escala das obras de arte literária e plástica. Com a reprodução artística entramos num novo mundo que inscreve uma mudança qualitativa da obra de arte: a autenticidade e autoridade que constituíam o original da obra de arte e a sua existência única num espaço e num tempo próprio, onde faz a sua aparição, perdem-se com a introdução das técnicas que permitem a reprodução da obra. O conceito de <i>aura</i>, da unicidade da obra, do <i>aqui e agora</i> do original, torna-se uma quimera, uma vez que <i>a autenticidade não é reprodutível</i></p> <p>A obra deixa de depender do ritual, tornando-se independente do contexto histórico e das tradições em que se inserem, havendo, por conseguinte, uma maior deslocação da mesma que passa a adquirir significação no <i>aqui e agora</i> da recepção. Desta forma, as obras de arte passam a estar directamente ligadas às categorias de</p>			

<p>simulacro ou espectáculo, tendo sido o valor de culto substituído pelo valor de exposição – “à medida que as obras de arte se emancipam do seu valor de ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”. De facto, a reprodução técnica permitiu aos indivíduos um maior acesso às imagens e produções, passando a arte a ser vista, na cultura de massas, como uma apropriação por parte da colectividade. Secularizada e, portanto, emancipada do seu valor de culto, a arte aproxima-se dos seus espectadores, adquirindo valor de exposição.</p>

**FICHA DE LEITURA 6**

<b>TÍTULO DA PUBLICAÇÃO:</b> <i>Fotografia e Verdade</i> <i>Uma historia de fantasmas</i>		<b>AUTOR(ES):</b> <i>Margarida Medeiros</i>	
<b>LOCAL ONDE SE ENCONTRA:</b>	<b>DATA DE PUBLICAÇÃO:</b> <i>novembro 2010</i>	<b>EDIÇÃO:</b> 1447	<b>LOCAL DE EDIÇÃO:</b> Lisboa
<b>EDITORA</b> <i>Assírio &amp; Alvim</i>	<b>TÍTULO DO CAPÍTULO OU ARTIGO:</b>		
<b>COTA:</b>	<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	<b>ASSUNTO:</b>	<b>PALAVRAS-CHAVE:</b>
<b>DATA DE LEITURA:</b>	<b>ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>SUB-ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>OBSERVAÇÕES:</b>
<b>NOTAS SOBRE O AUTOR:</b>			
<b>RESUMO / ARGUMENTO:</b>			
<p>A relação que o ser humano mantém com a fotografia desde a sua invenção. O impacto subjectivo da fotografia as emoções que provoca este mistério que se parece com o da criação.</p> <p>Desde há muito que se procura pensar a fotografia para além da crença “realista” muitos autores como Dubois 1982; Schaeffer 1987; 1963; Krauss1991, se dedicam ao longo do seculo passado a denunciar a falsidade do realismo fotográfico. Neste livro interroga-se o</p>			

facto do aspecto realista da fotografia continuar a considerar o olhar, a paralisar o corpo e a mobilizar o gesto como Barthes já dava conta: a fotografia ao insinuar-se como linguagem sem código no seio da cultura moderna.

A abordagem que se propõe parte da relação entre fotografia e cultura, cultura trabalhado pela antropologia do Séc. XX sempre objeto de modificações e problematizações mas remetendo para a ideia de relações simbólicas mentais cognitivas estabelecidas em torno de objetos e práticas. Cultura na obra de Pedro Miguel Frade propõe-se analisar a fotografia "antes da sua cultura".

Delegar na máquina a função de autenticidade. O fato da fotografia convocar a "crença irracional no seu poder objetivo". **Bazin**, esta propriedade epistémica atribuída à fotografia ser usada nos contextos mas afastados da realidade empírica, como supor de fantasias e utópicas que funciona como prova.

**ESTRUTURA** (organização da obra e o significado das suas partes)

### FICHA DE LEITURA 7

<b>TÍTULO DA PUBLICAÇÃO:</b> <i>Fotografia e Narcisismo</i>			<b>AUTOR(ES):</b> <i>Margarida Medeiros</i>		
<b>LOCAL ONDE SE ENCONTRA:</b>	<b>DATA DE PUBLICAÇÃO:</b>	<b>EDIÇÃO:</b>	<b>LOCAL DE EDIÇÃO:</b>		
<b>EDITORA</b> <i>Assírio&amp;Alvim</i>	<b>TÍTULO DO CAPÍTULO OU ARTIGO:</b> <i>II- Identidade e imagens do corpo</i>				
<b>COTA:</b>	<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	<b>ASSUNTO:</b>	<b>PALAVRAS-CHAVE:</b>		
<b>DATA DE LEITURA:</b>	<b>ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>SUB-ÁREA CIENTÍFICA:</b>	<b>OBSERVAÇÕES:</b>		
<b>NOTAS SOBRE O AUTOR:</b> Margarida Medeiros. Concluiu o Doutoramento em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa em 2010. É Professora Auxiliar na Universidade Nova de Lisboa. Publicou 4 artigos em revistas especializadas, possui 6 capítulos de livros e 4 livros publicados. Possui 61 itens de produção técnica. Participou em 1 evento no estrangeiro e 4 em Portugal.					

