

ANDRÉ CAMARGO LOPES

IMAGENS DA PRAÇA:

A produção e os usos das fotografias de atestação como *souvenir* e ex-votos por romeiros em Aparecida-SP entre os anos de 1940 a 1980

Assis

2016

ANDRÉ CAMARGO LOPES

IMAGENS DA PRAÇA:

A produção e os usos das fotografias de atestação como *souvenir* e ex-votos por romeiros em Aparecida-SP entre os anos de 1940 a 1980

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em História na área de conhecimento em História e Sociedade.

Orientador:
Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa.

Assis

2016

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L864i Lopes, André Camargo.

Imagens da praça: a produção e os usos das fotografias de atestação como *souvenir* e ex-votos por romeiros em Aparecida-SP entre os anos de 1940 a 1980 / André Camargo Lopes. – Assis, 2016.
294 f. : il.

Orientador: Carlos Alberto Sampaio Barbosa.

Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Programa de Pós-Graduação em História, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Aparecida, Nossa Senhora – Teses. 2. Fotografia – Teses. 3. Fotógrafos – Teses. 4. Devoção – Teses. 5. História – Teses. I. Barbosa, Carlos Alberto Sampaio. II. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU 93:77

*Em memória de meu pai, um apaixonado pelo passado.
Viveu uma vida e muitas histórias.
Permitiu-se a sonhar, mesmo os sonhos mais improváveis.
E para isso é necessário coragem.*

Agradecimentos

Agradecer, um gesto nobre que em um texto acadêmico pode se perder dentro das formalidades. Agradecemos aqueles que somam em suas respectivas generosidades. E todos têm algo a dar.

Doar.

E foi assim que me construí, através destas doações.

Doações de pessoas que sequer conhecia, e, simplesmente, abriram seus acervos para minhas curiosidades. Doaram, doaram-se. Mexeram em seus silêncios, expuseram suas intimidades.

Agradecer é algo grave, acredito que não devemos desperdiçar palavras com meras formalidades. Por isso, sou sincero. E guardo em meu peito a eterna gratidão às professoras Ana Heloisa Molina, professora Fátima Cunha, a professora Regina Alegro e a professora Lucia Helena de Oliveira. Não se deve esquecer jamais aqueles que lhe abrem as portas que considerava fechadas.

Como um projeto de formação continuada pode mudar a vida de alguém?

Dar-lhe ânimo.

Pois títulos não podem ser apenas protocolo, carreira, e coisas formais. Títulos são reflexos. Reflexos de tramas. De relações intersubjetivas. Uma trajetória de vida. Perguntas que afloram da boca de um, mas presente na mente de muitos.

O CONTAÇÃO fez isso. Deu voz a um professor que queria falar de um bairro, de uma região. De pessoas desta região. Da trama complexa destes indivíduos.

E eis-me aqui, falando.

Sigo agradecendo, com a sinceridade de meus interlocutores nesta pesquisa. Agradeço a poesia presente no pesquisar. Pois na pesquisa há muita poesia. Está nos gestos de amor de

uma mãe que vasculha e guarda materiais de Aparecida. Dos amigos, devotos que confrontam sua fé aos resultados de minha pesquisa. Em um pai que busca narrativas, personagens que iluminem o passado que flutua nestes pedaços de papel. Está no dono de um bar que se põe a correr de um fotógrafo enfurecido junto a um pesquisador que mal conhecia. Em homens que interromperam o seu cotidiano de trabalho para falarem a um estranho.

Dê voz às pessoas, e elas falam.

Como falam.

A minha paixão pela História vem desta constatação: o historiador faz falar. E como faz.

Mas, sigo agradecendo. E neste momento que pretendo fechar meus agradecimentos é evidente que deixei para me referir ao meu orientador Carlos Alberto Sampaio Barbosa, ou “Beto” como todos o chamam, eu particularmente, chamo-o de professor. E não por mera formalidade, mas por respeito, por reconhecer nele a força daquele que conduz e ensina. Uma pessoa acima da média, gentil, observador e generoso. Um intelectual de carisma, da orientação pontual e a conversa durante um cafezinho. Da revolução e o Corinthians. São quatro anos de muito aprendizado. E isso é imensurável. Aprender é conhecer e vivenciar, é trocar experiências e leituras de mundo. E é admirável quando se tem alguém voltado a essa prática gratuita como orientador.

Nada mais nobre que um professor. Nada mais significativo na vida de tantos. Ao me reportar ao ofício agradeço a todos os responsáveis por minha formação.

LOPES, André Camargo. **IMAGENS DA PRAÇA: A produção e os usos das fotografias de atestação como souvenir e ex-votos por romeiros em Aparecida - SP entre os anos de 1940 a 1980**. 2016, 294 páginas. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar um conjunto de imagens fotográficas coletadas em acervos de famílias de moradores da região norte do Município de Londrina (PR), cujo tema remete as poses retratadas no Santuário Nacional de Aparecida (SP) entre os anos de 1940 e 1980. A análise presente nesta pesquisa está dividida em duas etapas que se completam em seu fechamento: a primeira etapa – volta-se para o exercício de coleta e pesquisa de campo, o processo de catalogação, orientação e seleção temática a partir da persistência do tema como algo externo a rotina cotidiana, mas permanente no acervo como uma tradição religiosa destes núcleos familiares. A segunda etapa do estudo, estabelece a construção das relações produtoras do tema “Fotografias de Aparecida”. Delimitada em um recorte histórico que objetiva examinar tanto as redes como os indivíduos responsáveis pela construção e manutenção do olhar fotográfico sobre os espaços de fé no Santuário de Aparecida (SP). A pesquisa é balizada em sua temporalidade a partir da concepção das fotografias enquanto uma mercadoria de lembrança ou ex-voto explorada economicamente pelos fotógrafos ambulantes nos marcos de concentração de romeiros, especificamente as poses produzidas na Praça Nossa Senhora Aparecida. Sendo assim, propomos um recorte temporal que abarque os períodos áureos desta prática entre as décadas de 1940 a 1980. Logo, a pesquisa se volta para compor através da análise das entrevistas com os fotógrafos da Praça, proprietários das imagens e as fotografias, uma rede produtora de uma memória sobre o espaço sagrado presente no imaginário religioso popular.

Palavras-chave: Fotografia. Fotógrafos. Devoção. Nossa Senhora Aparecida.

LOPES, André Camargo. **SQUARE IMAGES: The production and use of certification photographs as souvenir and votive offerings by devotee travelers in Aparecida, São Paulo between the years of 1940 and 1980.** 2016, 294 pages. Thesis (Doctorate in History). – School of Science and Languages, “Júlio de Mesquita Filho” São Paulo State University, Assis, 2016.

Abstract

This study aims to analyze a set of photographs collected from the collections of families who are residents in the northern region in the city of Londrina, in Paraná; which theme refers to **poses** depicted at the “Santuário Nacional de Aparecida” in the city of São Paulo (National Sanctuary of Aparecida) between the years of 1940 and 1980. The analysis presented in this research is divided into two stages that complete each other in their closure: in the first stage the research turns to the collection and field search, the cataloging process, orientation and thematic selection from the persistence of the theme as something outside the everyday routine, however, permanent to the collection as a religious tradition of these family groups. In the second stage of the research establishes the development of producing relationships in regards of “Fotografias de Aparecida” (Photographs from Aparecida). Bounded by a historical approach that aims to examine both the networks and the individuals responsible for the construction, and maintenance of the photographic look over the faith space at the Sanctuary of Aparecida in the city of São Paulo. The research is highlighted in its temporality from the concept of photographs as souvenir merchandise or votive economically exploited by itinerant photographers in devotees travelers landmark concentrations, specifically the poses produced at “Praça Nossa Senhora Aparecida” (Our Lady of Aparecida Square). Therefore, we propose a time frame encompassing the golden periods from this practice between the 1940s and the 1980s. Thus, the search turns to compose through the analysis of interviews with Square photographers, owners of images and photographs, and a network which produces memory of the sacred space in this popular religious imagery.

Keywords: Photography. Photographers. Devotion. Our Lady of Aparecida.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 001, proprietária: Maria de Lourdes D' Julie Lopes. Imagem 002, proprietário: Arlindo V. Cardoso. Imagem 003, proprietário: José Rubens Cobalcho. Imagem 004, proprietário: Cleusa Aparecida Brito Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 18
- Imagem 005, Vista da Praça Nossa Senhora Aparecida e sua movimentação na década de 1960. Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Catalogação: João Bosco Garcia. Datação: Lúcio Mauro Dias.....p. 30
- Imagem 006, Vista da entrada da Sala das Promessas (dos Milagres) em Aparecida. Fonte: <http://www.a12.com/santuاريو-nacional/institucional/detalhes/sala-das-promessas>p. 33
- Imagem 007, Teto da Sala dos Milagres em Aparecida (fevereiro de 2014) com muletas, próteses e objetos ortopédicos entregues como ex-votos. Fonte: Acervo André Camargo Lopes. Fotógrafo: André Camargo Lopes.....p. 33
- Imagem 008, Antiga sala das Promessas (s/d). Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Catalogação: João Bosco Garcia. Datação: Lúcio Mauro Dias.....p. 35
- Imagem: 009. Proprietário: Ayres B. Correa Simões; Fonte: acervo André Camargo Lopes/Clube da fotografia. Local não especificado; Fotografia realizada por fotógrafo não especificado, década de 1960.....p. 66
- Imagem 010. A Praça Nossa Senhora Aparecida em Aparecida (SP) na década de 1970. Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Catalogação: João Bosco Garcia.....p. 96
- Imagem 011. Grupo de romeiros na Praça Nossa Senhora Aparecida em Aparecida (SP) – s/d. Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Catalogação: João Bosco Garcia.....p. 97
- Imagem 012. Procissão preparando-se para subir a rua Santos Dumont, no início dos anos 1960. Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Catalogação: João Bosco Garcia.....p. 98
- Imagem 013. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia. A criança é Hélio Lobato, em 1963. Proprietária: Vani Lobato Gonçalves.....p. 100
- Imagem 014. Armário com fotografia de crianças e brinquedos na Sala de Promessas na Basílica Nova de Aparecida – Aparecida (SP), 2014. Fonte: Acervo André Camargo Lopes. Fotógrafo: André Camargo Lopes..... p. 101
- Imagem 015. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia. Família na praça em frente à Antiga matriz de Aparecida –SP. Proprietária: Irene Vieira.....p. 104
- Imagem 016. Antônio Minaier com sua máquina caixote na Praça N. As. Aparecida na década de 1990. Organização: Jornalista Lucio Mauro Dias. Fonte: Jornal Tranca e Gamela.....p. 121

- Imagem 017. Fotógrafos Joao Boi, Antônio Minaier e Antônio Euzébio – Praça N. S. Aparecida s/d.. Organização: Jornalista Lucio Mauro Dias. Fonte: <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br>p.126
- Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia. Imagem 018 (meados da década de 1970) – proprietária: Maria Aparecida Barbosa; imagem 019 (aprox. final da década de 1960) – proprietário: Família Caovilla; imagem 020 (aprox. década de 1950) – proprietário: Maria de Lourdes Franscicão.....p. 129
- Imagem 021. Vista da Praça Nossa Senhora Aparecida (do alto da Basílica Velha), década de 1980. Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Catalogação: João Bosco Garcia.....p. 132
- Imagem 022. Fotógrafo Taubaté fotografando criança sobre o cavalo em madeira diante do painel. Fotógrafo: André Camargo Lopes. Acervo: André Camargo Lopes.....p. 139
- Imagem 023. Fotógrafo Taubaté apresentando a fotografia ao responsável pela criança. Fotógrafo: André Camargo Lopes Acervo: André Camargo Lopes.....p. 139
- Imagem 024. Disposição dos fotógrafos na Praça Nossa Senhora Aparecida. Década de 1990. Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Catalogação: João Bosco Garcia.....p. 141
- Imagem 025. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia. Mãe do senhor Antônio Francisco diante de painel de N. S^a. Aparecida. Proprietário: Antônio Francisco Lopes.....p. 144
- Imagem 026. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia. Proprietários: não especificou.....p. 148
- Imagem 027. Movimentação de romeiros em 1961. Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Organização: João Bosco Garcia.....p. 151
- Imagem 028. Proprietário: Cleusa Aparecida Brito – década de 1980.. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 157
- Imagem 029. Imagem de Nossa Senhora Aparecida sem o manto. Registro fotográfico de André Bonotti, 1924. Dados sobre a imagem: Padre Júlio J. Brustoloni. Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Organização: João Bosco Garcia.....p. 168
- Imagem 030. Imagem de Nossa Senhora Aparecida sem o manto. Registro fotográfico de Pe. Alfredo Morgado, após ter realizado a restauração da imagem, 1946. Dados sobre a imagem: Padre Júlio J. Brustoloni.....p. 168
- Imagem 031. Fotografia de painel da Padroeira do Brasil – Santa coroada e seus primeiro milagres. Acervo André Camargo Lopes. Data e autor indefinido.....p. 173
- Imagem 032: O milagre das correntes. Fonte: <http://fabiosjc.blogspot.com.br/>p. 174
- Imagem 033: A menina cega; Fonte: <http://fabiosjc.blogspot.com.br/>p. 174

- Imagem 034 O caçador. Fonte: <http://fabiosjc.blogspot.com.br/>.....p. 175
- Imagem 035. Foto do Acervo do Jornal Santuário de Aparecida.. Capa do primeiro exemplar da Revista Almank de N. S. Aparecida (atual Ecos Marianos), lançada em 1927. Fonte: <http://editorasantuario.com.br/>p. 179
- Imagem 036. Imagem de Nossa Senhora Aparecida, exposta na Basílica do Santuário Nacional de Aparecida (SP), 2014.....p. 180
- Imagem 037. Revista Aparecida, revista mensal do Santuário Nacional de Aparecida, setembro de 2003.....p. 182
- Imagem 038. Estampa de 1854. Esta imagem se encontra no Museu do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.. Dados sobre a imagem: Pe. Julio Brustoloni.
.....p. 183
- Imagem 039. Primeira fotografia da Imagem. Fotografia de Robin & Favreau, 1869. Dados sobre a imagem: Pe. Julio Brustoloni.....p. 184
- Imagem 040. Folheto de Nossa Senhora Aparecida s/d. Fonte: Jornal Tranca e Gamela. Organização: João Bosco Garcia.....p. 185
- Imagem 041. Imagem com manto. Fotografia de André Bonotti, 1924. Fonte: Jornal Tranca e Gamela. Organização: João Bosco Garcia.....p.201
- Imagem 042. Postal da Praça Nossa Senhora Aparecida, s/d. Fonte: Jornal Tranca e Gamela. Organização: João Bosco Garcia.....p. 187
- Imagem 043. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia. Proprietários: Maria Martins Fernandes. 1972.....p. 190
- Imagem 044. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia. Proprietários: Maria Martins Fernandes.....p. 199
- Imagem 045 – 1972. Proprietária: Maria Martins Fernandes; Imagem 046: década de 1970. Proprietária: Maria Inês Faria; Imagem 047: década de 1980. Proprietária: Maria Irene Julio. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 200
- Imagem 048. Sequência de imagens do fotógrafo Pedrinho compondo a cena a ser registrada diante da Antiga matriz de Aparecida, na Praça Nossa Senhora Aparecida (2014). Fonte: Acervo André Camargo Lopes Fotógrafo: André Camargo Lopes....p. 205
- Imagem 049 – 1967. Proprietária: não especificado; Imagem 050: década de 1967. Proprietária: não especificado; Imagem 051: década de 1980. Proprietária: Maria Inês Correia de Faria. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 207
- Imagem 052 – década de 1960. Proprietária: Maria Aparecida Barbosa; Imagem 053: década de 1965. Proprietária: Maria aparecida Barbosa; Imagem 054: década de 1966. Proprietária: Maria de Lourdes D’Julie Lopes. Imagem 055 – década de 1960 Proprietária: Samara Beliato Galera. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da

- Fotografia.....p. 211
- Imagem 056. Proprietário: Pedro Candido Braga (década de 1950). Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 215
- Imagem 057. Família diante de painel com pintura da Passarela da Fé e a Basílica do Santuário Nacional ao fundo. Proprietária: Daiane Aparecida Faria, 1973. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 216
- Imagem 058. Grupo de devotos diante de painel nas imediações da Praça Nossa Senhora Aparecida, s/d. Fonte: <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br/> Organizador do Blog: Lucio Mauro Dias.....p. 218
- Imagem 059. Postal colorido artesanalmente. Fonte: <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br/> Organizador do Blog: Lucio Mauro Dias
.....p. 220
- Imagem 060. Painel de avião sobrevoando a Basílica Nova, de acordo com o jornalista Lucio Mauro Dias, muito utilizado em fotografias de crianças na década de 1970. Fonte: <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br/> Organizador do Blog: Lucio Mauro Dias
.....p. 221
- Imagem 061. Grupo de romeiros diante do Hotel Vitória, localizado na Praça Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida (SP), década de 1960.. Proprietária: Maria Irene Júlio. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 222-23
- Imagem 062. Pai de Maria Irene Júlio e uma de suas filhas na Praça Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida (SP), década de 1960. Proprietária: Maria Irene Júlio. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 224
- Imagem 063. Entrada da Igreja Nossa Senhora Conceição Aparecida, década de 1950. Proprietária: Maria Fernandina Zdanuki. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 226
- Imagem 064. Ex-votos fotográficos na Sala dos Milagres na Basílica Nova de Aparecida, 2014. Fonte: <http://www.a12.com/santuاريو-nacional/institucional/detalhes/sala-das-promessas>
.....p. 228
- Imagens 065 e 066. Parte do teto da Sala dos Milagres do Santuário de Aparecida recoberto por fotografias de casas. Imagem 073 – detalhe da área. Fonte: Acervo André Camargo Lopes Fotógrafo: André Camargo Lopes.....p. 229
- Imagens 067. Parede da Sala dos Milagres em que estão expostas algumas das muitas miniaturas de casas entregues como ex-votos. Fonte: Acervo André Camargo Lopes Fotógrafo: André Camargo Lopes.....p. 230
- Imagem 068: Proprietário: Silvana Alves Sena; Fotógrafo não especificado, década de 1960; Imagem 069: Proprietário: Irene Vieira; Fotografia realizada pela própria Irene, década de 1960.....p. 233

- Imagem 069. Entrada da Igreja Nossa Senhora Conceição Aparecida, década de 1950. Proprietária: José Rubens Cocalcho. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 235
- Imagem 070. Proprietário: José Rubens Cocalcho, criança ao lado de estátua de Nossa Senhora Conceição Aparecida, década de 1950. Imagem 071 ; proprietário: José Rubens Cocalcho; criança vestida de anjo em estúdio, s/d; Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 236
- Imagem 072. Fotógrafo Antônio Minaier lavando fotografias na Praça Nossa Senhora Aparecida, década de 1990. Acervo: Jornal Tranca e Gamela. Organização: João Bosco Garcia e Lucio Mauro Dias.....p. 238
- Imagem 073. João Mendonça ao lado do Padre Vítor Coelho, Praça Nossa Senhora Aparecida, década de 1980. Proprietária: Cleusa Aparecida de Brito. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 245
- Imagem 074. Vera Lucia Alves Camargo diante de Presépio natalino montado próximo à igreja Nossa Senhora da conceição Aparecida. Proprietária: Benedita Alves Camargo Acervo: André Camargo Lopes/projeto Clube da Fotografia.....p. 247
- Imagem 075. Entrada da Igreja Nossa Senhora Conceição Aparecida, década de 1950. Proprietária: Maria Fernandina Zdanuki. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 250
- Imagem 076; proprietária: Maria De Lourdes D'Julie Lopes (década de 1970); imagem 077 ; proprietária: Irene Vieira (década de 1960); imagem 078 ; proprietário: Odair Vieira (1973).....p. 253
- Imagem 079. Fotografia realizada na década de 1960, em viagem de trabalho entre Paraná e a cidade do Rio de Janeiro. Proprietário: Benedita Alves Camargo. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 256
- Imagem 080. Envelope da família Caovilla. Estava guardado dentro de uma mala de documentos, distante do acervo fotográfico da família, mas preservado como recordação individual do patriarca. Neste envelope haviam 20 fotografias.....p. 259
- Imagem 081. Proprietária: Maria Aparecida Barbosa. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 263
- Imagem 082. Pasta de catalogação: ALBUM –IRENEVIEIRA-PROJ01-PG015. Proprietários: Irene Vieira. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.....p. 268

LISTA DE TABELAS/ GRÁFICOS E MAPAS

Tabela I - catalogação geral de motivos fotográficos/ quantidade por períodos. Fonte: acervo André Camargo Lopes/Clube da fotografia.....	p. 86-7
Tabela II - abordagem e tratamento das imagens. Fonte: acervo André Camargo Lopes/Clube da fotografia.....	p. 87
Tabela III – fotógrafos entrevistados em Aparecida. Fonte: André Camargo Lopes	p. 113
Tabela IV – Padrão compositivo na Praça Nossa Senhora Aparecida.....	p. 192
Tabela V - composição fotográfica / pose.....	p. 195-6
Tabela VI – fluxo de fotografias coloridas e preto e branco e formato (retangular vertical, horizontal retangular e quadrado).....	p.200
Tabela VII – Fotografias para Aparecida (SP) – características e intenções.....	p. 231-2
Tabela VIII – perfil de fotografias de Aparecida encontradas nos acervos.....	p. 255
Tabela XIX – Fotografias mutiladas catalogadas no Projeto clube da Fotografia / proprietário e local de conservação.....	p. 265-7
Gráfico I – áreas de conservação das imagens fotográficas catalogadas.....	p. 271
Mapa I – expansão urbana de Londrina entre 1934-1999. Fonte: Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Londrina (2006). Organizado por: Maurício Polidoro, José Augusto de Lollo e Osvaldo Coelho Pereira Neto. Disponível: http://confins.revues.org/7205	p.81
Mapa II – Visão aérea da Praça Nossa Senhora Aparecida (2015). Fonte: https://www.google.com.br/maps/ visualizado em 20 de janeiro de 2016.....	p. 212

SUMÁRIO

Introdução	p. 17
I. Uma pesquisa em três movimentos e quatro capítulos: a construção do objeto, as redes de produção e legitimação e a devoção como memória	p. 25
I.a. Primeiro movimento: A construção do objeto	p. 26
I.b. Segundo movimento: As redes de produção e legitimação	p. 29
I.c. O terceiro movimento: A devoção como memória	p. 37
II. O catolicismo de todo dia: o “popular” no catolicismo e suas divergências	p. 39
II.a. Raízes de um catolicismo popular “a brasileira”	p. 48
Capítulo I – As imagens da intimidade: do Projeto O Clube da Fotografia às imagens de Aparecida	p. 65
1.1 – O Clube da Fotografia: de como indagações pessoais se projetam a reflexões sobre um imaginário social	p. 65
1.1.2 – Descrição do universo de pesquisa	p. 75
1.1.3 – Os três momentos da pesquisa	p. 78
1.1.4 – Primeiro momento: as condições pedagógicas do estudo	p. 80
1.1.5 – Segundo momento: os temas e a sistematização dos dados levantados	p. 87
1.1.6 – Terceiro momento: a fotografia como manutenção de uma memória individual e coletiva	p. 90
1.2 – De como um tema fotográfico é elencado como tema de pesquisa	p. 93
1.2.1 – Fotografias de Aparecida: a autorrepresentação e a tradição em um imaginário devocional	p. 95
Capítulo II - O local narrativo das fotografias de Aparecida: imagem, sacralidade e imaginário social	p. 104
2.1 – Entre narrativas: imagens e entrevistas na construção de um imaginário social	p. 110
2.1.1 – Entrevistas e seus eixos de abordagem	p. 114
2.2 – Lambe-Lambes: a máquina tripé, o laboratório ambulante	p. 119

2.2.1 – Os fotógrafos da Praça	p. 129
2.2.2 – Fotógrafos: ações e o controle do espaço	p. 131
2.3 – Os romeiros e os fotógrafos	p. 141
2.3.1 – Romeiros, romarias e promessas	p. 149
Capítulo III – O eu e a Santa: do encontro da imagem a constituição de um imaginário fotográfico devocional	p. 157
3.1 – A devoção a Nossa Senhora Aparecida	p. 166
3.1.1 – Da primeira fotografia da escultura à construção de um imaginário devocional	p. 182
3.2- A fotografia como atestação e o padrão fotográfico na “fotografias de Aparecida”	p. 189
3.2.1 – Mise-en-scène: as fotografias de Aparecida – aspectos compositivos	p. 198
3.2.2 – Fotografias de rua e fotografias de estúdio	p. 209
3.3 – As fotografias na Sala de Promessas e o ex-voto fotográfico	p. 227
Capítulo IV – Memórias de uma devoção: entre a promessa, o espaço sagrado e os acervos fotográficos	p.238
4.1 - Uma lembrança da “cidade santa” em meu álbum: a fotografia como atestação e afirmação do status social da promessa	p. 244
4.2 – Com carinho para...: A troca de imagens fotográficas como manutenção dos laços de amizade	p. 250
4.3 Os lugares de preservação: entre álbuns, caixas e latas	p. 257
Conclusão.....	p. 274
Referencial bibliográfico.....	p. 279

INTRODUÇÃO

“Imagens da Praça” corresponde a um estudo histórico de conjuntos de imagens fotográficas encontradas em acervos de moradores de bairros e conjuntos habitacionais da região norte do município de Londrina – Paraná¹. Despertou-se o interesse por tal tema, devido à constância destas imagens nos acervos investigados. Seja a presença de uma a uma dúzia, esse tipo de fotografia é tema corrente nas memórias dessas famílias. São composições simples, mas com uma natureza específica, tais fotografias se caracterizam em sua maioria por serem produzidas no Santuário de Aparecida no estado de São Paulo. Revelando nas composições um imaginário devocional, ou melhor, uma iconografia de um imaginário devocional.

As fotografias realizadas no Santuário de Aparecida (SP) assumem nos acervos e nas narrativas orais de seus proprietários e fotógrafos, o caráter de uma prova material do contrato cumprido, estão imersas na vida social destes indivíduos como elemento material e simbólico. Sendo assim, o encaminhamento do presente estudo procura compreender neste objeto-imagem², a materialização visual da promessa. Problematizada em sua rede produtora de sentido e as práticas sociais e culturais que contribuem para a construção do olhar doromeiro sobre o espaço sagrado e a manutenção da devoção a Nossa Senhora Aparecida com suas possíveis conotações e práticas legitimadoras, assim como os padrões de representação que se consolidaram dentro deste imaginário religioso, em sua temporalidade específica. São imagens fotográficas que fixam a prece em sua materialidade visual, criando uma gestualidade da pose: a formalidade na organização frontal dos retratados, as mãos em oração, o ato de acolher a

¹ Aspectos de localização e características socioeconômicas da região serão desenvolvidos ao longo do capítulo 1 deste trabalho.

² Ao colocar a fotografia como objeto histórico, Kossoy (2001) reafirma que essa é um objeto, e por ser um objeto deve ser pensada em vias de sua produção, além de sua carga visual narrativa. Logo, as imagens fotográficas, segundo o autor, devem ser lidas a partir das relações humanas, das condições tecnológicas, culturais e ideológicas que a produziram.

santa, em pé ou de joelhos. Sempre compenetrados e como o olhar fixo na lente do fotógrafo, como que em oração, tal como se pode notar nas imagens abaixo:



Imagem 001, proprietária: Maria de Lourdes D' Julie Lopes. Imagem 002, proprietário: Arlindo V. Cardoso.
Imagem 003, proprietário: José Rubens Cocalcho. Imagem 004, proprietário: Cleusa Aparecida Brito Acervo:
André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Estar diante da Basílica Velha (Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida), posar em frente a uma pintura que remeta ao altar consagrado à santa de devoção, colocar-se de joelhos diante da câmera (mesmo que em um estúdio), ou em diálogo com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, mais do que poses, são formas de vivência da fé.

Esta visualidade da devoção reflete mudanças e permanências no catolicismo popular. À medida que as imagens atestam a individualidade dos devotos, as romarias reforçam um trânsito político no universo eclesial que reorienta a prática devocional³.

Quando esses elementos estruturais que envolvem o lento processo de transformação social do Brasil no século XX são confrontados com as imagens produzidas e conservadas nos acervos familiares pesquisados, o que se tem nestes acervos pesquisados é o trânsito de brasileiros pela cultura cafeeira do norte do Paraná, especificamente entre os anos de 1940 a 1970. Período em que essas famílias em sua maioria adentram o município de Londrina⁴.

Estes acervos⁵ são verdadeiros mosaicos de vidas em trânsito, ora pelo cinturão verde que envolveu a região norte do Paraná neste período, ora dentro do município de Londrina, em sua luta por habitação. É neste contexto imagético dos acervos que se localizam as fotografias de Aparecida. São fotografias que revelam a memória material de um tipo de indivíduo, um universo cultural e um modo de viver a própria devoção, em um trânsito da cultura religiosa,

³ A ênfase da Igreja Católica em fomentar as romarias, ordenando-as desde o início do século XX no Brasil, corresponde a uma tentativa de controle sobre a ação devocional popular, tal como afirma Weege (2008, p. 30), “(...) existe a proposta de que as romarias sejam novas formas litúrgicas de viver o sacramento da Penitência, já que cada vez menos pessoas procuram o confessor”. Zaluar (1983) aponta para o processo de modernização e urbanização, responsável, segundo a autora, por promover no catolicismo popular, uma transformação de ordem social e cultural, visto que na prática a devoção se deslocou da ação coletiva e festiva para ações individualizadas e pontuais como romarias a santuários cuja ordem organizacional do espaço se encontra nas mãos da Igreja.

⁴ De acordo com Nestor Razende (S/D) as questões demográficas de Londrina devem ser compreendidas a partir de sua dinâmica da econômica. Entre os anos de 1940 e 1970, pode-se afirmar que as atividades econômicas da cidade se dividem em duas fases. Sendo a primeira, submetida à produção agrícola (café, arroz, madeira de lei, milho e feijão). Logo uma fase que predominantemente grande parcela da população estará fixada na área rural de seu entorno. Quadro este que será revertido ao longo dos anos de 1970, período de transformações intensas no setor agrícola assim, como a crise na cultura cafeeira na segunda metade dessa década, gerando um grande fluxo migratório para dentro do município. Conseqüentemente o crescimento populacional da cidade, levou a uma expansão urbana acentuada ao longo deste período, provocando uma demanda crescente por espaços urbanos. Já na década de 1950, as preocupações acerca do controle do espaço urbano e dos problemas associados a estas questões, passaram a ser uma preocupação constante do município que neste momento desenvolveu leis de regulamentação urbanística. A entrada na década de 1960 foi para o município o despontar de um agravamento social, paradoxalmente à medida que o município expandia e se modernizava, somava-se a ele um incontrolável contingente de pobreza em suas áreas periféricas, gerando bairros e posteriormente, no final dos anos de 1970 a construção do maior complexo habitacional da cidade em sua região norte, para onde se deslocaram milhares de famílias de migrantes do campo, seja da primeira geração ou da segunda geração.

⁵ Tema a ser desenvolvido no capítulo 1 desta Tese.

iniciado no plano institucional, ainda no final do século XIX. Por estarem em trânsito, essas imagens revelam um diálogo entre os níveis produtores deste imaginário: o devoto e a Igreja Católica. Visto assim, neste campo produtor das imagens, dois conceitos se imbricam:

- A religiosidade popular – como um elemento historicamente construído, de bases sociais e culturais sólidas, porém, em constante movimento;
- O campo social – especificamente delimitado pelas relações de poder e troca que se estabelecem no Santuário de Aparecida (SP);

Neste contexto, são 161 fotografias catalogadas sobre o tema, que constituem as fontes primárias deste estudo, colocadas em diálogos com outras fontes capazes expor a rede produtora destas imagens e seu universo simbólico. São as entrevistas com os fotógrafos e proprietários das fotografias. Essas entrevistas constroem ao longo da Tese o campo cultural produtor das composições. Auxiliam na compreensão do imaginário religioso presente na imagem fotográfica, assim como traz para o centro do estudo os indivíduos produtores deste campo.

São fontes e momentos distintos da pesquisa. A coleta e catalogação das imagens fotográficas pertencem a uma primeira fase de pesquisa de enfoque iconográfico, um estudo de campo local (centrado no município de Londrina – especificamente na região norte). Enquanto que as entrevistas com os fotógrafos de Aparecida (SP) corresponde a um segundo momento de pesquisa de campo, com perguntas e objetivos que procuram compreender os agentes e o campo produtor das imagens fotográficas: quem são esses fotógrafos? Onde atuam? Qual o processo de composição das imagens? Como esses profissionais se relacionam com os turistas e romeiros da cidade?

São indagações que situam as fotografias em um contexto, colocando-as como elemento material de uma memória e tradição religiosa. O cruzamento destas fontes possibilita ao longo da Tese, abordar as “fotografias de Aparecida” como imagens de atestação, ou seja, são fotografias realizadas com fins simbólicos, cujo valor único em sua maioria, está em atestar a realização da promessa realizada a Nossa Senhora Aparecida.

Outro aspecto relevante em relação ao processo de coleta, organização das imagens fotográficas e a classificação das “fotografias de Aparecida”, está diretamente relacionado ao fato de que essas imagens, por sua natureza específica, conduzirem o trabalho de pesquisa para o campo de estudos do catolicismo popular e da cultura material. Envolvendo a pesquisa no processo de manutenção da imagem em todas as suas instâncias: a negociação, a produção, a circulação e a preservação⁶.

O trabalho de campo em Aparecida (SP) viabilizou a produção e o levantamento de outras fontes relevantes para a presente pesquisa. O meu diário de campo com anotações dos contatos e observações do espaço, assim como as fotografias que realizei no Santuário, revelando o comportamento de fotógrafos e romeiros na Praça Nossa Senhora Aparecida, e na Sala dos Milagres somam ao pensamento histórico a partir do registro etnográfico sobre estes indivíduos produtores do espaço. Outras fontes relevantes de estudo do imaginário local, viabilizadas por essa estadia em campo, estão nos livros “Os Guardiões da Santa: Histórias dos Retratos Lambe-Lambes de Aparecida” (2013), escrito pelo jornalista Lucio Mauro Dias⁷ a

⁶ Ulpiano Meneses (1997) ao discutir a relação de memória com a cultura material afirma que em sociedades complexas, há uma categoria específica de objetos que são documentos de nascença, que desde sua origem são projetados para registrarem informações. Todavia, os objetos nada mais fazem que reafirmem os indivíduos que o produzem em uma rede de relações sociais.

⁷ Lucio Mauro Dias é jornalista, poeta e cronista dos Jornais O Lince, O Aparecida e Tranca e Gamela de Aparecida e O Jornal de Guaratinguetá. Nascido em Aparecida, filho do fotógrafo Joaquim Dias. Compôs o livro a partir das histórias contadas pelos fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida. Algumas dessas histórias figuram em seu blog: Memórias de uma Província, no endereço eletrônico: <http://luciomdiastextos.blogspot.com.br/>

partir de histórias contadas pelos fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida. Já o livro do Padre Júlio J. Brustoloni, “A Senhora da Conceição Aparecida: História da Imagem da Capela e das Romarias” (1979) situa a imagem-santa como um personagem local e desdobra dentro do discurso de um membro da Igreja a história da devoção a Nossa Senhora Aparecida.

São utilizadas também, fotografias do acervo do jornal local *Tranca e Gamela*. Imagens pesquisadas, digitalizadas, recuperadas e catalogadas pelos jornalistas João Bosco Garcia e Lucio Mauro Dias⁸ junto à imprensa local, fotógrafos e famílias da região.

Esse conjunto de fontes secundárias, estabelece um diálogo com as fontes primárias (fotografias de Aparecida) possibilitando a análise de uma rede de produção imagética delimitada em um recorte temporal que abrange fotografias do final da década de 1940 à imagens fotográficas produzidas na primeira metade da década de 1980. São quarenta anos de recorte especificamente que objetiva examinar tanto as redes como os indivíduos responsáveis pela construção e manutenção do olhar fotográfico sobre os espaços de fé no Santuário de Aparecida (SP). A pesquisa é balizada em sua temporalidade a partir da concepção das fotografias enquanto uma mercadoria de lembrança ou *ex-voto*⁹ explorada economicamente pelos fotógrafos ambulantes nos marcos de concentração de devotos e romeiros, dentre os quais mais especificamente a Praça Nossa Senhora Aparecida. Sendo assim, propôs-se um recorte temporal que abarque os períodos áureos desta prática (entre as décadas de 1940 a 1980), sendo esta última um marco de transição entre o domínio do mercado de lembranças pelos fotógrafos

⁸ Essas imagens foram fornecidas pelo jornalista Joao Bosco Garcia, 614 imagens fotográficas digitalizadas cujo tema remete ao cotidiano da cidade de Aparecida. Lucio Mauro Dias também disponibiliza essas fotografias em seu blog: <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br/>

⁹ De acordo com Souza Barros, a tradição dos *ex-votos* no Ocidente sugere reações diferentes, e está ligada à oferenda ou ao pagamento de graças obtidas. São objetos das mais diversas naturezas, desde peças de madeira ou cera à fotografias e outros objetos inusitados (motocicletas por exemplo) que atestam o poder do santo e a fé do devoto. 1970, p. 63.

profissionais ativos nas áreas públicas do Santuário para um tipo de autoimagem do romeiro que registra mais do que o ver-se no local: registra o seu trânsito no espaço, e revela por sua iconografia o olhar do próprio indivíduo sobre os espaços de fé – a substituição dos padrões rígidos de composição pela perspectiva dos próprios romeiros que definem o que deve ser lembrado em seu deslocamento, ou seja, a fotografia turística.

Visto assim, o objetivo desta Tese volta-se a análise do processo histórico de construção do olhar do romeiro sobre o espaço sagrado com suas possíveis conotações, assim como os padrões de representação que estruturam as fotografias com suas narrativas e organizações compositivas que se consolidaram dentro deste imaginário religioso, e as transformações nas redes sociais que condicionaram estas representações. A partir da análise compositiva das imagens catalogadas, objetiva-se estabelecer as manutenções e transformações do olhar sobre o espaço sagrado. São quarenta anos de recorte histórico, estruturalmente as imagens apresentam pequenas diferenciações desde sua composição física à visual que em sua maioria está relacionada à assinatura do autor (fotógrafo). Porém, a pose se mantém, a organização compositiva sofre pouca variação. Esses elementos ao longo da Tese se referem a um imaginário social de natureza religiosa que legitima neste estudo, uma história do olhar-se no Santuário como parte integrante de sua dinâmica, assim como o mercado religioso que promove a fotografia como um elemento material das experiências religiosas ao longo destes quarenta anos abordados¹⁰.

Especificamente, objetiva-se debater os seguintes pontos sobre as “fotografias de

¹⁰ Nas imagens catalogadas, a maior concentração de poses está nos anos de 1960, cabe apontar que esse período corresponde a um momento de ênfase na popularização da devoção a Nossa Senhora Aparecida. Especificamente, um terceiro movimento, visto as romarias regionais organizadas pela própria Igreja ainda no início do século XX, a Consagração de Nossa Senhora Aparecida como Padroeira do Brasil nos anos de 1930 e o reconhecimento de sua devoção por Roma no Vaticano II.

Aparecida” a partir de seu contexto histórico:

- Os códigos visuais que corroboram e dão materialidade à fé do indivíduo analisado (o romeiro), procurando evidenciar seus padrões de representação que converteriam a imagem em título de legitimidade de fé em sua lógica social.
- A significação do ato de afirmação da identidade religiosa associado ao espaço de fé, ou seja, o que o ser romeiro e estar em Aparecida representam para estes indivíduos, e neste sentido, “ler” a romaria dentro das tradições familiares expressas narrativas imagéticas que constroem e legitimam este universo simbólico.
- As transformações do olhar fotográfico sobre o espaço sagrado e seus produtores;

Neste sentido, as fotografias, devido ao seu processo de produção, circulação e armazenamento, expõe em sua condição indiciária a presença dos indivíduos em seus corpos. São artefatos, objetos de uma realidade concreta que permeia a vida íntima de seus proprietários, revelando agudamente suas personalidades e os hábitos do grupo familiar e social. Tomada tal perspectiva sobre a natureza do objeto nos estudos históricos e a condição da imagem também como objeto¹¹ Meneses (2005, p. 50), em outro momento afirma, “(...) as imagens não são puros conteúdos em levitação ou meras abstrações, mas antes de mais nada, constituem coisas materiais, objetos físicos coisas materiais”.

Logo, ao abordar as fotografias de Aparecida como objeto de estudo histórico, toma-se como objetivo compreender através destas imagens as relações estabelecidas pelos devotos no espaço do Santuário, e a apropriação dos serviços religiosos nele prestados (dentre eles, a fotografia). Suas formas de apropriação, reorientando os símbolos do local em suas buscas

¹¹ Meneses se refere a imagem enquanto objeto, um artefato histórico dotado de materialidade, tanto que muitos exemplos referem-se a artefatos artísticos, não se propõe neste texto a discutir questões semióticas da natureza da imagem, logo, não aborda um debate voltado para a materialidade ou não destas. Esse debate proposto por Ulpiano vem de encontro com os interesses e os objetos analisados nesta pesquisa, visto que, analisa-se neste estudo fotografias produzidas entre os anos de 1940-1980, período de predomínio da imagem material.

peçoais, assim como se construindo como presentes e “pertencentes” ao espaço. Logo o que se tem é um perfil de relações específicas na composição e produção destas imagens que podem ser assim definidas:

- Fotógrafo/romeiro
- Romeiro/santa
- Romeiro/fotógrafo/imaginário social

São essas relações de trocas os elementos centrais na análise do imaginário social produtor dessas fotografias.

I. Uma pesquisa em três movimentos e quatro capítulos: a construção do objeto, as redes de produção e legitimação e a devoção como memória

A relevância de se pesquisar a construção de imagens fotográficas e suas redes produtoras dentro de um imaginário devocional, remete a uma lacuna no campo da História no Brasil. Mesmo com a crescente ênfase nos estudos da imagem, este tema ainda é negligenciado por historiadores brasileiros. O catolicismo popular brasileiro, no campo da História, ainda, quando abordado em Teses e Dissertações tem como enfoque as organizações religiosas laicas, as irmandades ou na constituição de Santuários. A ênfase no desdobramento deste imaginário religioso se concentra em estudos sociológicos e antropológicos. Especificamente, o estudo da fotografia como elemento material da devoção popular, é inexistente.

Sobre iconografia religiosa e ex-votos, existem Teses e Dissertações nas mais diversas áreas desde Comunicação, Antropologia, Geografia, Sociologia e História.

Na História, a ênfase do material bibliográfico levantado recai sobre os acervos

fotográficos. Neste processo de pesquisa e levantamento bibliográfico apenas dois autores na Antropologia enfatizaram a fotografia produzida por fotógrafos lambe-lambes como elemento significativo da manutenção da memória e da devoção popular: Abílio Afonso Águeda em sua Tese intitulada “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” de 2008. E Lygia Segala, em estudo realizado em 1991, em Aparecida (SP), publicado em 2000 na Revista do Museu Histórico Nacional sob o título “Fotógrafos e retratos de romeiros no Santuário Nacional de Aparecida”. Em sua pesquisa Águeda (2008) enfatizava o ofício do fotógrafo lambe-lambe, uma profissão em extinção e a perspectiva de toma-la como patrimônio histórico, a partir da condição de “cronistas do cotidiano”. No estudo de Segala (2000) a ênfase recai sobre o imaginário produtor das fotografias, assim como seus agentes, os indivíduos que diretamente promovem a manutenção deste universo devocional.

Visto a natureza das fotografias de Aparecida, seja como um elemento da cultura material, seja como um objeto de estudos do catolicismo popular compete neste momento, apresentar, como a pesquisa se constituiu nessa direção, mais especificamente, como esse direcionamento da pesquisa a situa dentro do campo Histórico. O primeiro procedimento consiste em apontar os três movimentos de estudo dentro da Tese: a construção do objeto, as redes de produção e legitimação e a devoção como memória.

I.a. Primeiro movimento: A construção do objeto

O primeiro movimento da pesquisa enfatiza o processo de coleta e catalogação de imagens fotográficas que viabilizaram o estudo das fotografias em Aparecida, e envolve todo o primeiro capítulo da Tese. Estas imagens fotográficas não se encontram em grandes acervos sistematizados em instituições acadêmicas ou museológicas. São fotografias que pertencem e

estão em repertórios pessoais. Sua existência e presença nos acervos familiares não se dão ao acaso, são produtos de um processo de seleção, organização e distribuição que compõem as práticas de manutenção da memória. Porém, o acesso a esse tipo de material, a organização e a compreensão de seus códigos visuais ocorrem em um processo no qual a imagem se dá dentro de contextos, e estes não são fixos, mas se rearranjam constantemente, desde a seleção para um álbum de recordações familiares à apresentação destas imagens a um pesquisador. Toda a ação é tomada por intencionalidades que em muitos momentos são orientadas pela afetividade e a necessidade de atestação de honra social.

Nesta perspectiva, a memória presente nos registros fotográficos são elementos que contribuem de forma decisiva na manutenção de pertença dos indivíduos dentro de seu núcleo familiar, e desse dentro dos grupos sociais em que transita. Visto assim, é importante a compreender a manutenção dos arranjos destes acervos.

Em seu texto “O camponês e a fotografia”, Pierre Bourdieu e Marie-Claire Bourdieu desenvolvem o conceito de “sociograma leigo”, a partir da observação dos usos sociais e o sentido da prática fotográfica da sociedade de Béar, na França, no início dos anos de 1960¹². De acordo com Bourdieu & Bourdieu (2006), a fotografia surge desde o início como uma materialização visual das grandes cerimônias da vida familiar e coletiva.