**RESUMO / ARGUMENTO:** Nesse livro Margarida Medeiros faz uma reflexão sobre a auto-representação ,a relação que nós seres humanos mantemos com a nossa imagem, fala de artistas mas recentes ,pintores fotógrafos tendem a centrar o seu trabalho criativo em auto-representação como por ex. Francis Bacon, os autorretratos de Andy Wharol e Mapplethorpe, e mas recentemente Cindy Sherman, Jo Spence, Nan Goldin, estes encontram na autorrepresentação pela fotografia

**ESTRUTURA** (*organização da obra e o significado das suas partes*) Neste livro os capítulos que mais me interessaram para o meu trabalho são: II-identidade e Imagens do corpo, o desenvolvimento, O corpo não reconhecido: Narciso, toda esta relação que faz do corpo, desde os olhos ao rosto; o capítulo IV fotografia e autorrepresentação o "Duplo espelho na arte" ou espelho e o fantasma da morte. O Eu e a sua fragmentação." As relações entre as pessoas são medidas por representações/imagens corporais que tomam um significado explícito em momentos de maior intensidade: rosto, os membros do corpo, o ventre o ouvido, as costas, cada um destas partes do corpo humano é investida de um valor simbólico e constitui-se como objecto transicional das relações entre os intervenientes da acção. A relação com o mundo é assim uma metáfora da relação com um outro particular, com um corpo individual e concreto."

## Anexo.3

### Ensaio

A obra do fotógrafo Vergílio Ferreira e relação com o trabalho “ex-voto”

#### 1- O percurso de Vergílio Ferreira: formação e afirmação.

A relação de Vergílio Ferreira com a fotografia começa em família. O avô era fotógrafo, tinha uma loja de fotografia na cidade do Porto, que passou para a mão dos pais. Aos 17 anos Vergílio estuda fotografia no “FDOJ”, com Viana Bastos, onde ganha uma relação mais íntima com a fotografia. Mais tarde vai estudar para Paris, na “École des Arts et Métiers de L’Image”.

Regressa ao Porto e monta um estúdio de fotografia onde desenvolve trabalhos por encomenda e projectos pessoais, que lhe permite novas experiências e o desenvolvimento de qualidades para o seu trabalho. Em paralelo com o seu trabalho foi fazendo formação especializada, como o curso de fotografia cinematográfica da escola de internacional de cinema de Cuba, foi docente na escola superior de Musica e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto. Em 2005 venceu o prémio de fotografia FNAC, em Portugal.

Em 2006 foi-se desvinculando do estúdio e passou a investir nos seus projectos pessoais e na participação internacional do mercado da arte que se revelou muito positivo, o que o levou à necessidade de alargar as suas competências e enquadramento teórico para o seu trabalho. Decidiu então frequentar o Mestrado de fotografia na Universidade de Brighton.

Em 2010, ganha a 1ª edição do prémio de fotografia internacional “Emergentes DST” em Braga com a série de fotografias “Uncanny Places”.

Vai então desenvolvendo vários projetos, como “ Rainbow”, “Nós e os Outros”, “Fala alma”, “un cary places”, a “Distinção entre a realidade e a aparência”, ”Daily Pilgrims”, “Work in Progress” e, mais recentemente, “ Ser e Devir”. O seu trabalho tem sido expostos na Europa, Médio Oriente, Estados Unidos e Sudoeste Asiático.e tem estado representado em grandes feiras de fotografia ,como Photo Miami, (USA); Centro Português de Fotografia, (Porto); Fotofestival Lodz (Polónia); BAC Festival, Centre of Contemporary Culture of Barcelona; 2º FotoFestivals Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg, (Alemanha); 19º Encontro de Fotografia Thessalonik (Grécia); Stichinng Bep (Amsterdão); Berllaymont (Bruxelas); Royal College of Art (Londres).

Também tem vindo a publicar livros regularmente, e publicações em revistas internacionais Photo-Art Blogs e *webzines*, como é o exemplo da European Photography; Katalog - Museet for Fotokunst Brandts e outras.

Todos estes trabalhos têm em comum o retrato, um retrato subjetivo, mais psicológico, abraçando vários contextos sociais culturais e estéticos. Confessa: “fascinam-me as pessoas e o que delas emana: os comportamentos, expressões, gestos, diferenças e outros códigos culturais, criando um contexto”.

2- Vergílio Ferreira em entrevista no Porto, no decorrer do “IRI2013”

“Neste momento estou a fazer fotografia digital”

**Vergílio Ferreira, a sua relação com a fotografia começa em família na cidade do Porto, onde nasceu. Estudou fotografia no Porto, passou por Paris e depois Londres e ainda por Cuba. Em que medida cada um destes ambientes e escolas influenciou a sua maneira de ver a fotografia?**

Não consigo ter uma consciência muito apurada dessas influências, mas o que eu sinto que influenciou mais, (claro que as escolas influenciam e os lugares influenciam, sem dúvida alguma), mas o que eu sinto que influencia é o que estou à procura naquele momento especificamente. Acho que é isso que tem sido o motor destas pesquisas, destas passagens por escolas e as viagens, não a escola em si mas o viver naquele local o trabalhar naquele espaço.

Em Paris foi importante. Era um jovem adulto e o contacto com a cidade, o contacto aquela realidade mais cosmopolita, o ter acesso a exposições, a relação e contacto com outros alunos de outros países, aquele lado idílico de Paris e da cidade da luz, a relação com o cinema, com a fotografia, era bastante atrativa. Foi muito curioso, pois também permitiu crescer muito nesse nível, em termos de ter contacto com outras pessoas e de ter acesso a tudo.

Cuba foi uma experiência com o cinema ou mais direcção de fotografia, com uma realidade completamente diferente daquilo que Paris oferecia. Cuba oferecia de uma outra forma no ponto de vista humano, muito especial. A escola também foi muito especial, uma experiência única, apesar de haver algumas limitações nos aspectos logísticos ou de alimentação, mas do ponto de vista humano, técnico e infraestrutural aquela escola é de facto brutal, em termos de professores e de equipamento que se usa. Filma-se com 35 mm, tem imenso equipamento. Se é preciso um camião de luz, vem um camião de luz. Essas coisas que já não acontecem noutros lugares. Isso foi curioso.

**Em 2006 começou a investir na representação dos seus trabalhos no mercado da arte internacional. Quais as diferenças de receptividade do seu trabalho em Portugal e no estrangeiro?**

O que me motivou foi a receptividade internacional em 2006. Foi uma alavanca de acreditar que vale a pena investir, vale a pena desenvolver os projetos, há mercado porque há pessoas

que se interessam e que apreciam. Curiosamente isto aconteceu mais lá fora, em termos de impacto. À partida estava um bocadinho longe de pensar que pudesse acontecer, mas começou a acontecer em vários pontos. O meu projeto “Daily Pilgrims” motivou o convite para apresentar o trabalho na 2ªfoto Festivals Mannheim e na Photo Miami, que são duas grandes feiras de mercado da fotografia. Ou seja, houve uma galeria que apresentou o meu trabalho em festivais na Europa, que me convidaram e publicaram. Isso tudo motivou-me para continuar. A receção lá fora tem sido maior, embora aqui tenha pessoas que se interessam pelo meu trabalho. No mercado, do ponto de vista dos colecionadores, embora mais reduzido tenho o meu trabalho representado na “Módulo”, em Lisboa, mas isso tem sido curioso, apesar de ser um país mais pequeno, a receção é boa.

**O tema dominante do seu trabalho é o retrato, mas no início do seu percurso, no Porto, é talvez mais fotojornalístico. Você vai passando progressivamente para um retrato mais subjetivo, onde os gestos as expressões, os códigos culturais e o lado psicológico são visíveis. Numa entrevista à revista “Archivo Photography 2012” diz: “a minha procura faz-se em torno de uma ideia, de um conceito, um olhar que é mais meu do que da câmara. Não faço retrato, crio atmosferas”. Em que medida a utilização de equipamento analógico é fundamental para atingir o objectivo que pretende? Rejeita totalmente o equipamento digital?**

É fundamental pela possibilidade que me dá em termos de manipulação, ou seja, manipulação no momento da captura, porque gosto que as coisas aconteçam dentro da câmara e em termos de programa é mais fácil de obter. Curiosamente, neste projeto estou a utilizar os dois suportes: o digital e analógico. Pela primeira vez na minha vida estou a fotografar com digital.

No seu percurso é sempre o analógico, apesar de passar sempre por um processo digital.

Mas, mesmo neste caso, utilizando directamente o processo digital, as coisas acontecem sempre dentro da câmara, porque agora já nos permite utilizar as duplas exposições, porque até há pouco tempo isso não era possível. Mas continuo a fazer com filme, porque não tem a ver com purismos mas tem a ver com a qualidade final que eu posso obter a nível de impressão. Continua a interessar-me, em termos do objecto da fotografia final, no sentido da apresentação da galeria, a possibilidade de imprimir em grandes formatos e a qualidade que a fotografia química oferece, também a qualidade das lentes que tenho e a utilização dos médios formatos. Não há uma razão, é mais na qualidade final e no processo em si que me permite. Também a ideia de fotografar em filme é diferente de fotografar com digital, a ideia do processo, de nos colocar em risco em determinadas experiências. Isso também cria uma certa aprendizagem, uma certa surpresa devido ao fator químico. É mais isso.