Nesta perspectiva a fotografia corresponde a uma estratégia para eternizar e solenizar estes momentos intensos da vida social. “(...) Não é por acaso que a ordem em que a fotografia foi introduzida no ritual das cerimônias corresponde à importância social de cada uma delas”

¹² Texto publicado sob o título original de: *Le paysan Et La photographie*. Na *Revue française de sociologie*, v.6, n. 2, p. 164-174, avr-juin. 1965.

(BOURDIEU, P. e BOURDIEU, M., 2006, p. 32).

Sendo assim, ao se tomar a imagem fotográfica como um “sociograma leigo”, possibilita no conjunto referencial de sistematização, a visualização de uma lógica estética pautada em elementos simbólicos (desde o evento e os elementos físicos que o compõem) de um imaginário social legitimador.

Nesta perspectiva, é compreensível que as fotografias devam ser objetos de uma leitura sociológica; e que nunca sejam consideradas em si mesmas e por si mesmas em termos de suas qualidades técnicas e estéticas. (...) A fotografia deve apenas possibilitar uma representação suficientemente crível e precisa para permitir o reconhecimento. É metodicamente inspecionada e observada, à distância, de acordo com a lógica que governa o conhecimento dos outros no cotidiano. Através do confronto de conhecimentos e experiências, situa-se cada pessoa por referência à linhagem que pertence e, frequentemente, a leitura de fotografias antigas assume a forma de uma conferência sobre ciência genealógica, quando a mãe, a especialista no assunto, ensina à criança as relações que as unem a cada uma das pessoas na imagem. Mas, acima de tudo, averigua-se quem participou da cerimônia; como eram constituídos os casais; o campo de relações sociais de cada família é analisado; (...) para cada convidado a fotografia é uma espécie de troféu, um sinal e uma fonte de importância social. (BOURDIEU, P. e BOURDIEU, M., 2006, p. 34)

Quanto à apropriação destas imagens no processo de transferência cultural, é a nomeação de semelhanças que revelam as “unidades culturais”, determinadas pelo olhar cultural, definidor de hábitos que estruturam os olhares destes indivíduos sobre o mundo.

Na prática, o olhar destes indivíduos sobre o mundo reflete em uma lógica coletiva: o imaginário social. Tal conceito, na perspectiva que se propõe o desdobramento das análises ao longo deste estudo, é complementar ao conceito de sociograma leigo de Bourdieu. Bronislaw Baczko (1985) define o conceito de imaginário social como um conjunto de imagens verbais e visuais geradas em suas vivências cotidianas, o que corresponde à sua construção social, através de uma relação consigo mesmo, ou com grupos exteriores, desde grupos próximos a conjuntura universal.

(...) Qualquer campo de experiências sociais está rodeado por um horizonte de expectativas e recusas, de temores e esperanças. O dispositivo imaginário assegura a um grupo social quer um esquema coletivo de interpretações das experiências individuais, tão complexas quanto variadas, quer uma codificação de expectativas e esperanças. (...) A potência unificadora dos imaginários sociais é assegurada pela fusão entre verdade e normatividade, informações e valores, que se operam no e por meio do simbolismo. (BACZKO, 1985, p. 311)

Neste primeiro movimento de análise, objetiva-se abordar o universo cultural presente nos álbuns, caixas e envelopes destes acervos que funcionam como mapas da intimidade em diálogo com o mundo.

Procura-se entender o processo de pesquisa que fomentou o estudo central desta Tese. E através desta análise, revelar como o tema de estudo das fotografias em Aparecida se torna viável, a partir de sua constância em todos os acervos, permitindo destaca-lo dentre tantos outros temas presentes.

I.b. Segundo movimento: As redes de produção e legitimação

Uma praça lotada de barracas com ambulantes vendendo de alimentos a objetos da mais variada natureza possível. Em meio aos guarda-sóis, romeiros e ambulantes, vê-se na fotografia, a Basílica Velha (tal como chamam a Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, os romeiros e os locais), ao fundo, encerrando os limites da Praça.

É uma imagem da década de 1960, o autor não é mencionado, provavelmente uma fotografia para a imprensa local, retratando um dia agitado na Praça Nossa Senhora Aparecida

em que pessoas gravitavam em torno do centro de romaria: a Basílica Velha¹³.



Imagem 005

Vista da Praça Nossa Senhora Aparecida e sua movimentação na década de 1960.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela

Catálogo: João Bosco Garcia

Datação: Lúcio Mauro Dias

É neste contexto humano de promessas, comercialização e trocas que as Fotografias de Aparecida são produzidas. As imagens fotográficas estudadas indicam uma leitura da relação que o devoto mantém com os espaços do sagrado no Santuário de Aparecida (SP). Há uma estética, uma regra compositiva por detrás do conjunto de poses. Regra oficializada na prática, nas ações interpessoais que determinam o campo de relação e trocas deste produto, que mesmo passado o tempo, e o acentuado deslocamento do controle da produção das imagens (das mãos dos fotógrafos da Praça para os próprios viajantes e romeiros) possibilitado pelas novas

¹³ Sobre esse aspecto da praça, Ferrara (2004), afirma que as praças se caracterizam por essa marca de transitoriedade de pessoas atraídas por atividades econômicas, comerciais e, sobretudo, viárias. É um espaço de trocas por excelência.

tecnologias de registro fotográfico, perpetuam até os dias atuais nas autoimagens.

Ao abordar os aspectos culturais que envolvem a produção destas fotografias, este movimento da análise, compreendido entre os capítulos dois e três da pesquisa, conduz as reflexões, às ações de trocas, ao comércio e ao “imaginário estético” responsável pela constituição da identidade do romeiro no espaço de fé, assim como a criação e manutenção de uma iconografia da promessa.

Neste extenso conjunto de imagens, envolvido por um recorte temporal que abarca quarenta anos de produção fotográfica que registram romeiros no Santuário de Aparecida (SP), entre as décadas de 1940 e 1980. Dos onze fotógrafos entrevistados, todos, de forma direta ou indireta construíram o mercado fotográfico ao longo deste período. Desenvolveram regras de atuação no espaço, assim como, regras compositivas, concorridas por todos os profissionais das gerações mais antigas aos mais jovens atuantes no espaço.

Estes registros imagéticos são elementos da construção de uma visualidade que transita entre o voto e o *souvenir*. Constitui a base de reflexão sobre o modo como a fotografia, assumiu a condição de substitutivo do referente no contrato da promessa, estruturando um novo conjunto de representações, que tem na fotografia mais um elemento material desta prática, assim como a ampliação do valor atestador do ex-voto que legitima a reorientação dos contratos religiosos entre devotos e santos ao longo do século XX nas romarias para os santuários, especificamente o de Aparecida (SP).

Renato Ortiz (1980) em seus estudos sobre religiões populares no Brasil, ao se remeter ao catolicismo popular ainda nos idos de 1980, assim como Carlos Alberto Stiel (2003) e Pierre Sanchis (2005) em estudos mais recentes sobre o campo religioso brasileiro, apontam para uma

transformação nas práticas religiosas mais tradicionais deste universo cultural. Especificamente as práticas de manifestação devocional. Destaca em suas análises a individualização e a mercantilização da própria religião.

Estes autores reiteram a ênfase que é dada à experiência individual como manifestação de fé, e ao turismo como campo de movimentação religiosa. Tais elementos promovem o deslocamento das práticas religiosas tradicionais do catolicismo popular para os santuários fundados e controlados pela Igreja Católica (como agente de manutenção da fé) e pelos poderes públicos municipais, mas não o seu desaparecimento.

Neste sentido, o sagrado como conhecimento tradicional é deslocado dos agentes populares de fé, e simbólica, geográfica e politicamente direcionado para os santuários, espaços para a prática do turismo religioso que assumem assim um duplo aspecto: o de conteúdo religioso; e de certa forma de mercadoria (ORTIZ, 1980, p. 60).

Neste cenário, as Salas das Promessas se tornam espaços centrais destas manifestações. São grandes salões ricamente decorados, e com o acervo periodicamente renovado, atuando como um espaço mediador nas transformações e manutenções do olhar do devoto sobre o milagre e a sua contraprestação praticada no ex-voto. Martins (2002) afirma que esses espaços atuam como um “teatro da fé”, um lugar para ser visto, onde o testemunho é prestado por objetos expostos. São salas em que os devotos narram através de placas, faixas, esculturas, bandeiras, fotografias e outros elementos que fazem parte do cotidiano dos indivíduos diretamente relacionado, a graça ocorrida.

Há várias formas de testemunhar os milagres operados no corpo. De um lado, os objetos que tiveram contato com o corpo de quem recebeu a graça, como o vestuário (em Aparecida há um verdadeiro guarda-roupa de oficiais das forças armadas e das polícias estaduais que receberam alguma graça da santa): os equipamentos de identificação como parte da própria identidade, a identidade oferecida como testemunho do milagre e prova de fé. (...) De outro, os objetos

que fizeram parte do corpo, especialmente os cabelos ou mesmo as próteses. (MARTINS, 2002, p.232)

Estas imagens e objetos expostos nas Salas das Promessas remetem a uma ordem organizacional, que intenciona narrar não os pequenos atos entendidos como milagres, mas soma-los gerando uma condição de grandeza do santo.



Imagem 006

Vista da entrada da Sala das Promessas (dos Milagres) em Aparecida. Ao fundo, bandeiras da santa e casas de madeira entregues como ex-votos. Teto forrado com membros de corpos em cera. Na extremidade direita da imagem, armário com objetos pessoais de devotos e teto forrado com fotografias.

Fonte:

<http://www.a12.com/santuاريو-nacional/institucional/detalhes/sala-das-promessas>



Imagem 007

Teto da Sala dos Milagres em Aparecida (fevereiro de 2014) com muletas, próteses e objetos ortopédicos entregues como ex-votos.

Fonte: Acervo André Camargo Lopes

Fotógrafo: André Camargo Lopes

Em Aparecida, a Sala das Promessas¹⁴ é a comprovação desta prática devocional, é o testemunho do diálogo forçado da instituição Igreja e a fé prática do devoto. Existente desde 1745, período que inicialmente ficou ao lado da sacristia da capela fundada pelo Padre Vilella e posteriormente transportada para a Basílica Velha em 1886.

O problema do fluxo de ex-votos e a área reservada ao depósito destes, fez com que a sala passasse para um salão situado na Praça Nossa Senhora Aparecida, próximo a um Convento Velho, isso já no século XX, em 1913. Esses deslocamentos constantes da sala remetem a dois elementos importantes a serem tomados como referência: o primeiro, como já citado, está diretamente relacionado ao fluxo de objetos deixados como ex-votos e o espaço cada vez mais insuficiente para comporta-lo, o segundo, expõe as dimensões simbólicas do espaço, pois está relacionado a intransigência e ao mesmo tempo a tentativa de absorção da devoção popular por parte de líderes reformadores diante da “fé bruta” dos devotos, como afirma Brustoloni (1979, p.112),

A “Sala dos Milagres” sempre foi um ponto de encontro dos peregrinos. Nela deixavam seus ex-votos fruto muitas vezes de seu artesanato. Primitivistas eram seus desenhos e pinturas, alguns até grotescos, o que ocasionou em 1854, a proibição de Dom Antônio J. de Mello¹⁵ de aceita-los ou conservá-los na sala.

Zaluar e o repórter do Correio Paulistano viram nos seus ex-votos uma prova

¹⁴ O espaço físico da Sala dos Milagres da Basílica de Aparecida tem 1.300 m², e de acordo com o site oficial do Santuário, recebe em média, um número de doações de ex-votos que varia entre 18.500 objetos por ano. As fotografias que revestem as paredes do espaço, em 2014 quando da atualização da página, variavam em aproximadamente 70 mil. link: <http://www.a12.com/santuاريو-nacional/institucional/detalhes/sala-das-promessas>

¹⁵ Dom Antônio J. de Mello (29 de setembro de 1791- 03 de agosto de 1861), nasceu na cidade de Itu (SP) e ordenou-se sacerdote em 04 de outubro de 1814. No ano de 1849, foi nomeado vigário da Vara de Itu. Em 05 de maio de 1851 foi nomeado sétimo bispo da diocese de São Paulo, tendo sua nomeação confirmada pelo breve papal do Santo Padre Pio IX, em 14 de março de 1851. Após a sagração, dom Antônio tomou posse do governo diocesano, por meio de procuração conferida ao padre Antônio Martiniano de Oliveira, vigário de Guaratinguetá. Ingressou na Catedral de São Paulo, no dia 03 de agosto de 1851. Seus trabalhos se caracterizam por sua conduta reformadora do clero. Inicialmente, baixou um regulamento de conduta para os sacerdotes e depois outro para aqueles que aspiravam ao sacerdócio. Dentro de seu programa de reforma, trouxe para o Brasil as primeiras religiosas da Congregação de São José de Chambéry (França). As religiosas ficaram incumbidas de fundar em Itu aquele que seria um dos mais importantes estabelecimentos de ensino para moças, o Colégio Nossa Senhora do Patrocínio. Fonte: <http://www.arquisp.org.br/historia/dos-bispos-e-arcebispos/bispos-diocesanos/dom-antonio-joaquim-de-melo>

evidente da religiosidade do povo. “As paredes da nave (na ocasião construía-se a atual Basílica), dizia o repórter em 1884, estão completamente cobertas de milagres, que ai deixaram os romeiros. Esses numerosíssimos milagres são a mais evidente prova da religiosidade e honradez do povo brasileiro”.



Imagem 008

Antiga sala das Promessas (s/d) ficava em um salão nas proximidades do Convento Velho, desde 1913, na Praça Nossa Senhora Aparecida, próxima à Basílica Velha, anterior a transferência para o Hotel Recreio (1958) ¹⁶.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela

Catálogo: João Bosco Garcia

Datação: Lúcio Mauro Dias

Ainda em 1958, a Sala das Promessas teve um deslocamento para fora do espaço da Igreja, foi transferida para o Hotel Recreio, no entorno da Praça Nossa Senhora Aparecida. Somente em 1966, passa a ocupar a Basílica Nova, em um primeiro momento, no primeiro andar da torre, já em 1974, passa ao subsolo da Basílica, local que permanece desde então.

A criação deste espaço absorveu o “grotesco” da fé popular (definido por Brustoloni) para um espaço específico, ao mesmo tempo em que é inserida definitivamente no corpo da

¹⁶ Vídeo produzido por Newton Charley no Santuário de Aparecida – Sala dos Milagres, publicado em 14 de julho de 2014. link: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZVp-qvi9Nk>

Basílica. É invisível diante do altar, retira das paredes da igreja as figuras de cera penduradas ao lado de painéis e fotografias, garras de animais, armas e outros objetos que relatam os milagres.

Ao relatar a importância da Sala das Promessas para a compreensão das fotografias “de Aparecida”, coloca-se em evidência, a rede produtora dessas imagens: artesãos, fotógrafos, comerciantes e romeiros. Diferentemente das fotografias realizadas para envio à Aparecida, as fotografias produzidas pelos fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida são apreendidas como elementos inseridos no que Pierre Bourdieu (1996) define como mercado de bens simbólicos, ou seja, produtos gerados em um campo de agenciamento e organização das tradições religiosas como bens de consumo.

Esta definição reforça a presença na cidade e em seu entorno, de um comércio santoral, ou de imagens de atestação da promessa. O fazer técnico e sua comercialização gravitam em torno da devoção a santa. De artesãos a fotógrafos, a fé é fomentada por um campo produtor de imagem que se apropria dos códigos da devoção institucionalizada e do imaginário social. Sobre isso, Góes (2009) em seu estudo sobre ex-votos (especificamente os deixados na Igreja da Penha no Rio de Janeiro), afirma que desde o século XVIII, há um mercado responsável pela produção de ex-votos, pelas mais diversas regiões do Brasil. Constata que as peças em sua grande maioria eram feitas por artistas e artesãos, sob encomenda.

Muitos artistas populares se especializaram na confecção das peças utilizadas por romeiros, fieis e pagadores de promessas desde o início da colonização, quando essa prática votiva foi adotada pela população. Os artífices dessa arte, muitos deles anônimos, são popularmente conhecidos por “santeiros”, ou “milagreiros” ou “riscadores de milagres” exercem sua profissão de preferência nas regiões carismáticas, perto de algum santuário de peregrinação religiosa. (GÓES, 2009, p. 50)

Neste quadro, os fotógrafos de Aparecida cumprem um papel similar ao trabalharem na fotografia a narrativa do milagre ocorrido, descrito pelo romeiro. De acordo com Segala (2000), nesse tipo de trabalho, existe um recorte específico que distancia o registro destas imagens do puro e simples retrato *souvenir*. Como coautores da composição os romeiros não permitem total interferência compositiva do fotógrafo, ou lhes permite o mínimo possível de atuação criativa sobre a cena. Há nessas composições a busca fiel do prometido à santa.

Além da visualidade e seu aspecto compositivo, tem-se o desenvolvimento técnico, um tipo de conhecimento da linguagem, aprendido na prática, em plena Praça. O que segundo os relatos dos fotógrafos recheado de estágios no labor do ofício. Este aspecto da produção das fotografias de Aparecida é de suma importância para compreender as relações estabelecidas na Praça, no comércio das imagens fotográficas.

Nesta perspectiva, os capítulos dois e três desta pesquisa, estão concentrados na análise da construção da imagem, as relações humanas que as produzem, o resultado compositivo e a intenção fotográfica. Logo, o pensar sobre as fotografias produzidas em Aparecida, é pensar sobre a promessa como ação, a neste sentido, imagem não é a entrega da graça, é a materialização da promessa a ser cumprida no espaço. É uma ação de vínculo com o local, atribuído a viagem à própria condição de penitência.

I.c. O terceiro movimento: A devoção como memória

Este terceiro movimento enfatiza a fotografia como objeto, um objeto da memória, com seus lugares de preservação. Como um elemento significativo no processo de trocas que

impulsionam as relações sociais.

Estas imagens fotográficas estão inseridas em acervos, formam coleções pessoais que agregam imagens destes indivíduos, de amigos, desconhecidos e parentes de gerações próximas ou distantes. Revelam um universo de subjetividades que promovem a sua manutenção, trazendo à tona a necessidade de se compreender o contexto que os envolve. Sendo assim, esses acervos pessoais, se fazem entender por sua natureza interativa, ou seja, existe para preservar a memória para outro que não o seu proprietário, em uma troca intergeracional.

Por se tratarem de processos cognitivos encarnados (embodied cognitive processes), estão eles marcados por uma inserção física no universo material. A exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos materiais trazem marcas específicas à memória (...). Basta lembrar que a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já os torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente. (MENESES, 1997, p.2)

Especificamente, Meneses (1997) atenta para o valor histórico destes objetos (dentre eles a fotografia), e a importância destes no processo histórico. Ou seja, ao se remeter aos objetos, Ulpiano Meneses (1997) reitera a importância destes, nos estudos das relações sociais produtoras destes artefatos – enfatizando a produção, a circulação e o consumo dos mesmos. Nesta perspectiva, o autor afirma existir a uma “trajetória do objeto”, o que o insere definitivamente em uma rede de interações sociais.

Neste momento da análise, que corresponde ao capítulo quatro da Tese, essa relação entre o objeto e a história dos indivíduos centraliza as reflexões sejam nos retratados, sejam nos atuais proprietários, visto que a “trajetória dos objetos” (neste caso, as fotografias de Aparecida) remete à biografia dos indivíduos.

Mesmo inseridas em uma variada gama temática de temporalidades distintas, as fotografias de Aparecida, preservam nestes acervos, seus aspectos iniciais de devoção e memória, ou seja, necessários para a manutenção dos vínculos entre o coletivo e o individual, refletindo o *habitus* no grupo. Pois na lógica *bourdisiana*, o *habitus* reflete a ideia do indivíduo em ação, o lado ativo das relações humanas em sua condição prática.

A presença destas fotografias em acervos de diversos grupos familiares viabiliza no estudo uma última linha de análise: a fotografia como *souvenir* de viagem. Associadas a uma dimensão da vida religiosa da família, as fotografias de Aparecida permanecem nestes acervos fotográficos, atravessando gerações e residências.

II. O catolicismo de todo dia: o “popular” no catolicismo e suas divergências

O estudo das fotografias de Aparecida a partir de seus sistema de produção e usos coloca em questão os locais dos discursos, o imaginário que os sustenta e seus agentes. Propõe-se compreender a devoção em uma rede de trocas e memória. Especificamente a devoção à Nossa Senhora Aparecida. Porém, a devoção se encontra dentro de um universo amplo, o do catolicismo, e dentro dele, relaciona-se a religiosidade popular. É esse aspecto, o da religiosidade popular, o elemento problematizador que sustenta toda a carga de análise desenvolvida no corpo total da pesquisa. E sua problematização se faz necessária para situar os indivíduos como produtores deste imaginário.

A conotação pejorativa da religiosidade popular coloca em evidência as posições dos indivíduos produtores, e, de acordo com Pereira (2003), é resquício do período da Crisandade

Colonial¹⁷ que por questões de manutenção do poder, tentou desqualificar as manifestações religiosas populares, adentrando esse debate no século XX. Segundo o autor, é após o Concílio Vaticano II que as tentativas de controle sobre a devoção dos fieis que “(...) com a renovação da liturgia, em que, entre outras mudanças, as imagens dos santos perderam espaço nos espaços sagrados dos templos. A devoção passou a ser vista como algo depreciativo, marginal, como manifestação de fé (devoções) que não se enquadram no modelo europeu, romanizado” (PEREIRA, 2003, p. 68).

Visto assim, entender as práticas diretas ou indiretas que movimentam o imaginário religioso produtor das fotografias em Aparacida, está intrinsicamente relacionado em compreender a constituição da devoção como forma de vivência da fé.

Um sentimento religioso, o culto, prática religiosa, enfim, uma dedicação

¹⁷ Zulian (2006) diz que “(...)O modelo de Igreja-Cristandade foi resultante de uma concepção que se estabeleceu ao longo da Idade Média Ocidental. Partindo do conceito de sociedade sacral, os “direitos de Deus” pairavam acima dos direitos humanos. Uma sociedade sacral ou Cristandade seria aquela em que fé e nacionalidade eram conceitos mutuamente identificados e o catolicismo a religião oficial de Estado. A ideia de Cristandade, ou seja, de unidade entre fé e nacionalidade, foi mantida por meio de dois mecanismos: pela Inquisição em que possíveis rupturas na fé e, por extensão, na unidade nacional eram coibidas; por meio da Guerra Santa em que se combatiam os inimigos da pátria e, por conseguinte, da religião. Embora a mensagem cristã fosse tratada como universal, alguns povos, sucessivamente, passaram a atribuir-se os privilégios de encarregados de determinada missão, que tomava as feições de uma autêntica “cruzada”. Essa ideia de Cristandade era polarizada em determinados princípios, que fundamentaram a ordem social e simultaneamente garantiram a estabilidade e expansão dos povos. No caso, a Península Ibérica à época da Reconquista foi terreno fértil para a retomada e consolidação da ideia de Cristandade, pela prolongada luta contra os árabes, tidos como infiéis. Assim, em vista dos esforços de Portugal para libertar dos muçulmanos a Península, o Papa Alexandre III, em 1179, concedeu a D. Afonso Henrique (futuro Afonso I) direito divino de monarquia, garantindo ao país a condição de Estado independente da Espanha. Os colonizadores lusitanos sob o manto protetor dos monarcas, julgaram-se imbuídos da missão de organizar a Cristandade colonial como um apêndice da Cristandade lusitana. Coube ao Rei de Portugal por delegação do Pontífice romano, promover a implantação do catolicismo na colônia. Eram os direitos de padroado régio, pelos quais a Igreja estaria vinculada ao Estado português”. Logo, o modelo do catolicismo implantado no Brasil a partir da chegada dos colonizadores portugueses, em 1500, e inseriu-se no modelo de Cristandade. Devido aos direitos de Padroado Régio a catolicidade estava vinculada a Portugal. Os governantes do Brasil imperial, ao longo do século XIX, mantiveram a mesma política reguladora exercida pelo poder civil (temporal) sobre o poder religioso (espiritual) que praticamente anulava a independência da Igreja Católica que continuava sendo subserviente e convenientemente aliada ao trono. Segundo Gomes (2006), na primeira e única constituição do período imperial brasileiro – 1824 – ficou estabelecida a existência de uma religião oficial do Império do Brasil – a católica apostólica romana – depois, por intermédio da missão diplomática do Monsenhor Francisco Correa Vidigal, a Santa Sé reconhecia no ano de 1827 o direito de padroado com todas as regalias concedidas anteriormente à coroa portuguesa, inclusive o beneplácito, isto é, a necessidade da licença do governo brasileiro para se publicarem documentos provenientes da Santa Sé. Também foi determinada a separação disciplinar das ordens religiosas com jurisdição em Portugal.

íntima, uma afeição, afeto a um objeto de especial veneração. a devoção nasce geralmente, da crença em determinados poderes sobrenaturais que o santo de devoção possa ter, frequentemente um acontecimento extraordinário, milagre ou algo do gênero que ocorreu ou que ouviu dizer que tenha ocorrido. (PEREIRA, 2003, p. 68)

É uma ação de entrega, pautada na troca, o que na prática reflete um comprometimento moral, no qual o devoto não pode ficar em dívida com o santo, correndo o risco de não cumprida a promessa o santo não mais atuar como seu intercessor, ou pior, retirar dele (o devoto), a graça alcançada. Percebe-se nisto a importância da prática devocional na estruturação da vida religiosa católica, ou naquilo que se caracterizará como catolicismo popular.

Os impasses geradores de conflitos entre a prática religiosa institucional e sua estrutura litúrgica em relação às práticas religiosas produzidas no universo leigo, encontram nas raízes históricas do quadro religioso brasileiro o seu ponto de origem. De acordo com Sanchis (2005) e Azevedo (2002), a complexidade entre aquilo que se pretende como catolicismo oficial e aquilo que se tem como catolicismo praticado, tem nas raízes heterogêneas da formação brasileira, em suas matrizes nativas de origens africanas e indígenas, a fonte de grande discordância no trânsito entre a liturgia e a prática devocional. Pois essas matrizes, somadas ao catolicismo português transplantado para colônia, vicejaram na sombra da doutrina católica, ou se articularam a ela. Porém, afirma o autor, a complexidade aumentou ao longo do século XIX, com a chegada de imigrantes europeus com religiões próprias¹⁸, culminando em um favorecimento de profissão de fé a partir da separação entre o Estado e a Igreja.

Para Sanchis (2005), este quadro do campo religioso brasileiro ao longo do século XX, contribui para uma reflexão não nos limites do campo religioso, mas sim cultural. Tendo em

¹⁸ Segundo Sanchis (2005), a presença dos imigrantes foi ratificada no início do século XX com a vinda de pequenas levadas de missionários protestantes e pentecostais.

vista que este é analisado a partir de uma órbita pluralista, decorrente, como afirma o autor, de uma correlação positiva entre os indícios da modernidade e o enfraquecimento dos sinais de concentração, intensidade e visibilidade social da vida religiosa.

Thales de Azevedo (2002) ao escrever sobre o Catolicismo no Brasil, coloca como grande particularidade deste, o seu aspecto cultural. Essa natureza plural que compõe o universo cultural brasileiro, o que segundo o autor, formou um universo religioso rico em práticas que se caracterizam pelo trânsito, um modelo religioso pautado na prática e na relação direta com o santo.

Em meio a esse aspecto cultural que se estabeleceu as bases que viabilizam a análise da devoção popular no Brasil. Como visto, a devoção reitera uma ação de fidelidade, um pacto entre santos e devotos. Situado o debate nos Santuários, as salas dos milagres, de acordo com Pereira (2003), funcionam como termômetros dessa crença, podendo revelar a partir do fluxo de ex-votos, a reprodução ou a crise na confiança dos devotos neste ou naquele santo¹⁹. Mesmo controlando os espaços devocionais, a Igreja Católica não consegue ter total controle sobre a prática, o que historicamente representa para a instituição um distanciamento entre seu discurso e a fé vivida pelos fiéis.

O encaminhamento desta abordagem coloca em evidência o conceito “popular” e a sua relação com o catolicismo. Entendido como uma forma de definição da vivência, da ação prática

¹⁹ De acordo com Pereira (2003), Se o espaço está repleto de ex-votos continua recebendo novas peças, é sinal de que o santo continua fazendo milagres, o que de forma positiva irá impulsionar sua fama diante dos devotos. Se o contrário ocorre, é indício que está em crise a crença e o santo corre o risco de perder espaço no universo devocional. Segundo o autor, a sala dos milagres é o primeiro local visitado pelo devoto após a visita ao santo. É ali que estão os dados concretos da eficiência do santo. A sala dos milagres é um espaço importante e deve estar organizada para que o fiel visualize bem os milagres promovidos pelo santo. Sala dos milagres com ex-votos antigos e desorganizadas indicam aos fiéis, abandono e crise na devoção do santo.

da devoção católica. O catolicismo em seu desdobramento popular, tem um trajeto de debates dentre os pensadores católicos, historiadores, antropólogos e sociólogos. O principal ponto de convergência estabelecido numa perspectiva histórica do catolicismo brasileiro, é a busca da Igreja Católica por uma institucionalização da fé. Logo, falar do catolicismo popular é também falar das tentativas da Igreja Católica em controlar o imaginário religioso brasileiro.

Sobre o catolicismo popular existem definições tanto a nível sociológico quanto históricos que devem ser respondidas para se evitar o lugar comum na análise:

- Práticas ritualísticas que dialogam ou não com o catolicismo institucional da Igreja;
- A transmissão religiosa ocorre em um universo intergeracional, predominantemente oral;
- Majoritariamente compõe o universo devocional de setores mais empobrecidos e menos escolarizados da sociedade brasileira;
- É organizado e praticado por leigos que buscam em maior ou menor grau manter sua autonomia enquanto fieis, ao mesmo tempo em que se declaram filhos da Igreja.

Fernandes (1984) ao tratar da controvérsia gerada em torno do tema “religiões populares”, afirma que o principal problema reside no campo de sua abrangência²⁰. É um conceito muito amplo, pois abarca uma grande variedade de fenômenos etnicamente diversificados e regionais. Em sua análise, tentar compreender o catolicismo popular envolve a compreensão do universo cultural que o absorve, assim como as relações sociais que dinamizam o cotidiano dos indivíduos. Para o autor, “(...) ninguém se define como praticante de ‘religião popular’. As pessoas se dizem ‘católicas’, ‘evangélicas’, ‘espíritas’, ‘umbandista’”(FERNANDES, 1984, p. 3). As classificações como popular ou não são externas,

²⁰ Os termos “religiosidade popular” e “catolicismo popular brasileiro”, não podem ser considerados nesta abordagem enquanto sinônimos, tendo em vista que o primeiro revela um campo mais amplo das práticas e vivências religiosas no cotidiano imaginário popular brasileiro, refletindo comportamentos de trânsito religioso entre diversas matrizes religiosas, posto em relevo a matriz histórica e religiosa brasileira. Enquanto que o termo “catolicismo popular brasileiro”, que classifica as práticas sociais constituidoras do objeto de pesquisa no universo vivencial católico, promove uma projeção historiográfica ao mesmo tempo em que antropológica acerca de um modelo de vivência religiosa enraizada em um universo simbólico estruturalmente medievalizado e pré-tridentino.

geralmente atribuídas por grupos de estudiosos dos temas que estabelecem os recortes classificatórios diante de um padrão de práticas e repetições. As pessoas que vivenciam o universo religioso, apenas são.

É o esforço de situar o conceito (popular) dentro desta condição de ser do devoto o grande aspecto positivo da análise de Fernandes (1984). Pois, para ele, o conceito (popular) não poderia ser tratado de forma reduzida à condição do social, ou de isolamento de grupos culturais. É um conceito amplo que ao mesmo tempo que caracteriza laços que unem uma classe de iguais, o que chama de vínculos horizontais. Este conceito também deve dar conta das relações obtidas entre posições desiguais, em um eixo verticalizado. Para ele, o conceito

(...) remete a ideia de fraternidade, no primeiro caso, e ao de autoridade, no segundo. Popular enquanto classe subalterna está associado ao primeiro sentido; e pensado com extra-oficial, associa-se posteriormente ao segundo. Tomar um ou outro ponto de partida leva a resultados diversos e contraditórios que no entanto, constituem, reunidos, oposições significativas. FERNANDES, 1984, p. 5)

Ao colocar esse movimento das contradições e abrangências do conceito “popular”, Fernandes (1984) abre a possibilidade de movimentação deste, ora em uma análise intergrupar (dentro dos grupos sociais que se definem econômica, geográfica e culturalmente próximos), ora extra-grupais (quando a devoção, e não a condição social e cultural é o elemento mediador do fato social). Nesta perspectiva, ambas as possibilidades se movimentam horizontalmente a partir de um eixo produtor de solidariedade.

A inovação em sua abordagem do conceito se dá na segunda possibilidade de movimento, que ocorre verticalmente, deslocando-se para as relações assimétricas da produção da cultura religiosa. Essa possibilidade se volta para a relação entre os praticantes do universo

religioso, e os detentores da produção e controle dos códigos sagrados – essa relação passa a enfocar os locais de produção do saber e a consciência dos indivíduos neste processo. Refere-se especificamente para a relação da instituição religiosa e seu corpo de especialistas e o povo²¹.

Nesta perspectiva, a construção do sentido religioso que envolve as práticas culturais que legitimam as devoções, só pode ser apreendida juntamente com o entendimento das relações estratificadoras do campo cultural e na relação interpenetrativa de seus estratos²². A respeito dos níveis de apropriação e vivência deste imaginário, Carlo Ginzburg (1987, p. 20) afirma a existência de uma circularidade na relação entre o universo cultural “hegemônico” e o “subalterno”, geradora de “(...) um influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica”. Nesta perspectiva, Ginzburg (1987), se pergunta até que ponto os elementos da cultura hegemônica, encontrados na cultura popular são frutos de uma aculturação, e não ao contrário, onde o imaginário popular tende a deformar o discurso hegemônico conduzindo-o a um universo imaginário familiar.

²¹ Bourdieu (2005) ao problematizar o campo religioso enfatiza que se deve pensar o sistema de relações sociais que o legitima: o “corpo de especialistas religiosos”, “(...) socialmente reconhecidos como detentores exclusivos da competência específica necessária à produção ou à reprodução de um corpus deliberadamente organizado de conhecimentos secretos (e portanto raros)”. Bourdieu afirma que este processo de legitimação e centralização do campo religioso promove paralelamente ao movimento agregador do campo sacerdotal, um movimento no sentido contrário em relação aos grupos excluídos deste campo. Ocorre assim, uma desapropriação objetiva daqueles que são excluídos, e que se transformam por esta razão em leigos (ou profanos, no duplo sentido do termo), destituídos do “capital religioso” enquanto trabalho simbólico acumulado. Por este viés, Bourdieu apresenta o campo da religião como, “(...) Produto de grupos bem definidos (teólogos puritanos, sábios confucionistas, brâmanes hindus, levitas judeus etc.) e até de indivíduos (como profetas) que falam em nome de grupos determinados, a análise da estrutura interna da mensagem religiosa não pode ignorar impunemente as funções sociologicamente construídas que ela cumpre: primeiro, em favor dos grupos que a produzem e, em seguida, em favor dos grupos que a consomem. Nestas condições, a transformação da mensagem no sentido de moralização e de racionalização pode resultar, ao menos em parte, do fato de que o peso relativo das funções que se pode considerar internas cresce na medida que o campo aumenta a sua autonomia” (2005, p. 43).

²² Ao situar o conceito de campo social de Pierre Bourdieu (1983) assume-se na pesquisa o debate acerca da religião a partir da perspectiva de um campo social delimitado pelas ações legitimadoras de seus agentes. Pois na lógica estruturadora do conceito, os campos sociais são espaços estruturados de posições em que a estrutura do campo é um estado de relação de força entre os agentes e as instituições engajadas na luta. Nesta os agentes lutam por legitimidade de suas ações, a partir de um número de interesses em comum acerca do campo, daí a cumplicidade objetiva e todos os seus antagonismos. Este movimento de legitimação e centralização que estratifica a oposição entre os detentores do “monopólio da gestão do sagrado” e dos “leigos”, constitui-se a base para uma abordagem do campo religioso em uma perspectiva dicotômica entre a religião enquanto uma instituição social, e a apropriação do sentido do sagrado na religiosidade popular.

Esta perspectiva focada nos espaços de produção cultural reforça que a aplicação do conceito “popular” encontra sua raiz atrelada aos espaços sociais onde os indivíduos estão inseridos. Sendo assim, no campo religioso a definição de “popular”, encontra-se numa condição de “oposições e relações” (CESAR, 1976), revelando um dinamismo que pode ser compreendido a partir de uma abordagem dialética entre as instituições e os indivíduos que se relacionam no cotidiano dinâmico estruturador do universo cultural²³.

Problematizada desta forma, a religiosidade popular enquanto prática social não deve ser entendida como “(...) um conjunto pitoresco de credices e práticas mágico-religiosas, mas ao contrário, constitui um sistema coerente e complexo de crenças e práticas do sagrado, combinadas com agentes e trocas de serviços” (BRANDÃO, 1985, p. 32)²⁴. Ela não é uma criação religiosa exclusiva e isolada dentro do imaginário religioso dos setores populares, mas sim, traduz para dentro dos setores populares, a partir de uma relação com o universo social e simbólico destes, o conhecimento e a prática erudita da religião dominante (o que Fernandes traduz como movimento verticalizado).

A devoção, prática que sustenta o imaginário religioso popular dentro do catolicismo brasileiro, deve ser abordada a partir das ferramentas de apropriação utilizadas pelos fiéis. Pois ao referir-se a tais práticas como populares, remete-se também aos modos com que os

²³ Sobre a ênfase nos espaços sociais e culturais produtores da devoção popular, Vovelle (1998) problematiza as relações decorrentes destes “universos produtores” ao afirmar que toda prática de religião popular está intimamente relacionada a um universo cultural dinâmico, absorvida por outras práticas culturais, onde as práticas culturais e religiosas locais influenciam e são influenciadas pela “religião ensinada”.

²⁴ Este trabalho de Carlos Rodrigues Brandão, reúne cinco estudos nos quais cultura aparece como religião, “(...) as vezes as claras, no trabalho e no poder dos agentes religiosos dominantes, às vezes simbolicamente escondida, reservada aos dias de festa, ou submersa em outras práticas da vida, tão vivas quanto elas próprias” (BRANDÃO, 1985, p. 47). O autor procura ao longo destes cinco estudos, mostrar como o campo religioso se manifesta em uma cidade no interior do Estado de São Paulo (Itapira), revelando seu campo de tensão ao mesmo tempo em que revela a estruturação dos diversos setores que compõem o universo religioso dos agentes sociais ali estudados.

praticantes se apropriam dos signos devocionais, a como utilizam, ressignificam ou criam objetos e as normas para essa relação com o sagrado. Visto assim, Chartier afirma que (...) as formas populares da cultura, desde as práticas do cotidiano até às formas de consumo cultural, podem ser pensadas como táticas produtoras de sentido, embora de um sentido possivelmente estranho àquele visado pelos produtores. (CHARTIER, 1995, p. 185).

O popular nesta perspectiva é entendido como um qualificador no sistema de relações sociais intimamente ligados à ação cotidiana, remetendo-se às práticas de apropriação de um imaginário dominante, situando no campo os locais sociais de seus respectivos produtores, relacionando-os ao seu tempo social e espaço social²⁵.

Compreender “cultura popular” significa, então, situar neste espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes, desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto. (CHARTIER, 1995, p.185)

A busca pela compreensão do conceito “popular” e a integração deste ao universo social, insere a religião como prática deste sistema de relação (popular/oficial) refletindo em suas contradições a capacidade interpretativa de o povo reinterpretar as doutrinas oficiais a partir de seu repertório devocional. Integrando à vida prática a vida imaginária, na qual a discursividade litúrgica é incorporada ao contexto social dos indivíduos, receptores que em sua ação cotidiana

²⁵ Chartier estabelece para compreensão do universo da “cultura popular”, dois grandes modelos de descrição e interpretação, o que possibilita analisar o universo cultural em duas vertentes em constante diálogo e em conflito direto pela busca de legitimação. O primeiro concebe a “cultura popular” como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona de acordo com suas normas internas, alheias e irredutíveis à da “cultura oficial”. O segundo se preocupa com as relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular numa relação de carência e dependência em relação à cultura dominante. A partir desta relação entre sistema autônomo/ sistema social, torna-se possível postular a existência de um espaço entre “(...) a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações (1995, p. 182)”.

se portam como seres ativos, ressignificando e adaptando as doutrinas em seu conjunto de interesses, num processo de apropriação dos dogmas produzidos nas instituições religiosas.

Nesta perspectiva, o catolicismo popular corresponde a uma denominação aplicada ao tipo de vivência da fé católica produzida a margem da Igreja. Numa ação de produção/receptividade/transformação pelo grande segmento social (o que na lógica de Fernandes pode ser compreendido como interclassista) não produtor da cultura litúrgica (reduzida aos especialistas religiosos a sua produção) a múltipla relação ressignificativa entre o discurso religioso e a vivência deste no campo cultural. Ela é dinamizada pelos conflitos das relações sociais apontando para os agentes o corpo do sentido da experiência religiosa e de sua abrangência social, redefinida em uma processualidade histórica, que ora se mantém através da preservação e manutenção das tradições, ora se desfaz dentre a fluidez das dinâmicas modernizantes aos quais todos os agentes e instituições estão submetidos.

II.a. Raízes de um catolicismo popular “a brasileira”

O significado da vida. O caminho da fé²⁶

O caminho é longo e árduo.

Aproximadamente 145 KM, de Mogi das Cruzes até Aparecida, percorridos a pé em três dias por um grupo de 75, 80 pessoas.

Mas o que faz esses peregrinos de Nossa Senhora enfrentarem, sob um sol escaldante, essa longa caminhada até o Santuário de Aparecida?

Quase sempre essa viagem é feita em cumprimento de uma promessa por uma graça alcançada.

Eles dormem ao relento, matam a fome da maneira que podem, cansam-se, mas com os pensamentos e orações fixos na colina santa, ponto final da peregrinação.

São pessoas simples, sem nenhum intuito improvável. Apenas guiados pela emoção de estarem em solo sagrado que muitos que aqui moram esquecem-se de valorizar. Quando chegam, a primeira coisa que fazem é orar aos pés da Mãe Aparecida.

Risos cansados misturam-se às lágrimas emanadas exclusivamente do coração.

Depois, como filhos de Deus, procuram um lugar tranquilo onde possam tirar

²⁶ Jornal Tranca e Gamela – edição comemorativa de segundo aniversário – nº 26 ao nº 50. Edição quinzenal – 15 de outubro de 2005 ano 39, página 2.

a poeira do caminho e descansar o corpo fatigado. Cristalizar em água a grande sede de justiça e paz.
São distintos, porém comuns. E diante da imagem santa se igualam numa mesma fé e num mesmo sentimento.
Um caminho longo. Um encontro ímpar.
Coisas supremas e divinas capazes de renovar nossa vida e mostrar para alguns o valor deste chão onde enraizamos nosso destino, coberto sempre pelo manto da Senhora Aparecida.

A cena narrada é de 2005, a prática devocional remonta os primórdios da devoção a Nossa Senhora Aparecida, no século XVIII. Uma caminhada longa como penitência em cumprimento de promessa. Os indivíduos produtores da ação-devoção se matem os mesmos nas narrativas, “pessoas simples” em busca de um espaço “sagrado” para “orar”. O autor do texto se confunde com os indivíduos de sua narrativa, mas não deixa de colocar em evidência a cena narrada. No texto, alguns elementos significantes do catolicismo popular são realçados: as apropriações do discurso oficial sobre espaço do Santuário, as práticas devocionais (penitência) e o local do sagrado.

Se a compreensão do catolicismo popular está centrada nos espaços e nas práticas de produção dos discursos sobre o sagrado, cumpre apontar neste estudo o perfil de indivíduos produtores deste sentido, e o espaço de produção: o romeiro e o santuário. O primeiro como produtor de um imaginário religioso que se mantém em uma lógica de trocas e práticas imbricadas ao cotidiano. O segundo como local de consagração da promessa. A relação entre o romeiro e o santuário é fundamentada pela devoção.

As fotografias de Aparecida são produtos, materiais resultantes de um deslocamento de indivíduos para um ponto considerado sagrado: o Santuário de Aparecida (SP). Desde o século XVIII, e isso aumentando gradualmente, ano após ano, milhares de pessoas se deslocam em romaria partindo de várias regiões do país em direção ao Santuário Nacional de Aparecida, no estado de São Paulo. Seja em datas de celebração religiosa, seja nas romarias de finais de

semana, esses indivíduos se entregam às viagens, num percurso carregado de simbolismo, se entregando, como afirma Cordeiro (2010, p. 17), “(...) numa comunidade maior e efêmera, que se forma durante o tempo das romarias”.

Se registrar neste espaço, cuja festa e todas as ações dialogam com o sagrado, faz parte da própria compreensão simbólica presente entre os indivíduos. O romeiro ao se deslocar se desterritorializa, suspende o seu cotidiano ordinário em favor de um tempo tomado pela festa do sagrado, e em contato com esse tempo e espaço o ressignifica atribuindo sentidos extremamente subjetivos em sua relação com a santa.