**Regressa agora ao Porto para participar no ciclo de fotografia e cinema documental organizado pela ESMAE. A sua comunicação foi intitulada “Ser e Devir – Being and Becoming”, onde falou sobre o “Terceiro Espaço” e “O Velho e o Novo”. O que é o “Terceiro Espaço”? E qual o seu conceito de “O Velho e o Novo”? Estas reflexões são sobre o seu percurso pessoal? Uma espécie de auto-retrato?**

Também é algo que ainda não sei muito bem, ainda estou a investigar. Ou seja, estou a tentar representar e sugerir essa ideia de “Terceiro Espaço”, mas para mim é algo até de muito abstrato. É essas interações entre a ideia de “O Velho e o Novo”, que dá direito a qualquer coisa híbrida. Há uma mistura e essa mistura pode ser mais criativa ou menos criativa, mas que dá direito a ‘qualquer coisa’ de novo. Essa ‘qualquer coisa’ de novo é o tal “Terceiro Espaço”, e que, normalmente isso acontece ao mesmo tempo, remete para a questão dos imigrantes. São estas negociações que os imigrantes têm que estar constantemente a fazer, por questões da língua, por questões da forma de pensar, por questões de códigos culturais, por questões geográficas, ou seja estão constantemente a ajustar. Essa questão mantém-se mesmo até com as segundas e terceiras gerações dos imigrantes. Os filhos podem ser um resultado desse “Terceiro Espaço”: é qualquer coisa que já não é português, mas também não é inglês, os pais andam ali naquele limbo: falam inglês, depois português. Os pais falam em português e os filhos respondem em inglês. Normalmente é isso que acontece, mesmo em termos de pensamento, na forma de estar. Eu tenho feito estas perguntas aos imigrantes e eles também não sabem muito, alguns têm mais consciência sobre isso e falam, mas essa ideia do “Terceiro Espaço” é difícil de imaginar.

Eu também me revejo nisso. Neste projeto há uma data de elementos que estão a convergir, e que estão a combinar, todas estas experiências que tu falaste há bocado, estes remendinhos daqui e acolá, agora parece que o *puzzle* se está a completar. E vejo isto muito neste projeto, quer em termos de estratégia, quer em termos de forma de abordar o tema, quer em termos do processo fotográfico, em termos de segurança do que se está a fazer em termos de pensamento, de facto há um “Terceiro Espaço”, este lado híbrido está-se a completar.

A imagem da couve é “O Velho e o Novo” e o “Terceiro Espaço”. No início estava um bocadinho com receio que fosse óbvio demais, mas sim, é uma boa metáfora.

### 3- O trabalho do Vergílio Ferreira e o projeto ”Ex-votos: Corpo, Lugar, Fotografia e Divino”

O trabalho do Vergílio “Nós e os Outros”, como forma de mostrar as alternativas da sociedade de consumo massificado, sendo um retrato mais estático, mais objectivo, não deixa de representar os lugares onde o lugar do corpo é a acumulação de várias superfícies, várias imagens. O corpo exige ser olhado de forma menos preocupada com problemas de demarcação e mais preocupada com o objeto, isto é, um corpo menos antropológico, mais um corpo biológico. O trabalho que realizou em vários países pretende mostrar um movimento de uma nova contracultura global, rejeitando a sociedade de consumo, uma preocupação mais biológica.

“Os Peregrinos do Quotidiano” passa de um retrato mais estático para o movimento mais subjectivo, simbólico. Relaciona as pessoas anónimas que se cruzam com ele com o fundo nítido, mantendo sempre a sedução das imagens e o significado do mistério. Nestas fotografias, segundo o próprio Vergílio Ferreira, as cidades parecem espalhar o nosso estado de alma e revelam segredos. Diz: “O meu objetivo é capturar estados de ser que são inatingíveis neste mundo, que vemos como lugar transitório e incerto“. A partir destas palavras e deste conceito, é possível relacionar com o seu trabalho com o projeto ”Ex-votos:

Corpo, Lugar, Fotografia e Divino”, que pretende captar esses lugares do corpo, das várias camadas que vão ocupando um lugar no lugar do conhecimento. Há sempre um novo corpo sempre que surge um novo lugar, um corpo renovado, representado por objetos feitos pelo homem, que representam partes do corpo como oferta a uma divindade por uma graça recebida e que são histórias e memórias de lugares de pessoas anónimas que revelam segredos. No trabalho “Ex-votos: Corpo, Lugar, Fotografia e Divino“, também habitam peregrinos anónimos, sem rosto, que reconhecemos em qualquer lugar da cidade, essas cidades que vemos como lugares de memória, ao mesmo tempo tão estranhas e tão familiares. São histórias do mundo das multidões que passam anónimas que é possível identificar nas fotografias dos ex-votos de cera como dos ex-votos fotográficos

Não são fotografias de pessoas, mas os objectos dessas pessoas que contam histórias que fazem refletir esse lugar do corpo, essa necessidade do homem se representar a si próprio ou o outro, que surge como manifestação de uma presença no mundo, ou uma forma de recriar ou restaurar. Nesta estatuária religiosa a carência na imagem é uma necessidade mágica que identifica o objecto com o seu modelo e procura repor a integridade do Ser contra a ameaça de dissolução.

Também Vergílio Ferreira, na série “Un canny Places” traça uma distinção entre a realidade e aparência acentuada pela estranheza, uma estranheza com vários significados, como o medo, o espanto, a fantasia, ou a morte, igualmente presentes nos ex-votos.

O trabalho de Vergílio Ferreira são retratos como diz o Professor Rui Mota Cardoso em “O Jardim quotidiano”, como o reverso do local da peregrinação. Aqui chegámos, esvaziados, desencantados, coisificados, sem sentido”.

Tanto na obra de Vergílio Ferreira como nos ex-votos estão lá pessoas, que se sabe que sofrem, trabalham, fazem as suas rezas, que se divertem, mas que, mesmo quando mostram o rosto, não saem de uma espécie de nevoeiro permanente, como os peregrinos de todos os tempos, reconhecíveis pelas pegadas que vão deixando no caminho da vida.

## Bibliografia

Vergílio Ferreira “Daily Pilgrims”, edição de autor

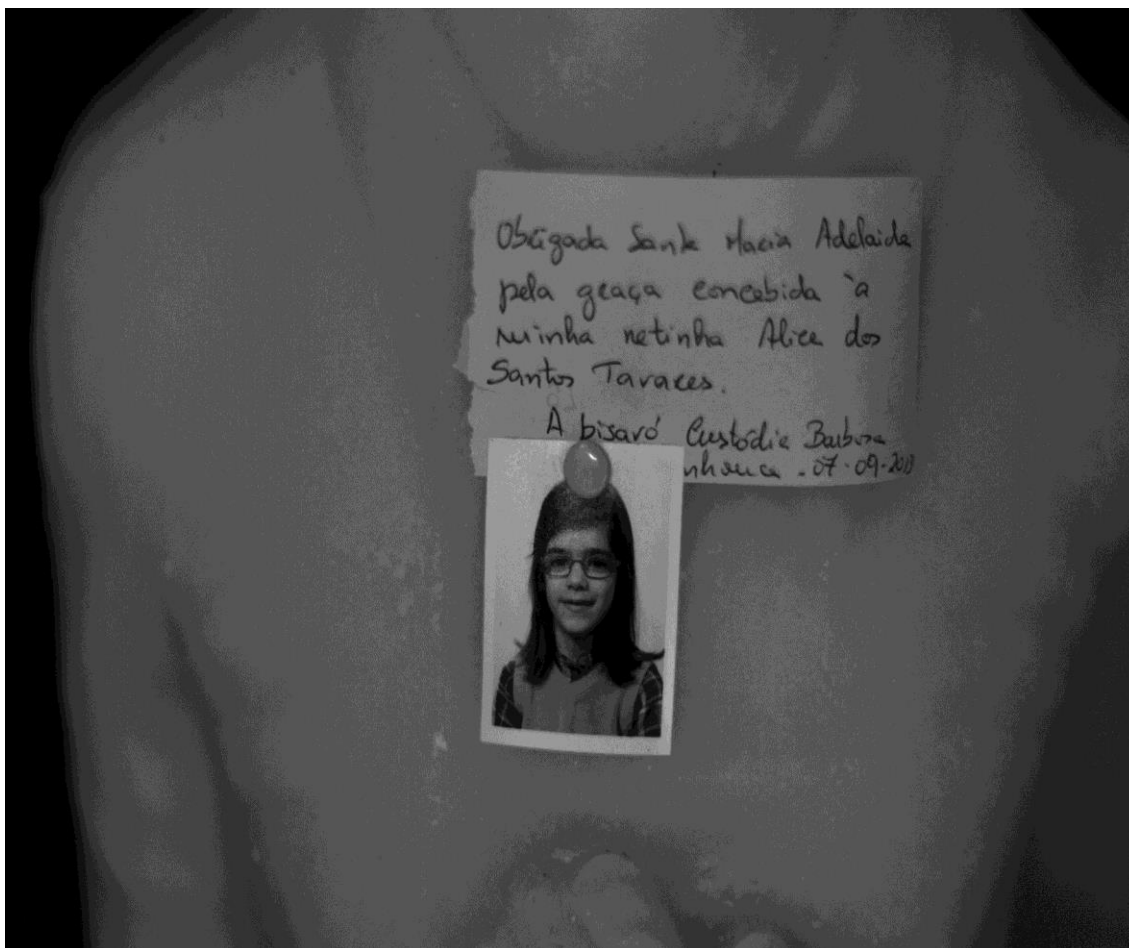
Vergílio Ferreira “Nós e os Outros”, edição do Centro Português de Fotografia