É justamente esta relação de apropriação e ressignificação do sagrado um dos maiores embates da Igreja Católica em sua consolidação no Brasil. Montes (1998, p. 110) em seu estudo sobre o campo religioso brasileiro, afirma ser o catolicismo devocionário a prática religiosa intensamente combatida pela Igreja ao longo das primeiras décadas do século XX. Segundo a autora, para os bispos brasileiros esta manifestação da fé popular consistia em “(...) forma de exteriorização vazia da fé, expressão da ignorância do povo ou obra de perversão e maldade”. Este quadro reflete um conflito óbvio de representação do espaço e do ritual em relação ao sagrado entre os setores populares e a hierarquia religiosa católica, pois, para a grande maioria da população brasileira, a Igreja continuava sendo o local de festa, do encontro e da alegria, mantendo vivos os aspectos culturais formadores da devoção católica brasileira.

Essa característica é compreendida a luz da formação católica na cultura brasileira e em uma relação dicotômica entre dois tipos de catolicismo estabelecidos no Brasil. De acordo com Queiróz (1976), esta dualidade é antiga, decorrente da formação cultural e religiosa do Brasil colônia, no qual duas formas de catolicismo diferentes, e muitas vezes em oposição, gerenciavam as práticas religiosas brasileiras: um catolicismo doméstico dos primeiros colonos,

dos chefes de família, e um catolicismo mais romano, universalista, das ordens religiosas²⁷. Uma religião pautada na conservação de antigas tradições religiosas com um esplendor intimista do povo ibérico, e na estrutura de uma hierarquia sacerdotal da má formação, sustentada por dogmatismos não muito rígidos.

Contribui para o estabelecimento deste catolicismo devocional, o formato de organização social brasileira no processo de colonização e o papel representado pela Igreja neste meio social. Roger Bastide (1971) ao tratar das religiões africanas no Brasil, analisa o sistema de relações sociais originador deste modelo de catolicismo, apontando como o grande definidor deste modelo de vida religiosa, o sistema de agricultura comercial na forma de plantações, que teve como sua característica principal os latifúndios. Segundo o autor, esse modo de organização da vida social da colônia transformou os povoados em cemitérios de residências, onde as casas se conservavam vazias a maior parte do ano, ganhando vida apenas em dias de festas religiosas, procissões ou de convocações das câmaras municipais²⁸. Os grandes

²⁷ Tentar compreender a complexa trama cultural que estrutura o catolicismo popular, a dicotomia desta relação entre o institucional e o leigo, foi o problema de diversos teóricos. Dentre eles o Padre José Comblin, que em artigo publicado na Revista Eclesiástica Brasileira no ano de 1968, a partir dos estudos de Thales de Azevedo (publicado em 1966), propõe uma tipologia historiográfica da vida religiosa católica e suas diversas vivências em relação à experiência religiosa no Brasil do século XX. Dentre as quatro bases levantadas pelo autor, é o catolicismo medieval que contribui para a estruturação de um catolicismo tradicional e popular. O autor reconhece o trânsito na vivência religiosa destes agentes, não apontando para uma rigidez e imutabilidade deste quadro. Todavia, é na matriz medieval do catolicismo praticado no Brasil que se encontram o catolicismo milagroso e o catolicismo penitencial, sendo o primeiro um modelo remanescente da expansão católica pela Europa, pautado no culto aos santos e ao poder milagroso dos mártires. No Brasil, afirma o autor, alguns elementos de cunho sociológico contribuíram para a transferência e a manutenção desta vivência religiosa de forma quase arcaica: o isolamento de várias populações no interior brasileiro, assim como as altas taxas de analfabetismo nestas regiões, além, da falta de sacerdotes nestas regiões que possibilitassem o culto ritualístico. Este perfil mesmo urbanizado e próximo às estruturas diocesanas da Igreja se manteve pautado numa prática religiosa tradicional nas muitas famílias de migrantes que vivenciaram os grandes deslocamentos internos no Brasil do século XX, entre as décadas de 1950 e 1990. Segue mesmo perfil deste catolicismo milagroso, o catolicismo penitencial, pautado na auto-flagelação dos agentes e reforçado por períodos de nossa história cultural e religiosa, onde no imaginário popular estas passam a serem reconhecidos socialmente como atos de santidade ou de grandeza espiritual no imaginário religioso popular brasileiro.

²⁸ De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, “(...) toda a estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos. (...) não foi a rigor uma civilização agrícola o que os portugueses instauraram no Brasil, foi, sem dúvida, uma civilização de raízes rurais” (HOLANDA, 1995, p. 73). De acordo com o historiador, são as propriedades rústicas o polo desencadeador de toda a forma de relação social nos primeiros séculos de colonização europeia, o que transforma as cidades em simples extensões destas propriedades.

latifúndios contribuíram para o ilhamento dos grupos sociais. Esses grupos estavam centrados em uma organização social de raízes rurais (HOLANDA, 1995), cujas relações sociais estavam sujeitadas a um sistema patriarcal, em que

ao redor do senhor de engenho ou do senhor de gado que se agrupam todos aqueles que vivem à sombra de sua Casa-grande: primeiro a sua família sobre a qual exerce um poder absoluto, casando os filhos à sua vontade, traindo sem escrúpulos sua mulher, sem se ocultar com suas amantes de cor; os escravos, que ele pode punir, matar impunemente; seus negros livres, condutores de carros-de-bois, marceneiros, ferreiros, tropeiros que conduzem o gado do sertão ao litoral, feitores vigiando os cortadores de cana, limpadores de açúcar, etc. também os “brancos pobres”, pequenos proprietários que são obrigados a levar as suas colheitas ao engenho do senhor; camponeses a quem ele dá permissão de, em troca de alguns dias de trabalho, construir na sua propriedade uma casa, fazer um jardim, mas que ele pode despachar impunemente quando bem lhe aprouver. (BASTIDE, 1971, p. 58-59)

Um perfil de organização que revela um amplo sistema de agregados que tem como núcleo relacional a figura do patriarca, nesta rede de hierarquia familiar. Queiróz afirma que a “catolicização” da população brasileira à medida que se inseria no cotidiano social e cultural, promovia uma reorganização através de reinterpretações do acervo do catolicismo tradicional trazido pelos colonos portugueses, e do catolicismo oficial trazido pelos poucos sacerdotes que aqui aportaram.

Neste processo, elementos novos surgiram, elementos antigos ou pertencentes à religião oficial sofreram transformações, dogma e liturgia foram deformados por necessidades locais ou pela imaginação de líderes religiosos inteiramente falhos de qualquer instrução. (QUEIRÓZ, 1976, p. 76)

O catolicismo com seus ritos ritmava o dia, segundo as estações, a ronda do ano. Este ritmo ditado pela “religião doméstica” ou “familiar” colocava os escravos no sistema cultural das famílias de seus proprietários²⁹, sempre em uma posição de inferioridade no sistema de

²⁹ Nesta estrutura “patriarcal, latifundiária e escravocrata” que estruturou a formação da sociedade brasileira, o negro escravizado, na perspectiva de uma consciência religiosa, de certa maneira, encontra-se integrado à família e conseqüentemente a seu culto, “(...) mas a solidariedade doméstica não impede a diferenciação racial e social donde a separação do catolicismo do branco e do negro” (BASTIDE, 1971, p. 157). Acerca desta divisibilidade, as capelas rurais enquanto elementos concretos deste sistema de relação social revelam em sua estrutura a posições

relações sociais. Essas delimitações sociais marcava bem a hierarquia de suas respectivas posições no universo da vida religiosa, se verificava nas fazendas nas diversas partes do dia, mais especificamente na parte da manhã antes do trabalho e na tarde depois dele, momento em que o negro se achava em contato direto com seus senhores.

A família como centro estruturador da ordem social brasileira dos primeiros séculos de colonização europeia se tornou o centro também da expressão religiosa, uma vez que a religião brasileira era mais doméstica e privada do que institucional. O culto aos santos é o centro estruturador do catolicismo devocional popular estabelecido no Brasil, tanto nas práticas domésticas, quanto nas práticas dos cultos oficiais da Igreja Católica, promovendo uma prática socializadora no interior de pequenos grupos.

Compete ressaltar, que neste período, a religião era a maior expressão da vida social, e toda festa tendia a uma celebração religiosa; o catolicismo barroco, festivo, era triunfalista e nacionalista: ser português ou brasileiro era ser católico. Religião de família, “com muito Deus e pouco padre, muito céu e pouca igreja, muita prece e pouca missa”. A muita devoção e religiosidade não impediam uma tolerância moral, que pouco se comentava, fruto das difíceis condições de vida, e consequência inevitável da escravatura. (BEOZZO, 1992, p. 17)

ocupadas pelos agentes sociais praticantes do rito. De acordo com Bastide, no Brasil, a capela se dividia comumente em duas partes separadas, o pórtico e a nave. Enquanto que às famílias de senhores brancos se destinavam os bancos da nave, os escravos permaneciam do lado de fora, assistindo a missa do pórtico da igreja através das portas abertas. Carlos A. C. Lemos (1975) em seu estudo sobre a arquitetura brasileira, ao se referir aos alpendres das capelas rurais do período colonial, aponta que estes estavam destinados a abrigar pessoas que estavam impedidas de entrar no templo, neste caso em sua grande maioria, os negros escravos. A arquitetura se baseava na hierarquia das cores, colocando o negro escravizado em uma relação dicotômica com a religião católica, unido e separado ao mesmo tempo da prática religiosa de seu proprietário, participando do culto como um ser inferior, pela própria disposição dos agentes no espaço, “(...) o que resultou foi que a liderança religiosa aqui pertencia ao branco e que o catolicismo negro se justapunha ao dos seus senhores, numa esfera mais baixa da hierarquia, um pouco desdenhado e julgado inferior, mas ainda assim de natureza similar” (BASTIDE, 1971, p. 160).

Esta natureza social e pautada no devocional promove no imaginário religioso uma flexibilidade de apropriação no amplo universo religioso brasileiro. Um catolicismo quase que “desrespeitoso”, afirma Sérgio Buarque de Holanda (1995), que permite ao devoto tratar o santo com um grau altíssimo de intimidade. Para o referido autor, esta forma de culto, tem antecedentes na Península Ibérica, assim como na Europa medieval, que aflora nos agentes um sentimento mais humano e passional ao santo de devoção.

(...) cada casa quer ter sua capela própria, onde os moradores se ajoelham ante o padroeiro e o protetor. Cristo, Nossa Senhora e os santos já não aparecem como entes privilegiados e eximidos de qualquer sentimento humano. Todos, fidalgos e plebeus, querem estar em intimidade com as sagradas criaturas e o próprio Deus é um amigo familiar, doméstico e próximo. (HOLANDA, 1995, p. 149)

No Brasil, estabeleceu-se um tipo de culto devocional intimista e familiar, uma religiosidade quase carnal em seu apego ao concreto, de espiritualidade pouco teológica, de muito apelo aos instintos, mergulhada na pomposidade e no colorido das cerimônias. A relação entre o santo e o devoto se estruturou no plano da humanização do sagrado, no qual o santo revela nesta relação seu temperamento e seus caprichos,

(...) zangando-se muitas vezes sem razão, malgrado o excelente tratamento de seus devotos. Estes, então, exercem represálias: exilam-no para uma capelinha sem importância por acaso erguida nas terras de um dos moradores e que serve assim de castigo. (QUEIRÓZ, 1976, p.85)

A imagem disposta no altar representa nesta relação, a pessoa do santo, e a ação do devoto em relação à imagem, corresponde ao agir com o próprio santo. O santo é ao mesmo tempo natural e sobrenatural. De acordo com Queiróz (1976), a imagem modelada em argila ou talhada em madeira, caracterizava a materialidade do santo, que se constituía no imaginário popular através de sua essência sobrenatural, natural e sobrenatural, significava que os mortais podem exercer influência sobre o santo. Foram as relações de tipo familiar que se

estabeleceram entre os devotos e os santos na formação do catolicismo popular no Brasil, principalmente entre o padroeiro doméstico e a família que o escolheu como patrono.

Jurkevics (2004) em seu estudo acerca da dicotomia estabelecida e manifesta no culto aos santos no catolicismo brasileiro a partir de uma perspectiva de um catolicismo leigo e um catolicismo oficial, afirma que apesar da condição de isolamento de maior parte da população colonial, encontram-se referências de elementos comuns em suas práticas religiosas.

(...) apesar da ideia recorrente que *toda força da oração repousa no coração*, era comum o entendimento de que a fê sem obras de nada valia, e por isso popularizou-se a mortificação como exercício complementar da religiosidade colonial, destacando-se o gosto pela penitência, praticada não só em âmbito privado. Nas procissões, no alto dos púlpitos, nos claustros, clérigos e leigos, incluindo mulheres e crianças, entregavam-se à autoflagelação. (JURKEVICS, 2004, p. 32)

Acerca deste tema, Mott (1997) afirma que este gosto pela penitência vigorava no catolicismo praticado na religiosidade colonial que transcendia os limites do espaço privado rumo ao ambiente público. Um catolicismo marcado por um forte fervor religioso, marcadamente definido pela devoção aos santos e às santas relíquias, em que cada devoto montava a sua corte celeste privativa.

Essa natureza cultural das práticas católicas brasileiras, levaram a impossibilidade de um catolicismo tridentino no Brasil que durou até a entrada do século XX. Essa impossibilidade de se estabelecer um catolicismo romano em terras brasileiras, teve dois fatores importantes a serem considerados: a quantidade mínima de sacerdotes religiosos³⁰ e a falta de conhecimento por parte da população da doutrina romana, à medida que oferecia uma forte resistência aos

³⁰ De acordo com Mott (1997), o isolamento e a escassez de sacerdotes na colônia, acarretava de um lado, em uma indiferença e apatia em relação às práticas religiosas comunitárias, enquanto que de outro lado, ao incremento da vida religiosa privada, que na falta de controle dos párocos, abria maior espaço para desvios e heterodoxias.

dogmas religiosos oficiais, uma população fortemente influenciada por um catolicismo ibérico, legitimado pela tradição. Isto porque, em geral, no universo religioso brasileiro até meados do século XIX, o clero secular tinha uma atuação limitada à celebração de alguns sacramentos (batismos, missas, casamentos, comunhões e extrema-unção) em datas específicas, o que tornou o seu trabalho de evangelização pouco expressivo, devido aos limitados recursos que a Coroa enviava. Assim como à sua deficiente formação religiosa e à grande dependência dos leigos.

As ordens religiosas, por sua vez, mais preparadas para disseminar um catolicismo tridentino, dentro da ortodoxia religiosa, não conseguiram atingir todos os fiéis. Este universo religioso leigo de pouca influência sacerdotal. Segundo Mott (1997), poderia ser agrupado em quatro categorias de católicos, associados às práticas de representação de sua fé: os “católicos praticantes autênticos”, os “católicos praticantes superficiais”, os “católicos displicentes” e os “pseudocatólicos”;

Podemos agrupar os colonos do Brasil num gradiente que vai dos mais autênticos, e fervorosos aos indiferentes e até hostis à religião oficial, a saber: *católicos praticantes autênticos*, que aceitavam convictamente os dogmas e ensinamentos impostos pela hierarquia eclesiástica, refletindo, em suas variadas práticas exteriores de piedade, os sentimentos mais profundos de sua fé na revelação cristã; *católicos praticantes superficiais*, que cumpriam apenas os rituais e deveres religiosos obrigatórios, mais como encenação social do que convicção interior; *católicos displicentes*, que evitam os sacramentos e demais cerimônias sacras não por convicção ideológica, mas por indiferença e descaso espiritual, muitas vezes incluindo em seu cotidiano “sincretismos” heterodoxos; *pseudocatólicos*: boa parte dos cristãos novos, animistas, libertinos e ateus, que apenas por conveniência e camuflagem, para evitar repressão inquisitorial, frequentavam os rituais impostos e controlados pelas hierarquias eclesiásticas, mas que mantinham secretamente crenças heterodoxas e sincréticas. (MOTT, 1997, p. 175)

A soma destes elementos possibilitou a formação e a manutenção de um catolicismo leigo como prática de uma religião oficial do Brasil, composto por matrizes culturais diversas, reflexo de um perfil de organização social composto de várias matrizes culturais.

Esta heterogeneidade cultural é um elemento determinante na composição do catolicismo popular, visto que em sua constituição simbólica, o condicionante existencial interfere diretamente nas práticas religiosas de uma legião de fiéis, reforçando o aspecto doméstico e devocional do catolicismo popular, ministrado em sua maioria pelos próprios praticantes. Historicamente, esse fator se justifica pela pouca influência do clero local, assim como as trocas culturais entre os diversos grupos étnicos presentes na colônia.

Reiterando essa perspectiva, Souza Barros (1970, p. 115) afirma que as manifestações que fundamentam a religiosidade popular e todas as formas decorrentes desta relação com o sagrado (dentre elas o catolicismo popular) estão associadas aos problemas do cotidiano dos indivíduos. Gerenciando muitas vezes, todos os atos de suas vidas, “(...) no caso de doenças, por exemplo, *as simpatias, as benzições*, a ação do curandeiro, a feitiçaria, *o mau olhado* são expressões que indicam este teor mágico”. Neste sentido, o cotidiano se apresenta como dominado por influências do “sobrenatural” que se refletem não só nos hábitos de religiosos como nos atos da vida material.

Ao contrário do campo religioso hegemônico, no campo religioso popular o sacerdote está no meio social dos demais agentes; o que torna o espaço heterogêneo e fragmentado apontando para uma relação multifacetada desta relação dos sujeitos com o sagrado. Esta relação direta com a vida é reiterada por Brandão (1981, p. 141), o qual afirma que nas religiões populares, “(...) é a prática religiosa que confere ao crente e ao devoto, vivas, não só as formas pessoais de acesso à fração do mistério, como também a certeza da partilha do poder que sustenta a comunidade que invoca o seu sagrado, com os seus recursos”. Ou seja, é a partir de uma relação direta do agente com o sagrado, seja esta relação mediada ou não pela presença de algum santo de devoção, que os agentes sociais em seu momento de fé solidificam suas crenças,

compartilhando-as, podendo vivenciá-las de forma ativa. Orando, dialogando, assistindo as programações de rádio e televisão voltadas a sua profissão de fé. Esta ativação do sujeito religioso promove a construção de uma identidade que transcende os limites dos espaços individualizantes, coletivizando-os.

Percebe-se em ambas as colocações que o catolicismo popular, está presente em um universo de práticas absorvidas pela religiosidade popular, os aspectos sociais e culturais reinantes no cotidiano, não podem ser deslocados da análise deste. Como ficou evidente na pesquisa de Alba Zaluar (1983), no qual, ao estudar as práticas religiosas no catolicismo popular em um recorte temporal entre os anos de 1940 a 1953 constata a presença de uma prática religiosa orgânica, voltada para a vida terrena, e de aguçado senso prático.

Sua análise coincide com o período de transição de um modelo de sociedade rural para uma crescente urbanização no Brasil, gerando forte impacto no ritmo de vida, e conseqüentemente reorientando em muitos aspectos o universo simbólico do migrante do campo. Isso significa uma gradual transformação nas práticas devocionais neste trânsito social das comunidades rurais para os centros urbanos. Segunda a autora, a mudança de um espaço social para outro mais complexo, gerou transformações nas práticas tradicionais. Em suas observações, o principal agente transformador foi a centralização do simbólico na hierarquização institucional, as irmandades de leigos foram absorvidas e controladas pela hierarquia da Igreja Católica, com isso, os símbolos e os rituais foram adequados a um universo ordeiro e centralizador. Zaluar (1983) afirma que no contexto urbano, mudou-se o discurso sobre a organização do pagamento da promessa, ao invés de festas e peditórios, centrou-se no uso do ex-votos e nas romarias para cidades-santuários como forma de pagamento.

A presença dos Santuários e a intensificação das romarias para estes espaços revelam uma nova forma de relação com os santos. É no século XX especificamente que a Igreja direciona suas intenções para esses espaços. Não como meros espaços de arrecadação, mas como espaços de controle devocional, de concretização do processo romanizador³¹.

³¹ A Proclamação da República (1889) marcou o início de uma nova etapa na vida católica no Brasil, em virtude da ruptura institucional com o regime do padroado. O primeiro passo foi impor a noção de independência de ambos os poderes: Igreja e Estado. Entretanto, o período que abraça o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, representou para a Igreja Católica um brusco rompimento com o regime republicano. A partir da separação do Estado (1890), a hierarquia católica passou a elaborar um novo discurso, capaz de garantir uma orientação única para todos os fiéis. Uma grande sucessão de documentos, cartas pastorais, orientações litúrgicas e decretos institucionais marcaram a ação das lideranças nas primeiras décadas do século XX. A construção de um discurso comum institucional permitiria atingir uma fala clerical uniforme. Essa separação eliminou alguns privilégios para a Igreja. No entanto, o episcopado brasileiro percebeu que a perda desses era um mal menor em relação ao benefício e à supressão do regime de padroado. A maior preocupação foi ter perdido algo que lhe era essencial, ou seja, o monopólio de religião do Estado. Desta maneira passou a ser permitida a livre entrada de outras confissões religiosas e seria igual para todos o direito de exercer o culto. O episcopado percebeu a necessidade de reestruturar-se. Contribuíram para esse processo de reestruturação as associações piás e as congregações religiosas de origem europeia, que progressivamente, passaram a assumir o controle dos principais centros devocionais do país (em Aparecida, os Redentoristas assumiram o controle do Santuário em 1897). Estas administrações assumiram uma prática autônoma frente ao laicado, submetendo-se somente a Roma. As antigas irmandades e confrarias leigas foram substituídas por novas associações religiosas para leigos, controladas diretamente pelos clérigos, como o Apostolado da Oração, a Associação das Filhas de Maria, a Liga Católica, a Cruzada Eucarística, a Congregação Mariana e Conferências Vicentinas. Embora fossem associações de leigos, suas direções estavam sempre diretamente subordinadas ao vigário, que estatutariamente fazia parte da diretoria e de fato tinha sob seu controle as decisões. As inúmeras congregações masculinas e femininas vindas da Europa eram destinadas a colaborar com o episcopado na atividade pastoral e fortalecer o processo de romanização da Igreja no Brasil. Esses religiosos trouxeram também novas devoções: os salesianos promoveram o culto de Nossa Senhora Auxiliadora e de Dom Bosco; os redentoristas, o de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e de São Geraldo; e os jesuítas, o de São Luís. O objetivo era substituir as devoções tradicionais como: Santo Antônio, São José, São Sebastião, Santa Bárbara, São Benedito e as diversas denominações marianas de origem portuguesa, por estas novas devoções que estavam em voga na Europa; assim pretendia-se que “novos” santos ocupassem o lugar dos tradicionais. Com a romanização das associações e dos santos, outra medida tomada pela Igreja acerca da devoção popular, foi trazer para os templos e paróquias, a guarda dos santos de culto doméstico, em substituição às ermidas e oratórios, onde as imagens eram guardadas por leigos. Dentro do controle do imaginário devocional popular, correlatamente a “paroquialização dos santos” e dos fiéis, o que já garantia à Igreja o controle sobre as festas enquanto rito e arrecadação ocorreram o controle das romarias: os sacerdotes passaram a executar o papel de controle dos santuários e da devoção dos romeiros, deixando de ocuparem apenas o espaço de celebrantes das Missas para assumirem o papel central de festeiro do ritual. Neste período de romanização da instituição religiosa na entrada do século XX, ao mesmo tempo em que visava substituir os santos de adoração ibéricos e domésticos por santos romanos e paroquiais, a hierarquia eclesiástica passou a agir de forma mais radical quanto ao catolicismo praticado fora da instituição, referindo-se a ele como manifestação da ignorância, superstição e fanatismo. As Missões desempenharam neste período, um importante papel nos centros urbanos e regiões rurais (tendo uma maior penetração nas regiões urbanas, devido a própria estrutura institucional e social que centralizavam o universo religioso na figura do sacerdote e no espaço da Igreja), no papel de colocar a Reforma Católica Ultramontana em funcionamento. A comunidade vivia nos dias de missão em função dela; os horários, temas, maneira de falar eram sugeridos nos manuais de missão, uma verdadeira catequização de leigos. Reconfigurando os hábitos devocionais da população em geral. As Missões produziam o contato de uma Igreja Romanizada com o povo, aperfeiçoando cada vez mais a instituição paroquial, que se acentuava como o centro de um novo catolicismo popular. No processo de romanização do catolicismo brasileiro, os reformadores, com a extensão de um “braço catequizador” composto por leigos, souberam aproveitar pelas práticas religiosas dos fiéis os elementos que compunham o seu imaginário social e religioso, consolidando e perpetuando, assim, o projeto de enquadramento à doutrina romana. Em contrapartida, creditava as organizações de leigos (Congregações Marianas, o Apostolado da Oração, Congregações Vicentinas, organizações religiosas de origem europeias) uma relativa autonomia em relação a este

O devoto sai da capela, desloca-se do grupo e se apropria de um novo espaço. Para Sanchis (2006), o deslocamento para esses Santuários tem uma dimensão humana que se constitui em um conjunto de práticas que envolvem o tempo da viagem. É a partir desta perspectiva que as romarias são entendidas como elementos significativos do agenciamento e controle do catolicismo popular³². Sendo assim, a dimensão humana que constitui uma romaria corresponde a um caminhar penoso, no qual o devoto se coloca a caminhar voluntariamente, como prova de sua devoção ao santo. Todavia, as romarias se constituem de eventos que revezam o sagrado e o profano, dentro do deslocamento há o lúdico, há a festa, a comida, a bebida, os encontros e a dança.

A romaria se caracteriza por evento humano, no qual um peregrino se projeta em

imaginário religioso. Ainda na primeira metade do século XX, a Igreja Católica, sob o signo da romanização, promoveu um segundo momento de recatolização (entre as décadas de 1930 e 1950), criando um sistema de comunidade pastoral formada por padres e leigos, sob o discurso de um “Brasil Católico”, abandonando a posição defensiva da reestruturação do século XIX, a Igreja Católica apela para o mito da cristandade, procurando influenciar o Estado Novo por meio de um controle orgânico da sociedade hierarquizada e organizada. Todavia, as ações centralizadoras da Igreja Católica ao longo do século XX, encontraram na pluralidade e complexidade do campo social e cultural do Brasil contemporâneo, elementos que refletem origens distintas entre a hierarquia religiosa e os leigos. Estes elementos ao mesmo tempo em que reavivam o catolicismo, o diversificam, criando grupos com relativa autonomia em relação ao Vaticano. Nesta perspectiva, no curso histórico recente, três campanhas de recatolização promovidas pela Igreja Católica dentro do território brasileiro: a romanização; a Teologia da Libertação criando as CEBs; e a do Movimento de Renovação Carismática Católica com seus “Seminários no Espírito Santo” e com a criação de grupos de oração. Apesar de se aproximarem entre si acerca da crítica ao catolicismo tradicional, estas três campanhas se distanciam em relação ao papel dos leigos na vida religiosa. No caso das duas últimas, a diversidade tende a ser maior à medida que ambas defendem maior autonomia dos leigos e também se apoiam neles para a sua difusão. É impossível quanto ao campo religioso brasileiro, negar as raízes de quatro séculos de um catolicismo devocional popular. Dentro do cenário de um catolicismo sob o império da romanização, o projeto de enquadramento da fé popular tende a refletir no campo de relação social, as tensões e os conflitos que emanam dos desníveis socioeconômicos e culturais de um país pluralista. O embate dos bispos girava em torno do controle desta fé, não de seu aniquilamento. Na medida em que desqualificavam a devoção popular, a toleravam por compreenderem que tais práticas mantinham vivo o imaginário católico, mesmo que sob uma matriz pré-romanizada. O maior impasse entre a Igreja e o catolicismo popular, recaía sobre a natureza não institucional da devoção, se manifestando independentemente do aval ou não da Igreja. No Brasil, a devoção popular se estabeleceu muitas vezes, marginal à instituição, apesar, de surgir em grande parte, nas paróquias e santuários oficiais. Sobre o tema romanização e catolicismo popular, ler: José Oscar Beozzo, Riolando Azzi, Pierre Sanchis, Alberto Antoniazzi, Jean, Luiz Neves de Abreu, Carlos Rodrigues Brandão, Brenda Carranza, Waldo Cesar, José Comblin, Edgar da Silva Gomes, Vera Irene Jurkevics, Cecilia Loreto Mariz, Renata de Castro Menezes, Maria Lucia Montes e Mabel Salgado Pereira.

³² As romarias não são fenômenos novos no catolicismo popular brasileiro, herança devocional ibérica remete aos primeiros cristãos que se deslocavam a Roma, uma forma de caminhada coletiva tendo como referência a crença de que, em determinados locais, existiram poderes sobrenaturais – quer por estarem neles concentrados as forças da natureza, ou a descoberta de algo milagroso junto a rios, fontes, cavernas, pedras entre outros elementos (BRANDÃO, 2012).

encontro a um santo, em um Santuário. Sanchis (2006) afirma que é a figura do santo, o grande mediador deste tempo sagrado. Mudam-se as práticas, mas mantem-se o imaginário religioso. Ou seja, é a manutenção da devoção santoral a grande base da matriz católica vivenciada no Brasil. Esse imaginário é povoado por seres “reais”, eleitos divinos. Constituindo um universo que vai desde um Cristo histórico, morto e ressuscitado, a memória de homens concretos que tem em suas histórias exemplares dignas de serem narradas e veneradas.

Compreender as romarias é compreender que essas se desdobram sobre um universo cultural em que o popular e o institucional se cruzam na construção dos elementos sagrados.

Na proposta da Igreja e na resposta dos fiéis, veneram-se corpos “inventados” (isto é, descobertos), referenciam-se relíquias. Ou simplesmente cultuam-se lembranças: passou por aqui, morou, teve aqui tal experiência (...). O lugar sagrado tende então a tornar-se santo, a plenitude de vida torna-se a santificação. (SANCHIS, 2006, p. 89)

Outro elemento apontado pelo autor na sagração dos espaços pela devoção popular são as aparições, especificamente as da Virgem Maria, nos quais são fixados locais com a sua representação em estátuas. Os Santuários cumprem o papel de erigir ícones de uma identidade regional ou nacional do povo. É o caso do Santuário de Aparecida, o deslocamento de fiéis se dá por uma busca visual, presencial da imagem da santa. Estar diante dela.

O que ocorre neste contato é uma vivência subjetiva da fé. Cada devoto busca a sua forma de vivenciar o contato. Fotografam, choram, rezam ou simplesmente olham. Por mais que o espaço seja resultante de um controle institucional dos símbolos devocionais, é inegável que exista uma dinâmica própria nos indivíduos que se deslocam para esses espaços e vivenciam em níveis diferentes suas experiências com o sagrado.

Estas vivências do sagrado correspondem a formas de apropriação do espaço. De acordo com Menezes (2005), as intenções dos devotos estão intercaladas com a forma como estes se relacionam com os serviços prestados nos Santuários.

Compreender as relações que geram esta multiplicidade de intenções dentro de uma romaria é buscar o próprio centro de deslocamento, ou seja, a devoção. Na prática, ao definir-se como devoto, o indivíduo passa a atribuir poderes sobrenaturais, capazes de alterar a ordem natural das coisas, a lugares, objetos, pessoas, símbolos e ritos considerados sagrados, e, portanto, volta-se a práticas devocionais, na busca destes poderes para si e seu grupo social.

A fotografia neste caos é um objeto de presentificação do devoto, encaminham os próprios à santa, ao menos suas respectivas visualidades. O fato de ser entregue por terceiros reforça o vínculo entre o grupo de devotos, uma forma de manifestação de confiança.

Historicamente, essa prática não se resume aos setores menos escolarizados e empobrecidos. A prática devocional se constitui de segmentos de representações diversas que refletem níveis de relação com o sagrado, geralmente fomentadas por situações da vida que colocam os indivíduos em uma busca cuja razão não consegue viabilizar respostas.

A devoção é regida por uma visão cosmológica, no qual o mundo e todas as tramas que se arquitetam no cotidiano são resultantes da vontade de um ser supremo que domina o bem e o mal e que controla individualmente as pessoas, premiando os bons e castigando os maus. Na compreensão do devoto, o que se passa na em sua vida e na vida daqueles que o cercam reflete a vontade deste ser supremo. Cura e doença são partes de condutas morais refletidas no físico,

a busca de milagres se pode considerar uma tentativa de mudar a vontade divina, o que aliás, ideologicamente, se expressa de forma ambígua. Pois, ao mesmo tempo em que Deus é o dono e governa o mundo, o indivíduo recebe o sofrimento por culpa sua, por que se esquece da divindade. Para mudar a vontade divina, ele deve assumir o seu mal, sua culpa e regenerar seu comportamento individual. (MINAYO, 1994, p. 62)

Os Santuários no imaginário popular se revelam por dois aspectos importantes da religiosidade. O primeiro, diz respeito a algo imediato, a compreensão do lugar como sagrado. O segundo refere-se ao mito de origem, que estrutura o fato miraculoso que dará origem ao lugar. Esse tipo de mito reforça a tese, no imaginário social, de que se o milagre aconteceu uma vez naquele lugar, reincidirá.

Relacionar o imaginário religioso que compõe o Santuário de Aparecida às práticas devocionais dos romeiros que para se deslocam, a partir de fotografias realizadas na cidade. É se deparar com imagens que retomam o mito de origem do espaço. Isso fica evidente na imagem 004. Na qual o indivíduo posa diante de um painel que narra o milagre da aparição. É o Rio Paraíba e a santa que compõem a cena. Trazem para a composição fotográfica a narrativa consagrada da origem. Pensada no contexto de expansão da devoção à Nossa Senhora Aparecida, essa composição é uma forma eficaz de reafirmação da narrativa oficial, reproduzida e apropriada pelos segmentos de romeiros que procuram o espaço.

Essas narrativas recontadas, intensificam a consagração do espaço nas narrativas populares gerando uma demanda por milagres nos votos dos fiéis que se deslocam para o espaço sagrado (seja ele um santuário gerido pela Igreja, ou um túmulo ou capela elencada por narrativas milagrosas), está na aparição do fenômeno milagroso.

Cria-se assim um “mito”, uma narrativa de origem. O mito em todas as culturas é cosmogônico, tendo o homem como ponto de interseção entre o estado primordial da realidade e a sua transformação. Ele não se opõe à

realidade, expressa-a através do ritual que constitui verdadeira repetição do evento primordial que se incorpora nos costumes, instituições e técnicas tradicionais da coletividade. (MINAYO, 1994, p. 61)

Em época de romarias esses espaços aumentam em muito o número de pessoas em trânsito pelas cidades-santuários. Esse fluxo reflete na economia local, e conseqüentemente sofre influência de instituições não religiosas que atribuem nichos de mercado turístico na busca deste público romeiro. De acordo com Cordeiro (2010), as romarias ao mesmo tempo em que atualizam aspectos importantes da cultura, sofrem ressignificações em suas práticas, sendo conduzidas por uma lógica de controle centrada nas peregrinações da Igreja, e no turismo promovido pelo poder público destes Santuários. A autora, ao referir-se aos romeiros, e ao seu deslocamento em grandes grupos pelas ruas da cidade (Juazeiro do Norte), afirma que não há um significado homogêneo entre os participantes das romarias. Isso porque não há uniformidade de interesses, motivações e intenções, “(...) não que houvesse uniformidade antes, ao longo da história das romarias é possível perceber que para além dos significados religiosos, sempre houve outros discursos envolvendo esse tipo de deambulação” (CORDEIRO, 2010, p. 27).

Existe na compreensão desta estruturação simbólica uma inter-relação entre o espaço, as instituições e os indivíduos. Em Aparecida isto é evidente nas mídias que publicitam a cidade na expansão hoteleira, na sacralização dos espaços e na política pública de tratamento ao romeiro. Visto assim, o estudo das fotografias de Aparecida, é o estudo de trocas sociais que estruturam uma rede simbólica que projeta na santa, elementos que se sobressaem a pura devoção.

CAPÍTULO I

As imagens da intimidade: do Projeto Clube da Fotografia às “Imagens da Praça”

Toda pesquisa tem a sua origem. Compreender essa natureza gestacional de um estudo talvez seja o melhor caminho para compreender os problemas impostos ao longo das reflexões. Esta Tese tem como objeto o olhar como mediador entre o homem e o espaço sagrado³³. Dedicase a refletir sobre as fotografias de romeiros, realizadas na cidade de Aparecida, no estado de São Paulo entre as décadas de 1940 e 1980. Porém, até que se consiga visualizar essas imagens específicas como tema de trabalho, é necessário que se compreenda como se tornou relevante seu valor simbólico dentro dos conjuntos fotográficos que a abriga, e os usos aos quais lhe são atribuídas. E esse questionamento não é algo mecânico que se dá ao acaso. Pretende-se neste capítulo apresentar as indagações que viabilizaram o desenvolvimento deste estudo. Para isso apresentar-se-á o projeto de extensão de pesquisa Clube da Fotografia: sua proposta, metodologia de trabalho e resultados. No intuito de expor com clareza como surgiram as indagações centrais que serão desenvolvidas ao longo do trabalho.

1.1 O Clube da Fotografia: de como indagações pessoais se projetam a reflexões sobre um imaginário social

Quem nunca se viu diante de um conjunto de imagens fotográficas de sua própria família? Ou melhor, quem diante deste conjunto de imagens (presas ou não a um álbum de fotografias) não ficou intrigado com a distância temporal apresentada naquelas representações

³³ O religioso visto nas imagens de Aparecida cumpre o duplo papel de produzir e consumir o imaginário social do qual faz parte. É o responsável pela manutenção dessa devoção, sendo assim, o olhar torna-se um processo seletivo daquilo que deva ser mantido nesse universo devocional. O ato fotográfico nesse sentido, é mais que um ato técnico de negociação entre os agentes envolvidos – fotógrafo e romeiros –, torna-se um recorte do simbólico imbricado no corpus imagético da fotografia.

– sejam através das roupas, espaços, cortes de cabelos ou penteados, ou até mesmo diante da coloração, textura e suporte da imagem fotográfica?



Imagem: 009

Proprietário: Ayres B. Correa Simões;

Fonte: acervo André Camargo Lopes/Clube da fotografia

Local não especificado;

Fotografia realizada por fotógrafo não especificado, década de 1960;

Estas indagações constituíram a base de um estudo voltado para a pesquisa e o ensino de história local, no qual a imagem fotográfica dos círculos familiares de estudantes de primeiro ano do ensino médio constituiu o objeto de pesquisa e análise da construção de um imaginário social sustentador de um universo cultural.

O projeto “O Clube da Fotografia” nasceu em dois mil e nove, dentro do projeto de extensão “Contaçon de Histórias do Norte do Paraná”, em um grupo de estudos do

Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina que envolvia professores da rede básica de ensino, professores da Universidade Estadual de Londrina e alunos da rede básica de ensino³⁴. Que tinha como objetivo fomentar entre os professores da rede básica de ensino do estado do Paraná, em Londrina, o interesse pela pesquisa em História local, e conseqüentemente o desenvolvimento desse interesse nos alunos com os quais trabalhavam, criando uma rede de estudos que mobilizasse a comunidade no entorno das escolas, estimulando narrativas sobre a memória pessoal e de grupo. É neste contexto que o projeto O Clube da Fotografia nasceu e se expandiu no colégio em que atuava³⁵.

A princípio, a proposta do projeto consistia em uma perspectiva pedagógica de pesquisa, que procurava a partir deste estudo complementar e ampliar a consciência histórica dos alunos. E tinha no estudo da presença da fotografia no universo doméstico, o estímulo para a construção da percepção de si e de seu núcleo familiar como agentes dotados de memória e produtores da história local³⁶.

Foi proposto o estudo dos acervos de fotografias da família dos próprios alunos, assim como, um roteiro de entrevista para ser realizado com o proprietário da imagem (mãe, avós,

³⁴ Havia ingressado neste projeto em 2005, e dele participei até as atividades finais em 2011. O projeto era coordenado pelas professoras Celia Regina Alegro, Ana Heloisa Molina, Lucia Helena de Oliveira Silva e Maria de Fátima da Cunha. Do núcleo de estudos de História e ensino do Departamento de História e tinha vínculo com o Núcleo Regional de Ensino de Londrina, visto a perspectiva de formação continuada dos professores e o emprego pedagógico da pesquisa. Mais sobre o projeto ver:

<http://www.uel.br/projetos/contacao/>

³⁵ Colégio Estadual Professora Roseli Piotto Roehrig, localizado na região norte de Londrina. Especificamente no Conjunto José Giordano. Ver mapa:

<https://www.google.com.br/maps/place/Col%C3%A9gio+Estadual+Professora+Roseli+Piotto+Roehrig/@-23.256975,-51.181837,17z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x0:0x4b5e0166d847150a?hl=pt-BR> ou

https://www.google.com.br/maps/@-23.257284,-51.182603,3a,75y,255.27h,78.12t/data=!3m4!1e1!3m2!1sDGmTWDXNupwDhmF2QWrh_A!2e0!6m1!1e1?hl=pt-BR

³⁶ Essa perspectiva de ensino-aprendizagem tem a sua origem na proposta freiriana, na qual a educação se torna um reforço da capacidade crítica do educando, cujo objetivo único é transformar os educandos em reais sujeitos da construção do saber e do saber-se como agente histórico. In: FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 46ª edição – Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2013.

tios). O objetivo era que se lesse nestas imagens as transformações ocorridas nas representações acerca do sujeito e do espaço tendo como elemento problematizante o aumento gradual da presença do registro fotográfico no núcleo familiar – consequência da popularização das câmeras fotográficas e dos estúdios fotográficos em Londrina e região. Atravessadas por inúmeros temas – tanto como registros de ocasiões memoráveis ou como meros fetiches da autoimagem – a fotografia foi proposta neste estudo como uma forma de leitura de mundo incorporada às famílias, tanto como um produto ou código e um processo ritual, responsável pela apreensão de seus muitos ritos de passagem³⁷.

Orientou-se então, que os alunos fizessem um levantamento de sua iconografia familiar; e as associassem às falas dos proprietários, através das entrevistas que realizavam. Relacionando o conjunto de imagens aos aspectos sociológicos que possibilitaram – ou no caso da ausência de alguns temas inviabilizaram – o registro destas imagens, material esse colocado na coletividade em nossos debates semanais.

Uma vez levantado os dados materiais (fotografias e entrevistas) da pesquisa, exposto e exercitado o seu princípio pedagógico, frente à diversidade de material a ser sistematizado, outra questão se fez presente na pesquisa (e neste momento o estudo transcendia o aspecto pedagógico fundador): qual a coerência científica dada na aquisição, sistematização e organização desse material?

³⁷ Em seus estudos, Leite (2002) afirma que se verificou essa incorporação da fotografia nos hábitos de diferentes camadas sociais e em diferentes países. De acordo com a autora, a fotografia nestas famílias funciona como “primeira lição da história da família”, “(...) o folhear o álbum também acaba revelando a cada um dos membros como ele era e como ele seria visto, uma autoimagem exterior individual e do grupo” (LEITE, 2002, p. 198). Visto assim, a fotografia promove uma democratização da imagem, favorecendo que todas as camadas sociais tenham acesso a sua história familiar e de individual. A imagem fotográfica, segundo a autora, torna-se uma espécie de crônica que narra as metamorfoses do tempo nas fisionomias e nos corpos, chamando para o diálogo as memórias possíveis do espaço-tempo registrado.

Essa indagação, ainda na fase de aquisição e sistematização do material fotográfico e das entrevistas, viabilizou no estudo do conjunto de imagens, uma coerência interna que refletiu no corpo do trabalho a sua amplitude teórica, visto a possibilidade de se pensar isoladamente problemas particulares que se apresentaram em cada coleta de imagens, tais como: o acesso às imagens; os proprietários dos conjuntos fotográficos dispostos a falar sobre; o que se deveria perguntar; os acessos à casa dos vizinhos (ampliando assim o campo de trabalho); o valor simbólico ocupado por essas fotografias dentro da memória familiar.

Sobre essa perspectiva metodológica, Leite (2002) orienta que as pesquisas que tem a documentação fotográfica como fonte, deparam-se com um problema cuja natureza é da própria imagem enquanto linguagem: “rejeita regras gerais”. Logo,

cada questão proposta, precisa ser reexaminada não só foto a foto das sequencias disponíveis, mas através das observações atentas nas quatro direções: do observador à imagem + da imagem ao observador + de uma imagem para a outra + dos retratados para o observador. (LEITE, 2002, p. 193)

Neste sentido, ao se pensar a complexidade deste tipo de pesquisa, refletir sobre a coleta de material, é expor as ambiguidades que tal exercício gera a partir das tensões ocasionadas pelas relações humanas. Antes mesmo de se atentar para o problema da imagem em si, deve-se, nesta perspectiva de estudo, tomar como ponto de partida as relações sociais produtoras de sentido no conjunto de imagens (na produção, na organização das imagens e na fruição como troca). Neste tipo de estudo em que a imagem é consultada dentro dos núcleos familiares, cria-se a necessidade de se pensar dentro da metodologia, a relação que se estabelece entre o pesquisador e o pesquisado.

Zelia Milanez de Lossio e Seblitz (1980) revela que há um jogo de interesses que

compõe o mosaico de representações na pesquisa. Pois são postos em confronto nesta relação interesses mútuos entre estranhos. Visto que, o local da entrevista, da coleta de material da pesquisa é um determinante em todo o processo (geralmente, a própria residência do entrevistado, e no caso deste trabalho, o local por excelência onde todo o processo se desenvolveu). É o que Seblitz (1980) classifica como um “momento de manipulação recíproca”. Essa definição é entendida dentro desse trabalho como o “conjunto de intencionalidades constituidoras das narrativas”. Isto porque, ao se relacionar com um conjunto de imagens fotográficas ainda vivo nos núcleos familiares produtores e detentores dessa memória visual, deve-se ter em mente que o produto resultante (neste caso a imagem fotográfica e consequentemente, as falas sobre elas) é um fragmento, que na própria ação de apresentação – abertura da intimidade para o conhecimento público –, envolve uma escolha. Uma segunda seleção, que define aquilo que deve ser apresentado como parte de uma memória de família.