## Trabalho de Campo

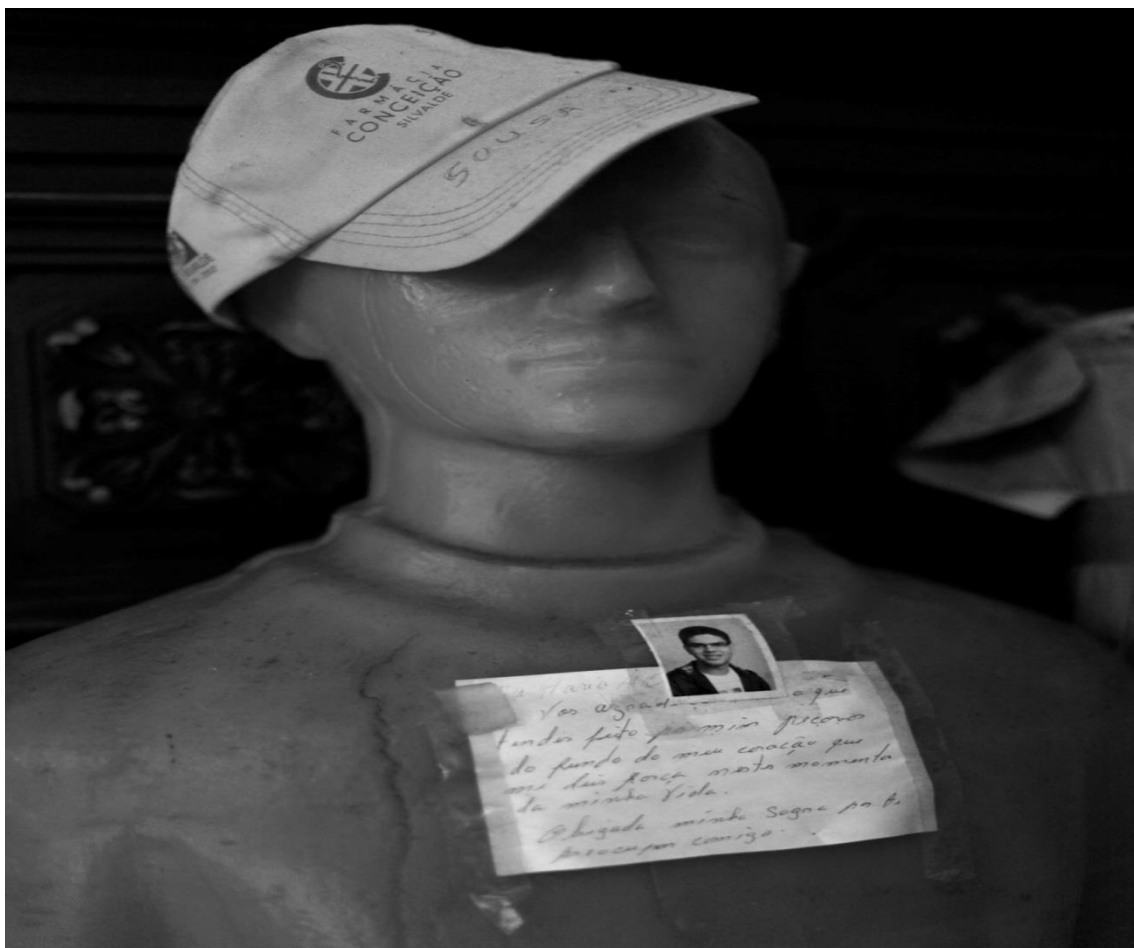
Levantamento

dos

Santuários



Santa Adelaide, Gaia



S. Bento da Porta Aberta, Gerês





Santuário de Fátima

### Fábrica da Velas Braga

Sr. José e Sr. Sousa donos da fábrica que contaram que nos anos 60 e 70, tinham muito trabalho, “as pessoas vão perdendo a fé, aqui em Braga havia três fábricas, agora somos só nós”.