Esta relação delicada entre o jogo de intencionalidades acentua-se quando o pesquisador também é parte da família. Visto a dimensão pedagógica do projeto, a situação ganhou outro nível de apreensão e seleção daquilo que deve ser visto ou dito, sendo que a primeira parte das pesquisas foi feita dentro da residência dos próprios alunos. Eram pais, tios, avós falando a filhos, netos ou sobrinhos. Havia no contato uma necessidade de polimento da informação. Nos relatos e entrevistas coletados pelos alunos, o elemento predominante dentro do núcleo familiar foi o silêncio. Uma autocensura. Tal situação, conceitualmente implica em um problema de transmissão intergeracional (CARVALHO, 2005). Essa autocensura, escutadas nas reuniões e vista nas transcrições das entrevistas, revelam as intenções de transmissões de valores de uma geração à outra.

Neste tipo de estudo é compreensível tal atitude perante a ação de pesquisa. Foi à

intimidade dessas famílias que se abriu, situações guardadas em acervos silenciosos foram retomadas e narradas. Os entrevistados (proprietários das imagens) ao apresentar as fotografias eram conduzidos a uma conversa que girava em torno de pessoas, lugares e situações que por muitas vezes transcendiam o conhecimento que tinham das imagens, ou geravam um estranhamento entre ambas as partes, necessitando de um tempo maior para que as histórias fluíssem³⁸. Ou melhor, fundassem as bases narrativas daquelas cenas. Visto assim, Carvalho (2005, p. 11) afirma que essas narrativas reconstróem os vínculos entre os sujeitos do núcleo familiar e desse núcleo familiar dentro do grupo social no qual se identifica.

(...) remetem aos vínculos entre os integrantes do grupo familiar (avós, pais e netos, marido e mulher, irmãos e irmãs, além daqueles laços entretidos com tantos outros integrantes da grade de parentes, consanguíneos e afins, para não mencionar os “não-parentes” ou os “meio-parentes”).

A compreensão desse aspecto afetivo presente nas imagens fotográficas faz com que narrativas surjam perguntas que se remetam aquilo que a imagem por si só não pode responder: onde estão? Quando esta imagem foi realizada? Quem retratou esta família? Qual o valor econômico de uma pose?

Estas indagações são possíveis, a partir da própria natureza das fotografias. Ou melhor, pela carga simbólica que trazem em seus corpos, o que as condicionam como índices. É justamente essa característica imanente da fotografia que a condiciona como algo relevante na pesquisa histórica. Esta perspectiva estabelece uma análise contextualizada dos estágios que

³⁸ Ter acesso ao conjunto fotográfico completo dessas famílias é algo muito difícil, mesmo mediado por um de seus membros (no caso desse estudo, os alunos dos colégios), visto o valor afetivo que estas assumem na memória do grupo familiar. O que chegou, salvo três exceções, foram imagens avulsas, repletas de ressalvas, mesmo conservadas em envelopes devidamente armazenadas. O projeto, como se verá a frente iniciou com cinco temas, mas desdobrou-se em um vastíssimo repertório de assuntos, a medida que se conquistava a confiança dessas famílias. O fator decisivo para a ampliação dessa troca, foi a compreensão do aspecto pedagógico da pesquisa.

envolvem a imagem fotográfica: a produção, o arquivamento e a leitura. É a partir dessa delimitação, que se caracteriza o objetivo central do projeto “O Clube da Fotografia”. Se este conjunto de imagens narram práticas culturais domésticas e públicas das famílias e dos agentes representados, a fotografia, então, se constitui como uma autonarrativa destes agentes e de suas respectivas presenças dentro de um processo seletivo direcionado por suas próprias intenções (no momento fotográfico, arquivamento das imagens, no direcionamento das leituras e no contato com a pesquisa). Da presença destes grupos no processo de formação do norte do estado do Paraná – deslocamentos, práticas religiosas e cívicas, a composição de uma memória familiar entre outros recortes de lembranças.

Acerca desta rede de produção legitimadora de uma lógica da visualidade que envolve, neste sentido, as apropriações da fotografia e do acervo fotográfico de família e suas respectivas funções dentro dos grupos familiares que geram apropriações das imagens fotográficas e ressignificações narrativas. Compreende-se a partir desta definição os graus de importância social da fotografia doméstica e vernacular, que geram os deslocamentos destas fotografias das famílias pelos diversos espaços (sala, quarto, corredores) e recipientes (álbuns, caixas, envelopes e gavetas) da casa, parecem obedecer a um sentido lógico que transita entre a determinação e o acaso, numa ação do que se pretende expor ou esconder dos olhos do outro³⁹. Sendo assim, em meio a uma lógica que permite a preservação e a exposição das imagens fotográficas que incidem sobre a memória familiar, também deve haver uma lógica interna presidindo a formação e a organização das coleções. Existem ocasiões propícias ao registro fotográfico⁴⁰, em que em última instância remetem a momentos em que se confirma a continuidade e coesão do grupo familiar. Fato que evidencia o desejo e uma ação deliberada

³⁹ Esse tema será retomado no capítulo quatro dessa Tese.

⁴⁰ E isso se evidenciará no próximo item de estudo quando estabelecido o quadro de catalogação das imagens.

de registrar aquilo que se considera digno de ser lembrado.

Tal perspectiva remete a redes de sociabilidade produtora da fotografia em diferentes períodos, incluindo-se, nesta categoria, todo o processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas. Para a sistematização deste aspecto social na imagem, foram classificadas como redes de sociabilidade as práticas associativas destes indivíduos que relacionadas à natureza das imagens, conseguem aflorar aspectos do universo social e cultural – o sistema de produção da imagem (contrato do serviço, local de contrato, sistema de registro, intenção do registro, valor afetivo da preservação, entre outros aspectos práticos). Aproximando-os assim, enquanto produtores de suas respectivas identidades.

Neste caso, a mensagem fotográfica pode ser lida com elementos que a complementam, leituras que permitam a comparação de elementos existentes na composição analisada⁴¹. Contribui para tal, as entrevistas realizadas conjuntamente com a aquisição das fotografias. O que fortalece a penetração no universo de representações que estabelecem a ordem sobre o imaginário social que ordena as identidades dos indivíduos aos grupos e destes grupos ao contexto social.

O cruzamento entre as fontes orais e visuais facilitou as associações, pois interagem não como elementos distintos em sua natureza, mas como complementos que possibilitam uma

⁴¹ Peter Burke (2004) ao se referir aos usos da imagem no estudo histórico, afirma ser prudente iniciar o estudo pelo sentido que é atribuído a essas seja no período em que fora produzida, seja no período em que está sendo inquirida. Quais são as razões que a tornam significativas? Pois reitera o autor, as imagens são feitas para comunicar. Tendem a afirmar ou reafirmar uma visão de mundo, seja ela individual ou coletiva. Visto assim, a contextualização é de fundamental importância para a compreensão e análise da imagem como evidência material de um período histórico. No caso da fotografia especificamente, nos conjuntos fotográficos que abastecem as pesquisas, essas são retiradas de seu contexto material e de uso. Personagens retratados e fotógrafos são suprimidos pelo silêncio, o que torna necessário o maior número possível de referenciais transversais que somem aos limites que a imagem se coloca.

leitura mais aprofundada acerca das representações que estruturam o núcleo social a partir de alguns de seus agentes (neste caso, os proprietários dos conjuntos fotográficos). Esta limitação informacional da imagem fotográfica é brilhantemente definida por Susan Sontag (2004, p. 122) quando esta afirma que a fotografia é um fragmento, apenas um resquício de um referente existente em um tempo e um espaço registrado na ação fotográfica. Esta definição retira da fotografia enquanto materialidade visual todo o seu peso de elemento verídico, e transfere sua carga moral e emocional ao uso que se faz da imagem. Afinal a fotografia por mais próxima que esteja de seu referente, é uma imagem. E na condição de imagem, muda o seu significado último de acordo com o contexto em que é vista, move-se em seus usos.

Tal definição se conforma com as reflexões metodológicas de Mauad (1996) e Loizos (2002) ao afirmarem que a fotografia é resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolve três componentes básicos a serem considerados na análise destes documentos: o autor, a imagem e o leitor. É o condicionante cultural que envolve estes três elementos que deve ser questionado e tomado para a compreensão do documento. Assim, também são as palavras, que tal qual a fotografia se inscrevem no tempo, nascem e morrem dentro das práticas sociais, têm seus contextos, seus agentes, seus espaços e são reativadas por questionamentos associativos. Ambas as linguagens referidas se completam como fontes em estudos histórico-culturais quando acionadas para a composição do mosaico que se forma a partir das muitas memórias que compõem em determinados espaços e os hábitos que se consolidaram nestes espaços em um determinado momento histórico.

Visto assim, durante o período de estudos do projeto “O Clube da Fotografia”, enfatizou-se o exercício de pesquisa no sentido de apreensão do contexto sociocultural constituidor das imagens fotográficas, e conseqüentemente, as suas mensagens visuais que pode ser lida em três

níveis de observação:

- Elementos históricos das imagens fotográficas: consistiu em periodizar a imagem, localiza-la no tempo mnemônico de seus proprietários;
- Elementos icônicos das imagens fotográficas: aspectos da composição; pessoas representadas, valores discursivos das imagens; aspectos técnicos de sua realização; acessibilidade ao recurso tecnológico; aspectos plásticos das fotografias;
- Conhecimento produzido acerca da presença da imagem nos núcleos familiares e características sociais da família em sua construção histórica: história familiar; mobilidade social;

1.1.2 Descrição do universo de pesquisa

No ambiente escolar a iniciação científica (e é isso que se trata o projeto O Clube da Fotografia) implica em apreender como pesquisar, e dessa forma, apropriar-se do método científico do qual a Academia pratica (SEED, 2005, p. 39). Nesta perspectiva, a prática investigativa da pesquisa assume um caráter pedagógico, cujo objetivo pode ser de natureza científica ou escolar⁴². A prática do ensino de pesquisa em nível escolar é contextual⁴³, sendo assim, o eixo condutor do estudo está diretamente relacionado à escola e/ou os sujeitos da comunidade escolar, tomando como base teórica o conhecimento das disciplinas escolares. O projeto “O Clube da Fotografia”, como atividade extracurricular, originou-se a partir deste princípio, procurando relacionar as transformações tecnológicas, estéticas e sociais à identidade familiar e de grupo dos alunos envolvidos.

⁴² A distinção ocorre porque estas atividades diferem, principalmente, em sua natureza e objetividade. Visto que a pesquisa ocupa-se apenas de certos aspectos do ensino, enquanto que o ensino se caracteriza por aspectos mais abrangentes e é contextual. Visto assim, a pesquisa no ambiente escolar deve atender às especificidades de ensino-aprendizagem, “(...) é necessário perceber que a ação investigativa pode ser compreendida segundo as duas perspectivas citadas, porém o exercício de uma não exclui a ação da outra e vice-versa. Contudo, ao praticá-la, faz-se necessário saber qual é a sua finalidade, pois possibilita saber melhor que meios utilizar para alcançar as finalidades, potencializando também a ação dessas” (SEED, 2005, p.40).

⁴³ O que justifica a divisão deste estudo em três etapas metodológicas que se distinguem na revisão constante dos alcances da pesquisa. Sendo a terceira etapa a responsável pelo aprofundamento científico do estudo, transcendendo o caráter pedagógico e conseqüentemente a participação do aluno no processo.

O projeto abrangeu alunos entre 14 a 17 anos de idade. A pesquisa envolveu em média 50 famílias, e a proximidade social e cultural entre esses grupos familiares favoreceu a sistematização dos conjuntos compositivos e temáticos das imagens fotográficas nos períodos estabelecidos no estudo, assim como a ampliação gradual dos temas propostos. Na dinâmica do trabalho, organizaram-se reuniões quinzenais do grupo de pesquisa no próprio período de aulas dos alunos – o que facilitou a organização do grupo⁴⁴. Nestas reuniões a fotografia foi apresentada aos alunos como representação social, coordenadas em um conjunto de questionamentos que levaram em consideração seus agentes produtores, e conseqüentemente os sentidos sociais atribuídos por estes à fotografia.

Pela natureza da pesquisa, adotou-se como forma de investigação a observação participante como técnica de coleta de dados. Dividindo-se em três momentos que viabilizaram na pesquisa duas reflexões complementares a partir do papel ocupado por cada integrante na pesquisa:

- O aluno em campo – responsável pelo levantamento das fotografias em seu núcleo familiar e o primeiro contato com os proprietários. Esse momento corresponde à instância pedagógica da ação da pesquisa, tal qual o objetivo do projeto Contação do Norte do Paraná.
- O professor-pesquisador no campo – responsável pela sistematização das fotografias levantadas, e a sistematização das imagens e narrativas. Coordenando dentro dessas trocas as representações estruturadoras do imaginário social transmitido no contato entre os proprietários e os alunos.

⁴⁴ As atividades sistematizadas em Atas foram realizadas entre 18 de março de 2010 e 18 de julho do mesmo ano. Tendo como participantes na primeira reunião um total de 16 alunos. O projeto não era de natureza obrigatória, a participação deveria partir do interesse do próprio aluno, o que faz com que o número de adesão neste período seja alto. O projeto se desdobrou até o segundo semestre de 2011, infelizmente, devido a própria rotina escolar dos alunos, e a dissolução que estava ocorrendo no projeto Contação do Norte do Paraná, neste mesmo período, o número de reuniões e conseqüentemente de alunos diminuiu. Na última ata que registrei, ainda em 2010, o número de presentes era de 6 alunos. Em 2011, retomei as atividades com um nono ano noturno, que por suas características (tinha um número muito grande de alunos acima de 18 anos) consegui ótimos resultados, mantendo um sistema de trabalho muito próximo do formato inicial.

Visto a metodologia de inserção ao campo de estudo, a pesquisa participante, em uma perspectiva de pesquisa inicialmente de natureza pedagógica, revelou-se a técnica de coleta de dados mais eficiente, assim como mais próxima da ação e compreensão do espaço de trabalho que envolve a educação. Possibilitar ao aluno o acesso ao campo e a essa ferramenta de pesquisa, foi possibilitar dentro da proposta deste estudo que os mesmos entrassem em contato, a partir de seu ambiente doméstico, com as relações que se estruturam e estruturam os diversos “universos sociais e culturais” que compõem a sociedade ou o grupo social estudado que os envolvia. Estava aberta, no primeiro momento da pesquisa, uma compreensão que extrapolava o ambiente de sala de aula, mostrando aos alunos envolvidos que

(...) todas as instituições da vida estão interligadas de tal sorte e de tal maneira se explicam através da posição que ocupam e da função que exercem no interior da vida social total, que somente uma apreensão pessoal e demorada de tudo possibilita a explicação científica daquela sociedade. Porque o primeiro fio de lógica do investigador deve ser não o seu, de sua ciência, mas o da própria sociedade que investiga tal com expressam os próprios sujeitos que a vivem” (BRANDÃO, 1984, p. 12).

E neste tipo de estudo, a condição de professor, me favoreceu a estabelecer as conexões que compõem essa trama complexa das memórias familiares ordenadoras destes pequenos núcleos, mas como, através destes referenciais visuais e orais, existe uma memória de grupo narrando o espaço social do bairro, da região e legitimando as práticas como formas de atestação de pertença. Logo, a ação de sistematizar as fotografias e as entrevistas, possibilitou na análise que o olhar da pesquisa atentasse não só para aquele que é inquirido e observado em seu cotidiano, mas também para aqueles que participam da produção das fontes que estruturaram a análise. As relações que se estabeleceram entre as gerações envolvidas nesta troca de conhecimento histórico.

A compreensão desta troca na relação estabelecida durante a pesquisa possibilitou uma

organização da memória visual que narra à história de vida destes indivíduos. Porém, uma história narrada em sua visualidade, dotada de significado, a imagem somada à narrativa, mesmo quando polida. Revelou os usos desta forma de memória. Tendo em vista que o indivíduo ao se relacionar com a narrativa histórico-social de seu grupo, parte de sua própria pessoa, de sua “história de vida”.

1.1.3 Os três momentos da pesquisa

Este tipo de trabalho, como afirma Carvalho (2005), exige certo nível de afinidade entre as partes (pesquisador e pesquisado). Uma afinidade que gera proximidade e confiança. Pois, ter acesso a imagens que envolvem o universo íntimo desses indivíduos, é ter deles o reconhecimento do trabalho como algo legítimo (as intencionalidades mencionadas anteriormente). As memórias estão muito vivas, e diferentemente dos estudos realizados em acervos disponibilizados nos grandes centros de pesquisa, essas imagens têm vivas as afeições e as recordações dos retratados, há na pesquisa outro direcionamento da imagem que não seja do pesquisador. Leite (1993), ao se referir sobre a natureza do estudo fotográfico, afirma que a tomada de depoimentos permite compreender de forma mais aprofundada as características da imagem. Pois, segunda a autora, a vivacidade presente na condição visual da fotografia tende a inibir a transmissão verbal sobre a mesma⁴⁵. Isso, não descaracteriza a importância do depoimento, mas realça a imbricação que existe entre os dois canais de memória (visual e oral).

⁴⁵ Em seu estudo desenvolvido a partir da análise de álbuns de família de imigrantes que se deslocaram para São Paulo durante a chamada Grande Imigração, de 1890 a 1930. Leite (1993) reuniu uma documentação de grande diversidade geográfica e econômico-social. A autora afirma que durante os estudos essa documentação foi classificada por tipo de conteúdo e as séries obtidas foram analisadas individual e coletivamente, tendo em vista a situação de momento dos descendentes destas famílias (isso na década de 1980) em suas verbalizações das fotografias. Visto assim, o grande atrativo metodológico da autora, está na relação que procurou estabelecer entre a imagem fotográfica e os depoimentos orais dos retratados e de seus descendentes. A partir de tal investida, foram obtidas séries diferentes de dados referentes especificamente à produção das fotografias (identificando os períodos em que foram registradas, as circunstâncias de produção e conservação, e às ocasiões e interesses de contemplação destas). Ou seja, o cruzamento destes dois canais de construção e comunicação da memória, viabilizaram a identificação de uma rede concreta de relações sociais, permitindo estabelecer padrões tanto no aspecto produtivo da imagem, quanto dos valores culturais que se desdobram na composição.

Visto assim, a imagem fotográfica ao atuar nestes agentes como recordação do evento ou de entes queridos, encontra-se sujeita a conjuntos de intencionalidades que compõem a memória. Logo, ao situar tais imagens naquilo que se classifica como memória familiar, também a situam numa gama de eventos presentes que orientam aquilo que deve ser lembrado pelo grupo. Ou seja, neste processo de construção da memória familiar o armazenamento das lembranças se constitui de forma atemporal enquanto que a recordação é contextual, intencional e está envolvida na temporalidade dos estímulos mnemônicos⁴⁶.

A compreensão do tipo de família na qual se assenta a discussão dessa pesquisa, também auxiliou na estruturação do tipo de memória que se pretende compartilhar. Nessas, as cisões e o distanciamento, possibilitam entender o silêncio nas informações de algumas imagens e a eletividade de determinados temas como sustentadores de uma memória que mesmo individualizada tende ao familiar. Pois não se trata de uma ação estática geracional, mas sim, em uma troca de experiências intergeracionais, no qual todos reconstróem o evento da imagem. Neste cenário surge um elemento importante nas narrativas sobre as imagens fotográficas e a memória familiar que se apresentaram ao longo da coleta destes materiais: são os filhos dos proprietários. Em muitas famílias pesquisadas os filhos casados continuavam compartilhando a mesma residência dos pais e conseqüentemente, dividindo as recordações, ou melhor,

⁴⁶ Sobre isso, Assmann (2011) afirma que a recordação é uma forma de estruturação daquilo que a autora classifica como armazenamento (uma função especial da memória humana). Diz a autora, “(...) A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra ‘potência’ indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente (...) pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém, ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças. O ato de armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato de recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (ASSMANN, 2011, p. 33-34)

reconstruindo-as. Como no exemplo das entrevistas com Dona Irene Vieira durante os três encontros realizados em sua residência, sua filha esteve presente em todos, praticamente auxiliava a mãe na construção da narrativa sobre a memória materializada nas fotografias.

1.1.4 primeiro momento: as condições pedagógicas do estudo

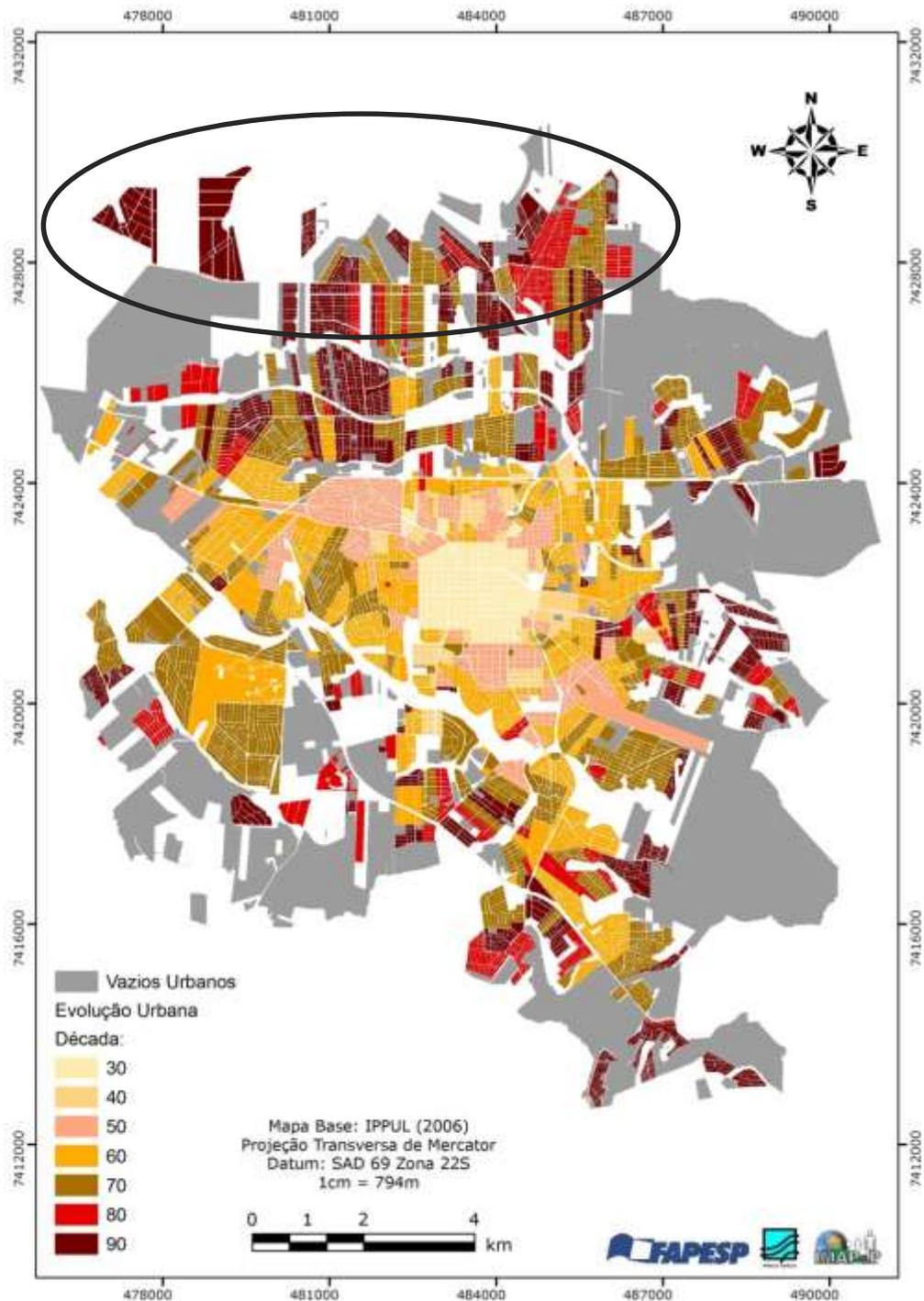
A escolha das primeiras famílias abordadas pelo estudo se deu da forma mais óbvia possível. Eram as famílias dos alunos integrantes do projeto, especificamente, cinco famílias que se dispuseram a abrir o seu acervo visual e a debater suas memórias a partir destes referenciais. O recorte temporal, a princípio fora estabelecido para identificar um tipo de homem e de visualidade construída entre as décadas de 1950 e 1970, período de forte movimentação migratória na região de Londrina (PR)⁴⁷.

Durante a pesquisa foram atingidas famílias dos Conjuntos Habitacionais Sebastião de Melo Cesar, Jácomo Violin, Luis de Sá, Maria Cecília, Aquiles Stenghel, José Giordano, Chefe Newton Guimarães e Parigot de Souza. Também foram atingidas famílias dos Jardins São Jorge, Itapoá e o Residencial do Café. Todos os bairros estão situados na região norte do município de Londrina⁴⁸ (ver mapa 1 – área marcada). A apreensão destes bairros corresponde a mais de trinta anos de expansão da cidade para essa região, tendo como principal característica o perfil econômico das famílias e, principalmente nas famílias que migraram entre os anos de 1970 e 1980 a origem social: o campo.

⁴⁷ Esse quadro de vinte anos corresponde na região a dois fortes momentos de crescimento populacional, e reordenação do projeto de expansão da cidade, visto as reconfigurações no campo que impulsionaram um forte contingente populacional para a cidade como exposto anteriormente. Logo objetivou-se neste estudo, a construção visual deste homem, tendo como referência a sua origem social e cultural.

⁴⁸ A região norte de Londrina, geograficamente, corresponde as áreas situadas ao norte da BR-369 em quase toda a sua extensão Leste-Oeste, região de forte expansão urbana do município nos últimos 40 anos. De acordo com Beidack (2009), a expansão urbana para esta direção da cidade foi possível após a retirada da via férrea que, situada no centro da cidade, dificultava a integração com a área norte do município. A construção de grandes obras de infraestrutura, como a BR-369, o Estádio do Café, o Terminal Rodoviário, a Avenida Dez de Dezembro, assim como tantas outras obras, contribuíram para o estabelecimento dos primeiros conjuntos habitacionais na região (ainda nos anos de 1970), assim como o surgimento de loteadoras nos anos de 1980 na região.

Mapa 1 – expansão urbana de Londrina entre 1934-1999



Fonte: Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Londrina (2006)
 Organizado por: Maurício Polidoro, José Augusto de Lollo e Osvaldo Coelho Pereira Neto
 Disponível: <http://confins.revues.org/7205>

O homem visto neste estudo, em sua maioria tem a origem em grupos familiares que se deslocaram pela agricultura da região de Londrina entre os anos de 1950 e 1960 (período que

marca início das primeiras crises no campo). Os indivíduos que se estabeleceram nesta região do município, tornaram-se diretamente responsável pelo desdobramento da região, seja em conjuntos habitacionais loteamentos ou em ocupações irregulares (BEIDACK, 2009). A origem social destas famílias, e o constante deslocamento dentro do município, justifiquem talvez, a seletividade de temas apresentados, e a escassez de reprodução destas imagens deste período.

Os temas principais giraram em torno de registros de eventos que legitimam a honra social da família diante do grupo: fotografias de casamento, batizado, primeira comunhão. Recordações do cotidiano de trabalho. Fotografias de bustos e registros de fases dos filhos. A intensidade de cada tema variou de acordo com o período. Percebe-se que o período de estabilidade de moradia refletiu o momento de maior registro. Enquanto que os períodos de deslocamento, ou trânsito entre o espaço rural e urbano, deixaram poucos registros visuais (salvo em uma família ou outra). O material levantado nesta pesquisa, a princípio se orientava por temas divididos por uma ordenação cronológica:

- Casamento
- Batizado
- Trabalho
- Aniversário

Tais temas compunham as categorias iniciais que foram se reunindo ao longo da pesquisa. O que *a priori*, representava na pesquisa, os grandes temas retratáveis no período de recorte do estudo (1940-1980). Neste mesmo momento da pesquisa, buscavam-se as imagens do álbum de família, coisa rara ao longo dos levantamentos. O que se teve, foi uma avassaladora presença de fotografias avulsas, oriundas de caixas de sapato, latas, soltas em envelopes ou em gavetas. O primeiro impacto foi em relação a esse armazenamento das imagens que indicavam formas de controle e relação com a memória. O que leva a acreditar que isso tenha influenciado decisivamente na seleção dos temas apresentados. Muitas fotografias foram entregues em

envelopes envelhecidos, os retratados não passavam de ilustres desconhecidos.

Pensando fisicamente essa relação, as imagens fotográficas acessadas na pesquisa, são preservadas em caixas de sapatos, álbuns e latas. Todas muito bem acondicionadas em guardaroupas fechados nos quartos de dormir de seus proprietários. Dentro desta proposta de pesquisa se estabeleceu um problema pedagógico quanto à manutenção da identidade pela memória. As condições sociais afloraram a partir deste impacto, percebeu-se que alguns temas eram recorrentes, enquanto que outros esporádicos. Leite (1993) afirma sobre essa presença temática que a fotografia desempenha um papel simbólico na legitimação da família:

O ritual da fotografia que faz parte dos casamentos parece atravessar todas as barreiras de classe. O álbum de família, (...) é um registro de classe média e alta. O retrato de casamento avulso, as vezes o único retrato, parece essencial para os retratados e seus descendentes. Entre populações de baixa renda encontrou-se, no interior, o hábito de pregar em volta do espelho ou nas traves de madeira da casa, os retratos de família, cuja quantidade, qualquer que seja a qualidade e a aproximação afetiva, constituía um distintivo social – “sou de família” (LEITE, 1993, p. 75).

Retomando a dimensão pedagógica inicial desta pesquisa, tais problemas suscitaram a ação conjunta de todos os envolvidos no processo de ensino-aprendizagem. Visto assim, a presença do aluno foi o ponto chave das representações sociais que afloraram nas coletas das fotografias e nas entrevistas. Pois competia ao aluno:

- A coleta das fotografias e as entrevista com o proprietário da imagem;
- A descrição das imagens nas tabelas;
- Parte das transcrições das entrevistas;

As entrevistas obedeceram a um roteiro, a grande maioria dos entrevistados, tanto com

alunos quanto com o professor-pesquisador, recusaram gravar a entrevista⁴⁹. Percebeu-se que pela própria dinâmica das entrevistas, a gravação tornaria confusa e desconfortante a conversa. Optou-se por um sistema de notas. Anotava-se em cadernos as observações dos entrevistados sobre o evento registrado. Nestas anotações, facilmente se percebia um cruzamento entre as recordações dos próprios alunos e dos entrevistados, quando estes de sua própria família.

Os roteiros de entrevistas, devido ao mosaico mnemônico que se abriu diante deste contato, manteve-se fluído, adaptável a situações de entrevistas distintas, focado em estabelecer uma relação entre a memória afetiva do proprietário da imagem fotográfica e a imagem em si. Sem perguntas constrangedoras, visto a proximidade dos interlocutores do diálogo, e do polimento das falas que se apresentaram neste contato. Esse aspecto dos roteiros de entrevista tornou vantajosa essa relação, tornando-a muito próxima a uma conversa amigável que se afrouxava, de acordo com o membro da família abordada a uma contação de história, um algo mais que a própria imagem⁵⁰.

A proximidade afetiva à medida que facilita os acessos ao universo íntimo oferece seus problemas. Por se tratarem dos familiares destes alunos e seus vizinhos, constantemente o caráter de pesquisa teve que ser retomado. Algumas entrevistas tiveram que ser refeitas⁵¹. Mesmo com as retomadas, percebeu-se nos registros a fala de pessoas que compartilham, ou, cuja intenção de um dos interlocutores era de compartilhar uma memória comum. Esse aspecto também é levantado por Carvalho (2005, p. 23), segundo o autor, “(...) uma coisa é você falar de sua vida para um pesquisador estranho que você nunca mais vá ver, outra coisa é falar de

⁴⁹ As gravações das entrevistas foram realizadas por aparelhos celulares, gravadores de voz e MP3.

⁵⁰ Os alunos, foram orientados a não forçarem a informação, quando a conversa se esgotava, a orientação era que deixassem o interlocutor reestabelecer suas lembranças, manifestar suas memórias de forma espontânea, caso contrário, que não insistissem.

⁵¹ As entrevistas assim como a sistematização dos dados das imagens nas fichas seguiam a um roteiro de ação pré-estabelecido.

aspectos bastante íntimos com alguém com quem você convive com certa regularidade”.

Outro aspecto que não pode ser negligenciado nesta etapa da pesquisa, refere-se à condição de professor do colégio. Ser um profissional que atua na região há mais dez anos e ter trabalhado com praticamente todos os filhos destas famílias, torna o professor-pesquisador um nativo do grupo. Conhecedor de seus problemas, de suas angústias. Rebate a ilusão de observação distante: **não, sou mais um.**

Esse tipo de pesquisa só é viável a partir de relações que se estabelecem, há a necessidade de uma recíproca de confiança. A do indivíduo, pesquisado por abrir sua vida privada ao conhecimento externo, mesmo que seja escolar. Do pesquisador, por depositar confiança na veracidade da informação, em respeitar os tempos dos indivíduos. Logo, formou-se nesta pesquisa uma rede de construção da informação, e os alunos nesta rede, assumiram o importante papel de mediadores entre a narrativa da experiência vivida, a imagem e a sistematização dos dados. Promovendo o trânsito deste universo cultural preservado na intimidade da vida privada.

Os vínculos de amizade pressupõem uma relação entre iguais, enquanto que a relação de trabalho implica a instauração de assimetria entre os envolvidos. A situação que pode parecer a princípio como algo menor – relativo aos percalços da investigação – situa o leitor no centro da discussão e se constitui em chave de entrada privilegiada para que este compreenda o objeto investigado. (CARVALHO, 2005, p. 22)

Entre acessar e ter a imagem fotográfica cedida à pesquisa existe um caminho longo a ser trilhado. A pesquisa a partir desta condicionante participante tem por necessidade a interação

social entre pesquisador e pesquisado⁵². E esta não se dá apenas no contato pesquisador e pesquisado. Os indivíduos dentro de um processo interagem entre si, assim como consigo mesmo, reconstroem os fatos e a si em seus percursos existenciais.

Como resultado desta “relação de pesquisa”, que teve como objetivo identificação do valor social do evento para os grupos familiares envolvidos, e a percepção acerca do cotidiano cultural destes pelos alunos que os estudavam, suscitou um conjunto de outras divisões temáticas da imagem fotográfica familiar, subdividindo-as em mais períodos. A natureza deste trabalho possibilitou ao aluno a apreensão comparativa dos temas em períodos distintos. Em vista do levantamento apresentado, abriram-se as delimitações temáticas aos novos temas que surgiram a partir dos levantamentos, valorizando a dinamicidade da pesquisa, e, conseqüentemente, expandiram-se as margens temporais da pesquisa, utilizando como referencial de análise a comparação do mesmo tema registrado dentro da variação temporal delimitada. A coleta de imagens fotográficas resultou em um acervo digitalizado de 1057 imagens, tal qual o apresentado abaixo na tabela:

Tabela I - catalogação geral de motivos fotográficos/ quantidade por períodos

TEMA	Total							
	Sem data	Dec. 1930	Dec. 1940	Dec. 1950	Dec. 1960	Dec. 1970	Dec. 1980	
Casamento	294	32	2	12	46	74	60	68
Batismo católico	126	12	-	-	15	54	33	12
Batismo evangélico	1	-	-	-	-	-	1	-
Primeira Comunhão	69	4	-	1	16	20	25	3
Retrato de família	28	12	1	-	3	6	3	3
Lembranças de Aparecida - SP⁵³	161	38	-	1	32	47	17	26
Promessa/ ex-voto	16	1	-	1	3	8	2	1
Recordações de trabalho	20	11	-	-	1	1	6	1
Futebol	8	-	-	-	1	7	-	-
Aniversário	49	4	-	-	13	12	15	5

⁵² De acordo com Carvalho (2005, p. 33), essa interação social coloca em jogo o pleno exercício da autorreflexão compartilhada (ou seja, pesquisador e pesquisado estão inseridos no processo da pesquisa). O saber gerado é decorrente do diálogo entre as partes, daí a necessidade de se estabelecer um canal de confiança.

⁵³ Sobre a datação das imagens, as análises compositivas e de elementos físicos do espaço, viabilizaram situá-las por décadas. Logo, haverá na periodização das imagens uma reatualização. A priori, a tabela exposta ilustra um primeiro momento de estudo. Essa classificação será apresentada no capítulo 3.

Dupla sertaneja	1	-	-	-	1	-	-	-
Lazer – passeios aos parques, áreas públicas, cavalgar;	30	2	1	2	11	1	4	9
Velório/Enterro	4	1	-	-	1	2	-	1
Lembrança escoteiros	1	-	-	-	1	-	-	-
Lembrança exército	10	-	-	-	-	-	10	-
Retrato de filhos	62	12	1	6	21	17	2	3
Espaço urbano	3	-	-	-	-	1	-	2
Fotografias de bustos	74	9	-	-	22	43	-	-
Animal doméstico	8	1	-	-	1	5	1	-
Curso	1	-	-	-	-	-	1	-
Lembrança escolar	51	-	-	-	1	21	18	11
Fotografias de anjinhos marianos	11	2	-	-	3	1	1	4
Fotografias de jovens casais	14	1	-	1	1	6	5	-
Automóvel	7	-	-	-	1	6	-	-
Área rural	8	-	-	-	-	5	1	2
TOTAL	1057							

A abordagem dos proprietários e a catalogação das imagens fotográficas levantadas ao longo desta pesquisa foram sistematizadas da seguinte forma:

Tabela II - abordagem e tratamento das imagens

Elementos contextuais – presentes no questionário aplicado aos proprietários	Análise da imagem (a partir de sua condição compositiva e física)	Análise da imagem – estudo comparado das composições e seus referenciais físicos
<ul style="list-style-type: none"> • Período de produção – datação; • Local do registro - cidade, logradouro, etc., praça estúdio; • Autor da imagem – fotógrafo amador ou profissional; • Indivíduos retratados – classificação por vínculo com o proprietário ou nome; • Motivo da produção da imagem – para classificação do tema de orientação da série; • Quantidade de imagens adquiridas; 	<ul style="list-style-type: none"> • Materialidade da fotografia – textura do papel, dimensões, cor, brilho/opacidade, margens; • Tipo de composição – individual, conjunto, centralizada, deslocada à esquerda, deslocada à direita, verticalizada, horizontalizada, panorâmica, retrato; • Aspectos referenciais dos retratados – pose, trajes, penteados, objetos relacionais (livros, cadeiras, terços, velas, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> • Representações e padrões compositivos – arranjos objetos e poses caracterizadoras de temas; • Identificações não icônicas – dedicatórias, carimbos de estúdios, margens e acabamentos de margem, datação; • Valor de uso – circulação da imagem, apropriações, referência a eventos;

1.1.5 Segundo momento: os temas e a sistematização dos dados levantados

Quanto a sistematização dos dados havia uma grande dificuldade de se estabelecer diretamente a partir dos levantamentos uma comparação entre as falas obtidas; isso devido a

natureza dos caminhos percorridos. O que se manteve como constância na pesquisa foi a manutenção do mesmo roteiro de investigação, assim como os debates semanais nos quais as falas e imagens muitas vezes se aproximavam a partir de dados que escaparam ao registro. O que se percebeu nisso foi que para um mesmo tema, histórias distintas compunham um cenário que as complementavam.

A busca por uma lógica estruturadora desta visualidade remete para a necessidade de uma estruturação temática das fotografias, constituindo assim um repertório visual das próprias imagens fotográficas que possibilite um confronto dos signos estruturantes da imagem, para posteriormente projetar as práticas sociais que envolvem a produção e os usos da imagem fotográfica. O exercício fotográfico, assim como as outras práticas de criação estética, corresponde à criação de signos, ou seja, ao fotografar criam-se códigos sociais que permitem o surgimento de uma nova realidade, que independe em sua permanência simbólica de sua realidade geradora. São códigos icônicos pertencentes à ordem compositiva do *corpus* imagético.

Nesta perspectiva, a fotografia se apresenta como transposições da realidade, que em sua própria natureza como representação possibilita inúmeras leituras. Basicamente, a análise da imagem fotográfica abordada neste estudo como documento (um conjunto de fontes imagéticas de determinados padrões culturais) é desenvolvida a partir da sistematização e da confrontação destas fontes dentro de seu próprio conteúdo temático. Sendo assim, três aspectos da imagem fotográfica são elencados como norteadores da abordagem:

- **A produção:** diretamente relacionada ao contexto da produção da imagem, refletindo diretamente sobre os elementos compositivos que estruturarão a representação imagética – o mercado fotográfico, o fotógrafo, o recurso técnico utilizado, os padrões visuais do período, o público consumidor;

- **A recepção:** relacionado ao valor atribuído à imagem pela sociedade que a produz – este item possibilita a divisão temática e consequentemente a periodização das imagens, assim como uma aproximação mais precisa sobre a rede de sociabilidade formadora e produtora de sentido;
- **O produto:** entende-se a imagem final. Mas que em si reestabelece todo o ciclo de leitura das relações que a geram;

Mauad (1990) afirma que a abordagem metodológica neste tipo de análise deve levar em consideração alguns problemas que envolvem tanto a natureza técnica da imagem fotográfica como o próprio ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias, o que remete a este processo como resultante de uma rede produtora de códigos sociais⁵⁴.

(...) o tamanho e o formato determinados, o enquadramento certo e a nitidez exata compõem um texto imagético para cada tema e lugar. Em tais imagens podem estar partes de uma história, noções de bem vestir, aspectos do desenvolvimento urbano da cidade flagrantemente da vida real, etc; um conjunto de programações sociais de comportamento, relativos a uma determinada ideologia. (MAUAD, 1990, p. 21)

Assim como em Leite (1993), percebe-se os aspectos imutáveis presentes na realidade visual do documento, é a mensagem histórica que Mauad afirma transcender à temporalidade de sua produção. Logo, a análise da imagem fotográfica como documento histórico, fornece ao pesquisador um diálogo que ultrapassa o próprio corpo da imagem: a temporalidade do evento fotográfico, mantendo na imagem um discurso de época, com os seus modismos comportamentais e estéticos. Ou seja, a imagem fotográfica revela escolhas no evento

⁵⁴Ao tratar a fotografia sobre esta perspectiva, Ana Maria Mauad (1990) e Miriam Moreira Leite (1993) afirmam que a fotografia consiste em uma marca cultural de uma época, não só pelo passado a qual nos remete, mas também, pelo passado que trás consigo. De acordo com Mauad, a imagem fotográfica revela através do olhar fotográfico, um tempo e um espaço que fazem sentido, “(...) um sentido individual que envolve a escolha efetivamente realizada e um coletivo que remete o sujeito a sua época” (MAUAD, 1990, p. 19). Neste sentido, a autora vislumbra a fotografia como uma mensagem que se processa através do tempo. Sob este aspecto, a imagem fotográfica passa a ser entendida por um duplo ponto de vista: 1º) Enquanto artefato produzido pelo homem que possui uma existência autônoma, quer seja como relíquia, lembrança, etc. 2º) Enquanto mensagem que transmite significados relativos à própria composição da imagem fotográfica. (MAUAD, 1990, p. 20)

registrado – a roupa, a luz, a pose, o local – e em sua circulação – seleção de imagens na câmera, ou no filme; as impressões (ou ampliações) que ganharão os álbuns de família ou outros veículos de comunicação imagética.

1.1.6 Terceiro momento: a fotografia como manutenção de uma memória individual e coletiva

Esse terceiro estágio da pesquisa transcende aos aspectos pedagógicos, essa etapa do estudo trabalha especificamente apenas com os resultados obtidos nas fases anteriores. Nesse momento, as imagens fotográficas, seus dados referenciais, as entrevistas com os proprietários e os debates resultantes das reuniões do projetam, somam para a compreensão deste universo imagético estabelecido no acervo.

Diferentemente da produção da imagem, a compreensão da construção do olhar para o pesquisador se dá a partir do contato com a mesma. É um processo de construção inverso, no qual se caminha da composição acabada, montada em um álbum, um porta-retratos, ou solta em caixas de sapatos e latas (tratando aqui apenas das fotografias domésticas ou cotidianas de acervos de famílias). A busca desse olhar produtor de sentido ocorre em uma varredura que se propõe compreender o imaginário estruturador de uma lógica visual.

Comumente, as imagens dizem muito mais do que pretendem. Abordá-las requer a apreensão dos elementos visuais que a compõem, assim como os contextos que estruturam a sua produção e consumo. Essa rede de significações que se estabelece em torno das imagens, constitui para o pesquisador um problema de natureza sociológica e historiográfica, o que determina em seus usos, a mobilidade da própria natureza desses objetos, isso lhes garante uma

natureza singular, pontual em seu contexto histórico. A imagem é entendida como algo que comporta em si uma natureza histórica e remete a memórias diversas sobre um mesmo espaço e período.

Chartier (2002) ao refletir sobre as práticas de leituras como ações criadoras, afirma que podemos considerar que a imagem vista dentro de seu contexto pode ser entendida como algo preso a um processo de produção de sentido, com os desdobramentos das práticas de cada agente envolvido neste processo. É com esse objetivo que se procurou demonstrar até o presente momento como as imagens em acervos de família tendem a se consolidar em redes de apropriações. Talvez as práticas e representações que Chartier aponta, possam ser definidas de forma direta, com a seguinte frase de Peter Burke: “(...) imagens são feitas para comunicar” (BURKE, 2004, p. 43). Seja a perpetuação de uma memória familiar, seja o trânsito dos códigos do grupo. As imagens fotográficas passam a dialogar com os referenciais contextuais de seus interlocutores. Comunicam-se, e, estão envolvidas em uma rede social, em uma trama simbólica que revela estilos de época, preocupações de grupos sociais e práticas sociais de manutenção de status.

O estabelecimento de sentido contextual, que sofre alterações de sentido simbólico e narrativo, de acordo com os vínculos que cada indivíduo estabelece com a imagem fotográfica, e como esse é transmitido às gerações futuras e a grupos externos. Ou seja, a imagem fotográfica contribui para a manutenção do *habitus*⁵⁵ do grupo.

⁵⁵A maior característica do *habitus* está associada ao seu aparente desinteresse, por estar vinculado à própria história dos agentes que vivenciam cotidianamente o campo de relações sociais em torno deste mesmo conjunto de valores em que todos de forma “inconsciente” participam de uma lógica de manutenção do espaço social e cultural. É nessa “forma inconsciente” de manutenção da lógica do espaço social que atua a fotografia.

Esta condição cultural do olhar reflete como um diálogo sobre três pontos de vista: o da imagem enquanto produto histórico-cultural, presa a sua condição física de produção; a ação de elemento icônico indiciário manifestado a partir de sua relação com seus produtores que direta ou indiretamente (re)constrói o sentido social da composição fotográfica, ou seja, reiteram o caráter de “atestação” da imagem (DUBOIS, 2009, p. 73); e por último, a leitura dos atuais proprietários acerca destes dois referentes, ou seja, a apreensão do elemento icônico e consequentemente de sua condição histórica constitutiva. Nesse sentido, a abordagem fotográfica se constitui, no plano discursivo que transcende as suas condições técnicas e estéticas, os padrões icônicos levantados nos grupos de imagens, registros visuais que refletem no grupo social, suas relações e papéis sociais. Sobre isso Meneses (1997), afirma que os objetos, e neste caso, a fotografia especificamente, são produtos que resultam de relações sociais determinantes em suas operações de produção, circulação e consumo de sentido.

Como exposto, a fotografia é uma evidência material de um evento, logo, todo o debate até esse momento, remete as práticas estruturadoras que envolvem a produção circulação e a preservação da imagem fotográfica nos acervos de família. A ação de preservação destas imagens, é uma ação autocontemplativa “(...) não em uma condição epidérmica diante das imagens, mas um gosto de se deter e observar a si mesmo, como para se ver no ritmo doméstico de um espetáculo e aprofundar o conhecimento dos outros” (LEITE, 1993, p. 86). Nota-se, que as relações que os indivíduos estabelecem com a imagem fotográfica são atravessadas por um delineador comum: a busca por uma identidade que viabilize, ou melhor, legitime o sentimento de pertença deste no grupo. O que se tem então é uma ação que estrutura e é estruturada pela memória.

Sendo assim, a memória social presente neste conjunto de imagens que compõem os

conjuntos fotográficos destas famílias se manifesta num processo de reconstrução do próprio indivíduo a partir de suas imagens mentais projetadas sobre os códigos fotográficos acerca das experiências vividas direta ou indiretamente.

Esta ação reconstrói o passado a partir de elementos condicionantes pela sua condição presente, que interferem na estruturação da narrativa. Ou seja, os corpos que lembram são corpos condicionados numa situação histórica, são agentes ativos deste processo, e o ato de rememorar é um ato de selecionar, neste conjunto de imagens mentais, as imagens que ofereçam respostas a sua condição presente. Este ato de rememorar apresenta padrões mnemônicos comuns no grupo, pautados em experiências compartilhadas direta ou indiretamente por seus integrantes.

1.2 De como um tema fotográfico é elencado como tema de pesquisa

Como visto, procurou-se demonstrar que os acervos fotográficos de famílias ou as fotografias domésticas estão intimamente relacionados com a concepção de um mundo privado, a própria existência de um acervo visual de uma memória familiar remete a instâncias restritas da história dos indivíduos e suas famílias.

Em meio às lembranças geradas por esses registros visuais, teve um destaque significativo as “fotografias de Aparecida” (161 imagens fotográficas). A princípio, apareceram no levantamento avulso, junto a materiais catalogados. Em outro momento, como lembranças de viagens. Porém, a presença deste tipo de imagem e a repetição do padrão compositivo atentaram para outra natureza desta, sua condição de “atestação”.

Foram nos relatos que essa condição aflorou de forma clara, o número de imagens produzidas, a lembrança fotográfica que volta como registrado da viagem, o compartilhamento com familiares e amigos, e, a imagem depositada na Sala de Promessas.

Diferentemente das fotografias de batismo e primeira comunhão que correspondem a registros de ritos de passagem na vida religiosa, as fotografias de Aparecida, assumem o caráter de uma prova material do contrato cumprido. A materialização visual da promessa.

É no filtro cultural-religioso que se assenta a análise deste trabalho, ao procurar nas práticas sociais e culturais a construção do olhar do romeiro sobre o espaço sagrado com suas possíveis conotações, assim como os padrões de representação que se consolidaram dentro deste imaginário religioso. Visto assim, tais imagens revelam também, as transformações nas redes de sociabilidade que as produzem.

Logo, ao estudar as “fotografias de Aparecida” o desafio é estabelecer uma observação das transformações do olhar de si (romeiro) sobre o espaço sagrado.

São quarenta anos de recorte histórico, estruturalmente as imagens fotográficas apresentam diferenciações desde sua composição física à visual, estabelecendo uma história do olhar-se no Santuário como parte integrante de sua dinâmica. Assim como o mercado religioso que promove a fotografia como um elemento material das experiências religiosas que justifica no recorte temporal os quarenta anos de intervalo (1940-1980) – como visto em entrevista com os fotógrafos locais.

Tais colocações estabelecem os seguintes questionamentos que se tentará responder ao

longo desta pesquisa:

- Os códigos visuais que estruturam e dão materialidade à fé do agente analisado (o romeiro), procurando evidenciar seus padrões de representação que convertem a imagem em título de legitimidade de fé em sua lógica social.
- A significação do ato de afirmação da identidade religiosa associado ao espaço de fé, ou seja, o que o ser romeiro e estar em Aparecida representam para estes agentes, e neste sentido, “ler” a romaria dentro das tradições familiares expressas narrativas imagéticas que constroem e legitimam este universo simbólico.
- As transformações do olhar fotográfico sobre o espaço sagrado e as formas de manutenção do ato devocional, assim como as prováveis reconfigurações no mercado de produção deste bem simbólico;

1.2.1 Fotografias de Aparecida: a autorrepresentação e a tradição de uma imaginária devocional

As “fotografias de Aparecida”, como foram especificadas ao longo dos estudos do projeto “O Clube da Fotografia”, as imagens produzidas no (e para o) Santuário de Aparecida (SP), norteiam em seu *corpus* imagético uma visualidade muito particular da devoção popular. Revelam aspectos do comportamento religioso do romeiro no Santuário de Aparecida (SP), assim como manutenções e rupturas nas relações estruturadoras das práticas do catolicismo popular brasileiro e uma visão do corpo e de sua representação.

Tal perspectiva assinala, neste âmbito da relação devocional, que os agentes produtores do catolicismo popular não excluem, em seu itinerário de fé, as práticas do catolicismo oficial. É uma hibridização entre as instâncias deste universo simbólico que tem como base práticas religiosas pautadas em orações, procissões e romarias, e revela nestas práticas de fé popular tanto o caráter familiar e social como o coletivo e individual.



Imagem 010

A Praça Nossa Senhora Aparecida em Aparecida (SP) na década de 1970.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela

Catálogo: João Bosco Garcia

A presença significativa deste repertório imagético em quase todas as famílias participantes da pesquisa revela o papel importante destas imagens de “atestação”. Visto que essas atestam a relação entre santo e devoto geradora do movimento de romaria aos santuários católicos brasileiros (especificamente ao de Aparecida – SP).

Como forma de um imaginário católico popular as imagens revelam intenções em uma prática que se constitui a partir da relação íntima estabelecida daquele que pede (o devoto), que solicita uma intercessão, e que tendo o pedido alcançado (a graça), promove rezas em louvor ao seu benfeitor (o santo), assim como atestam a identidade do devoto, seu corpo físico registrado no papel. Deste modo, os devotos unem-se aos santos em pactos de fé que se materializam em forma de devoção, e, nesta prática, a fotografia corresponde a uma parcela final da relação. Esta ligação entre santos e devotos se dá a partir de trocas simbólicas e sociais repetidas a cada nova promessa, a cada nova reza e a cada nova romaria, em uma ação de dar – receber – retribuir.



Imagem 011

Grupo de romeiros na Praça Nossa Senhora Aparecida em Aparecida (SP) – s/d.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela

Catálogo: João Bosco Garcia

A imagem 011 revela essa ação de troca em sua condição material, o grupo de romeiros se faz retratar, não apenas em corpo presente, mas em sua intenção, materializada na ação e nos objetos (velas) que sustentam. É a comprovação da promessa paga. As velas e os devotos são registrados na Praça Nossa Senhora Aparecida tendo como fundo a Basílica Velha. A promessa cumprida é o reforço da relação entre a santa e o devoto. Essa leitura é reforçada por Menezes (2004), em seus estudos sobre a dinâmica do sagrado no convento de Santo Antônio no Rio de Janeiro, atribui como a constituição da representação do santo junto ao público de devotos, ou seja, os vínculos se reforçam através dos milagres que podem realizar e do tipo de causa que podem atender.

Estas imagens fotográficas indicam uma leitura da relação que o devoto mantém com os espaços do sagrado no Santuário de Aparecida (SP) nesta mesma medida: notas de agradecimento no verso das fotografias; crianças vestidas de branco; retratos de famílias inteiras a frente à Basílica Velha; e retratos de crianças ao lado de pequenas estátuas de Nossa Senhora Aparecida, entre outras imagens, revelam práticas devocionais do mesmo modo que também expõem a condição do romeiro de viajante por um circuito de turismo-religioso, em que a fé se consolida em um *souvenir*, uma lembrança de estadia (CALVELLI, 2006).



Imagem 012

Procissão preparando-se para subir a rua Santos Dumont, no início dos anos 1960. A margem da procissão, pátio onde ficavam estacionados caminhões pau-de-arara e ônibus de romeiros.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela

Catálogo: João Bosco Garcia

A peregrinação ao Santuário de Aparecida mescla compreensões e práticas distintas, veiculadas pelas categorias de pessoas e grupos que neste espaço expressam suas intenções e experiências religiosas, porém focadas na manutenção da fé enquanto fenômeno social:

Para os romeiros, Milagres e seus lugares sagrados surgiram como resultado de uma sucessão de acontecimentos miraculosos que escapam à esfera do controle humano. Nesse sentido, o milagre tornava-se a afirmação do

sagrado, a resposta de Deus aos rogos dos necessitados e, imbricando mito e história, explicava a origem do santuário, sustentando a sacralização dos espaços como também a construção da identidade local e de sua urbanidade e ampliação do universo religioso dos romeiros que para lá peregrinavam. (JESUS, 2006, p. 87)

As imagens e testemunhos⁵⁶ do romeiro retratado indicam o objetivo de quitação da promessa. E, neste sentido, estabelece uma ligação entre o mundo humano e o sobrenatural.

A imagem 012, realizada na década de 1960, registra uma procissão rumo a Capela de Nossa Senhora Aparecida. Essa procissão é envolvida por caminhões e ônibus de romeiros, estacionados ao pé do morro do Santuário. Entre tantos romeiros, percebem-se barracas, é o comércio local envolve os atos de fé de romeiros. Alimentos, roupas, e todo tipo de *souvenires* são comercializados neste espaço. A imagem fotográfica, assim como outros objetos religiosos que atestam a devoção a Nossa Senhora Aparecida, é mais uma mercadoria deste mercado mantido pela devoção.

Na sutileza da informação revelada pela composição fotográfica, nos locais que a compõem e nas muitas notas de verso ratificando sua intenção, se consolida um agente produtor da própria fé a olhar-se no espaço sagrado. Revela as razões para a realização da promessa, e que localiza nos lugares registrados o contrato firmado entre santo e devoto, transformando a imagem na prova material do pagamento prometido ao santo.

⁵⁶A partir das discussões de Jesus (2006) comparadas ao levantamento fotográfico delimitado entre os anos de 1940 e 1980 e às entrevistas com os proprietários de imagens que realizamos, este pagamento se modificava: muitos prometiam levar seus filhos, todos juntos ou um a cada ano; outros tantos deviam seguir apenas com suas esposas ou depositavam seus ex-votos; e alguns apenas acendiam velas no Cruzeiro. A modalidade de pagamento, variava de romeiro para romeiro, de acordo com o nível de importância que o pedido tinha em sua vida.



Imagem 013

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
A criança é Hélio Lobato, em 1963, a fotografia registra a viagem do pagamento de promessa feita pela mãe para cura da bronquite da criança.
Proprietária: Vani Lobato Gonçalves

Essas fotografias não se encontram apenas em arquivos de famílias, em detrimento de sua própria natureza, e pelo contexto de sua produção, são imagens que em sua maioria cumprem o papel de ex-votos. A Sala de Promessas é o local reservado de muitas das imagens e histórias presentes neste estudo. Um espaço destinado ao depósito dos ex-votos (muletas, cabeças e corpos em miniaturas esculpidos em madeira ou em cera, tufo de cabelo, vestimentas, caixas de remédios e fotografias entre outros itens).



Imagem 014

Armário com fotografia de crianças e brinquedos na Sala de Promessas na Basílica Nova de Aparecida – Aparecida (SP), 2014.

Fonte: Acervo André Camargo Lopes.

Fotógrafo: André Camargo Lopes.

Objetos impregnados de sentidos, os quais ao mesmo tempo em que sugerem dor, revelam o agradecimento e a alegria para com a graça alcançada, revigorando a relação entre santo e devoto (MARTINS, 2008), e conseqüentemente promove a manutenção constante das representações a respeito do espaço.

Assim, em seu uso devocional, a fotografia assume diante do sagrado a condição de ex-voto, a de um elemento que transita entre a Sala de Promessas do Santuário e o álbum de memórias de família. As representações contidas na imagem fotográfica constituem em sua materialidade indícios de um conjunto de práticas que dinamizam-se na multiplicidade de intenções de seus agentes.

O advento da fotografia como ícone e como ex-voto sugere uma mudança no imaginário religioso, reflete a redução da fé ao imaginário de um real supostamente sem ocultações, sem invisibilidades, sem demônios. (MARTINS, 2008, p. 77)

Nesse sentido, também por seus custos, a fotografia se converteu no principal elemento de comprovação do milagre. O que antes às pessoas com menos recursos restava como opção somente as rústicas esculturas de partes de corpos, reproduzidas em madeira, barro ou cera. A pintura, outra forma de representação nesta prática, restringia-se ao uso de poucos (SOUZA BARROS, 1970). A organização, ou o uso que se faz da imagem, em muitas situações se assemelham a tábuas cênicas (GÓES, 2009)⁵⁷, ou os quadros de milagres, painéis pintados a óleo sobre madeira, divididos em três partes: a legenda, situada na parte inferior, ocupa toda a largura do quadro e testemunha o poder miraculoso do santo face à solicitação do crente; a do meio do quadro é a zona terrena na qual se faz a representação do milagre; e a parte superior, a zona celestial onde se representa a divindade interveniente no milagre, ocupando toda a largura do painel ou apenas um dos cantos.

Essa divisão compositiva é observável também em muitas fotografias, respeitadas as diferenças entre linguagens: famílias inteiras a posarem frente à figura da santa, que não é encoberta, mas que aparece entre eles como um ser vivificado; esta influência no imaginário fotográfico é reforçada ainda pelas anotações de verso narrando o milagre, entre outras composições. A imagem é então um produto da prática de fé popular, pois não institucionalizada, inserida na tradição que se faz presente nos espaços do Santuário.

⁵⁷ Para a autora, existe uma diferença compositiva entre ex-votos cênicos e tábuas votivas. Segundo a mesma, “(...) a diferença entre estas duas categorias de ex-votos está no fato de que, na primeira, também conhecida por pinturas ex-votivas ou ex-votos pintados, a cena do milagre é reproduzida da maneira mais fiel possível, através de desenhos ou pinturas, e geralmente vem escrita na própria peça uma legenda relatando o milagre ou a graça alcançada acompanhada de uma dedicatória ao santo predileto ou a Nossa Senhora. Na segunda, a dedicatória predomina e se tiver algum desenho é geralmente pequeno, com um caráter meramente decorativo”. 2009, p 82.

A condição do devoto de agente ativo promove uma junção de histórias que se entrecruzam na ação devocional, e que reavivam e dão visibilidade às suas concepções rituais, trazendo ao Santuário um fragmento de seu universo social.

O uso da fotografia como ex-voto ou lembrança de viagem ao Santuário, numa perspectiva histórica, possibilitou o desenvolvimento de uma rede de sociabilidade baseada na comercialização da imagem, com seu período de ápice e decadência. Este comércio de acordo com Jesus (2006) se estabeleceu associado a um universo mais amplo de negociação (desde bens simbólicos como rosários até a rede de hotelaria e hospedagens). Para o autor, a aquisição de algum artigo como lembrança do Santuário, significa para o devoto, o trazer para a sua residência um prolongamento da presença da sacralidade em seu cotidiano. Logo, as “fotografias de Aparecida” revelam muito mais do que práticas devocionais. Revela um universo cultural, um imaginário que estabelece em uma rede produtora de bens simbólicos, paralela ao discurso oficial. O que se tem é um diálogo entre o imaginário popular e o espaço sagrado, sendo as essas imagens o produto resultante deste contato de “adaptabilidades”.

CAPÍTULO II

O local narrativo das fotografias de Aparecida: imagem, sacralidade e imaginário social



Imagem 015

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Família na praça em frente à Antiga matriz de Aparecida -SP
Proprietária: Irene Vieira

Como exposto ao longo das páginas anteriores existe ocasiões propícias ao registro fotográfico, mais que ocasiões, procurar-se-á debater neste trabalho, o espaço. O espaço adequado e legitimador, que em última instância remete à produção e manutenção de um imaginário social. Especificamente, um imaginário religioso que enquanto prática reflete a manutenção da tradição devocional do catolicismo popular. As “fotografias de Aparecida” tal qual foram sistematizadas no levantamento iconográfico do projeto de pesquisa “O Clube da Fotografia”, evocam um desdobramento de análise que ambiciona compreender a imagem em

seu contexto produtor, logo, todos os elementos envolvidos em sua produção: o fotógrafo, o romeiro, a santa e a Praça se imbricam na análise.

A imagem 015 concentra em sua composição todos esses elementos que ao longo deste capítulo serão desenvolvidos em suas particularidades na construção desse imaginário. Essa fotografia remete ao tempo da atestação da fé. A família inteira posa em diálogo com a santa. Tem o tempo suspenso pelo olhar do fotógrafo que divide o enquadramento desses com a Basílica Velha. Todavia, a Praça e a vida que a alimenta mantem-se em fluxo ao fundo.

Procurar o “olhar compositor” dessas imagens é reconhecer a própria natureza da fotografia como um artefato técnico-cultural, reflexo de um determinado contexto histórico e social, possibilitando leituras que revelam diversos níveis de informações e amplas possibilidades de abordagens. Sendo assim, As imagens fotográficas, pensadas dentro de uma perspectiva que tem o “olhar” como construtor do discurso, refletem padrões de representações da realidade.

Em seu trabalho de pesquisa sobre o ofício dos fotógrafos Lambe-Lambes, Abílio Afonso Águeda (2008, p.35) reforça o debate proposto, ao afirmar que essas imagens revelam detalhes sobre o universo social, desse modo, sugere que as investigações sobre esse aspecto externo a imagem deva focar-se:

- A análise das fotografias e a comparação com outras imagens;
- O conhecimento da história da técnica fotográfica, que pode esclarecer escolhas, limitações, padrões e convenções de discursos;
- O estudo dos propósitos e das intenções dos fotógrafos e dos fotografados, além da análise crítica do ambiente e do contexto de produção, dos usos e da circulação das imagens produzidas;
- O estudo dos eventos, dos indivíduos e dos grupos fotografados e identificação dos atributos materiais e espaciais que aparecem retratados;

- O cruzamento com outras fontes ou referências históricas relacionadas (textos e outros suportes documentais);

Essa proposta de estudo, ampara-se naquilo que Boris Kossoy (2001) define como estudo da primeira realidade da imagem fotográfica⁵⁸, assim como dialoga com a natureza histórica da imagem fotográfica exposta por Leite⁵⁹. Sendo assim, Águeda (2008), remete que a partir desse primeiro contato com a imagem e a identificação de seus códigos – adereços, elementos de vestuário, convenções de poses – encontram-se os indícios e sinais determinados simbólica e culturalmente. O autor, assim como Leite (1993) e Kossoy (2001), afirma que a investigação do uso de uma imagem deve considerar os diferentes objetivos e intenções que explicam sua produção.

Ao debater as “fotografias de Aparecida”, colocam-se no centro da discussão as relações produtoras destas imagens, assim como a sua circulação. Fotografias são formas de construção da autoimagem, uma construção da identidade individual e de grupo. A condição de devoto na cidade de Aparecida (SP) é atravessada por essa construção visual. É o ver-se em Aparecida. O ver-se como devoto. Sendo assim, o fotógrafo Lambe-Lambe, é tomado nesse capítulo, como figura central na composição dessa identidade visual do romeiro. Tendo em vista que é a leitura estética e narrativa que fotógrafos e retratados creditaram ao compor as poses. Os códigos

⁵⁸ De acordo com Kossoy (2001) a fotografia abriga em seu corpo a sua condição de representação de uma realidade, impulsionada por uma manifestação expressiva – repleta de intencionalidades técnicas e estilísticas. Assim como, também guarda em seu corpo, sua natureza comunicacional, sua função informacional. É fruto do contato de uma intencionalidade com a realidade, um fragmento. E portanto, traz em si informações sobre a vida histórica. Nessa perspectiva, obriga o pesquisador a situar sua análise em sua estética peculiar, e no contexto de sua produção. A primeira realidade definida por Kossoy, está diretamente relacionada às finalidades da imagem enquanto produto de época. Visto que segundo o autor seria esse o caminho para que se possa compreender a segunda realidade (nesse caso, os elementos compositivos da própria fotografia), tal qual afirma o autor “(...) Efetivamente, não há como avaliar a importância de tais imagens se não existir o esforço em conhecer e compreender o momento pontilhado de nuances nebulosas em que aquelas imagens foram geradas” (2001, p.159)

⁵⁹ Para Miram Moreira Leite (1993), a fotografia como outras formas de documentação, exigem uma crítica externa das condições de produção, e interna, relativa ao conteúdo. Visto assim, a autora defende que mesmo com a comunicação direta da imagem, a análise dessa depende de uma construção através dos elementos de produção e/ou por sua contextualização no momento de produção, no momento de arquivamento, ou no momento de leitura.

sociais empregados, que legitimam a composição, tornando-a inclusa ao repertório imagético a consolidando no universo devocional de romeiros nesse Santuário.

Águeda (2008) afirma que esses profissionais durante quase todo o século XX atuaram em locais públicos das cidades brasileiras – parques, praças e jardins públicos – foram responsáveis pela democratização e popularização do retrato fotográfico nos setores sociais menos favorecidos⁶⁰.

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

Essas imagens impactaram esse universo sociocultural, viabilizando uma forma particular de representação dos indivíduos no espaço, redirecionando as representações desses individual e coletivamente. Visto assim, a produção e circulação dessas imagens – com seus padrões compositivos, temáticos e físicos – foram responsáveis, ao longo do século XX pela construção de uma iconografia popular.

No que tange aos estudos das fotografias em Aparecida (SP), desenvolveu-se um padrão compositivo classificado nesse, como fotografia de atestação que legitima no grupo social a ação devocional, comprovando à santa o pagamento da promessa. É de se entender que a imagem como produto material dessa relação – fotógrafo/romeiro, romeiro/santa, romeiro/fotógrafo/imaginário social – em sua função comunicativa, tende apresentar problemas

⁶⁰ Sua observação se ampara em depoimentos de fotógrafos de diversos centros urbanos brasileiros, no qual alguns depoimentos de fotógrafos colocavam como principal característica desse movimento específico de público consumidor, o preço praticado por eles na Praça em relação ao preço das poses em estúdios fotográficos.

de contextualização decorrentes do campo da linguagem, dentre eles, aponta Bourdieu, “(...) a linguagem (...) ela é, com efeito, um enorme depósito de pré-construções naturalizadas, portanto, ignoradas como tal que funcionam como instrumentos inconscientes de construção” (BOURDIEU, 1989, p. 39).

Esta perspectiva se problematiza de forma mais acentuada quando deparada com o campo produtor das imagens, no qual dois conceitos se imbricam: o de religiosidade popular – como um elemento historicamente construído, de bases sociais e culturais sólidas, porém, em constante movimento – e o de campo social – especificamente delimitado pelas relações de poder e troca que se estabelecem no Santuário de Aparecida (SP).

Ao estabelecer um exercício de contextualização das “fotografias de Aparecida”, as mesmas, adquirem dimensões que transcendem a sua condição de imagem, refletindo práticas culturais centradas em um universo de representações religiosas que ao mesmo tempo em que se apropriam do espaço sagrado, essas também reforçam a produção simbólica da importância desse espaço legitimador. Logo, a imagem é tomada como algo que em si comporta uma rede de relações produtoras de sentido, legitimadora de uma narrativa sobre o espaço, assim como, as mesmas se tornam narrativas que o transcendem⁶¹.

Estes registros imagéticos constituem a base de reflexão sobre o modo como se estruturou o conjunto de representações que legitima a reorientação dos contratos religiosos

⁶¹Ao tratar do tema imagem e religião, no capítulo 3 de seu livro *Testemunha Ocular (O sagrado e o Sobrenatural)*, Peter Burke (2004) afirma que em muitas religiões as imagens desempenham um papel crucial na experiência com o sagrado. Elas expressam e formam as diferentes visões do sobrenatural. As imagens têm sido utilizadas com frequência como um dos meios de doutrinação, como objetos de culto e estímulo à meditação. Em sua perspectiva uma série cronológica de imagens representadas em um único tema constitui-se numa fonte particularmente valiosa para os historiadores da religião.

entre devotos e santos ao longo do século XX: as romarias para os santuários. Nesse sentido, a fotografia é apreendida como um elemento inserido no que Bourdieu (1996) define como mercado de bens simbólicos, ou seja, um vasto campo de agência e organização das tradições religiosas como bens de consumo.

Esta perspectiva teórica possibilita abordar a presença do fotógrafo, como um dos principais agentes produtores da rede de bens simbólicos, promovendo uma leitura das manipulações/interpretações apresentadas por Kossoy (2001): a fotografia é uma prática social que envolve o fotógrafo, agente responsável pelo registro do tema; o contratante, aquele que contrata em um ato, este repleto de intencionalidades; e os diferentes receptores que podem ser relacionados, legitimando ou não a imagem registrada. Deste modo, o fotógrafo assim como o romeiro pertence a uma rede de sociabilidade que dá sentido a produção da imagem fotográfica, o que legitima estas fotografias como fontes de estudo de um determinado padrão comportamental que transcende a posições individuais sobre a própria experiência religiosa. Tal perspectiva remete a redes de sociabilidade produtora da fotografia em diferentes períodos, incluindo-se, nesta categoria, todo o processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas⁶².

Comumente, as imagens dizem muito mais do que pretendem. Abordá-las requer a apreensão dos elementos visuais que a compõem, assim como os contextos que estruturam a sua produção e consumo. Esta rede de significações que se estabelece em torno das imagens,

⁶²Para a sistematização deste aspecto social na imagem, foram classificadas como redes de sociabilidade as práticas associativas destes indivíduos que relacionadas à natureza das imagens, conseguem aflorar aspectos do universo social e cultural – o sistema de produção da imagem (contrato do serviço, local de contrato, sistema de registro, intenção do registro, valor afetivo da preservação, entre outros aspectos práticos). Aproximando-os assim, enquanto produtores de suas respectivas identidades. Essa perspectiva de abordagem atravessa todo o corpo textual do presente trabalho.

constitui para o pesquisador um problema de natureza historiográfica, o que determina em seus usos, a mobilidade da própria natureza desses objetos, isso lhes garante uma natureza singular, pontual em seu contexto histórico. A imagem é entendida como algo que comporta em si uma natureza histórica e remete a memórias diversas – e conseqüentemente deve-se lançar uma metodologia abrangente para tentar captar nas muitas narrativas que gravitam em seu entorno, para a estruturação das práticas sociais e o imaginário social sobre um mesmo espaço e período.

2.1 – Entre narrativas: imagens e entrevistas na construção de um imaginário social

Ao se trabalhar com a memória individual e coletiva, seja ela através de fotografias ou narrativas orais, estabelece-se uma discussão teórica acerca da linguagem e das representações sociais. Parte-se do pressuposto teórico que dentro de uma realidade coletiva compartilhada intersubjetivamente (BERGER & LUCMANN, 2005), a linguagem se manifesta como um elemento definitivo na construção dos sistemas de relações sociais na prática cotidiana⁶³ – isso ocorre mesmo quando aquilo que se define como cotidiano prevaleça por um período curto, e,

⁶³Não se pretende problematizar nesse estudo o conceito de cotidiano, todavia, expõe-se aqui a definição que justifica o entendimento de que as práticas culturais e sociais são decorrentes de um processo intersubjetivo, visto que os indivíduos, seja permanentemente, ou transitoriamente, encontra-se em contato, promovendo trocas e vivências, orientadoras de sentidos que estabelecem a coesão dos grupos sociais. Entende-se aqui, o cotidiano como um conjunto de conhecimentos e de práticas produzidos na relação diária da construção social, a área em que as redes de relações sociais se estabelecem se define dentro de uma realidade intersubjetiva, coletivamente construída, com fatores comuns de significação que estabelece no grupo um perfil identitário – o que nesse estudo transcende a convivência permanente, é um cotidiano transplantado, de relacionamento transitório, mas dotado de sentido, visto que o tempo das relações se legitima pelo tempo do sagrado. Nesse sentido, são as representações sociais predominantes no espaço que viabilizam a manutenção das relações desses agentes, essas se manifestam como um Dentro desta experiência de construirmos o espaço social a partir de sua lógica cotidiana, nos vemos diante de um desafio que se estabelece no campo da análise cultural. Este desafio nos remete a questão do conservantismo social, que dentro da ação cotidiana torna-se o mecanismo motor, que se manifesta presente nos elementos simbólicos que estruturam a rotina diária do indivíduo e do grupo, consolidando-se como um trabalho de ressignificação do cotidiano (ressalta-se que o cotidiano debatido é o que se estabelece no tempo e no espaço sagrado – nesse caso o Santuário de Aparecida) dentro de uma lógica reprodutivista, onde o indivíduo tende a construir seus padrões identitários através de mecanismos que possibilitam nessa ação dinâmica do cotidiano, uma permanência estática de valores que se consagram através de costumes que os normatizam (nesse caso específico, o devocional), que em vista da sua dinâmica irreflexiva aparentam manter em sua disposição espaço/tempo uma inércia configurativa. Estes valores em seu estado permanente se moldam ao presente – implícita ou abertamente - como sendo parte integrante de suas representações, estabelecendo dentro do grupo, os mecanismos de manutenção de certa lógica de pertencimento.

em um espaço transitório dotado de regras que promovem nos indivíduos a manutenção e as trocas necessárias para a perpetuação do imaginário social dominante.

A linguagem corresponde a uma maneira de se interpretar o mundo de atribuir-lhe significados, através de um processo de classificação da realidade (BERGER & LUCMANN, 2005). Manifestando-se como um elemento catalisador do grupo, estabelecendo nesse, um conjunto de signos convencionais, ou representações sociais⁶⁴. De acordo com Spink (1995), a elaboração das representações sociais enquanto forma de conhecimento prático que orientam as ações no cotidiano, se dá através de duas forças que conduzem a ação social, de um lado estão os conteúdos que compõem a estrutura da sociedade. Enquanto que do outro temos elementos em comum, responsáveis por definirem padrões que compõem a identidade do grupo, ou seja, um contexto inerente ao grupo, que projeta a sua identidade coletiva dentro de uma definição do espaço temporalmente determinada.

Sendo assim, as representações atuam sobre a memória social em um processo de reconstrução dos próprios indivíduos através de suas imagens mentais acerca de suas experiências vividas direta ou indiretamente. Essa ação reconstrói o passado a partir de elementos condicionantes pela sua condição presente, que interferem na estruturação da narrativa. Ou seja, os corpos que lembram são corpos condicionados dentro de uma situação histórica, são agentes ativos deste processo, e o ato de rememorar, é um ato de selecionar neste

⁶⁴ Ao se trabalhar com elementos como fotografia e narrativas orais que estão intrinsecamente inseridas a universos culturais que se reconstruem com a ação da memória tomar como referencial essa condição catalisadora e classificatória da linguagem é de suma importância. Nessa perspectiva, a contribuição da fenomenologia é bastante significativa, visto que esta, trabalha com as representações sociais no cotidiano. Minayo (1995), acerca da contribuição da fenomenologia aplicada às Ciências Sociais, remete a Alfred Schutz, pesquisador inglês que aponta para a importância do “senso comum”, que para ele “(...) da mesma forma que o conhecimento científico, o senso comum envolve conjuntos de abstrações, formalizações e generalizações. Esses conjuntos são construídos, são fatos interpretados, a partir do mundo do dia-a-dia.” Portanto, continua Minayo, “(...) a existência cotidiana, segundo Schutz, é dotada de significados e portadora de estruturas de relevância para os grupos sociais que vivem, pensam e agem em determinado contexto social”.

conjunto de imagens mentais as imagens que se ofereçam como respostas a sua condição presente. Este ato de rememorar apresenta dentro do grupo padrões mnemônicos comuns, pautados em experiências compartilhadas direta ou indiretamente pelos indivíduos⁶⁵.

Estas representações são narrativas que compõem um imaginário social. São os discursos com e sobre o sagrado que afloram nas “fotografias de Aparecida”. Homens, mulheres, crianças, representados em fotografias que atestam a própria vivência da fé. De uma devoção que em sua prática é espontânea e não litúrgica como afirma Zaluar (1983).

Visto assim, as coletas de depoimentos orais⁶⁶ torna possível à compreensão do universo cultural viabilizador dos códigos visuais presentes nas imagens fotográficas. Para isso foram realizadas em fevereiro de 2014⁶⁷, nove entrevistas com fotógrafos atuantes na Praça Nossa Senhora Aparecida (em frente à Basílica Velha) e duas entrevistas nos portões do Santuário Nacional de Aparecida.

⁶⁵Essa teorização do campo fenomênico através do próprio objeto se dá dentro de um conjunto de apreensões contidas nas “narrativas históricas” dos agentes atuantes no espaço fenomênico. Essa “narratividade das práticas” revela um artifício de reorientação da experiência vivenciada, onde os desvios se misturam no gesto narrativo às circunstâncias vivenciadas (que se referem há um tempo e a um lugar específico), num gesto de representação que o indivíduo ou grupo faz do espaço social dentro de um conjunto de significantes intersubjetivos. Tal qual afirma De Certeau (1994, p.158), “(...) Este saber se faz de muitos momentos e de muitas coisas heterogêneas. Não tem enunciado geral e abstrato, nem lugar próprio. É uma *memória*, cujos conhecimentos não se podem separar dos tempos de sua aquisição e vão desafiando as suas singularidades. Instruída por muitos acontecimentos onde circula sem possuí-los (cada um deles é passado, perda de lugar, mas brilho de tempo), ela suporta e prevê também “as vias múltiplas do futuro” combinando as particularidades antecedentes ou possíveis”.

⁶⁶Especificamente a ênfase recai sobre os fotógrafos, visto que os depoimentos dos proprietários das imagens foram coletados juntamente com o levantamento das mesmas ainda no conjunto maior de estudo, dentro do Projeto O Clube da Fotografia.

⁶⁷ Permaneci uma semana realizando entrevistas com os fotógrafos atuantes nesses espaços, alguns concederam entrevistas gravadas em áudio, outros, desconfiados, concordaram em conversar, permitindo-me apenas a tomar notas de suas falas.

Tabela III – fotógrafos entrevistados em Aparecida

Nome (ou apelido)	Local de atuação	Tempo de atuação
Geraldo (Dadá)	Praça N. S. Aparecida	Aprox. 15 anos
Márcio Queiroz	Praça N. S. Aparecida	24 anos
Taubaté	Praça N. S. Aparecida	60 anos
Orlando	Praça N. S. Aparecida	Aprox. 50 anos
Pedro	Praça N. S. Aparecida	60 anos
Jorge Fernandes	Praça N. S. Aparecida	Aprox. 50 anos
Jose Batista da Cunha	Praça N. S. Aparecida	Aprox. 50 anos
Zé Claudio	Praça N. S. Aparecida	Aprox. 50 anos
Curió	Praça N. S. Aparecida	Aprox. 50 anos
José Benedito	Portão 1 - Santuário	Aprox. 40 anos
José Rita	Portão 1 - Santuário	Aprox. 40 anos

Sobre os depoimentos destes fotógrafos é pertinente ter como referência que se suas falas a respeito do ofício, remetem-se a um cruzamento entre o presente e o passado, essas, são materiais ricos em figuras e descrições, tornando-se importantes fontes históricas⁶⁸. Viabilizando assim, o mapeamento e a compreensão das transformações e das estabilidades que afetaram as tradições, os costumes, os hábitos e as representações sociais que envolveram esses indivíduos em seu trajeto de vida.

A temporalidade dentro destes depoimentos reflete uma lógica organizadora do indivíduo no espaço social, o define como prolongamento de um processo constitutivo que comporta em si, elementos identitários – do indivíduo, do indivíduo em seu grupo, e do grupo

⁶⁸A história oral nessa perspectiva é uma metodologia voltada para a produção de narrativas como fontes de conhecimento, por ser uma experiência através da qual se compartilha os registros das lembranças. Traduzindo assim, dentro de sua estrutura, um conjunto de experiências vivenciadas por agentes sociais em sua singularidade dentro do grupo social ao qual está integrado, porém que manifesta a partir de sua percepção enquanto indivíduo, a totalidade de relações e representações que estruturam o grupo dentro de um perfil identitário. De acordo com Amado (2002), esta subjetivação manifesta na narrativa oral nos coloca diante de uma postura diferenciada acerca do *lugar* e do *evento*. Pois, como afirma a autora, a tradição oral vincula a história ao *lugar*, estando este diretamente relacionado com a própria história do indivíduo, tornando o *lugar*, um elemento fundamental para a compreensão do passado. Em relação ao *evento*, as definições que se constroem a partir destes, estão situadas dentro de uma trama de múltiplos eventos que envolvem a própria história desses indivíduos, diferindo inevitavelmente, de acordo com a posição ocupada por eles e seu grau de envolvimento com o fenômeno dentro do seu espaço social, ou seja, dentro de um conjunto de relações contextuais.

na sociedade - construídos através da existência, inferindo significados às práticas norteadoras de sua ação social, dando-lhe uma identidade histórica, o que estabelece nesse o sentimento de pertença. O tempo social, nessas narrativas, é o tempo resultante da vida social, o tempo que é objeto de representações sociais, tal qual afirma Pais (2003), fracionado em durações diversas, em acontecimentos, em atividades em condutas, em ritmo produzido socialmente que lhe dá coerência e significação. Logo, não é cronológico, é o tempo da ação e do recordar.

Nesta perspectiva esses indivíduos que narram, mantêm em suas representações cotidianas, um diálogo temporal em sua construção consciente, definindo em suas práticas a reprodução de valores construídos e consagrados pelo grupo no espaço social em relação com o seu processo constitutivo⁶⁹. Percebem-se tanto nos depoimentos quanto nas imagens produzidas por esses fotógrafos, formas de sociabilidade, de um imaginário sobre a santa e a cidade, expressos em histórias e em composições visuais – outros elementos que despontam nessas narrativas orais e visuais são as transformações nos padrões arquitetônicos: a reorganização paisagística da Praça e seus grupos sociais (comerciantes,romeiros e transeuntes) que a margearam tanto nas histórias, quanto nas fotografias, revelando a dinâmica desse espaço social.

2.1.1 – Entrevistas e seus eixos de abordagem

Fica nítido o caráter de testemunho religioso destas imagens explicando as motivações de sua produção, de suas apropriações e de sua circulação no tempo e no espaço social. (...) os usos sociais sobre a função religiosa das fotografias de Lambe-Lambes da cidade de Aparecida do Norte, em São

⁶⁹ Segundo Pais “(...) o espaço surge como um suporte mediador e cuja mediação se exerce através da sua significação simbólica. Assim, se um contexto social nos permite observar de que modo se regulam distintos estilos de ação, distintas condutas comportamentais, é porque esse contexto nos permite descobrir um espaço de práticas sociais com significados simbólicos relativamente precisos.” Dentro desta lógica o espaço social delimita-se dentro de um contexto que se constrói a partir de normas socializadoras, que se estabelecem para promover a prática e a coesão social. p.128.

Paulo, um espaço de importância simbólica para os católicos e que abriga intensas manifestações e festividades religiosas. A fotografia participa neste caso como elemento de recordação da festa religiosa, e também como testemunho da fé e da religiosidade dos fieis, incorporando a função de ex-voto. A cena que remete à lembrança do milagre ou da graça alcançada é (re)construída na frente das câmeras fotográficas dos Lambe-Lambes. (ÁGUEDA, 2008, p.154)

O valor cultural-religioso atribuído à imagem fotográfica revela a importância do papel ocupado pelos fotógrafos Lambe-Lambes na manutenção desse imaginário devocional. Retomando Águeda (2008), esses profissionais em cidades de romarias são responsáveis pela produção da visualidade do devoto, de suas recordações e promessas⁷⁰. As fotografias predominantes sobre o tema, disponíveis no acervo “O Clube da Fotografia⁷¹”, resultam de composições diante da Basílica Velha, na Praça Nossa Senhora Aparecida, juntamente com fotografias realizadas em estúdios no entorno da Praça. Esse perfil de imagem, por sua natureza compositiva, viabiliza a delimitação das entrevistas a um espaço e seus produtores: os fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida.

O trabalho de entrevista desenvolvido com estes profissionais foi um exercício lento de observação e inserção em seu cotidiano de trabalho dos quais se pretende compreender as relações sociais produtoras dessas imagens. Visto o objetivo, ao se elaborar o roteiro de entrevista, estabeleceu-se um corte daqueles que foram tomados como informantes. Nesse sentido, foram abordados, os fotógrafos com maior tempo de atuação na Praça, no intuito de captar em suas narrativas o máximo de informação sobre o período pesquisado. O roteiro foi dividido em três eixos informacionais:

- A origem e a formação profissional desses fotógrafos;

⁷⁰ Esse aspecto da pesquisa será desenvolvido de forma mais aprofundada no capítulo III.

⁷¹ Esse acervo encontra-se parcialmente disponibilizado no blog “Memórias de um mundo em preto e branco”, no endereço eletrônico: <http://clubedafotografiaroseliotto.blogspot.com.br/>

- O ofício e o tempo de atuação como fotógrafo na Praça Nossa Senhora Aparecida;
- Os romeiros e o perfil de trabalho fotográfico desenvolvido;

As entrevistas como ação do pesquisador sobre o campo estudado afluíram a partir de um amadurecimento da confiança do entrevistado em relação ao pesquisador. Os fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida são astutos, habituados a lidar com o público, procuram o tempo todo conduzir a conversa para áreas seguras da memória, coisas que não os comprometam com os demais⁷². As entrevistas ocorreram em um lento processo de inserção, de localização dos mais experientes e da conquista de suas respectivas confianças, visto que o pesquisador é um elemento externo ao grupo, ao espaço. Retomando Seiblit (1980), a entrevista ocorre como uma troca, mas uma troca de intenções, em que as partes procuram a seu modo defender seus interesses em relação daquilo exposto.

Todas as entrevistas ocorreram na Praça, sem contato algum com o ambiente doméstico e familiar desses fotógrafos. As conversas ocorreram entre ou durante abordagens de clientes, raramente sem aglomeração de fotógrafos (sempre muito curiosos e conversadores). A aproximação do grupo ocorreu a partir do contato com o fotógrafo Geraldo, conhecido como “Dadá”. Um profissional jovem para o perfil de fotógrafos atuantes no espaço, na grande maioria com mais de sessenta anos de idade. Disse que atuava na Praça há mais de quinze anos, que iniciara no ofício com seu pai, era “lavador de chapas”. Muito solícito, apontou os

⁷²Sobre os cuidados com a coleta de depoimentos, Bosi (1988), atenta para que além dos elementos contidos nas falas registradas nas entrevistas, ela nos atenta para os fatores que se manifestam no ato da fala, como as diversas entonações de voz que o entrevistado manifesta de acordo com a lembrança produzida, os espaços que se apresentam no ato da entrevista, produzindo todo o efeito de ordenação de lembranças, os longos ou curtos períodos de silêncio nas falas e etc. Estes elementos só podem ser associados aos signos transcritos se cuidadosamente observados fazendo uma relação entre o conteúdo abstraído na fala e o manifesto no espaço de ação do entrevistado. A autora insiste que o pesquisador deva estar atento aos elementos que não são abstraídos pelo som coletado pelo gravador e, por isso, não podem ser transcritos - gestos, comportamentos do entrevistado em seu ambiente diário, lágrimas, momentos em que este aplica suas nuances de voz no processo de rememorar sua história – não podem passar despercebidos. Caso isto ocorra, muitas informações contidas no ato da fala e, que não são ditas, se perderão.

fotógrafos de maior tempo de atuação no local, assim como, apresentou-me a esses.

Como visto, a construção das entrevistas foi um processo de exposição do pesquisador ao grupo, de apresentação, de visibilidade das intenções daquilo que se pretende “conversar”.