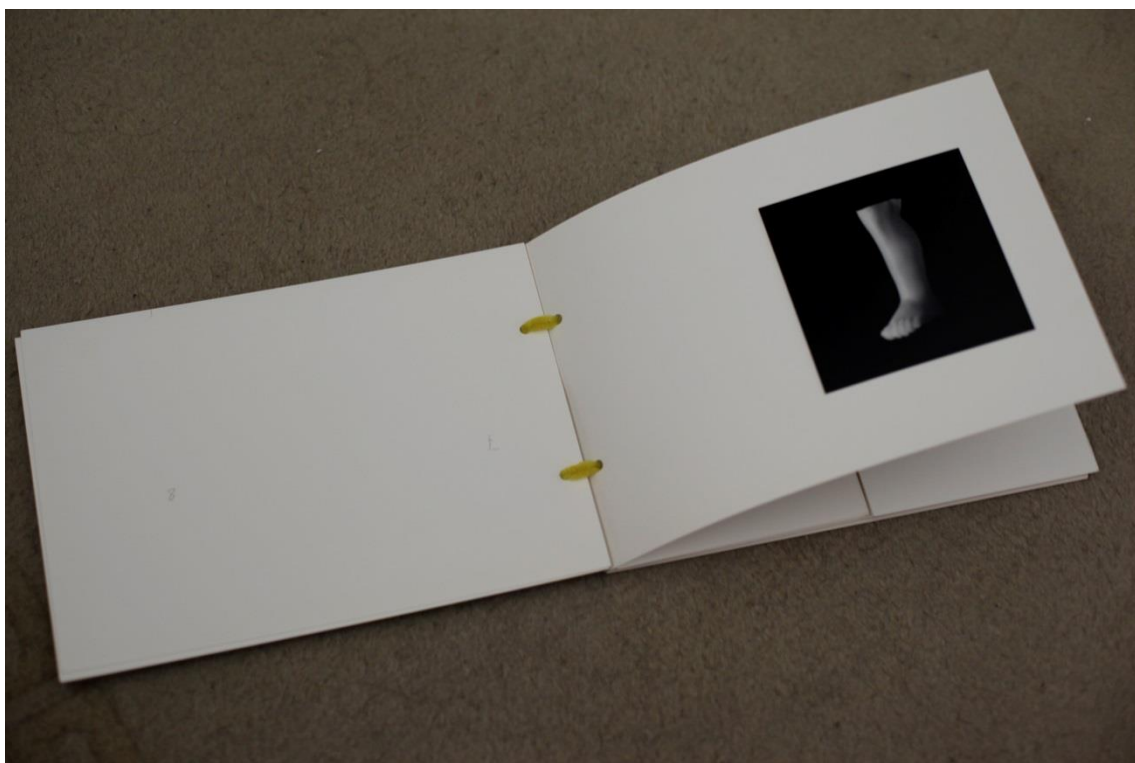
Vídeo



Estudos sobre a forma como apresentar as Fotografias







Maquete 3D



## Montagem da Exposição







Inauguração da Exposição







## Anexo.5

## Comentários ao trabalho ex-voto

Este já não é o meu corpo

Há um homem de barbas fartas. Chapéu e farda de marinheiro, a tristeza do olhar não lhe cabe na pequenez do rosto ausente. Ao lado, em cima ou em baixo, amontoam-se outros rostos, outras formas de ausência. Famílias inteiras, um soldado, uma mulher com a gargantilha de ouro pendurada, mais soldados, gente dispersa da vida. Alguns têm os sacrifícios estampado em semblantes carregados. Outros apenas sorriem um sorriso inexpressivo, deslocado, desfocado da realidade representada. Estão ali expostos em retratos captados por uma objetiva que lhes fixa o acaso de estarem juntos.

Do outro lado desta polifonia de imagens amontoadas há o silêncio. São fragmentos de corpos moldados em cera muito branca expostos em fundo preto. Pode ser a representação de um coração, de uma orelha, de um intestino, de um braço, de um nariz, de uma perna. Pode ser qualquer parte do corpo assim estilhaçado como forma de agradecimento pela graça concedida.

Desde tempos imemoriais, o homem habitou-se a apelar a forças transcendentais, divinas, para o ajudarem em momentos difíceis, em situações na aparência irresolúveis a não ser por interferência de algo situado para lá da condição humana.

Em linguagem popular, quando uma cura é conseguida, quando uma aflição é superada, quando uma catástrofe é evitada, quando uma morte anunciada fica adiada por interferência do santo de eleição, é obtida uma graça ou mercê. O devoto estabelece uma relação de troca com o divino e paga a promessa feita caso o pedido seja atendido. Das religiões pré-cristãs e pré-islâmicas à atualidade, sempre as diferentes culturas e civilizações encontraram forma de agradecer o favor divino.

Essa prática materializada no “ex-voto” (abreviatura da expressão latina *ex-voto suscepto* – por força de uma promessa), é ainda muito visível em numerosos templos portugueses, como o Santuário de peregrinação de Nossa Senhora d’Aires, em Viana do Alentejo, cuja Casa dos Milagres e dependências anexas albergam um dos mais notáveis conjuntos de ex-votos populares da Península Ibérica.

Num outro registo, o Museu de Matosinhos surge como um inesgotável mostruário de “ex-votos” pintados. É uma pintura “*naiif*”, sem qualquer preocupação estética. Cada um daqueles quadros guarda em si uma história, quase sempre a roçar a tragédia, no limite evitada pelo Bom Jesus de Matosinhos. São histórias de mar, de pescadores, de tempestades, de noites negras feitas de medo e cheiro a morte.

O “ex-votos” podem ser representações em madeira ou cera de partes do corpo, ou peças de roupa, muletas, bilhetes de comboio, e tudo o mais que a expressão da fé possa considerar capaz de honrar a promessa feita ao santo escolhido. Até mesmo fotografias.

Lucília Monteiro, fotógrafa da revista Visão, percorreu o país. Seguiu o rasto cada vez menos evidente dos ex-votos. Percebeu ser esta uma prática a esfumar-se entre os crentes e constatou que, por exemplo no caso das fotografias, a força maior é a das imagens datadas dos anos de 1960.

Portugal estava em guerra. Pais, mães, namoradas, viam-se de repente destroçadas pela ausência forçada e de regresso incerto de alguém a quem muito queriam. Os jovens partiam para África e não se sabia se regressariam, ou como regressariam. Viviam-se momentos de profunda tragédia interior, muitas vezes amenizados com a miragem da promessa, do apelo devoto à intervenção divina.

Ao escolher retratar apenas “ex-votos” de cera ou em fotografias, Lucília constrói – na exposição patente na Casa das Artes, no Porto - como que uma metáfora da sociedade contemporânea. Ao contrário de outras representações de ex-votos, em tábuas, telas ou até em metais nobres, a cera e a fotografia nascem com o século XX e são o resultado de uma era da reprodutibilidade.

Descontextualizadas, aquelas imagens proporcionam uma reflexão sobre o corpo contemporâneo e os diferentes modos de exposição. A cera, difícil de obter em grandes quantidades, deu lugar à parafina produzida industrialmente. A fotografia, de trabalho quase artesanal, transformou-se com o advento do digital em presença obsessiva num quotidiano poluído de sons e imagens.

Onde antes havia, apesar de tudo, um espaço de reserva na exposição da dor, do sofrimento, ou mesmo das alegrias, confinadas àquelas pequenas salas dos milagres, há agora uma orgia comunicativa traduzida na voluntária exposição pública, na rede global, da encenação dos sentimentos.

Anulado o recato, perdida a intimidade, os corpos que vemos já não são os corpos que somos, mas antes uma representação dos corpos que fomos.

Valdemar Cruz, 19-06-2014, Diário Expresso

O ex-voto é uma tradição enraizada na nossa cultura mas raramente divulgada. Com uma abordagem fotográfica surpreendente, a exposição ofereceu-nos um outro olhar, um olhar mais íntimo sobre o tema.

Muitos parabéns!

Carla Costa e Sérgio Henriques

Gostei do conceito /tema, até porque desconhecia algumas destas vivências e suscitou-me curiosidade.

O local foi muito bem escolhido e o todo estava bem. O livro, gostei muito; todo o arranjo gráfico, fotos, estava muito bonito.

A *performance* acabou por ter algum protagonismo, quando devia ser a exposição, tinha reduzido um pouco.

Ao todo estive muito bem!

Manuela Pinto

A fotografia chamou a Lucília Monteiro e como consagração e resultado do pacto, oferece a exposição ex-voto em reflexão antropológica e artística dos registos para a memória. É um conhecimento compartilhado do significado dos recortes imagéticos, que evidenciam as forças da fé, de um ritual tão antigo quanto a própria existência humana, mas que alerta para as alterações ao longo dos tempos. O olhar sobre as obras de arte especula a possibilidade das imagens dos ex-votos, em cera e fotográficos, transmitirem mais do que o próprio registo físico, técnico e documental. O verdadeiro motivo que envolve esta produção desenvolve-se ao questionar o sentimento relacional entre a representação humana, por vezes corporal, e a representação divina.

Bernardino Castro  
Diretor de Serviços

Parabéns Lucília Monteiro!

Belo trabalho. Documenta uma tradição portuguesa, religiosa, muito interessante e que está esquecida.

Gostei particularmente dos ex-votos de cera, esteticamente lindíssimos.

Não posso deixar de registar a minha admiração pelo resultado final, a exposição e o livro, realizados no âmbito de um mestrado frequentado em regime de trabalhador-estudante. Valeu todo o esforço.

Um bom abraço.

Inês Rodrigues

"Delicadeza de tratamento do tema escolhido e a mestria na captação de luz no objecto  
no todo da imagem"

Pedro Pimentel

“A exposição é um retrato de um passado-presente, que nos faz refletir sobre as crenças de um ser humano que apesar de toda uma evolução, nomeadamente de mentalidades, continua a procurar ajuda em “ALGO SUPERIOR”. Em termos de sensações, as fotos transmitem algo muito humano e ao mesmo tempo fazem-me apreciar as mesmas como se fossem pinturas, pela beleza do contraste do branco das peças de cera na cor negra de fundo.

Adorei! Grande trabalho!

Susana Portela

Sobre o vídeo

“Este remete para a ideia do tanque anatómico em que há fragmentos de corpos nesta corografia líquida, há um bocadinho o regresso à nossa primeira natureza, nós vivemos na bolsa de águas. Tem qualquer coisa a ver com essa remissão e é uma remissão quase religiosa como se subitamente retornássemos à nossa condição primitiva que era esta condição líquida e por outro lado estes movimentos lentos e discretos remetem para uma certa intemporalidade para o tempo fora do tempo. Aquelas figuras ficam suspensas à procura de uma eternidade qualquer.”

Paulo Cunha e Silva, 2014