Durante a sistematização das entrevistas, alguns indicadores despontaram nos depoimentos:

- O ofício e as adaptações às transformações tecnológicas;
- O perfil do romeiro ao longo do tempo de atuação na Praça;
- A leitura sobre os demais fotógrafos e o campo de atuação;
- Sobre o período presente em relação ao passado no que tange ao mercado;
- A transmissão do ofício e a manutenção do ponto de trabalho;
- Ver-se como patrimônio cultural na cidade;
- A legitimidade da ação a partir do tempo de carreira;
- Sobre o papel do fotógrafo na manutenção do imaginário devocional;
- Sobre a montagem da composição e a relação fotógrafo e retratado;

São esses indicadores presentes nas entrevistas, os norteadores do debate desse capítulo, elementos que enfatizam a natureza histórica e sociológica desse campo de produção. Logo, a imersão resultante da coleta de dados no espaço de ação dos indivíduos (especificamente, a ação dos fotógrafos como produtores de um bem simbólico), assim como o primeiro movimento do estudo – que consistiu no levantamento e catalogação das imagens no projeto O Clube da Fotografia – e os materiais de observação e apoio visual – como diário de campo e outros meios de captação e registro de informações –, permitiu certo acúmulo de informação sobre o espaço de atuação do qual falam os fotógrafos, assim como, sobre o imaginário devocional registrado nas fotografias.

Estes indicadores correspondem ao resultado do trabalho de transcrição, análise e sistematização das entrevistas coletadas. Nessa etapa do trabalho, foram delimitados dentro desses dados os elementos que atuam sobre a problemática da pesquisa (cujos indicadores são

os resultantes), conduzindo a análise das entrevistas ao confronto com os objetivos iniciais do estudo.

Ao se abordar um imaginário social que remete a um amplo campo religioso marcadamente identificado por suas práticas devocionais, o estudo das “fotografias de Aparecida”, estabelece uma linha entre a vivência do catolicismo popular e a memória de fotógrafos e famílias de romeiros. Logo, os indicadores obtidos ao longo do trabalho de campo, suscita o estabelecimento de um suporte conceitual e factual que seja confrontado com as representações presentes tanto nas fotografias, quanto nos depoimentos dos proprietários das imagens e fotógrafos. Sendo assim, utilizar-se-á de outras fontes que nas análises serão confrontadas com os depoimentos coletados no campo: imagens que remontem o espaço pesquisado, as anotações, as fontes locais (jornais e revistas), as linhas teóricas sobre o tema, enfim, um universo de informações que possibilitem estabelecer a manutenção desse imaginário devocional dentro dos diversos discursos correntes, definindo seus elementos estruturantes.

Nesta perspectiva, os indicadores serão tratados como produtos culturais produzidos em um espaço social e conseqüentemente carregados de valores que são em sua maioria restritos a realidade sociocultural no qual foram produzidos, remete a ideia que estes são elementos significativos que se justificam nessas representações acerca das práticas que promovem a manutenção da devoção à Santa. Sendo assim, estes depoimentos devem ser analisados como elementos constitutivos de um espaço concreto, onde os indivíduos interagem com o espaço social em questão, visto que esse é um corte na órbita cotidiana, é o espaço consagrado, cujo tempo destoa do tempo ordinário.

2.2 – Lambe-Lambes: a máquina tripé, o laboratório ambulante

O ferrótipo⁷³, técnica de fixação de imagem fotográfica desenvolvida em 1853, impulsionou o desenvolvimento do ofício do fotógrafo ambulante – ou como ficou conhecido no Brasil: Lambe-Lambe⁷⁴- na Europa da segunda metade do século XIX. De acordo com Águeda (2008), o ferrótipo, em comparação com a Daguerreotipia⁷⁵ e com o colódio úmido, aumentou a rapidez com a qual se captava a imagem, gerando um barateamento no procedimento técnico.

Uma das primeiras referências sobre a atuação destes profissionais nos remete ao aparecimento dos fotógrafos ambulantes nas festas e feiras populares europeias, espaços onde a fotografia revelava a grande amplitude dos usos e das funções sociais da imagem técnica. Desde os seus primeiros processos desenvolvidos, a fotografia sempre participou das tradicionais festas populares. (ÁGUEDA, 2008, p. 65)

No Brasil, estes fotógrafos e suas máquinas caixote, surgem predominantemente no

⁷³ De acordo com Águeda (2008, p.65), esse processo consistia em utilizar chapas finíssimas de metal com aplicação de uma fina camada de verniz ou esmalte escura, servindo de base para a emulsão fotográfica. Obtendo-se uma imagem fotográfica em positivo direto, sem negativo. Sobre a técnica: ler texto de Gabrielle Igreja: The tintype. In: http://www.gri.it/old_GRI/storia/ferrotip.htm Todo o processo de fotografia em ferrotipia pode ser visto nesse vídeo de 2011 do InternationalMuseumofPhotographandFilm – George Eastman House: <https://focalfixa.wordpress.com/2012/03/28/voce-sabe-o-que-e-ferrotipia/>

⁷⁴Sobre o termo Lambe- Lambe, Rubens Fernandes Junior (2009) “(...)Ao que tudo indica, o nome lambe-lambe foi sugerido por um gesto bastante incomum no exercício da profissão, isto é, o teste que se faz para verificar de que lado está a emulsão de uma chapa, filme ou papel sensível. Para evitar o erro de colocar a chapa com a emulsão voltada para o fundo do chassis o que deixaria fora do plano focal e portanto com falta de nitidez, costumava-se, não só o fotógrafo lambe-lambe, mas como qualquer outro fotógrafo que utilizava câmeras de grande formato, molhar com saliva a ponta do indicador e do polegar e fazer pressão com esses dois dedos sobre a superfície do material sensível num dos cantos para evitar manchas. O lado em que estiver a emulsão será identificado ao produzir uma leve impressão de ‘colagem’ no dedo”.

⁷⁵A origem deste tipo de registro imagético remete a um período áureo na França, de ascensão de uma sociedade burguesa exaltada por um ímpeto nacionalista e positivista. É a França de Nicéphore Niépce, um químico que se dedicou a experiências com sais de prata e alguns objetos como folhas e flores secas, que colocadas sob papel e expostas a luz solar, gravavam o seu contorno em preto sobre o branco. Porém a instabilidade de fixação o levou a testar outros materiais. Todavia, é a continuidade de seus estudos realizados por Louis Jacques Mandé Daguerre, que acabou caindo em domínio público. Os daguerreótipos correspondiam a imagens únicas, fixadas em placas de cobre, que, após longo processo químico para sua fixação, era protegido por vidro e acondicionado em belos estojos ornamentados. Em agosto de 1839, François Arago, astrônomo e membro do Parlamento francês, anunciou na Academia de Ciências e de Belas Artes da França, a recente descoberta de seus compatriotas. Por razões políticas e comerciais, o novo invento rapidamente despertou o interesse público, possibilitando o investimento em pesquisa de aprimoramento técnico, de modo a reduzir o tempo de exposição da foto e aumentar a sua viabilidade econômica.

início do século XX. As praças e outros espaços públicos de grande fluxo de pessoas, tal como na Europa, transformam-se em seus respectivos espaços de trabalho por excelência⁷⁶.

Historicamente esses profissionais de praças e jardins promoveram uma democratização do retrato ao prestarem um trabalho consideravelmente mais barato que os estúdios. De acordo com Águeda (2008), os primeiros fotógrafos ambulantes a atuar no Brasil eram em sua maioria imigrantes, assim como a origem de suas máquinas fotográficas⁷⁷.

É com o italiano Francisco Bernardi, em 1913, que estas máquinas caixote chegam ao Brasil, quando de sua vinda de Bolonha, fixando primeiro em São Paulo e posteriormente no Rio de Janeiro. Sua máquina consistia em um caixote de madeira em formato de cubo, com uma lente adaptada em uma de suas faces, em seu interior, dois compartimentos funcionavam como tanques para revelação e fixação das fotografias, externamente, acoplado à máquina, havia um pano preto que tinha como função proteger da luz do sol o interior da câmera – como descreve Águeda (2008).

⁷⁶ Sobre a presença da fotografia no Brasil, Kossoy (1993, p.15), afirma que a descoberta da fotografia representou um marco decisivo na história do saber. Porém, as possibilidades de multiplicação de imagens, já vinham dos estudos da litografia na passagem do século XVIII para o XIX. Esta técnica de reprodução de imagens, mesmo antes de se alastrar por completo na Europa, chegou ao Brasil, presume-se em 1817, trazida pelo artista francês Arnaud Julien Pallière. Em terras brasileiras, esta técnica de produção/ reprodução de imagens ocupou um espaço antes dominado pelas imagens xilográficas e pela gravura em metal. A litografia praticamente ampliou o volume de circulação de imagens no Brasil nas décadas iniciais do século XIX, fazendo com que o uso da fotografia, quando disseminado no país a partir das décadas de 1850/1860, encontrasse um campo já devidamente estruturado por imagens que se espalhavam pelo cotidiano brasileiro, sobretudo àquele pertencente a uma elite branca. A técnica litográfica era então aplicada em rótulos de produtos, cartazes, jornais e revistas ilustrados, paisagens avulsas, em álbuns e retratos, entre outros, universo que a fotografia ampliará ainda mais.

⁷⁷ Segundo Franco (2004, p. 9), “Esses fotógrafos vinham da Europa já com a técnica de se fotografar e de se revelar fotografias ao ar livre, se estabelecendo, prioritariamente, no Rio de Janeiro e na região portuária do estado de São Paulo, e se interiorizando com a chegada das ferrovias”.



Imagem 016

Antônio Minaier com sua máquina caixote na Praça N. As. Aparecida na década de 1990.

Organização: Jornalista Lucio Mauro Dias.

Fonte: Jornal Tranca e Gamela

A disposição destes anteparos possibilitou aos fotógrafos o manuseio dos negativos no interior da câmera, em uma espécie de minilaboratório fotográfico, realizando a revelação e ampliação da pose. Isso tornava o processo mais rápido e menos oneroso – o que refletia consequentemente no preço da fotografia para o cliente – assim como lhe permitia trabalhar em áreas abertas, em uma verdadeira exposição do trabalho ao público. A partir dessa característica da fotografia Lambe-Lambe, percebe-se a grande concentração desse profissional em cidades de romarias, formando um público sazonal, ansioso por registro de um momento único e consagrado.

Sobre o caráter artesanal dessas máquinas caixote, na cidade de Aparecida são citados dois fabricantes locais. Em seu livro, o jornalista e escritor Lucio Mauro Dias (2013, p. 122-123) remete-se a dois fabricantes,

(...) Em Aparecida, elas foram fabricadas pelo comerciante Gabrielzinho. Mas foi o retratista Zé da Gruta que se empenhou com mais afinco, produzindo de modo artesanal as máquinas tripé, além de dar suporte de consertos a quem se aventurou a trabalhar com elas até o fim da classe em meados de 2000.

Esta passagem reflete o sentido prático do ofício – compreender todo o processo desde a fabricação da câmera, seus compartimentos, o registro e a revelação. Nas entrevistas, falava-se das câmeras, mas não de sua origem, somente na entrevista de José Batista da Cunha, que o mesmo revela que compravam suas câmeras de um companheiro⁷⁸, que as vendia e também realizava a manutenção.

Entre os onze fotógrafos entrevistados em Aparecida, apenas um não era originário da cidade – o fotógrafo José Batista da Cunha, 86 anos, natural de Rezende, no estado do Rio de Janeiro. Esse dado reflete a presença e a manutenção desse ofício na cidade com mais de cinquenta anos de memória vivida por esses indivíduos produtores de imagens. Em suas lembranças, revela-se o mercado fotográfico estabelecido nas imediações, que em si, através do mosaico composto pelas memórias que o recompõe se apresenta como um campo complexo de estudos. Aborda as relações desses fotógrafos ambulantes que com suas máquinas caixote povoaram a Praça Nossa Senhora Aparecida e os outros espaços turísticos da cidade ao longo do século XX; a disputa de espaço com os estúdios; assim como o do choque e gradual enfraquecimento da presença destes profissionais frente à expansão das novas tecnologias de registro fotográfico com o conseqüente barateamento das máquinas fotográficas que ampliou o acesso popular à fotografia.

Visto assim, essas lembranças compõem narrativas de um imbricado campo de disputas, no qual o processo histórico abordado revela transformações nas técnicas de trabalho,

⁷⁸ Expressão utilizada pelos fotógrafos para se referirem ao um colega de ofício.

nas tecnologias aplicadas, na ação humana sobre o espaço, e na relação dos profissionais com os romeiros.

Estas memórias sobre o período são impulsionadas por lembranças afetivas, situando o indivíduo em um marco histórico “de onde lembra”, tendo como referencial material as máquinas caixotes. Logo no início das entrevistas, percebe-se as particularidades que envolvem a memória. As máquinas Lambe-Lambe, entre muitos dos fotógrafos entrevistados em Aparecida são chamadas de “máquinas tripé” (não ignoram, nem desconhecem o termo Lambe-Lambe, mas usam uma denominação própria).

Ao rememorarem este período de atuação com o aparelho as lembranças se misturam, remetem-se ora as dificuldades no armazenamento e no manuseio do aparelho, ora saudosistas, lembram-se das câmeras e do fluxo acelerado de trabalho que tinham no período.

A máquina dá um trabalho pra gente muito grande àquelas máquinas. Viu. É muito trabalhosa.
 Hoje a gente faz um retrato com três minutos.
 É digital.
 Tira aqui, leva lá.
 Passa na máquina e entrega pro freguês.
 E é bom o retrato. Muito bom.
 Mas aquele tempo, a máquina grande, além de dá trabalho sujava muito a gente. Tinha que carrega nas costas aquilo.
 Tinha líquido.
 Compra revelador, fixador. Essa coisa toda pra podêfazê.
 Depois lavá o retrato pra pode entregá.
 Então gastava no mínimo de quarenta minuto a uma hora.
 Eu trabaiei bastante com aquilo lá viu. (Mostra a cabeça careca e ri) Ai ó. Um pedacinho daquele pano que ia na cabeça.
 Nós trabaiamo. Nós mais véio todos trabaiamo com aquela máquina lá. **José Batista da cunha, 86 anos, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.**

Percebe-se na fala do fotógrafo José Batista Cunha (Carequinha) a adaptabilidade do profissional a situação de trabalho. As transformações tecnológicas são vista por ele como

fatores positivos, que dinamizaram o trabalho. Atualmente aposentado, o senhor José trabalha para complemento de renda e por hábito, segundo o próprio. É a praticidade do trabalho que o encanta:

Não dá conta. Sozinho não dá. Naquele tempo não.
 Agora não.
 Agora levo ali (Bazar Aparecida, na praça em frente a Basílica Velha) passo na máquina e entrego e pronto. Naquele tempo eu tava arreventado. Minha máquina era grande, tinha líquido sabe?
 Hoje tá bom, dá pra trabalha até de gravata se quisé.
 Qué po uma gravata põe. Fica limpinho. Naquele tempo (confuso). Fotógrafo sofria muito com aquela máquina. Judiou muito de nós.
 Perdi pouco tempo com ela. Não foi muito. Tem pessoas que se criaram com aquilo ali.
 A vida toda.
 Chapa de vidro.
 O tempo da chapa de vidro era o tempo do sofrimento.
 Batia o viro e dava um vento... Pilililim.

Sua leitura sobre o tempo e o ofício, difere da leitura de outros fotógrafos, mas ambas as leituras se complementam, visto que, enquanto senhor José fica centrado na praticidade do trabalho, os senhores Taubaté (73 anos), Pedro (70) e Jorge Fernandes (80), olham para o passado como um tempo de maior rendimento econômico e profissional.

Eu ensinei o meu pai.
 Na época que eu trouxe ele pra cá eu já sabia a profissão.
 Com dez ano eu já era fot... Eu já sabia trabalha.
 Só não alcançava na máquina tripé para fotografá.
 Então, eu tinha que subi num banquinho.
 Pra batê não dava.
 Dava pra fazê a fotografia.
 Então meu pai batia e eu fazia.
 Eu subia num ban... Com treze anos eu já tinha altura suficiente né.
 A i, foi quando a gente comprou a máquina e eu comecei a fotografá. Com treze anos.
 Eu fiz setenta e três agora em nove de fevereiro, exatos cinquenta anos eu estou aqui. Cinquenta anos.
 Me enganei. Sessenta anos.
Taubaté, 73 anos, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Em suas lembranças quando do início na atividade como fotógrafo, Taubaté, no

período em que ocorreu a entrevista completara setenta e três anos, situa a fotografia como um marco na transformação de sua vida e de sua família.

Para um homem que aos dez anos de idade já trabalhava como lavador de chapa para os fotógrafos da Praça, ter aos treze anos a sua própria câmera, ensinar o ofício ao pai e aos irmãos, é um motivo de orgulho. Jorge Fernandes e Pedro, ao lembrar-se de suas antigas máquinas tripé, remetem-se a um trânsito narrativo entre presente e passado. Um presente pouco produtivo que contrasta com um período profissional fértil.

Ah, trabalhamos. Muitos anos.
 Aquela máquina, eu e esse colega meu aí (aponta Zé Cláudio).
 Eu trabalhei com ela quase quarenta anos.
 Quase quarenta anos.
 Foi o ano. O tempo que nós ganhô muito dinheiro porque não tinha tanta concorrência.
 Hoje tem.
 Mas essa maquininha digital é uma máquina muito especial.
 Num tem muito trabalho.
 É uma máquina simples. E ela dá bons fotos.
Jorge Fernandes, 80 anos, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

.....

A gente pegava a máquina tripé, botava aqui na praça. Enfia a cabeça dentro dela né?
 Pegava o (inaudível). Aí botava a chapa no ampliador. E ali nós ia fazendo né? Na prensa. Botava na prensa. Ela tinha uns vidrinho dentro dela. Vermelho. Amarelo. Branco.
 Pra dá.
 Pra dá tapagem.
 E ali ia enfiando pra dá tapagem até sair a foto do jeito que a gente queria.
 Aí era umas foto muito bonita.
 É o tempo do lambe-lambe que é a máquina mais antiga que existiu. E as foto saia muito boa.
 Era umas coisa muito bacana.
 Depois foi terminando.
Pedro, 70 anos, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Frente a tal quadro, deve-se compreender que quando o pesquisador se propõe analisar um determinado grupo social, e suas práticas de sociabilidade, essas o colocam diante do risco

de limitar suas análises a interpretação que o grupo projeta em seu conjunto autobiográfico sujeito ao processo seletivo da memória, estabelecendo entre o pesquisador e o entrevistado um distanciamento envolvido por uma “realidade idealizada”, construída a partir de valores presentes, como aponta Bosi (2004, p. 64)“(...) a matéria-prima da recordação não aflora em estado puro na linguagem do falante que lembra; ela é tratada, às vezes estilizada, pelo ponto de vista cultural e ideológico do grupo em que o sujeito está situado”.



Imagem 017

Fotógrafos Joao Boi, Antônio Minaier e Antônio Euzébio – Praça N. S. Aparecida s/d.

Organização: Jornalista Lucio Mauro Dias.

Fonte: <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br>

Esta “matéria-prima” (elementos compositivo do conjunto de recordações) está condicionada pelo interesse social que o fato tem para o indivíduo que recorda (nesse caso, a máquina tripé foi o *insight* necessário para o estímulo da memória). E se esconde em elementos associados à personalidade do próprio indivíduo – como o temperamento e o próprio caráter do indivíduo que lembra (nos trechos acima, ao se remeterem á máquina tripé cada indivíduo fez um recorte específico de sua relação com a câmera, o ofício, dentro de uma perspectiva de

tempo presente-passado). Sendo assim, a memória convertida em oralidade, é um “contínuo” que pode se projetar a partir de uma simples assimilação, por “transplante”, até a criação social de novos símbolos, que surgem através da relação extra-grupal.

Na tentativa de compreender a presença e a ação desses fotógrafos na Praça Nossa Senhora Aparecida, as câmeras fotográficas (máquinas tripé), mais que mero aparato técnico, transformaram-se em personagem que atravessa a identidade desses profissionais. A sua presença no espaço cumpriam o triplo papel de registrar, revelar e expor os trabalhos desses fotógrafos⁷⁹,

As tradicionais câmeras fotográficas dos retratistas ambulantes, que funcionavam ao mesmo tempo como máquinas fotográficas e como minilaboratórios de revelação de negativos e de cópias positivas, acabam sendo adaptadas para trabalhar com negativos de vidro, com negativos de gelatina ou com negativos ou com negativos de papel. Geralmente as laterais dessas máquinas são utilizadas como espaços para expor exemplos da produção fotográfica realizada por esses profissionais ambulantes. (ÁGUEDA, 2008, p. 67)

Essa protagonização atribuída à câmera nas narrativas é compreendida pelo marco afetivo que a mesma exerce. Uma das características do ofício e de sua transmissão, presentes nas falas, residia no fato de que o ponto e câmera são herança de pai para filho, como se pode notar nas colocações do fotógrafo José Benedito⁸⁰

Desde... Eu já trabalhei antes quando era mais moleque né. Trabalhei lá na igreja velha com o meu pai.
Que eu vim de lá pra cá já faz trinta e oito. (...)Lá eu auxiliava. La eu fazia a

⁷⁹ Antônio Minaier ficou conhecido como o último fotógrafo Lambe-Lambe de Aparecida, tanto pela imprensa local, quanto pelos moradores, fotógrafos e turistas. Sobre o fotógrafo foi publicado em 2006, no Jornal local Tranca e Gamela (edição de 30 de março, ano II, nº 50) a seguinte matéria: A mística do Lambe-Lambe. Que relatava a persistência do fotógrafo em manter viva essa tradição fotográfica, uma enxurrada que devastou a rua onde reside, e a proteção da Santa em relação à velha câmera que saiu ilesa. Matéria assinada pela jornalista Lucio Mauro Dias.

⁸⁰ Diferentemente dos demais fotógrafos apresentados no texto José Benedito, atua no portão abaixo da passarela de acesso ao Santuário.

foto pro pessoal. Eu era o impressor deles lá.
 Ai eu vim pra cá pra trabalha pra mim né.
 Meu pai trabalhava com ela (máquina tripé) eu fiquei... Isso vem de pai pra
 filho né. (...)
 Eu fiquei no lugar dele, e eu cheguei a trabalhar na máquina dele.
 Depois comecei trabalha pra mim mesmo.

Esta prática de transferência do ponto em caso de morte do pai, para o filho, foi algo corrente entre os fotógrafos ambulantes de Aparecida. De acordo com o fotógrafo Marcio Queiros, atual presidente do Sindicato dos Fotógrafos Profissionais de Aparecida, essa prática funcionava como uma averbação entre eles e o poder público local.

Na realidade, isso não é Lei, não é nada. É um acordo que foi feito lá trás com um dos primeiros presidentes do Sindicato⁸¹. Ele fez esse acordo com a Prefeitura. Ele costumava falar que era um acordo de cavalheiros. Para que entrasse então o filho no lugar do pai para que não aumentasse muito o número de fotógrafos. De um tempo para cá isso ai acabou. Isso acabou. Então, hoje para entrar um fotógrafo aqui tornou-se mais difícil, né. Tem que tá no Sindicato, tem que tá conversando com o prefeito. Mandando um ofício pra lá pra podê tá conseguindo entrá novos fotógrafos. Teve essa mudança. Esse respeito. Esse acordo já não existe mais.

Herança tanto do espaço quanto da câmera e do ofício. Nas falas dos fotógrafos, percebe-se o fato como uma tradição, um direito adquirido. No campo profissional percebe-se nas composições que essa prática reforça a perpetuação de um imaginário técnico e estético.

⁸¹ O Sindicato foi fundado em 1968, com o objetivo de organizar e legalizar o ofício de fotógrafo em Aparecida. De acordo com Lucio Mauro Dias (2013, p.107), o primeiro presidente foi o fotógrafo Benedito Pereira, conhecido no meio como Peneirinha. Visto o período de repressão das organizações sindicais no período de Ditadura civil e Militar no Brasil, o Sindicato dos Fotógrafos Profissionais de Aparecida. Por um período, em sua fase de formação o Sindicato ficou sem endereço, correspondia a uma pasta e suas fichas de adesão que acompanhavam o Presidente em seu ponto de trabalho. Quando estabilizado, o Sindicato montou sua primeira sede no começo do “escadão” que dá acesso à Basílica Velha, tendo como Presidente o fotógrafo João de Souza. Atualmente o sindicato é presidido pelo fotógrafo Marcio Queiróz, e sua sede está localizada na Rua General Euclides de Oliveira Figueiredo, número 12.



Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
 Imagem 018 (meados da década de 1970) – proprietária: Maria Aparecida Barbosa; imagem 019 (aprox. final da década de 1960) – proprietário: Família Caovilla; imagem 020 (aprox. década de 1950) – proprietário: Maria de Lourdes Franscição.

2.2.1 – Os fotógrafos da Praça

Em Aparecida (SP) a presença da fotografia data de 1868. De acordo com Segala (2000), com a chegada dos fotógrafos Valentin Favreau e Louis Robin – que já haviam se estabelecido em 1866 em Pindamonhangaba. Com sede em Guaratinguetá, objetivavam impressionar os fazendeiros do Vale do Paraíba com seus trabalhos⁸². Ainda no século XIX, outros fotógrafos se deslocaram para a região, impulsionou esse deslocamento a cultura cafeeira do local, a construção da estrada de ferro e o aumento significativo do fluxo deromeiros em visita à Capela de Aparecida (MORENO, 2009). De acordo com Souza (2004) e Segala (2000), os trabalhos desses fotógrafos eram anunciados em jornais locais que indicavam o tipo de

⁸² Utilizavam um carimbo em francês no verso das fotografias com os dizeres: “Robin & Favreau – Spécialité de Reproductions Artistiques e Industrielles Peintres Photographes”. Pouco abaixo do carimbo encontrava-se carimbado os seguintes endereços: “Aparecida” ou “Guaratinguetá”, isso porque eles possuíam dois estúdios fotográficos, uma à Rua Tamandaré no número 22 em Guaratinguetá, e outro no Largo da Capela em Aparecida (SOUZA, 2004).

trabalho prestado pelo estúdio e sua localidade em Aparecida ou em Guaratinguetá⁸³.

Outra forma de tornar público o ofício e a localidade onde os serviços eram prestados, consistia em carimbos nas próprias imagens, no verso das fotografias. Essa prática, de certa forma autenticava a imagem, estabelecendo uma relação direta com seu autor, como no caso do fotógrafo Domingos Bello, estabelecido em Aparecida no final do século XIX, “(...) Domingos anunciava em seu carimbo no verso das fotos ‘photographia instantânea - especial para crianças e pessoas nervosas’”(SOUZA, 2004, p. s/n).

Iniciava nesse período das três últimas décadas do século XIX, o mercado fotográfico de Aparecida. A princípio, focado em alguns ricos produtores de café da região, e em romeiros em visita à capela que se dispunha a entrar em seus ateliês.

Sobre os fotógrafos ambulantes, os autores locais José Luiz de Souza e Lucio Mauro Dias, são imprecisos, assinalam para a presença de Emygdio Moreira, instalado em Aparecida, desde 1902, na Rua Major Martiniano. O referido fotógrafo anunciava o trabalho por sistema de instantâneos, mas em seu estúdio. A ocupação da Praça Nossa Senhora Aparecida por esses profissionais ambulantes ocorre no século XX, sem uma precisão de sua presença, tanto nas narrativas dos fotógrafos quanto nos textos de autores locais⁸⁴.

Em meio à formação de um mercado de bens religiosos e de acolhida (do qual esses

⁸³ É o caso de Virgílio Guimarães – Estabelecido à Rua 7 de setembro, em Guaratinguetá por volta de 1860. O fotógrafo Ernesto Félix anuncia no Jornal O Parayba que “continua a tirar retratos em fotografia todos os dias das 9 horas da manhã até as 2 horas da tarde, na rua D. Pedro II”. O Jornal de Guaratinguetá Correio do Norte, em edição de 26 de junho de 1892 anunciava a chegada do fotógrafo Victor Sabronha. Assim como o Jornal O Parayba e o Correio do Norte, os Jornais Folha de Aparecida e Correio Paulistano traziam em algumas de suas edições anúncios de endereços e de serviços desses profissionais. Levantamento de José Luiz Souza, 2004.

⁸⁴ Três imagens fotográficas datadas revelam a presença desse profissional no final da década de 1920 e início da década de 1930, ambas publicadas por Lucio Mauro Dias em seu blog <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br/>, postagem de novembro de 2012 e dezembro de 2011

fotógrafos são parte integrante) associado às romarias em visita à capela (Basílica Velha), a Praça Nossa Senhora Aparecida que envolve sua entrada principal, ao longo dos anos, tornou-se o centro de convivência entre o comércio estabelecido e o comércio ambulante, com regras e espaços de atuação bem definidos.

2.2.2 – Fotógrafos: ações e o controle do espaço

Entre a presença no campo e o acesso aos indivíduos produtores do espaço, existe um período de apresentação e inserção, tal como exposto anteriormente. Esse período corresponde a uma etapa de estudo realizado pelos entrevistados.

Os fotógrafos se mantem constantemente agitados, pela própria dinâmica do espaço as entrevistas em sua maioria foram rápidas, exigindo sempre uma segunda conversa. Ainda sobre esse período de observação, em uma das investidas, observava um fotógrafo abordar uma família que acabara de sair da passarela de acesso à Basílica Nova. Esse carregava consigo em um bolso do jaleco, fotografias de tamanho 10x15 cm e 15x20 cm, era um pequeno mostruário de seu trabalho. Como estratégia de inserção, me dispus a comprar uma imagem.

O mesmo antes de vender uma de suas imagens de mostruário, ofereceu seu serviço. O fotógrafo em questão era Pedro, irmão de Taubaté e Orlando. Esse contato viabilizou um acesso mais rápido ao grupo maior de fotógrafos. Com o gravador desligado, seu Pedro relatou suas experiências profissionais, lembrou-se do início de sua carreira, conduzia sua fala para lugares seguros da memória, sem conflitos.



Imagem 021

Vista da Praça Nossa Senhora Aparecida (do alto da Basílica Velha), década de 1980. Deve-se notar a disposição dos fotógrafos próximos à Basílica Velha, formavam um cinturão procurando garantir o maior número de cliente e o melhor enquadramento para a composição fotográfica.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela

Catálogo: João Bosco Garcia

Nesse primeiro contato, ainda com o gravador desligado, o fotógrafo quando questionou minhas intenções, afirmou que a maioria dos fotógrafos Lambe-Lambes havia morrido. Atualmente, vivos, os mais experientes, afirma, “é meu irmão Taubaté e o Toninho (Antônio Minaeir)”. Em suas lembranças, rememora o pai do fotógrafo Geraldo (Dadá), fala sobre sua morte, um assassinato. E deixa escapar: “aqui tinha muita confusão”. Todavia, essas memórias passam a ser mais seletivas quando o gravador foi ligado⁸⁵.

Em História Oral, a organização da memória obtida por recordações narradas nas

⁸⁵ Os relatos se tornam mais curtos, focados no “sucesso” da profissão, a família e com muita insistência a relação com os romeiros. Anotação no diário de campo em 11 de fevereiro de 2014.

entrevistas remetem o pesquisador a diversas leituras que um mesmo momento histórico pode proporcionar quando confrontados com outras fontes, tais como: os depoimentos coletados nas entrevistas, as imagens coletadas com os populares e os textos científicos que analisam o assunto abordado. Isso possibilita, como visto na ação acima, entrar em contato com o processo de construção da memória seletiva, tal como Burke (2000, p. 73) o aponta:

Considerando-se o fato de que a memória social como a individual é seletiva, precisamos identificar os princípios de seleção e observar como ela varia de lugar para lugar, ou de um grupo para outro, e como mudam com o passar do tempo.

As narrativas nessas entrevistas, sejam elas gravadas ou não, são representações de um imenso conjunto de recortes que compõem o espaço e o tempo social que envolve as ações desses indivíduos. Isto porque as experiências individuais e coletivas refletem um conjunto de valores e de interesses que garantam a manutenção do espaço social – fazendo com que se escolha o que se pretende falar, e até onde falar sobre o tema, como ocorrido com o seu Pedro.

As posições ocupadas pelos indivíduos dentro dos grupos interferem profundamente em suas respectivas leituras do espaço. Diferentemente do seu Pedro, o fotógrafo José Batista da Cunha (conhecido pelos demais fotógrafos como Carequinha), ao falar sobre a disputa por clientes na Praça, não vê o passado como algo pior que o presente. Indagado sobre as confusões por cliente citadas em outras entrevistas, diz:

Até que não dava muito sabe por quê?
Eu posso explica.
Hoje dá mais.
Hoje o freguês tá difícil, o cara pega o freguês o outro fala que já tratou com ele. Eu não faço isso.
Tem vários deles que faz.
Cria caso que tratou com ele, relaxa o preço, tem dado problema.
Naquele tempo não. Você não vencia fazê pra você. Não tinha tempo pra cuidá da vida um do outro.
Naquele tempo era uma dúzia, meia dúzia, outra dúzia. Tava fazendo uma dúzia aqui, tinha três de meia dúzia lá.

Então não tinha tempo de ficar olhando a vida do outro.
Agora...

Isolado do grupo de fotógrafos, o conflito nessa fala se encontra na luta pelo cliente, nos artifícios que os fotógrafos utilizam para obter o serviço, mesmo que para isso tenha que mentir. Sua fala é situada em um período temporal. Presente. Não poupa a crítica aos colegas “vivos” e atuantes.

São duas recordações sobre os mesmos indivíduos e o mesmo espaço de atuação. Porém, se manifestam de forma distinta como juízo de grupo. Percebe-se uma relação dicotomizante na construção de uma identidade social, expondo os seus mecanismos de preservação – no qual a oralidade é um destes – em que os indivíduos trabalham consciente ou inconscientemente, “(...) na construção de esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos” (BOSI, 2004, p.66), que consagram a memória, uma forma histórica própria, uma versão consagrada pelo grupo.

Lygia Segala (2000), quando esteve em 1991 na cidade por ocasião de seu estudo sobre os fotógrafos de Aparecida, constatou um fluxo sazonal entre esses profissionais. De acordo com a mesma, devido a festa da Santa, havia na cidade aproximadamente uns duzentos fotógrafos. Era um período de grande fluxo de romeiros, que acabava por absorver profissionais de outras áreas que viam no campo da fotografia uma forma de ganhar dinheiro extra.

Nas praças e nas ruas muitos trabalham na fotografia como serviço sazonal ou “bico” de fim de semana. Poucos retratistas estudaram além da quarta série em geral, “mexem com outras coisas” tem ocupações remuneradas complementares (...). As estações “fortes” para o trabalho são as do mês de maio – consagrada devoção mariana, e a de outubro, com o dia da santa. (SEGALA, 2000, p.180)

Todavia, nesse período (idos de 1991) a autora afirma que fora do ciclo festivo, rondavam as áreas de visitação aproximadamente oitenta fotógrafos. Como exposto

anteriormente, o trabalho de campo do presente estudo, foi realizado em fevereiro de 2014, um período que de acordo com os próprios fotógrafos, corresponde a um tempo “fraco” de serviço. Essa característica do espaço ficou evidente nos primeiros contatos estabelecidos com os comerciantes locais com os quais conversei. Junto aos fotógrafos o discurso se repetiu.

Em conversa com o fotógrafo conhecido como Curió – um senhor de aproximadamente setenta anos ou mais, muito reservado, um dos fotógrafos que tive muita dificuldade de me aproximar, esse sempre se mantendo desconfiado de minha presença – o mesmo relatou que até o mês de maio o movimento de turistas e romeiros é fraco. Há algum tipo de atividade aos finais de semanas, com as excursões de romeiros, o que acaba agitando o comércio da cidade. Enquanto tragava lentamente seu cigarro, em um raro momento de descontração, afirmou: “agora é férias aqui pra nós. Dá até para viajar”. Deixando escapar que iria para Goiás, realizar trabalhos no Santuário do Divino Pai Eterno⁸⁶. Percebe-se a condição sazonal do trabalho em sua fala. É uma busca que cumpre o calendário das celebrações católicas, em santuários, reforçando um perfil de trabalho, assim como um padrão de aceitação compositiva.

Diferentemente dos oitenta profissionais registrados por Segala (2000) quando de sua pesquisa, em dois mil e quatorze foram totalizados apenas vinte fotógrafos. Números revelados pelos próprios fotógrafos e pelos comerciantes do entorno da Praça⁸⁷. Em vista do movimento de turistas, nos dias que permaneci em Aparecida, havia um rodízio entre esses (não oficial,

⁸⁶ Nesse momento, a “entrevista” que ocorria na Praça, é interrompida pelo próprio ao abordar um casal de idosos com uma criança. Oferece-lhes o serviço. Após ter seu serviço aceito, encaminhou a família até um cavalo de madeira e pelúcia em frente a um painel fotográfico da Santa e a Basílica Nova, colocou a criança sobre o cavalo, e registrou duas poses com sua câmera fotográfica digital. Em seguida desceu junto com os clientes até a Casa Santa Fé, uma espécie de armarinho que realiza as impressões das fotografias para os profissionais da Praça. Registro no caderno de campo, 11 de fevereiro de 2014.

⁸⁷ Essa quantidade oscilava entre os entrevistados, uns afirmavam 15 fotógrafos, enquanto a maioria afirmava serem 20 fotógrafos. Houve aquele que disse que eram aproximadamente 22.

mas dificilmente via-se o mesmo fotógrafo por mais de dois dias seguidos), geralmente ocupavam a Praça Nossa Senhora Aparecida em um total de seis, chegando a ter oito fotógrafos atuando em algum momento, mas nunca todos os demais.

Chegam cedo ao local, acompanham o horário das missas, assim conseguem acompanhar o fluxo de romeiros e turistas. Todavia, como relatado nas entrevistas, a maior concentração desses fotógrafos no espaço ocorre aos finais de semana, período de movimento de romeiros na cidade⁸⁸.

A atuação desses profissionais no espaço é organizada pelo Sindicato dos Fotógrafos Profissionais de Aparecida, e, fiscalizado pela Prefeitura. Mas nas falas, percebe-se visivelmente que esse controle do espaço e do ingresso de novos fotógrafos é exercido por todos.

Tem que controlar porque a Praça é pequena. Sabe?

Aqui já chegou a ter setenta fotógrafos.

Hoje tem. O que?

Vinte...

Vinte e três no máximo.

Sabe.

Então. Hoje não comporta mais.

Por causa das mudanças também.

Não é nem muito por causa do espaço físico não.

É por causa das mudanças.

Hoje todo mundo tem máquinas.

Máquinas digitais. Todo mundo tem.

Tem seu celular que faz foto e tudo.

Então... Hoje talvez não comportaria tanto fotógrafo assim.

Márcio Queiroz – Presidente do Sindicato, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

⁸⁸ Essa característica de organização do tempo do trabalho desses profissionais gerou uma cena no mínimo inusitada. Em conversa com os fotógrafos Pedro e Orlando, fui encaminhado a residência do seu Antônio Minaeir, na Rua Primeiro de Maio, número 30, esse se recusou veementemente a conversar, disse que não trabalhava no meio de semana (e nesse momento deu a entender que a entrevista era um tipo de trabalho), reforçando essa lógica do trabalho dos fotógrafos no espaço.

É uma fala que no mínimo revela estratégias de manutenção e preservação do campo de atuação. Todo ingresso ao trabalho fotográfico na Praça, está sob a régua do Sindicato. Desde as manobras de manutenção dos pontos, os quais foram transmitidos de pais para filhos ao longo dos anos, como afirma Marcio Queiroz.

É um dos sindicatos mais antigos de Aparecida.
 E como a gente procura trabalhar em comum acordo, não tem por que.
 Então, os prefeitos respeitam muito.
 (...)
 Desde a formação do sindicato.
 Quando formou o sindicato em 1968, quem deu total apoio ao sindicato foi o prefeito Vicente de Paula Penedo.
 Ele... Além do apoio que ele deu ao sindicato. Até o pessoal costuma dizer que ele é o padrinho do sindicato.
 Ele sim propôs essa ideia.
 De entrar o filho no lugar do pai, ai vem cumprindo esse respeito até agora.
 Então, por mais que alguns... Sempre vou falar isso.
 Alguns não gostem do sindicato.
 Tem aqueles que reclamam, mas eu acho que é muito importante sim. Para a organização da classe é muito importante. Tudo que você vê relacionado a fotógrafo tem participação do sindicato.

Na prática, a atuação desses fotógrafos e suas áreas de permanência são visivelmente definidas. Mesmo moderando o controle da Prefeitura em sua fala, existe por parte do Poder Público um controle muito intenso do trabalho ambulante (MORENO, 2009)⁸⁹. Essa dimensão é retomada pelo próprio em outro momento do entrevista.

Nossa licença é para trabalhar aqui, Praça Nossa Senhora Aparecida. Nesse espaço.
 A gente vai até a metade da passarela faz uma foto pegando a Basílica Nova.
 A gente não pode ir lá na Basílica Nova.
 Lá tem alguns fotógrafos lá embaixo.
 E eles também não vem aqui em cima, sabe?
 Um respeito que existe.
 Mas, coisas fluem normal aqui rapaz.
 A gente trabalha bem, muito de vez em quando sai uma coisinha errada ai.
 Mas a gente procura conserta com a gente aqui porque a gente precisa ter essa, essa mentalidade que o fotógrafo é o cartão de visita da cidade.
 Cartão de visita.

⁸⁹ Essas medidas são tomadas desde 1996, como medidas de regulamentação do comércio ambulante na cidade.

O pai teve aqui, o avô teve aqui.

E já tinha fotógrafo.

Sabe?

E o sindicato taí pra isso. Pra melhorá, pra ajudá.

Marcio Queiroz – presidente do sindicato, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Nas observações de campo e nas entrevistas, o trabalho desses profissionais estava visivelmente organizado, e toda orientação da movimentação dos fotógrafos segue um conjunto de demarcações em amarelo no chão.

Cada área amarela indicava o posicionamento de um cavalo em madeira e pelúcia, sendo um desses com um painel fotográfico da Santa e da Basílica Nova, com uma perspectiva composta a partir do mirante de Porto Itaguaçu, sintetizando a narrativa sobre a devoção a Nossa Senhora Aparecida.

Esses cavalinhos...

Existe um sistema que se chama rodízio.

Tá vendo aquela pinta vermelha ali.

Amarela (complementa seu Pedro que observava tudo em silêncio).

Ali é o ponto de um cavalo.

Então, nós temos aqui cerca de onze cavalos. E a gente circula.

Em final de semana a gente coloca todos, mas em final de semana é um, dois.

Esse aqui é o que faz parte de todos nós.

Taubaté 73 anos, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Durante todo o período de permanência na Praça, esses fotógrafos se mantem em deslocamento, sempre de um lado para o outro, abordando romeiros e turistas, oferecendo seus serviços: “Vai uma foto ai senhor?”



Imagem 022

Fotógrafo Taubaté fotografando criança sobre o cavalo em madeira diante do painel fotográfico. O painel é uma síntese da devoção à santa – consta a origem: o rio; a santa e a força da devoção: o Santuário.
 Fotógrafo: André Camargo Lopes
 Acervo: André Camargo Lopes



Imagem 023

Fotógrafo Taubaté apresentando a fotografia ao responsável pela criança. Após realizar a fotografia, o fotógrafo foi até a Casa Santa Fé e realiza a impressão da imagem.
 Fotógrafo: André Camargo Lopes
 Acervo: André Camargo Lopes

O aliciar o cliente, oferecendo o serviço, é uma prática predominante no comércio próximo as áreas de visitas – nas lojas, nos restaurantes e com os fotógrafos.

As demarcações em tinta amarela no chão indicam as divisões dos onze pontos de atuação de cada fotógrafo, como afirma o senhor Jorge Fernandes. O que não inibe que a maior parte do tempo, os fotógrafos se mantenham próximos à entrada da passarela que dá acesso à Basílica Nova.

Todos os fotógrafos usam coletes identificadores. Os da Praça Nossa Senhora Aparecida, usam um colete amarelo devidamente identificado nas costas com uma imagem estilizada da santa e as inscrições em azul: “FOTÓGRAFO/ APARECIDA-SP”.

Os fotógrafos do Santuário usam coletes com as mesmas identificações, porém, da cor verde. Ao remeter-se ao uso dos coletes, seu Taubaté, reitera a manutenção do controle do espaço por parte desses profissionais.

É faz parte do sindicato, porque isso aqui é o seguinte. É uma organização pra não entrá outro. Penetra no caso né?
Porque se não está uniformizado entra qualquer um aqui e vai fotografá e você não pode fala nada.
Então, nós temos a licença tudo direitinho.

Segala (2000) em seu trabalho de campo (1991) identificou essa forma de controle. Divididos em categorias, em função da técnica que utilizavam. De acordo com a autora, nesse período, existiam três tipos principais de fotógrafos reunidos em espaços diferentes, pré-fixados pela administração municipal: os de estúdio, os da Praça ou jardim, os de portão ou feira.



Imagem 024

Disposição dos fotógrafos na Praça Nossa Senhora Aparecida, nota-se o uso dos jalecos por esses profissionais.

Década de 1990.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela

Catálogo: João Bosco Garcia

Todos os fotógrafos que atuavam na área pública eram identificados por jalecos azuis (a fotografia acima é datada desse período, apesar da mesma ser em preto e branco, o uso dos jalecos evidencia o modo de regulamentação e controle do ofício exercido pelo poder público municipal). Essa forma de identificação, tal qual exposto por seu Taubaté, facilitava (e ainda facilita) o controle das autoridades e dos próprios profissionais que procuram circunscrever o mercado.

2.3 – Os romeiros e os fotógrafos

Ao relatarem seu ofício, os fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida, em frente à Basílica Velha de Aparecida (SP), relatam suas experiências com o universo devocional de um

catolicismo popular. Lidam ao longo desses anos de trabalho no espaço, com pessoas em trânsito, que se deslocam de diversas regiões do país, em sua maioria, viajam em promessa. Como aponta Cordeiro (2010), é uma heterogeneidade de intenções que compõe o imaginário devocional dos romeiros. No conjunto de fotografias realizadas em Aparecida, catalogadas ainda no projeto O Clube da Fotografia, afloraram nos relatos dos proprietários diversos sentidos (ou intenções) atribuídos às imagens.

Predominaram manutenções de acordos de fé – fotografias de batizados em Aparecida, decorrente de promessa realizada para cura de doença na infância. Casamentos; famílias em viagem. Anjinhos – ora promessa, ora como afirmação de devoção à Santa. Homens, mulheres e crianças com suas histórias narradas em fotografias tamanho 9 por 13 centímetros.

Em Aparecida, assim como em outros Santuários católicos, o fluxo de romeiros ocorre de forma sazonal, concentrando-se em épocas de festas religiosas na cidade, remontando a um ciclo que se inicia em meados de Abril com a Festa de São Benedito, e tendo o seu auge no mês de Outubro, mês de comemoração a Nossa Senhora Aparecida.

Esse aspecto é de grande relevância para esses profissionais, atua diretamente sobre a organização de seus respectivos cotidianos de trabalho, tal como afirmam os fotógrafos Marcio Queiroz e José Batista da Cunha.

(...) todo ano é assim.
 Agora dá uma caída no movimento e em meados de abril começa.
 Meados de abril começa melhorá o movimento por aqui.
 A festa de São Benedito uma festa muito boa.
 Já é o anuncia que está melhorando o movimento em Aparecida.
 (...)
 Muito forte né.
 O mês de outubro, é muito forte né.
 Dia doze né. O dia que dá mais gente na cidade é o dia doze de outubro.
Marcio Queiroz, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

(...) a abertura do movimento é a Festa de São Benedito. Depois vem o mês de maio. É um bom mês. Mês de bastante gente.

Ai continua até o final do ano.

José Batista da Cunha, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Registrar-se nesse espaço, cuja festa é sagrada faz parte da própria compreensão simbólica presente, motivadora da viagem. Esse elemento é um dos indicadores que ressalta nas falas dos fotógrafos quando se referem aos romeiros, ao lembrarem o período que detinham o controle sobre a construção dessas narrativas fotográficas da devoção e do milagre.

Com motivos diversificados, a produção dessas imagens fotográficas descortina mais um dos aspectos do universo devocional católico brasileiro. Os devotos, afirma Segala (2000), buscam nessas imagens fotográficas compor a cena negociada do milagre, o instantâneo da salvação, “(...) ao ar livre, à luz do sol vem aparecer a imagem deles com a santa, em gesso ou em tela, reatualizando, simbolicamente, pela técnica moderna a aparição da Virgem nas águas do rio” (2000, p. 172). São contratos de fé.

Minayo (1994), ao se referir a essa construção do sentido do sagrado aponta para dois princípios determinantes no imaginário religioso que nutre o catolicismo popular. Segundo a autora, para o devoto, há um lugar consagrado, em que o fenômeno religioso é mais intenso – o espaço está estruturado sob narrativas de milagres.

O outro aspecto está diretamente relacionado à demanda do milagre. No caso da imagem 023, a composição é direta, não faz rodeios sobre o foco narrativo, é a devota diante da cena do primeiro milagre (a aparição da Santa), o que justifica todo um universo devocional. A Santa em sua mão expõe essa proximidade entre as partes.



Imagem 025

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
 Mãe do senhor Antônio Francisco diante de painel que remonta o local em que N. S^a. Aparecida foi encontrada, em sua mão direita sustenta uma pequena estatueta da Santa.
 Proprietário: Antônio Francisco Lopes

São muitas as histórias contadas pelos fotógrafos sobre romeiros e suas promessas. Promessas muitas vezes impactantes, mas sempre revelando nas narrativas dos próprios fotógrafos, um fundo moralista em relação a atitude desses diante do fato, com fica evidente nessa história contada por José Batista da Cunha.

Veio um senhor aqui. Eu esqueci o nome dele.
 Mas você nunca deve desfazer de pessoa nenhuma, nos todos somos seres humanos iguais.
 Eu tô com a máquina ali, passou um senhor com uma barba grande lá no peito assim, com o cabelo nas costas, e vestido totalmente sujo. Era promessa dele sabe?
 E subiu, tinha uma porção daquelas máquinas e ninguém ofereceu.
 Desfez do homem. Ninguém quis.
 Ai chegou, eu tava na máquina: “ Ai senhor quer bater uma foto ai?”
 “Perfeitamente. Era promessa eu tinha de vim aqui, e o primeiro fotógrafo que me oferecesse eu tirava com ele. E o senhor foi o primeiro. Passei por todos eles ai e ninguém nem me deu bola. (inaudível)”
 “Tiro”.
 Vai escutando a brincadeira, eu bati uma chapa do homem, com aquele cabelão

daquele jeito, e ele falou “olha dessa chapa você vai fazer pra mim”...

Lembro como se fosse hoje.

“dez dúzia”.

Disse: “é o seguinte, essa promessa é minha e não pode faltar”.

Eu disse: “Então vamos fazer duas se uma não der a outra dá. Que é promessa do senhor, depois o senhor vai fazer a barba e cortar o cabelo e depois não tem como fazer outra”.

Bati mais uma.

Ele disse: “oia, faz o retrato todo aí que eu vou... Onde é o barbeiro?”

Expliquei onde era o barbeiro.

“Vou cortar barba, cortar o cabelo. E mais tarde eu volto com minha família, a família é grande e eu vou tirar muito foto viu?”

Falei “tá bom senhor”.

Pensei, esse tanto de foto pra promessa é um absurdo. (confuso)

Eu disse, “pode ir cortar sua barba, seu cabelo que eu vou fazer as fotos”. Eu fiz as dez dúzias do homem.

Ficou feio, aquela barba preta. O rosto tá sumido. O cabelo tá nas costas.

Sujo daquele jeito.

Não tinha como ficar bonito.

Aí eu fiz, depois de tarde, por incrível que pareça, o homem se arrumou por lá cortou a barba, cortou o cabelo, vestiu um terno. Voltou com a família. Ele não tava com a família ele tava sozinho nessa hora. Veio com a família pra tirar foto e falou pra mim: “eu vim tirar mais fotos, já fez as outras?”

Eu disse “que outras?”

Não conhecia o homem mais, fez a barba ficou clarinho, um homem novo.

Não conheci. Sinceridade.

“que outras?”

“você não tirou comigo? Você não tirou de um homem barbudo aqui?”

“tirei”

“Sou eu.”

“Oh meu senhor, com sinceridade, eu não conhecia o senhor mais.”

A barba foi feita cortou o cabelo aí... Tem que mudar né?

“Agora a patroa gosta de mim”, ele brincou comigo.

Olha, eu ganhei a semana com esse homem. A promessa daquele tanto de foto que ele fez foi pra distribuir por aí. Pra algum parente sei lá.

Fiz um monte de foto.

Dele. Da esposa dele.

Meia dúzia de cada criança, meia dúzia (inaudível) naquele tempo deu um mês de serviço pra mim. E ninguém quis.

Desfizeram do homem, não quiseram oferecer. Eu ofereci.

Então, a turma admirava: “Aquele homem feio que passou e tirou toda essa coisa?”

Eu disse, “é. Vocês desfizeram dele. Não pode desfazer de ninguém, o ser humano não pode desfazer de ninguém”.

José Batista da Cunha, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

O fundo moral da história reside no reconhecimento do outro como igual, “não desfazer de ninguém”, como diz o seu José. Mas a história tem como pano de fundo um elemento central do catolicismo popular: a promessa. Nessa perspectiva, a devoção é mantida

pela manutenção da promessa, “(...) o devoto não pode ficar em débito com o santo porque, da próxima vez que precisar, não será atendido; pior: o santo poderá mudar a sua ideia e retirar sua ‘graça’ concedida ou até castigar” (PEREIRA, 2003, p. 68). Como visto na narrativa é um compromisso moral que reflete a dedicação do devoto ao santo de confiança. As doenças ainda movimentam as narrativas sobre as promessas,

Essas foto de promessa, quando é uma promessa que diz o que é verdadeiro.
 Tem muitas pessoas que tiram o retrato com a santa. Beijam a santa. Chora.
 Vem aqui pra agradecê.
 Vem pra fazê pedido.
 Tem muitas senhoras que faz voto pra não operá da mama.
 Então pede pra tirá fotografia só do mamá perto de Nossa Senhora.
 A gente fala pra ela:
 “Dona fazê essa foto aqui no ponto fica difícil, se a senhora me acompanha.”
 Tem um lugar que a gente vai e pede pro dono do hotel. Chega lá e diz: “
 fulano é uma promessa assim, assim. E pode fazê aqui mesmo”.
 Então a senhora tira. Mostra os mamá.
 Fotografa.
 Acabou de fotografá.
 “Já fiz o foto”.
 Vai lá guarda e vai embora.
Jorge Fernandes, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

A presença da Santa atua como uma forma de reordenação do universo moral da devota. A doença nessa perspectiva, em muitas situações extremas passa a ser interpretadas como “benção-meios”, como afirma Minayo (1994), o beijar a santa, chorar diante a imagem, refletem ao mesmo tempo o desespero e o reconhecimento de sua condição existencial. Para a autora, essa relação define na prática, uma tentativa de mudar a vontade divina, “(...) ao mesmo tempo que Deus é o dono e governa o mundo, o indivíduo recebe o sofrimento por culpa sua, porque se esquece da divindade. Para mudar a vontade divina, ele deve assumir o seu mal, sua culpa e regenerar seu comportamento individual” (MINAYO, 1994, p. 62).

Esta leitura sobre espaço, e a participação direta na manutenção desse imaginário devocional através da composição fotográfica desses contratos de fê entre o romeiro e a Santa,

faz do fotógrafo um “cronista destas histórias”. Por suas lentes foram registradas promessas, casamentos e batizados. A Basílica Velha e a Praça Nossa Senhora Aparecida, mais que cenários tornam-se personagens das histórias registradas, tal como relatado abaixo.

Naquela época a gente batia casamento. Dois, três por dia.
 Então ficava nos hotéis aqui. Os noivos. Casava na igreja ali (Basílica Velha), eles pegava... Eu era taxista. Eu tinha um carro próprio pra noivos sabe?
 Bordô. Teto branco.
 Muito procurado.
 Pegava muita noiva.
 Levava na igreja ali.
 Tinha missa.
 Eu ficava uma hora na frente da igreja parado. Eles pagavam o taxi uma hora, esperando a noiva sair, pra voltá e levá no hotel.
 A noite eu ia viajar.
 Ia pra São Lourenço.
 Poços de Caldas que era estada turística. Então, eu sempre ia pra lá.
José Batista da Cunha, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

A chegada dos ciclos de festas e romarias refletem para esses profissionais, um extenso período de trabalho, estabelecendo, como narrado pela grande maioria dos fotógrafos entrevistados, vínculos de “amizade” entre o romeiro e o retratista, gerando certo tipo de preferência pelo trabalho.

De primeiro era aqueles caminhão né?
 Vinha era caminhão de romaria. Aquelas jardineira.
 Parava aqui assim ó. (aponta área de estacionamento da Praça)
 Lá embaixo tinha o quarto do garimbo (um tipo de estacionamento).
 Aqueles caminhão já vinham cheio de madeira pra eles cozinhá.
 Então já trazia a lenha. Trazia a lenha no caminhão.
 E pegava um quarto.
 Agente ia lá também. Sempre... As pessoas trazia muito era leitoa. Aquele tempo era beleza né?
 Leitoa. Aqueles porco capado. Trazia tudo morto. Tudo arrumadinho. A gente ia sempre nos quarto deles.
 Tirava a foto e ia entrega o retrato. Ali a gente já comia junto com eles. Ai já aproveitava (risos).
 Era muito bacana.
 Tempo bom. Gostoso de lembrá né?
 A vida é essa, não é mesmo?
Pedro (Pedrinho), fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Estes ciclos são marcados pelo aspecto material da devoção. Como “prestadores de serviço”, esses fotógrafos leem as transformações culturais atuantes no imaginário religioso a partir das mudanças temáticas em seus trabalhos.



Imagem 026

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Proprietários: não especificou;

Dos batizados e casamentos consagrados à Santa, às promessas surge no falar desses indivíduos uma nova imagem-identidade perseguida por aqueles que procuram seus serviços. Se antes, predominava a procura por uma atestação da fé, atualmente esse elemento não é o foco principal da imagem produzida.

Mas a promessa diminuiu bem, sabe.
Antigamente você via uma pessoa com uma barba comprida ou com uma vela na mão, podia chegar que era fotografia certa. Hoje não... Hoje... O pessoal não tem mais aquela crença de trinta, quarenta anos atrás sabe?
O pessoal hoje já não está esquentando tanto a cabeça com religião quanto

antes né?

Taubaté, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Toma-se nesta perspectiva, as transformações no gosto e na visualidade. O acesso aos meios de produção de imagem. Fato que, de acordo com Segala (2000), é visível nessa relação fotógrafo e romeiro a negociação de novos e atuais padrões de gosto, equilíbrio e beleza. A autora afirma que cruzam-se nesse negociar diversos imaginários, muitas vezes em conflito, “(...) o que o romeiro julga ser, o que ele gostaria que outros julgassem que ele é, o que o fotógrafo pensa que ele é; e o que o fotógrafo pretende construir como expressão sua no retrato” (SEGALA, 2000, p. 187). É a realidade recriada conjuntamente, comum no ofício dos fotógrafos de praça, porém, característica que os coloca como cronistas desse cotidiano de transformações.

2.3.1 – Romeiros, romarias e promessas

Em minha infância tive pessoas que me ensinaram a amar Jesus.

Mamãe foi uma delas.

Além dos momentos de oração e atitudes de amor, mamãe incentivava os filhos a participarem da igreja.

Íamos sempre à reza. Naquele tempo havia reza na Basílica Velha. Cida, minha irmã, cantava no coro. Havia terços, pregação, cantos e benção do Santíssimo. Sentávamos quase sempre no mesmo banco.

Enquanto um padre redentorista presidia a celebração, intercalada pelo som do órgão e canto do coral, eu, criança observadora, prestava atenção nas pessoas que estavam ao lado.

Lembro-me dos romeiros que naquela época eram **diferentes. Eram pessoas muito simples**. Sentavam-se nos degraus das colunas quando os bancos estavam tomados. Às vezes a família toda vestia o mesmo tecido. Sinto até o **cheiro** deles... **Não chegava a ser mau cheiro ou suor. Acho que era cheiro de fumaça. Os homens também tinham cheiro de cigarro de palha. As crianças eram quietas e apáticas. Muitas dormiam no colo ou no chão. As mães muitas vezes amamentavam os filhos ali mesmo.**

No frio, os homens usavam ‘pelerine’ – capas de vaqueiros que compravam nas lojas dos turcos⁹⁰.

⁹⁰ Esse trecho pertence a uma seção de memórias do Jornal Local Tranca e Gamela. Trata-se da seção “Histórias que eu conto e canto”, com a finalidade de manter viva a memória de Aparecida, a partir de histórias narradas por

“Eram pessoas muito simples”, ou “Não chegava a ser mau cheiro”, ambas as colocações da autora, remetem a uma leitura local do outro, o que nesse caso, o romeiro. São memórias evocadas a partir dos sentidos das sensibilidades tais como a (visão/imagem) das vestimentas e olfativas (cheiro). São memórias de infância, descritas pela professora Margarida Thereza de Menezes Reis, é a leitura do estabelecido em relação ao “outro” na perspectiva do cotidiano rompido pelo cheiro, pela apatia, roupas e comportamento. A memória narrada no texto refere-se à manutenção da tradição familiar, católica, educada dentro da igreja e seus cânones. Visto assim, percebe-se nesse e em alguns outros textos do jornal⁹¹, memórias de certo conservantismo cultural flexibilizado pela presença do outro (o romeiro)⁹². A memória remete a uma legião de desconhecidos. Pessoas estranhas, vindas de diversas regiões em ônibus, caminhões ou por conta própria (como visto na imagem 034). Produzindo um vocabulário próprio, um comércio específico para sua devoção, coabitando a cidade por horas ou dias.

seus moradores. O texto em questão é fragmento de memórias narrada por Margarida Thereza de Menezes Reis. Encontra-se publicado na edição de 30 de julho de 2004, número 6. Sobre o jornal Tranca e Gamela, esse foi lançado em 15 de maio de 2004, a partir do projeto do jornalista Renato Correia Ribeiro.

⁹¹ Na edição de 30 de junho de 2004, nº 4, p3, escreve Luiz Affonso de Freitas: “Cidadania, o problema de Aparecida”. No editorial da edição de 15 de outubro de 2005, nº 39: “O significado da vida. O caminho da fé”.

⁹²Essa presença dos diferentes em um mesmo espaço social caracteriza-se como um grande desafio que se estabelece no campo da análise cultural. Segundo Barros, este desafio se refere a “(...) sujeitos e grupos que resistem e sobrevivem fechados sobre si próprios, desenvolvendo mecanismos de controle e reprodução de seus sistemas de representações, esquivando-se do contato com os diferentes, através de visões fortemente etnocêntricas, desenvolvendo uma postura de recusa a mudança” (BARROS, 1999, p. 33). Mesmo não refletindo o rigor dos grupos apontados por Barros, em Aparecida, a questão do conservantismo social, dentro da ação cotidiana refletida nos textos dos jornais locais, nas revistas diocesanas e nas falas dos indivíduos entrevistados, torna-se um mecanismo motor, que se manifesta presente nos elementos simbólicos que estruturam a rotina diária do indivíduo e do grupo, consolidando-se como um trabalho “no tempo e sobre o tempo”, ressignificando o cotidiano dentro de uma lógica reprodutivista, na qual o indivíduo tende a construir seus padrões identitários através de mecanismos que possibilitam dentro da ação dinâmica do cotidiano, uma permanência estática de valores que se consagram através de costumes que os normatizam, que em vista da sua dinâmica irreflexiva aparentam manter em sua disposição espaço/tempo numa inércia configurativa. Estes valores em seu estado permanente se moldam ao presente – implícita ou abertamente - como sendo parte integrante de suas representações, estabelecendo dentro do grupo, os mecanismos de pertencimento ou exclusão.



Imagem 027

Movimentação de romeiros em 1961.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela

Organização: João Bosco Garcia

Esse aspecto de flexibilização inter-relacional entre os locais e os romeiros de Aparecida, não se limitam a esse espaço em questão, são percebidos por Cordeiro (2010) em seu estudo sobre Juazeiro do Norte. A autora ao definir o trânsito dos romeiros, tenta situa-los na trama constitutiva do espaço. Em sua análise os mesmos encontram-se em uma situação de “dentro-fora”, pois tanto são responsáveis pelos fluxos migratórios formadores do município, como são ao mesmo tempo “estrangeiros” que visitam anualmente a cidade e “(...) conhecidos que pela repetição ritual da prática estabeleceram contato com autóctones e moradores com quem constroem espaços de proximidade” (CORDEIRO, 2010, p. 73).

Nesta perspectiva desponta outro fator determinante nas relações cotidianas que estabelecem essa identidade devocional estruturadora do imaginário em torno da cidade. Esse fator se refere ao fato desta ser construída a partir de uma ação compartilhada presencial, na qual o elemento subjetivo coexiste com o coletivo, num processo recíproco de construção da identidade – são as práticas dos muitos segmentos devocionais que constituem a legitimação da

devoção à Nossa Senhora Aparecida. A partir deste contato o indivíduo define com o outro (coletivo ou individual), uma relação de construção de elementos significantes – nesse sentido o imaginário social constituído transcende a condição da localidade. Nesse processo de interação, os padrões de sociabilidade se flexibilizam. Existe na compreensão dessa estruturação simbólica, uma inter-relação entre o espaço, as instituições e os homens. Em Aparecida isso é evidenciado nas mídias que publicizam a cidade, na expansão hoteleira, na sacralização dos espaços e na política pública de tratamento ao romeiro.

Retomando a descrição dos romeiros na narrativa da professora Margarida Thereza de Menezes Reis, a definição “(...) Lembro-me dos romeiros que naquela época eram diferentes. Eram pessoas muito simples”, colocada em uma perspectiva histórica, situa-os em perfil social predominante descrito por Brustoloni (1979), em sua maioria, homens simples, ou em termos de Zaluar (1983), homens rústicos. Homens esses que tenderam a desaparecer gradualmente a partir do trânsito social das comunidades rurais para o espaço urbano. Esse fator corresponde ao primeiro momento de análise desta pesquisa (exposto no capítulo um), no qual se procurava entender a visualidade construída por esse migrante dos campos para a periferia de Londrina.

O romeiro “diferente” problematizado no trecho acima reflete as transformações nas práticas e hábitos tradicionais. A devoção espontânea, ou prática, foi aos poucos absorvida pela sistematização devocional da Igreja Católica, com isso os símbolos e os rituais foram adequados a um universo ordeiro e centralizador. Na prática, isso significa mudanças profundas na compreensão de mundo.

(...) Nas cidades, também as festas realizadas para homenagear determinados santos de devoção local deixavam de seguir as normas costumeiras: o grupo de músicos devotos do santo (folia) não percorria a região circunvizinha recolhendo dádivas para o repasto coletivo e a distribuição gratuita da comida, os quais estavam sendo substituídos por barraquinhas vendendo “comes e bebes” e pelo leilão de prendas. Não

haviamais bailes e folguedos que eram violentamente criticados por padres e por aqueles que compartilhavam sua doutrina, os quais viam nesses eventos uma profanação da solenidade sagrada. (...) E por fim, as promessas que eram sempre feitas em função das festas tradicionais, pareciam estar mudando de caráter: no contexto urbano, falava-se mais do uso do ex-voto e nas romarias feitas às cidades santuários para pagar promessas. (ZALUAR, 1983, p. 15)⁹³.

A transposição desse imaginário religioso católico popular que tende ao coletivo, é substituído por uma lógica individualizadora da promessa cumprida em romaria. As romarias como fenômeno social cumprem um duplo papel, ao mesmo tempo em que reforçam o controle da igreja sobre os espaços, as festas, as formas e os santos de devoção, refletem uma forma de organização popular da fé. Segundo Cordeiro (2010), o fenômeno social da romaria está diretamente ligado a três aspectos: o religioso, o econômico e o político. Em sua análise, esses elementos são indissociáveis, correspondem à base de inteligibilidade das romarias. Essa tríade compreensiva é evidenciada em muitos momentos das entrevistas com os fotógrafos, como evidenciado na fala abaixo,

O pessoal era mais simples. Gente da roça.

Hoje é diferente.

Parece que com essa mudança a tradição morreu.

Não tem mais tanta promessa, anjinhos.

Marcio Queiroz, Presidente do Sindicato, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Ao falar das transformações no “gosto” de seus clientes atuais, o fotógrafo, coloca em evidência, transformações sociais e conseqüentemente culturais, que interferem diretamente no comportamento religioso do romeiro. Em sua Tese, em 2009, Moreno afirma essa mudança de perfil social do romeiro. Em relação ao tipo de transporte utilizado por esses, percebe-se, afirma

⁹³ Sobre essa transformação nos aspectos sociais e seu conseqüente impacto na rotina cultural desses indivíduos, o texto citado de Alba Zaluar é pontual, datado em um recorte temporal que envolve de 1940 a 1953, período que corresponde a transição de um modelo de organização social rural para o crescente plano urbano no país.

o autor, um crescimento significativo no número de carros de passeio⁹⁴. Colocado em perspectiva histórica esse aspecto de transformação, reflete a heterogeneidade do perfil social apontado pelo fotógrafo⁹⁵.

A compreensão do espaço de Aparecida como um Santuário exige do devoto que esse se desloque de seu cotidiano como manifestação de fé. Logo, no imaginário popular, rumar-se ao Santuário é uma forma de promover a manutenção de sua devoção. é uma reorientação da prática devocional que exige do devoto um distanciamento de lugares e universos familiares. Essa experiência reflete uma renovação espiritual e de estímulo à pertença católica.

Nesse sentido, o deslocamento para a cidade de Aparecida como manutenção de um imaginário devocional católico pode ser pensado a partir da definição do espaço sagrado proposto por Eliade (2001), visto que para o autor, o homem religioso não entende o espaço como algo homogêneo, pelo contrário, “(...) o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaços qualitativamente diferentes das outras. (...) Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência forte, significativo; e há outros espaços não-sagrados, sem estruturas, nem consistência, em suma amorfos” (2001, p. 25-26). O espaço sagrado, tal como define Eliade, é

⁹⁴ O autor utilizou como fonte quantitativa os levantamentos de 2007 do DATAVALE e SEBRAE. p. 94.

⁹⁵ Visto que até 1920, os romeiros chegavam em grupos, a pé ou em carros de boi. Essa mudança não foi abrupta, ainda no século XIX, com a inauguração da Estrada de Ferro Rio-São Paulo, em 1877, o transporte ferroviário passa a ser utilizado em larga escala por romeiros da região. Em 1900, começam a ser organizadas romarias programadas e organizadas pela própria Igreja, utilizando-se de comboios especiais fornecidos pela Central do Brasil (MORENO, 2009). Esse aspecto transformador das vias de acesso a cidade está presente no texto de Brulostoni “(...)Hoje as romarias se fazem de outro modo, desde que a Estrada do Norte desdobrou as suas paralelas de aço pelo Vale do Paraíba, e pousou suas estações onde eram antigamente o pouso dos viajantes, tudo mudou. Há mais comodidade de transporte, mas também acabou-se o encanto daquelas pelas viagens”. (...) A maior parte dos romeiros vem de trem, mas no tempo seco, de abril a novembro, vem muitas caravanas com 15 até 30 cavalos, burros e cargueiros” (1979, p. 110). O autor cita em um primeiro momento, um artigo publicado a 04 de janeiro de 1884 no Jornal Correio Paulistano, sob o título “Fia-te na viagem”, referindo-se ao impacto da estrada de ferro nos hábitos dos romeiros. O segundo trecho de citação, corresponde a uma carta do Padre Lourenço Gahr ao seu amigo Monsenhor Bachar, em Bhremem, na Alemanha. Nessa carta datada de 01 de junho de 1895, procura descrever o formato dessas romarias. Ambos os trechos demonstram o impacto da via férrea, porém, a permanência (no primeiro numa ação de saudosismo), dos antigos hábitos de transporte. Após 1920, com a melhoria da malha viária de acesso à região, intensifica-se o uso de automóveis, ônibus e caminhões jardineira. Todavia, de acordo com Brustoloni (1979), o uso do trem se estende oficialmente até 1954.

ruptura deste com a totalidade do espaço, são áreas diferenciadas, criadas pela própria intenção do agente, é o centro do mundo, que legitima a ação, e que pensado no quadro apresentado por Cordeiro (2010), movimenta o controle sobre o imaginário religioso.

Mesmo sendo uma ação que predominantemente se desenvolve pela vontade popular, a romaria destoa da concepção tradicional santo-devoto (festas, novenas, folias e peditórios). Esse fenômeno social se caracteriza a grosso modo, por seu viés penitencial e não festivo. Retomando Zaluar (1983), entende-se que a massificação da preferência devocional pela prática da romaria e pela penitência como manifestação de fé e devoção, revela uma nova ética religiosa dotada de preconceitos morais advindos de transformações sociais, culturais e na estrutura organizacional do catolicismo brasileiro. De acordo com a autora, a romaria é o oposto ao a festa que tem o divertimento como um dos centros da celebração. A romaria tende a ser a própria penitência da promessa, um sacrifício, um oferecimento da própria pessoa ao santo.

A promessa é um elemento significativo nessa compreensão, do impulso gerador do deslocamento do devoto ao santuário. Pautada na reciprocidade como prática de manutenção dos vínculos entre o santo e o devoto, a promessa são pautadas em prestações e contraprestações estabelecidas. A relação devocional no imaginário do catolicismo popular, funda-se no princípio que este contato é pautado em um significante imediato e concreto da ação comunicativa (reciprocidade). Tomando a linha reflexiva acerca do imaginário coletivo, entende-se esses processos como forma construção que está inserida na realidade cotidiana do indivíduo em seu espaço doméstico e social, reforçado por uma rotina de ações concretas e abstratas, que emanam de aspirações, temores, e necessidades imediatas (proteção, objetivos a serem alcançados, curas etc.). Esta relação de reciprocidade que constitui a relação de devoção, envolve os indivíduos e “santos”, sentimentos marcados pela fé, pela confiança e pela amizade. Nessa perspectiva, um

devoto tem fé em seu santo de devoção, ele confia que receberá a sua ajuda, ele o considera um amigo.

A compreensão das fotografias de Aparecida está diretamente relacionada à relação promessa e milagre. Fenômeno cuja análise, pretende-se desenvolver no capítulo seguinte. Visto assim, as Fotografias de Aparecida encontradas nos acervos destes indivíduos viabilizam a reflexão sobre um tipo de iconografia devocional reconhecida por construções familiares da memória. A partir deste momento, procurar-se-á compor os elementos que fundamentam essa iconografia: o devoto, a santa e o Santuário.

Capítulo III

O eu e a Santa: do encontro da imagem a constituição de um imaginário fotográfico devocional



Imagem 028

Proprietário: Cleusa Aparecida Brito – década de 1980.
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Estar diante do mito de origem, o local (ou melhor, a representação) do espaço em que o milagre do encontro foi registrado é uma forma de atualização da fé. A composição acima deve ser pensada na perspectiva de seus produtores: fotógrafo e devoto. Visto que para o fotógrafo é a história da Santa sendo recontada, uma forma diferenciada de se levar uma lembrança de Aparecida em uma fotografia 14x 9 centímetros. Para o devoto é a presentificação do feito, “aqui que tudo começou”, uma ação de identificação e atualização de sua fé.

Ao analisar a imagem acima, tem-se um duplo movimento compositivo: uma fotografia sobre um fundo pictórico narrativo. A pintura ao fundo apesar da perda de algumas

características cromáticas no resultado fotográfico final, situa o devoto em um mirante, aos pés de Nossa Senhora Aparecida que ocupa praticamente todo o eixo central do painel. O horizonte alto da perspectiva (dois terços da composição) enfatiza o Rio Paraíba, local no qual os pescadores encontraram a Imagem. Essa composição pictórica somada ao retrato do devoto sintetiza as narrativas orais sobre o encontro da santa, assim como o discurso oficial da Igreja exaustivamente reproduzido em monumentos locais, fotografias em revistas, filmes, textos e programas televisivos, todas essas informações, apreendidas em uma única pose fotográfica.

Esses espaços e monumentos inserem os devotos em um processo de (re)construção da história da Santa, conseqüentemente de sua própria devoção. De acordo com Brustoloni (1979), entre o século XVIII e o século XIX existiram outras narrativas que concorriam com a oficializada, todas tentavam explicar o mistério do aparecimento, inclusive a origem da imagem.

Entre elas, corria de boca em boca, a lenda da enorme serpente que apareceu no rio Paraíba, junto da cidade de Jacaré e que pôs a população em estado de pânico. Para afugentá-la, dizem, teria alguém lançado nas águas do rio uma pequena imagem de Nossa Senhora da Conceição, padroeira daquela Vila. E a enorme serpente fugiu, deixando para sempre, tranquila a população. Anos depois, conta a lenda, a mesma imagem foi encontrada em Porto Itaguaçu. (BRUSTOLONI, 1979, p. 33)

O milagre do “aparecimento” da imagem veio acompanhado de diversas especulações no imaginário popular. Muitas sobre como a imagem da santa foi parar, quebrada, dentro do rio. De acordo com Peters (2012), são narrativas muito próximas que compõem uma tradição oral sobre a imagem, mesmo que não defendida pela Igreja, reafirmando a dinamicidade cultural que envolve a devoção a Nossa Senhora Aparecida. Grande parte desses relatos encontra-se anotados no livro “Acontecimentos Extraordinários Referentes à Imagem de Nossa

Senhora Aparecida”, escrito em 1919⁹⁶, e são retomados por Peters (2012).

Os avôs e bisavôs de meu pae contaram o seguinte:
Que Nossa Senhora Aparecida era de Jacarehy e que devido a uma grande enchente no Parahyba apareceram dois monstros que deram o nome de minhocão. Esses minhocões estavam fazendo grandes estragos no rio Parahyba, derrubando barrancos, pondo assim am grande movimento o rio⁹⁷.

Outro relato destacado pelo autor, refere-se a confecção da imagem, essa atribuída a um detento sentenciado em Jacareí, São Paulo, no ano de 1713. Um homem inocente, condenado injustamente a cumprir pena no rio de Janeiro. Como último recurso, o injustiçado fez uma promessa que se obtivesse o perdão, retornaria à região de Guaratinguetá e faria uma imagem de Nossa Senhora da Conceição para ser venerada naquele local. Perdoado, voltou para cumprir sua promessa.

Fez, pois, a dita Imagem de Nossa Senhora da Conceição. Segundo a informação dos antepassados essa imagem é a mesma que o Padre de hábito branco da Ordem dos Carmelitas , levou ao Parahyba. Este Padre foi convidado por Frei Pedro da Incarnação, religioso do Convento de Sabaúna, para servir a esta Villa, auxiliar com preces afim de conseguir remover um minhocão que se achava localizado atrás da Igreja, onde passava o rio Parahyba, cujo bicho estava solapando para o centro da terra. Por esta ocasião convidado o povo para estas preces, resolveu o Padre de hábito branco levar a imagem de Nossa Senhora acima referida para “deposital-a” no dito local onde se achava o monstro⁹⁸.

O que há em comum nos relatos é o recurso à Imagem da Santa para salva-los do mal

⁹⁶ O livro resultou de uma pesquisa encomendada pela Igreja Católica aos Padres Estevam Maria e Ottom Maria Bohm, que tinham que levantar documentos autênticos sobre acontecimentos extraordinários referentes à imagem de Nossa Senhora Aparecida, “(...) algumas destas narrativas ganharam forma em desenhos, pinturas, esculturas, enfim, em imagens; algumas deixadas como ex-votos pelos fieis no santuário da virgem, outras produzidas pela própria Igreja para ornar o interior, primeiro da capela e atualmente do Santuário” (PETERS, 2012, p. 28)

⁹⁷ Relato extraído por Peters (2012, p. 29) do Livro Acontecimentos Extraordinários referentes á Nossa Senhora Aparecida – 1743-1872, folha 71. Relato feito pelo Major Laudelino José de Moraes.

⁹⁸ Outro relato extraído por Peters (2012, p. 29-30) do Livro Acontecimentos Extraordinários referentes á Nossa Senhora Aparecida – 1743-1872, folha 70-71. Desta feita o relato é narrado pelo procurador de terras do Convento do Carmo de Mogy das Cruzes, em 1719, o senhor Benedicto Manoel Pinto Ribeiro.

que assolava o povoado. Tais narrativas reforçam as representações sobre a presença do santo na vida cotidiano do homem do setecentos no Brasil, “(...) era comum os apelos para as imagens dos santos na tentativa de cessar tempestades ou grande distúrbios climáticos. Algumas vezes, eram feitas procissões até o local onde o caos se mostrava mais intenso” (PETERS: 2012, p. 30).

Entre as narrativas sobre a Imagem, é a de seu o encontro, a assumida como oficial e registrada pelo Padre João de Moraes e Aguiar no 1º Livro Tombo da Paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá, entre as folhas 98 e 99⁹⁹, sob o título “Notícias da Aparição da Imagem da Senhora” (1757). O texto é dividido em duas partes: a primeira fala do encontro – os fatos que levaram a pescaria, os personagens e o encontro –; o segundo dos milagres e da devoção já existente no período em que o texto foi escrito.

De acordo com Brustoloni (1979) o ocorrido se dá em 1717 (e não em 1719, como escrito no texto do Padre João de Moraes Aguiar) tem como fato delimitador a passagem por Guaratinguetá do governador de São Paulo, o Conde Assumar, Dom Pedro de Almeida Portugal¹⁰⁰. A partir de sua estadia na região, surgem os personagens e os espaços que compõem as narrativas do mito de origem da Imagem de Nossa Senhora Aparecida¹⁰¹.

⁹⁹ O documento encontra-se no Arquivo da Cúria de Aparecida.

¹⁰⁰ De acordo com Souza (2001, p. 81), D. Pedro de Almeida Portugal foi nomeado governador, em março de 1717, por Dom João V, para substituir Dom Baltasar da Silveira. Chegou ao Rio de Janeiro em junho, tomando posse, em setembro em São Paulo. Somente em 1718 foi nomeado conde Assumar.

¹⁰¹ De acordo com Alves (2005, p. 33-34), o cenário de aparição da imagem de Nossa senhora aparecida foi o Vale do Paraíba, ocupado por uma população pequena e pobre constituída de “brancos portugueses”, índios e mestiços em sua maioria. O espaço foi colonizado a partir de uma lógica interna do sistema colonial ainda no século XVI, período de surgimento das bandeiras, expedições organizadas por comerciantes e aventureiros que visavam, umas, a captura de índios para trabalho escravo, e outras a busca de riquezas minerais. Neste período foi encontrada a primeira mina, na Capitania de São Vicente (atual São Paulo), depois desta, muitas outras foram descobertas em diversas regiões da colônia, sobretudo na região de Minas Gerais. Gerando uma enorme agitação e deslocamento de bandeiras para essas regiões. Em meio à agitação da busca do ouro, ainda na primeira metade do século XVII, foi fundada Guaratinguetá, que quando da passagem do conde Assumar em 1717, possuía cerca de 3 mil habitantes. Era um entreposto dos migrantes que procuravam ouro na região do rio das Mortes, em Minas Gerais. Nesse contexto de exploração do ouro, a Coroa estabeleceu limites nas regiões de Minas Gerais, negando a concessão de

Com a presença do governador, a Câmara local, notificou aos pescadores que pescassem para suprir as necessidades da comitiva hospedada na região. Neste momento da narrativa surgem os pescadores Domingos Martins Garcia, João Alves e Filipe Pedroso, personagens centrais nesta história, assim como elementos temáticos presentes nas diversas narrativas reconstróem a origem do milagre.

Iniciaram a pescaria no Porto de José Correa Leite, distante de Itaguaçu cerca de 6 quilômetros rio acima. E destaca que naquela longa distância a pescaria foi infrutífera. “E principiando a lançar suas redes no porto de José Correa Leite, continuaram até o porto de Itaguaçu, distância bastante, sem tirar peixe algum”. Naquela região, o rio Paraíba era todo sinuoso e suas margens cobertas de vegetação com muitas passagens alagadiças, próprias para a proliferação de peixes.

(...) No Porto Itaguaçu, porém, deu-se o fato notável. João Alves apanha na sua rede de rasto o corpo de uma pequena imagem. Repetindo os lanços, retira a pouca distância a cabeça.

(...) “Guardou o inventor esta Imagem em um tal ou qual pano, e continuando a pescaria, não tendo até então tomado peixe algum, dali por diante foi copiosa a pescaria em poucos lanços, que receoso, os companheiros de naufragarem pelo muito peixe que tinham nas canoas, se retiraram a suas vivendas, admirados desse sucesso”. (BRUSTOLONI, 1979, P. 36)

O rio presente na pintura do painel que compõe a fotografia 035 é um elemento central na composição, mais que uma lembrança do espaço, é uma forma de (re)atualização do feito narrado. O Devoto é inserido na história. O devoto encontra a imagem da Santa (como se pode ler no registro imagético). É uma experiência que transcende as relações naturais, ou seja, uma relação do humano (o indivíduo posto à frente do painel e diante da câmera) com o transcendente (a imagem da Santa seja na pintura, ou na escultura, assim como o rio ao fundo).

exploração aos moradores da Vila de São Paulo, apoiando baianos e portugueses instalados na região de Minas, conseqüentemente, a Coroa aproveitou-se para exercer um controle mais firme sobre as riquezas extraídas da região, evitando que esta se tornasse território livre. Esta postura da Coroa levou ao descontentamento dos paulistas gerando um conflito civil conhecido como a Guerra das Emboabas (1708-1709). Decorrente do cenário estabelecido há quase uma década na região, no intuito de dar estabilidade à área de passagem e extração o rei de Portugal determinou a unificação das capitanias de Minas Gerais e São Paulo, passando a ter um só governador, o capitão-mor dom Pedro de Almeida Portugal, que se dispõe a atravessar o Valo do Paraíba com o objetivo de acalmar os ânimos. Este fato situa historicamente o aparecimento da imagem de Nossa Senhora Aparecida, uma vez que foi sua passagem por Guaratinguetá que durou 13 dias, que gerou a necessidade da pesca para alimentar a sua comitiva.

A narrativa de origem tanto na versão registrada em 1757 quanto na fotografia realizada no início da década de 1980, no qual pouco mais de duzentos anos as separam, revelam um local e seus personagens atualizados especificamente pela oralidade, gerando no universo religioso formas de apropriações da Santa.

As representações que (re)atualizam o aparecimento da imagem aos universos mentais que coletivizam e fundamentam a experiência religiosa em seus mitos (a pescaria) e rituais (novenas, missas e até mesmo a composição fotográfica). Assim, independente do contexto histórico, o devoto (neste sentido, o *homo religiosus*)¹⁰², atribui à sua existência material uma realidade absoluta, o sagrado, transcendendo o mundo de suas relações materiais à medida em que se manifesta neste, santificado e tornado real (ELIADE, 2001). Neste sentido, diante do painel, visto o espaço e a história narrada, o próprio devoto se torna o pescador da Santa, reforçando seus vínculos devocionais em uma imagem que comporá o seu acervo pessoal e a Sala de Promessas. A santa em seus braços, não é mais uma imagem, é Nossa Senhora Aparecida. É o fato atualizado.

Ao retomar a história do “aparecimento” da Santa, algumas perguntas se levantam:

¹⁰² Para Mircea Eliade (2001), a experiência religiosa se dá a partir de manifestações que se projeta em um processo de racionalização do próprio “homem religioso”, relação esta que se materializa nos objetos, fenômenos naturais e no espaço “(...) O homem toma conhecimento do sagrado porque este manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. (...) A manifestação de algo de ordem diferente – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrantes do nosso mundo natural. (...) o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, (...), não se trata de uma veneração da pedra como pedra de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada, não são adoradas como pedra ou árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque revelam algo que já não é mais pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *gens andere*. (ELIADE, 2001, p. 17-18). Esta realidade manifestada (hierofania) coloca em oposição os limites do humano e do sagrado, no corpo de um mesmo objeto ou em um mesmo espaço. Pois a experiência do sagrado é um elemento na estrutura da consciência do homem, uma valoração simbólica destes elementos que não descaracteriza o objeto em sua essência. Logo, o indivíduo que posa diante de um painel é conhecedor da natureza pictórica do painel, mas o utiliza como elemento para reativar o mito de origem do sagrado manifesto nas águas do rio.

porque os pescadores? Quem eram esses indivíduos? Como, em meio a tantos na região, foram identificados?

Há nas devoções os discursos e suas intencionalidades e a construção de uma devoção é atravessada por etapas narrativas que se fortalecem a medida que há uma identificação entre seus personagens e o grande público devoto. De acordo com Silva (2005, p. 37) Nossa Senhora Aparecida ao surgir das águas a três pescadores pobres, negra, entregou-se ao povo, envolvendo características fortes para sua aceitação, tanto em seu meio como salvadora, o que justifica a apropriação de sua devoção pela Igreja (ainda no século XVIII) e pelo Estado (primeiras décadas do século XX). Hoornaert (1983) auxilia compreender a presença destes três personagens, ao remeter-se a um aspecto sociológico que fundamenta a relação santo e devotos, “(...) a verdade social do Brasil era revelada pelo apego que os pobres sempre tiveram pelas imagens dos santos nos santuários de seus casebres” (HOORNAERT, 1983, p. 352). Esse apego das pessoas pobres aos santos, de acordo com Hoornaert (1983) revela o quadro de desamparados e miséria aos quais esses indivíduos estavam submetidos. Homens pobres e cristãos e de muita fé, esses eram os três personagens do encontro. Brustoloni (1979, p. 30), na construção da veracidade de “uma história oficial” sobre a Imagem de Nossa Senhora Aparecida, situa como modelos exemplares esses três personagens. Porém, uma vez criado o modelo, deve-se garantir a sua existência. De acordo com o autor, Domingos Martins Garcia, João Alves e Filipe Pedroso têm seus nomes registrados nos livros de batizados e casamentos da paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá, o que confirma a sua existência, legitimando o culto.

O Pe. Félix Sanches batizou a 30 de julho de 1720 o menino João, filho de Atanásio Pedroso e de sua mulher Rosa Maria. E o Pe. José Alves Vilella anotou a 2 de maio de 1745, o termo de batismo de outro neto de Filipe Pedroso. “Aos dois dias do mês de maio de mil setecentos e quarenta e cinco batizei e pus os santos óleos a José, filho de Atanásio Pedroso e de sua mulher Maria Siqueira, neto paterno de Filipe Pedroso e de sua mulher Verônica da

Silva, já falecidos etc”.

(...) João Alves aparece como testemunha de casamento. Entre os recenseados na Companhia de Ordenanças do bairro de Itaguaçu, em 1765, encontramos o nome de Domingos Martins Garcia. Outros nomes intimamente ligados aos primeiros fatos relacionados com a devoção à Imagem, como Silvana da Rocha, Atanásio Pedroso e Lourenço de Sá são mencionados em outros documentos da época. Todos eles viviam na região do encontro da Imagem, e com suas famílias foram os primeiros a lhe prestar culto” (BRUTOSLONI, 1979, p. 30-31)

Tem-se a partir destes pescadores e seus familiares o início do culto à imagem de Nossa Senhora Aparecida. Nos personagens apresentados por Brustoloni (1979) encontra-se o reflexo do contexto colonial apresentado por Hoornaert (1983), que a principal virtude para os pobres na colônia estava diretamente relacionada às aspirações celestes. O milagre da pesca reflete a esse universo de soluções que transcendem ao imediato concreto. Stiel (2003) ao remeter-se às aparições marianas no início da Idade Moderna, e especificamente na América Ibérica, afirma que é a partir do século XVI que as aparições de Nossa Senhora ganham maior visibilidade pública. As suas aparições se dá principalmente por imagens que são descobertas em lugares distantes dos centros urbanos, junto à natureza (STIEL, 2003, P. 25)¹⁰³. Essas aparições se difundiram largamente na Europa e atingiram as Américas, dando origem a muitos santuários de peregrinação¹⁰⁴. O autor verifica características comuns nestas aparições que acabam por sugerir padrões:

- Os videntes são pessoas que estão em nível inferior na estrutura social e não possuem conhecimento da formal da religião – pode ser um índio, como na aparição de Nossa Senhora de Guadalupe, no México. Ou os pescadores, como no relato de aparecida (SP) no qual a imagem é milagrosamente retirada do rio Paraíba;
- Nestes relatos é Maria que toma a iniciativa de encontro com os devotos e escolhe a

¹⁰³ De acordo com o autor, essas aparições distantes das vilas e das cidades, próximas à natureza, representavam uma reação popular ao controle e domínio eclesiástico, exercido através do culto centrado nas relíquias. “(...) Ao controlar as relíquias, que geralmente eram propriedade das catedrais e dos mosteiros, os líderes religiosos e políticos controlavam o acesso do povo ao sagrado. Ao deslocar o culto aos santos das relíquias para as imagens, que apareciam à margem do centro do poder, o povo reconquistava um acesso ao sagrado que podia dispensar a mediação institucional” (STIEL, 2003, p. 25-26).

¹⁰⁴ Stiel (2003, p. 26) ao tratar do tema, aponta para um período de repressão aos videntes que tinham acesso a tais aparições no período – beatos, mulheres, crianças, frades entre tantos outros – geralmente camponeses, esses, eram levados à Inquisição acusados de ter visões falsas e diabólicas.

- comunidade à qual quer manifestar;
- Através da aparição Maria estabelece um diálogo não só com o vidente, mas com sua comunidade;
- A relação é direta sem mediação das autoridades eclesiais e civis;

O processo de colonização das Américas viabilizou uma expansão da devoção mariana permitindo a apropriação da imagem da Virgem Maria, dando-lhes narrativas de aparições em diversas culturas. Como símbolos que afloram de universos culturais, as imagens da Virgem são passíveis de diversas interpretações, são imagens feitas ícones e discurso (SOUZA, 2001, p. 78), cuja leitura permite penetrar no universo das representações polissêmicas, no caso do Brasil, Nossa Senhora da Conceição Imaculada. Porém, com a permanência de sua função mediadora, intercessora entre a vontade divina e a seus devotos.

Sobre as origens desta tradição devocional no Brasil Hoornaert (1983, p. 349) ao tratar da devoção popular na colônia, afirma que essa se consolida de forma forte a partir do período mineiro (século XVIII), primeira imagem venerada em Minas Gerais, na ermida do Ribeirão do Carmo, ulterior a cidade de Mariana. Uma devoção vinculada inicialmente à coroa portuguesa, com a consagração à Maria das colônias sob seu domínio¹⁰⁵, está na devoção a

¹⁰⁵ Alves (2005, p. 31-32) afirma que em Portugal durante o período de União Ibérica houve uma proliferação das ordens religiosas em torno da devoção do rosário de Nossa Senhora. Segundo a autora, no século XII, tal devoção foi propagada por São Domingos, enquanto que no século XIII, por Domingos Gusmão. Porém, em seu estudo sobre os usos da devoção mariana no Brasil, afirma que outros fatores foram decisivos para o transplante dessa devoção na América Portuguesa: no ano de 1571, o papa Pio V convocou reis e nações para lutarem contra os mulçumanos da Europa Central. Atenderam esse chamado Veneza e o rei Felipe II da Espanha que mais tarde se tornaria rei de Portugal. Com a vitória das tropas cristãs, o papa determinou que em sua comemoração celebrasse a festa De Nossa Senhora da Vitória, que em 1573 foi transformada na festa de Nossa Senhora do Rosário. Como símbolo disso, os estandartes das tropas traziam a imagem de Maria e os soldados o rosário ao peito. Visto isso, é de se compreender que tal devoção reflita no regime de Padroado na América Portuguesa, uma devoção pátria, herdade do rei Felipe II. É com o fim da União Ibérica no século XVII, e a proclamação da coroa de D. João IV ao trono de Portugal, inaugura-se o poder régio dos Bragança, e consequentemente, proclama-se as terras sob o Regime de Padroado, devotas de Nossa Senhora da Conceição Imaculada, um gesto simbólico que levava para as terras da coroa, a devoção de sua linhagem. Tal gesto fortaleceu o apoio da Igreja e das nações católicas à monarquia portuguesa, “(...) A figura de Maria é utilizada, então, como legitimadora das ações reais, sendo imposta como ídolo do reino e de seu povo. No entanto, essa devoção imposta pela monarquia, transforma-se aos poucos, em devoção popular, tornando-se um mecanismo de resistência à dominação, uma Imagem criada pelos missionários que é utilizada por todos os filhos seus, brancos, índios, negros, conquistadores e conquistados, que têm como Mãe auxiliadora, protetora e como caminho de libertação, a ponte que leva ao Filho “ (ALVES, 2005, p. 32”.

Nossa Senhora da Conceição a origem da devoção a Nossa Senhora Aparecida. Porém, a imagem, assim como a tendência corrente nas aparições marianas se faz presente ao povo pobre, criando uma tipificação e identificação inicial de sua devoção.

Neste sentido, a presença dos três pescadores nesta narrativa de origem da devoção reforça o vínculo da Santa com o povo, porém, um povo específico: o povo pobre¹⁰⁶. A expressão o “aparecimento” da Santa e não o seu “encontro” remete a intencionalidade do ato. À vontade da mesma. Logo, a fotografia pertencente à Cleusa Aparecida de Brito, traz em seu corpo essa complexa narrativa que soma o princípio de uma devoção popular no qual em seu conjunto visual tem-se a presença do ambiente natural, distante dos centros de poder (Rio Paraíba), o homem pobre como vidente da aparição (os pescadores Domingos Martins Garcia, João Alves e Filipe Pedroso) e a vontade da Santa se fazendo imagem (a pequena estátua que se permitiu pescar no fundo rio).

3.1 – A devoção a Nossa Senhora Aparecida

A tradição oral reconhece na imagem a sua condição: Aparecida. A imagem que se fez ver, se permitiu ser encontrada por três humildes pescadores. O nome atribuído ilustra o fato como um milagre, pois a imagem emerge das águas.

A atribuição dada à peça surgiu nos primeiros tempos devocionais à Santa da imagem,

¹⁰⁶ Sobre a tradição da devoção à imagem, Hoornaert (1983, p. 350) chama atenção para o fato de esta tradição devocional representar no Brasil o que é a devoção a Nossa Senhora de Guadalupe na América espanhola. Segundo o autor, assim como há no período um crescimento da recém instaurada devoção a Nossa Senhora da Conceição Imaculada, pela coroa portuguesa, foi também introduzida no Brasil, pela tradição devocional lusitana, reflexo de uma transmissão cultural sob a regia espanhola período de união das coroas – União Ibérica: 1580-1640), a devoção a Nossa Senhora de Guadalupe, “(...) em Olinda e Salvador encontrava-se igrejas dedicadas a Nossa Senhora de Guadalupe. A expulsão dos franceses do Maranhão, em 1614, foi realizada sob a invocação de Nossa Senhora de Guadalupe”. Mesmo com a descastelhanização da coroa portuguesa, e conseqüentemente aos aspectos culturais que a cercam, predominou nas práticas religiosas populares a devoção à Santa.

remetendo-se às circunstâncias do encontro com a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Sobre esse fato Brustoloni (1979, p. 38) se remete ao relatório do Pe. Francisco da Silveira, escrito as 15 de janeiro de 1750¹⁰⁷ no qual diz:

Aqueles dois sacerdotes dos nossos, chegaram as doze paróquias, além das outras capelas particulares dos povoados, nos quais permaneceram por alguns dias, a fim de atenderem o mais possível o bem espiritual dos participantes. (...) Chegaram finalmente à Capela da Virgem Conceição, situada na vila de Guaratinguetá, que os moradores chamam de “Aparecida” porque, tendo pescadores lançado suas redes no rio, recolheram primeiro o corpo, depois, em lugar distante, a cabeça. Aquela Imagem foi moldada em argila, de cor azulada, famosa pelos muitos milagres realizados. Muitos afluem de lugares afastados, pedindo ajuda para as próprias necessidades”

Uma devoção voltada a uma peça escultórica de aproximadamente 36 centímetros de altura e 2,550 quilos de peso, cujas cores originais foram comprometidas pelo tempo. Originalmente, afirma Brustoloni (1979, p. 14) “(...) pintada no seu barro claro, um manto azul escuro forrado de vermelho granada, cores oficiais de Nossa Senhora da Conceição, conforme normas ditadas por João IV¹⁰⁸”. Suas condições de origem foram mantidas até 1946, quando foi restaurada pelo Pe. Alfredo Morgado que reconstituiu na peça seu cabelo e o nariz, como observável nas imagens abaixo, as primeiras são fotografias realizadas pelo próprio Padre Alfredo Morgado, em 1946, enquanto que a outra fotografia foi registrada por André Bonotti, em 1924.

Nota-se que o cabelo na peça fotografada em 1924 é curto e oval, limitando-se às dimensões da cabeça. A imagem restaurada de 1946 tem um acréscimo de comprimento nos

¹⁰⁷ De acordo com o autor, esse é o documento mais antigo no qual consta o registro da presença da Imagem de Nossa Senhora Aparecida. O relatório menciona entre outros assuntos, as missões populares pregadas por dois missionários jesuítas em doze paróquias e em outras capelas dos povoados. O relatório do Pe. Francisco da Silveira é a partir da observação de missionários jesuítas entre 1748 e 1749 atuantes na região.

¹⁰⁸ Para Alves (2005, p. 19) essa normatização revelava a intencionalidade do Estado em se apropriar do catolicismo popular, especificamente da força devocional mariana, revestindo-a com suas cores, dando-lhe um caráter simbólico e mediador entre o poder do estado e o poder da Igreja.

cabelos revestindo as costas da peça. Seu nariz ganhou contornos mais homogêneos.



Imagem 029

Imagem de Nossa Senhora Aparecida sem o manto. Registro fotográfico de André Bonotti, 1924.

Dados sobre a imagem: Padre Júlio J. Brustoloni.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela.

Organização: João Bosco Garcia.



Imagem 030

Imagem de Nossa Senhora Aparecida sem o manto. Registro fotográfico de Pe. Alfredo Morgado, após ter realizado a restauração da imagem.

Detalhes de mudança no nariz e no comprimento dos cabelos 1946.

Dados sobre a imagem: Padre Júlio J. Brustoloni.

Os deslocamentos da Imagem, assim como a sua fragilidade na área de junção das partes, o pescoço, levou ao Padre Pieroni, em 1950, a reforçar a fixação da cabeça ao tronco com um pino de massa de cimento¹⁰⁹.

Sobre a autoria da peça, Alves (2005, p. 112) afirma ser um exercício de difícil empreitada, visto que uma das características da produção colonial brasileira era o anonimato predominante. No caso da imagem em questão, o fato de não estar assinada e nem datada. O primeiro a estudar a imagem de Nossa Senhora Aparecida a procura de sua procedência foi

¹⁰⁹ A última restauração da imagem foi realizada após um atentado contra a mesma em 1978, que a reduziu a quase duzentos fragmentos. A imagem foi encaminhada ao professor Pietro Maria Bardi, na época diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que examinou a peça, com sua equipe de restauradores. Apontaram com a conclusão do restauro que a imagem era da primeira metade do século XVII, de artista paulista, tanto pela cor como pela qualidade da argila empregada em sua confecção, assim também, pelas características do estilística da peça.

Pedro de Oliveira R. Neto, especialista em imaginária seiscentista, cujo resultado apresentou em Conferências do Jubileu de Ouro (1967) e Rosa de Ouro (1970):

A imagem (...) encontrada pelos pescadores junto ao Porto de Itaguaçu, e que hoje se venera na Basílica, é de barro cinza claro, como constatei, barro que se vê claramente em recente esfoladura no cabelo.
(...) Sob a pátina morena da imagem, como verniz criado pelo uso e pelo tempo, fica escondido o barro paulista. (BRUSTOLONI, 1979, p. 15)

Essa perspectiva sobre o material também é justificada pelos restauradores do Museu de Arte de São Paulo, no relatório apresentado em 1978, “(...) Constatamos, pelos fragmentos da imagem em terracota, que ela é da primeira metade do século XVII, de artista seguramente paulista, tanto pela cor como pela qualidade do barro, empregado e, também, pela própria feitura da escultura” (BRUSTOLONI, 1979, p. 15).

Uma questão material, o barro paulista, depois de cozido tende a uma coloração cinza clara, às vezes rosada, isso o difere do material empregado em outras regiões do país, afirma Brustoloni (1979). Sobre a coloração amendoada da Imagem, em ambos os relatórios atribuem a ação de elementos naturais e ao tempo, “(...) Pelo fato, porém, de ficar por muitos anos submersa no lodo das águas e posteriormente, exposta ao lume e à fumaça dos candeeiros e velas quando ainda se encontrava em oratórios particulares dos pescadores e no oratório de Itaguaçu, a Imagem de Nossa Senhora Aparecida adquiriu a cor que hoje conserva: castanho brilhante” (BRUSTOLONI, 1979, p. 15).

A autoria da peça é atribuída por dedução ao monge beneditino Frei Agostinho de Jesus, discípulo de Frei Agostinho da Piedade. De acordo com Alves (2005, p. 112) essa definição do autor se deu por um estudo comparativo das peças e a localização estilística. É Pedro de Oliveira R. Neto quem atribui ao Frei Agostinho de Jesus a autoria da Imagem.

O autor analisa as obras de Frei Agostinha da Piedade e de seu discípulo Frei Agostinho de Jesus, sobretudo deste último, em terra de São Paulo e chega a reunir as linhas características de seu estilo. Os detalhes mais determinantes são: forma sorridente dos lábios, descobrindo os dentes da frente; forma do rosto, com queixo encastado, no meio do qual há uma covinha; o penteado; as flores em relevo nos cabelos; o diadema na testa, como um broche com três pérolas pendentes e o porte empinado. “Notamos na imagem da Senhora Aparecida a perfeição das mãos postas, pequeninas e afiladas como as duma menina e as mangas simples e justas, de muito requinte, terminando no punho esquerdo dobrado à maneira dos mestres seiscentistas do barro paulista. (...) O primeiro a chegar a essa conclusão foi o irmão Paulo Lachenmayer do mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Sua opinião foi posteriormente endossada pelo seu confrade Dom Clemente, que nas suas pesquisas havia identificado as obras de Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus. (...) Há dezenove anos – 1960 – guardei para mim esta descoberta, que agora achei oportuno revelar. Se Frei Agostinho da Piedade não tivera mais tempo de modelar por ter sido nomeado administrador da igreja de Nossa Senhora das Graças, ficou compensado com seu discípulo, autor da Imagem da Rainha do Brasil, que tem depositado em seu semblante a herança do mestre. . (BRUSTOLONI, 1979, p. 17)

Brustoloni (1979) em seu livro que oficializa uma história para a Imagem de Nossa Senhora Aparecida, expõe essa busca de controle da Igreja sobre o imaginário devocional. Não há um mistério no rio, como manifestado pela oralidade, há o milagre. A imagem se deu pela mão de um sacerdote, e tem seu reconhecimento legitimado por outros sacerdotes. E a figura morena não resultante de um povo, uma santa com sua feição. Vem de uma longa tradição imagética, a coloração como provam os especialistas é decorrente da ação do tempo sobre a matéria¹¹⁰.

Ao se apropriar da “história” da Imagem, a Igreja estrutura seu discurso no campo

¹¹⁰ Bourdieu afirma que este processo de legitimação e centralização do campo religioso promove paralelamente ao movimento agregador do campo sacerdotal, um movimento no sentido contrário em relação aos grupos excluídos deste campo. Ocorre assim, uma desapropriação objetiva daqueles que são excluídos, e que se transformam por esta razão em leigos (ou profanos, no duplo sentido do termo), destituídos do “capital religioso” enquanto trabalho simbólico acumulado. Por este viés, Bourdieu nos apresenta o campo da religião como, “(...) Produto de grupos bem definidos (teólogos puritanos, sábios confucionistas, brâmanes hindus, levitas judeus etc.) e até de indivíduos (como profetas) que falam em nome de grupos determinados, a análise da estrutura interna da mensagem religiosa não pode ignorar impunemente as funções sociologicamente construídas que ela cumpre: primeiro, em favor dos grupos que a produzem e, em seguida, em favor dos grupos que a consomem. Nestas condições, a transformação da mensagem no sentido de moralização e de racionalização pode resultar, ao menos em parte, do fato de que o peso relativo das funções que se pode considerar internas cresce na medida que o campo aumenta a sua autonomia. (BOURDIEU, 2005, p. 43)

religioso e no artístico cultural. São os especialistas que passam a definir o que é verídico e o que é credence entorno da devoção a Nossa Senhora Aparecida. Essa ação de apropriação da Imagem no discurso da instituição revela os usos políticos da devoção. De acordo com Peters (2012), a devoção a Nossa Senhora Aparecida passa a ganhar projeção nacional somente em fins do século XIX e início do século XX.

É neste período que a cor escurecida da imagem, negada durante certo período, transforma-se em uma virtude, capaz de congregar a identidade de um povo mestiço. Embora o culto tenha iniciado na primeira metade do século XVIII, passou a ter maior representação institucional somente na segunda metade do século XIX, momento em que a sociedade brasileira passava por diversas mudanças.

A Lei do Ventre Livre, instituída em 1871, ofereceu uma nova imagem da população brasileira, vista agora como mestiça, marcada pelo elemento negro. O que por sua vez, levou a Igreja a repensar a sua atuação junto a esse “novo povo” e buscar representar essas mesmas pessoas dentro do catolicismo. (...) sobre esse período, marcado também pela entrada maciça de imigrantes no país, (...) a reforma de atuação da Igreja representou também um esforço de conquista do espaço religioso no Brasil Imperial, onde junto aos imigrantes, chegava ao país novas denominações cristãs e outras formas de confissões. (PETERS, 2012, p. 16-17)

Neste jogo entre as transformações sociais, a retomada de um papel central no universo político e cultural brasileiro fez com que a Igreja destinasse força na construção de um símbolo nacional. Para a construção deste símbolo vários documentos foram produzidos neste período com o objetivo de recontar a história da imagem e de seus milagres. Para compô-los a Igreja se fez valer de relatos escritos, sempre retomando o que foi escrito nos Livros Tombos da paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá, assim como, relatos orais, histórias de pessoas que vivenciaram ou presenciaram algum milagre atribuído à imagem. São histórias que se cruzam dentro de um imaginário social, ou seja, essas histórias se reproduzem em um universo criado

em um primeiro momento pela oralidade e por práticas devocionais da religiosidade popular. E posteriormente incorporados ao discurso oficial da Igreja, reorientadas para dentro de sua compreensão teológica e devolvida ao meio popular. Essa tradição oral incorporada como oficial pela Igreja concentra diversos relatos de milagres atribuídos à Imagem.

É neste conjunto de ações legitimadoras que deslocam e centralizam os símbolos devocionais que surgem as estratificações, nas quais, percebe-se nos discursos o distanciamento pretendido entre as “narrativas oficiais” daquele que são os detentores do “monopólio da gestão do sagrado” e dos “leigos”, devotos que (re)atualizam sua fé em um trânsito entre a cultura oral e a liturgia.

Esse trânsito gera apropriações diversas do sentido do sagrado, tanto nos simbolismos, quanto nas práticas que o legitima na religiosidade popular. Visto assim, os discursos construídos entorno da Imagem tendem a constituir sistemas simbólicos predispostos a cumprir a função de “associação e dissociação” (BOURDIEU, 2005) em relação à definição gerada sobre a devoção a Nossa Senhora Aparecida.

Essa natureza associativa e dissociativa do discurso gerado pela Igreja apresentam suas porosidades na iconografia popular quando pensada essa prática como elemento resultante de uma circularidade cultural. Percebe-se melhor esse aspecto quando os discursos são apresentados juntos.

Na fotografia abaixo, um postal de Aparecida (SP) realizado a partir de um registro fotográfico de um painel pictórico reflete a presença dos dois discursos (o popular e o institucional) em seu corpo imagético.



Imagem 031.

Fotografia de painel da Padroeira do Brasil – Santa coroada e seus primeiros milagres.
Acervo André Camargo Lopes.
Data e autor indefinido.

Intitulada de “PRIMEIROS MILAGRES DE N.S. APARECIDA”, a composição remete a uma síntese entre o imaginário popular e suas narrativas sobre os milagres da Imagem, somadas ao discurso oficial da Igreja, pós 1930. A imagem fotográfica, apesar de não ser datada apresenta elementos visuais que nos permite afirmar se tratar de um tipo de recordação da recém-condição de padroeira do Brasil atribuída a Nossa Senhora Aparecida, em 16 de julho de 1930, pelo então Papa Pio XI. Toda sua área central é ocupada por uma composição que tem a Imagem de Nossa Senhora Aparecida ao centro, sobre um globo que tem em destaque o Brasil sobrepondo-se à América Latina. A imagem é margeada jovens moças, vestidas de branco sustentando em suas mãos as bandeiras de cada Estado brasileiro. O globo no qual a Santa se apoia, está sobre um céu aberto acima da cidade de Aparecida (SP), centro da devoção mariana brasileira. Essa imagem de centro nitidamente reforça o discurso da Igreja sobre a Santa a partir deste período: a Padroeira do Brasil.

A imagem é margeada por seis milagres de origem em sua devoção, transmitidos pela

tradição oral, posteriormente coletados entre os séculos XVIII e XIX por missionários da Igreja que estiveram na região: o milagre do escravo, da vela, da menina cega, do caçador agredido por uma grande onça, o menino salvo das águas do rio e o cavaleiro sem fé.

Em meio à oralidade e aos registros tardios dos padres que se ocuparam a legitimar a capela da “Santa Aparecida” não aparece na composição o primeiro “prodígio” (como coloca Brustoloni, 1979) da imagem: a pesca abundante. As imagens seguem o mesmo padrão dos retábulos pintados na cornija do teto da Antiga matriz de Aparecida, pelo pintor alemão radicado no Rio de Janeiro, Thomas Drindl, ainda no século XVIII.





Imagem 032: O milagre das correntes; Imagem 033: A menina cega; Imagem 034 O caçador.
 Fonte: <http://fabiosjc.blogspot.com.br/>

No primeiro quadro na parte superior da fotografia, cinco personagens oram. Dois homens (ajoelhados), duas meninas e uma mulher. No plano de fundo há o oratório dedicado à Santa, com a Imagem ao centro e duas velas acesas. A cena registrada na imagem é assim descrita por Brustoloni (1979, p. 49):

(...) Como descreve o documento da narrativa do encontro, a vizinhança se reunia todos os sábados no oratório construído por Atanásio Pedroso, para cantar o terço e cumprir suas devoções. Era um costume muito antigo que expressava a religiosidade do povo.
 (...) Numa noite, durante o canto do terço, as velas apagaram-se repentinamente e sem motivos, pois a noite estava serena. Houve espanto entre os devotos e quando Silvana da Rocha procurou acendê-la novamente, elas se reacenderam por si, prodigiosamente.

Logo abaixo, o milagre das correntes, que se soltaram das mãos do escravo, quando esse implorava proteção da Santa. Na cena as correntes aparecem ao chão e o escravo liberto ajoelhado olha para a Imagem e clama por sua proteção. Ao outro personagem, o Capitão do Mato, resta-lhe a corrente e obedecer à vontade da Santa. Abaixo deste quadro outra composição ilustra mais um milagre da Santa: a menina cega. A imagem trás em primeiro plano, duas mulheres caminhando em uma estrada, ao fundo a Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Uma das figuras femininas é uma jovem, cega de nascença que recupera a visão ao

se deparar com a Igreja da Santa¹¹¹.

Todas as cenas descritas nos quadros pintados na composição têm como referência as imagens pintadas e em retábulos da Antiga Matriz. As cenas primam por momentos de desespero e luta pela vida (menino no rio e o caçador), cura pela fé (a menina cega), conversão (o cavaleiro sem fé). Seu valor narrativo pertencem à tradição oral, essa tradição é à base de transmissão do modelo de catolicismo combatido pela Igreja ao longo do século XIX: um catolicismo devocional doméstico sem ortodoxia. Brustoloni (1979, p. 44) ao tratar da expansão do culto à Imagem entre o século XVIII e XIX afirma:

Colocada à beira do caminho no Itaguaçu, diante dela passavam continuamente as caravanas de viajantes com suas tropas em busca de novas terras e de novas riquezas. Temendo um futuro incerto que os esperavam, detinham-se naquele humilde oratório em busca de proteção do céu. Os fatos extraordinários acontecidos no oratório e na capelinha, não ficavam ocultos. Sua fama penetrou rapidamente pelo sertão, nos povoados e nas vilas. (...) Na época havia intercâmbio entre os moradores do Vale do Paraíba e as Vilas do Litoral, do interior de São Paulo e Minas Gerais. A devoção à Senhora da Aparecida foi levada pelos tropeiros desde Sorocaba até os Campos de Curitiba, Laguna e Viamão, na direção sul; pelos mineradores às minas de Cuiabá e pelos sertanistas a Goiás, pelos comerciantes e migrantes no caminho do ouro das Minas Gerais; pelos transportadores do ouro e de mercadorias na direção litorânea e dos portos de Parati, Ubatuba, São Sebastião e São Vicente. Por toda a parte a Senhora aparecida era invocada como Mãe Padroeira [grifo nosso]. (...) Surgiram Também, na segunda metade do século dezoito, capelas e oratórios dedicados a Nossa Senhora Aparecida.

A fotografia analisada situa o debate na importância dos impressos para a consolidação e propagação da devoção a Nossa Senhora Aparecida. Sobre o Globo no qual o mapa do Brasil desponta como referência, margeada por jovens que sustentam as bandeiras dos estados brasileiros, a composição reforça no discurso visual a condição de Padroeira do país, a Santa capaz de unificar um povo entorno de uma Pátria devota.

¹¹¹ FERREIRA, Neide. Aparecida das Águas. **Informativo Senatus** de São Paulo, ano 16, Número 143, outubro/novembro de 2014. Material disponível no seguinte link: <http://senatus.org.br/edicao-143>

Sobre isso Alves (2005) afirma que ao sistematizar e criar uma narrativa oficial sobre a Imagem, a Igreja se apoderou do imaginário que sustenta a devoção a Santa. A autora ao se referir à imprensa oficial do Santuário afirma que há uma pedagogia de imprensa incumbida da “(...) implantação, divulgação e perpetuação (...) da história oficial em torno da aparição e desenvolvimento de devoção de Nossa Senhora Aparecida” (ALVES, 2005, p. 114).

A Gráfica e Editora Santuário foi fundada na cidade de aparecida, estado de São Paulo, em 1900. Desde então tem produzido várias publicações, tendo sido a primeira delas o semanário religioso Santuário d’Aparecida, fundado no ano de 1900 e publicado com a aprovação da autoridade Eclesiástica Diocesana **para divulgar fatos, notícias, etc. relacionados ao culto de Nossa Senhora Aparecida**. Esse jornal traz **o histórico da Imagem e do Santuário, seus milagres, notícias religiosas, calendário cristão, cartas pastorais, comemorações, festas, ofertas, auxílios, notícias variadas, movimentos católicos, leituras amenas, graças concedidas por Nossa Senhora Aparecida**, etc. [grifo nosso] (ALVES, 2005, p. 115)

Em 1927 é lançado o Almanak Anual de Nossa Senhora Aparecida. A estrutura dos periódicos de Aparecida mesclam política, entretenimento e notícias gerais e notícias religiosas. Uma abrangência de temas a disposição dos leitores.

A atuação do jornal e da revista expõe as intenções formativas da Igreja em relação a seus fiéis. Estampas e fotografias publicadas nestes materiais auxiliaram na produção de um imaginário e uma imaginária da Santa.

A circulação do Jornal (1900), do periódico (1927) e posteriormente a Radio (1951) e a TV Aparecida (2005) corresponde uma prática de (re)orientação e manipulação de um imaginário social estruturador do universo religioso de milhares de fiéis. Isso se dá a partir do controle dos discursos e dos símbolos que centralizam e monopolizam, especificamente, o cotidiano religioso destes indivíduos. Logo esta centralização dos bens simbólicos – a detenção da guarda

da imagem assegura-lhe a autoridade sobre a reprodução da figura, o acréscimo de elementos que agregam valores à Santa – que ordenam no campo religioso e social (com a aproximação do Estado a partir da elevação da Santa à Padroeira do Brasil).

A Igreja e sua rede de comunicação direta do Santuário, oficializa e estrutura as relações dos indivíduos não só com a Santa e a dimensão do universo religioso, mas uma dimensão significativa da vida social, através de um controle de informação de elementos significativos da vida coletiva – a revista forneciam informações sobre o modo de jejuar, receitas, Comunhão Pascal, calendário eclesiástico, dia a dia dos santos, missões católicas, fases da lua, contos que ilustram mensagens católicas, provérbios, histórias de santos, entre outros elementos de ordem religiosa, política ou cultural¹¹².

A Igreja ao estabelecer esses dois veículos de comunicação impressa no Santuário Nacional de Aparecida, tentava penetrar a partir de um imaginário religioso planejado e institucionalizado nas ruas e nas casas do povo brasileiro levando suas ideias e valores, e principalmente, estabelecendo uma história oficial de Nossa Senhora Aparecida.

¹¹² Sobre a imprensa do Santuário, Alves (2005, p. 117) afirma a existência de outros dois impressos relevantes: “As Homenagens Nacionais A Nossa Senhora Da Conceição Aparecida: Padroeira do Brasil”, de 1931. Um relatório encomendado pela comissão executiva sobre as homenagens nacionais da proclamação de Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil, no Rio de Janeiro. Neste relatório “(...) além da história da Imagem e do culto o relatório das homenagens incluindo as exortações, avisos circulares, descrições das sessões solenes, sermões, conferências, discursos e notícias da imprensa local”. Outro impresso de grande relevância era o “Aparecida de Antanho e de hoje, Basílica Nacional de Nossa Senhora Aparecida”, de 1945. Uma publicação dos padres redentoristas dedicada ao então arcebispo D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Mota. Retrata a história do Santuário e homenageia em suas páginas cônegos, bispos e arcebispos responsáveis pela estruturação do Santuário.

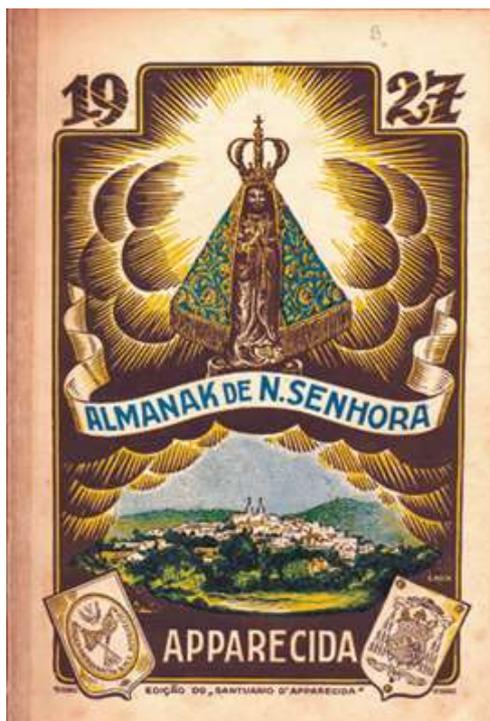


Imagem 035

Foto do Acervo do Jornal Santuário de Aparecida.

Capa do primeiro exemplar da Revista Almanak de N. S. Aparecida (atual Ecos Marianos), lançada em 1927. Edições com mais de 60.000 exemplares.

Fonte: <http://editorasantuario.com.br/>

Nestes impressos, a Imagem assume elementos que a consolidam como um símbolo nacional-religioso.

Qualquer um que se defronte com a Imagem de Nossa Senhora Aparecida, em sua dimensão estética atual, como está disposta no Santuário de aparecida, poderia descrevê-la da seguinte maneira: Uma pequena imagem negra feita de barro que ostenta uma coroa de ouro e encontra-se envolta por um manto azul, bordado a ouro, onde estão rebordadas duas bandeiras, a do Vaticano e a do Brasil. As primeiras descrições que enfatizavam seus detalhes mais determinantes como a forma sorridente dos lábios, as mãos postas e o olhar complacente, (...) Trata-se de uma representação de uma autoridade, de um poder. (ALVES, 2005, p. 128)

Porém, entre a imagem encontrada pelos pescadores no início do século XVIII e a figura triangular amplamente popularizada pela Igreja, principalmente no século XX – através de seus impressos: estampas, cartões e revistas – há novos elementos visuais que somam outros elementos simbólicos que conotam para uma síntese da nação brasileira: o manto, a coroa e a

bandeiras.



Imagem 036

Imagem de Nossa Senhora Aparecida, exposta na Basílica do Santuário Nacional de Aparecida (SP), 2014.

Sobre esses elementos, Brustoloni (1979), investigando o inventário de 1750, registrado no Livro da Instituição da Capela de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, observou que haviam relacionados, além da Imagem original, outros objetos:

“Uma imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida que tem de comprimento perto de dois palmos, a mesma dos milagres que apareceu no Rio Paraíba, que é de barro” (...) Além desta imagem, autêntica, o mesmo inventário relaciona outra, com manto e coroa de prata que foi doada por Manoel de Almeida Cruz. Mantos e coroas constam em todos. Um manto carmesim com ramos de ouro aplicados no mesmo, foi doado por Francisco de Almeida Cruz. (BRUSTOLONI, 1979, p. 201)

Essa descrição revela que a inclusão destes adereços tem sua origem na iniciativa popular, acredita o autor, por meio de ofertas ou ex-votos. Alves (2005) ao se referir a presença do manto na Imagem, aponta que o mesmo deve ter sido incorporado por devotos ainda no princípio da devoção. Na fotografia realizada por Robin & Favroeu, o mais antigo registro fotográfico que se tem da Imagem de Nossa Senhora Aparecida, os dois adereços já estão

presentes. Porém, estão presentes os elementos, mas não os mesmo que aparecem na imagem atual¹¹³.

Sobre a coroa, essa no discurso eclesiástico, reforça a incorporação do culto à Igreja, legitimando-o como oficial e reforçado nos círculos devocionais. Essa oficialização se deu em 08 de setembro de 1904¹¹⁴. Para Alves (2005) o que ocorre é uma sobreposição institucional à devoção popular, pois na tradição devocional popular, a santa já havia sido coroada.

A coroa como símbolo real, atribuí à Imagem a Realeza Divina de Maria e todo poder intrínseco a essa posição (ALVES, 2005, p.130). Juntamente com a coroação o manto azul-marinho também é incorporado à Imagem.

(...) o uso posterior do manto, enquanto suporte para a inclusão de outros dois símbolos, a bandeira nacional e a bandeira pontifícia. Estas, compositivamente entrelaçadas e harmoniosamente dispostas, simbolizando, assim, a “união” de duas forças, em momentos distintos: Igreja e Pátria, em 1904 e Igreja e Estado, em 1931, mediadas pelo sentimento patriótico e nacional do povo, respectivamente, devem ter sido incorporados à imagem depois da ocasião da efetivação da Imagem como padroeira do Brasil. (ALVES, 2005, p. 132)

Essa composição simbólica da Santa é amplamente divulgada ao longo do século XX seja em na produção oficial do Santuário, seja na produção dos artistas e produtores de imagens locais – escultores, pintores e fotógrafos.

¹¹³ “No dia 06 de novembro de 1884, a Princesa Isabel visitou pela segunda vez a basílica deixando, como ex-voto, uma coroa de ouro cravejada por diamantes e rubis. Depois do dia 8 de setembro de 1904, quando foi coroada, a imagem passou a usar, oficialmente a coroa ofertada” (ALVES, 2005, p. 129)

¹¹⁴ A coroação de Nossa Senhora Aparecida aconteceu em quatro momentos, a primeira em 1904 (Coroação), a segunda em 1929 (Jubileu da Coroação), a terceira 1931 e a quarta vez em 2004 (Centenário da Coroação).

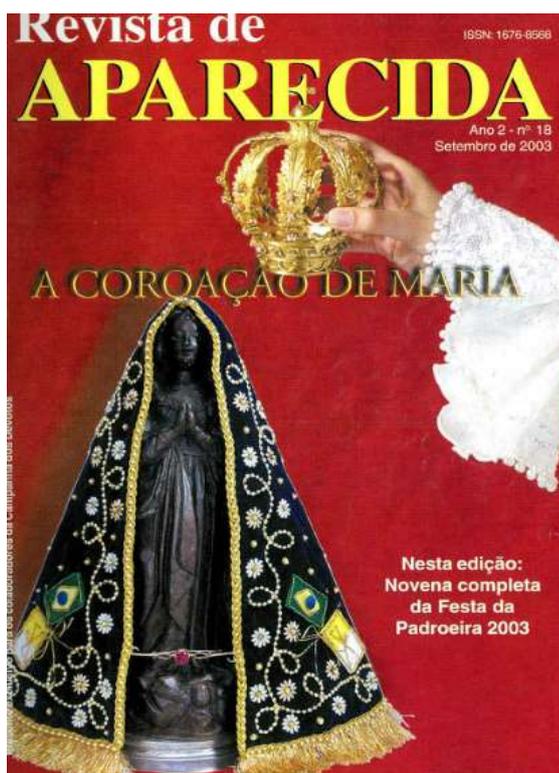


Imagem 037

Revista mensal do Santuário Nacional de Aparecida, setembro de 2003.

Neste sentido, o controle sobre a devoção popular e consequentemente a interferência definitiva sobre os elementos que compõem o olhar sobre a “cidade da Santa” terá nesta tradição visual datada de 1869, quando da primeira fotografia, um elemento de consolidação do imaginário devocional de romeiros e viajantes. Especificamente, a ação da Igreja sobre a devoção a Nossa Senhora Aparecida, corresponde ao deslocamento e o controle deste imaginário religioso, em uma prática de “monopólio do exercício legítimo do poder” (BOURDIEU, 2005, p. 84), impondo aos devotos um *habitus* religioso gerador de um modelo de fiel romanizado.

3.1.1 – Da primeira fotografia da escultura à construção de um imaginário devocional

A constituição de um discurso sobre a Imagem tende a uma negociação entre o imaginário popular e suas narrativas sobre a figura de Nossa Senhora Aparecida e a Igreja. A

primeira estampa da Santa foi produzida em 1854, na França, a pedido de Dom Antônio Joaquim Melo, então bispo de São Paulo. Na estampa, a Imagem está coroada e de manto, no entanto, não é representada negra, mas sim, branca. De acordo com Alves “(...) A negritude da santa parece ter sido desenvolvida primeiro no imaginário do povo, para depois ser conduzida pela Igreja” (ALVES, 2005, p. 135).



Imagem 038

Estampa de 1854. Esta imagem se encontra no Museu do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.
Dados sobre a imagem: Pe. Julio Brustoloni.

De encontro com essa leitura de Alves (2005), Dos Santos (2013, p. 18) afirma que desde o encontro da Imagem até os dias atuais, as autoridades religiosas, políticos, e os devotos de Nossa Senhora Aparecida negociam os elementos que se somarão a figura da Santa.

Além das relevantes alterações no manto e nos cenários que serviram de moldura à imagem nas estampas, uma mudança em sua representação se destaca: a cor da santa. Consagrada, nos dias de hoje, como um avatar negro, Nossa Senhora Aparecida, na transição do século XIX para o século XX, foi representada em algumas estampas impressas como uma virgem europeia, de

pele branca, (DOS SANTOS, 2013, p. 18)

Sobre esse aspecto, a manutenção política da Imagem pode ser melhor compreendida quando após sua restauração em 1978. Na restauração da peça, notou-se que essa era originalmente policromada nas cores azul e vermelho. Porém, manteve-se o tom vermelho acastanhado da peça. Cabe questionar as intenções de se manter a cor popularizada e não a original. Nossa Senhora Aparecida já era entendida neste momento em sua representação como negra. A cor da Imagem a identificava, criava uma empatia entre a Santa e devotos. Logo, percebe-se no uso desta uma intenção de manutenção de um imaginário devocional constituído entorno da Santa.



Imagem 039

Primeira fotografia da Imagem. Fotografia de Robin & Favreau, 1869.
Dados sobre a imagem: Pe. Julio Brustoloni.

Todavia esse debate encontra seu centro na produção de estampas e fotografias, ainda

no século XIX. Em 1869, os fotógrafos franceses Luiz Robin e Valentim Favreau, que neste ano já moravam em Guaratinguetá, em dezembro deste mesmo ano publicaram no Jornal “O Parahyba” comunicando aos seus fregueses e também aromeiros e viajantes que dispunham do “(...) verdadeiro retrato de Nossa Senhora Aparecida” (BRUSTOLONI, 1979, p. 212). Declaravam que haviam obtido do vigário Pe. Manoel Benedito de Jesus a permissão para fotografarem a Imagem.



Imagem 040
 Folheto de Nossa Senhora Aparecida s/d.
 Fonte: Jornal Tranca e Gamela.
 Organização: João Bosco Garcia

Na ânsia comercial de registrarem fotograficamente a imagem original da Santa, os fotógrafos popularizaram no imaginário popular uma imagética definitiva sobre Nossa Senhora Aparecida. Esse retrato se tornou matriz para diversas estampas (Imagem 048), produzindo o primeiro modelo de representação da Imagem (DOS SANTOS, 2013, p. 73).

Essa imagem será utilizada na produção de impressos sobre a cidade, o milagre e a Santa, como na imagem 048, na qual a figura de Nossa Senhora Aparecida (visivelmente constituída a partir da fotografia de Robin & Favreau – pela estampa do manto e o modelo da coroa) divide espaço com a Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Entre elas, o milagre de origem (o aparecimento nas águas do Rio Paraíba) e o milagre das correntes. Abaixo, reitera-se por escrito a história de seu aparecimento.

A veracidade da Imagem e sua popularização é atribuída ao uso da técnica fotográfica e a sua capacidade de captar a “imagem verdadeira”, a fotografia como verossimilhança como cópia fiel do real. Outro aspecto que desponta no artigo publicado por Robin & Favreau, é a expressão “verdadeiro retrato de Nossa Senhora Aparecida”. De acordo com Dos Santos (2013), essa expressão indica a existência de um comércio destas estampas, e conseqüentemente uma boa aceitação popular. Havia segundo o autor, uma preocupação em se obter retratos verdadeiros da Santa.

Nesta primeira fase de abasileiramento, chama atenção a definitiva triangulação da imagem. As estampas feitas a partir da foto de Robin & Favreau acentuaram a forma triangular e muito provavelmente propiciaram melhor aceitação da imagem. (DOS SANTOS, 2013, p. 74)

Outra fotografia responsável pela popularização da figura da Santa e o modo como essa se constituirá no imaginário popular, é a fotografia realizada por André Bonotti, em 1924.



Imagem 041

Imagem com manto. Fotografia de André Bonotti, 1924.

Fonte: Jornal Tranca e Gamela.

Organização: João Bosco Garcia

As referências à fotografia de Bonotti são percebidas, assim como a fotografia de Robin&Favreau, em outras composições, como o postal abaixo, na qual a figura da Santa paira sobre a igreja Matriz. A ampla popularização da cidade e da Santa levou a uma iconografia de sua devoção.

Esses fotógrafos popularizaram um tipo de composição visual: a santa negra, de coroa e manto azul, formando uma composição triangular. Essa composição se estabeleceu no comércio santoral e de lembranças da Santa.



Imagem 042

Postal da Praça Nossa Senhora Aparecida, s/d.

Fonte: Jornal Tranca e Gamela.

Organização: João Bosco Garcia

A Santa negra de forma triangular em muitos postais e objetos produzidos na cidade aparece diante da Antiga Matriz ou sobre o Santuário Nacional. É uma identificação entre o santo devotado e seu espaço de culto. Tal compreensão é facilmente reconhecível nas fotografias registradas e comercializadas na Praça Nossa Senhora Aparecida. Percebe-se entre os fotógrafos pesquisados que essa investida tem o período entre 1950 e 1970 a sua maior difusão entre os fotógrafos.

Cria-se a partir destas estampas um símbolo que se somará a outro elemento simbólico referente ao espaço: A igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Seja nas estampas, sejam nas fotografias de romeiros, esses símbolos se repetirão nas composições criando uma

experiência com o sagrado a partir de uma tradição oral difundida e reproduzida desde a segunda metade do século XIX.

3.2- A fotografia como atestação e o padrão fotográfico nas “fotografias de Aparecida”

Nesta tradição imagética entorno da Santa, retomamos a imagem 035, e os elementos visuais que compõem a cena. Esses elementos criam um conjunto de códigos capazes de gerar uma identificação imediata entre a narrativa presente na composição e o leitor. Essa ação é um ato de intencionalidade compositiva que coloca o próprio retratado como coautor do retrato. Visto assim, podemos afirmar que há nesta composição uma hierarquia de códigos que permite ao indivíduo reconhecer na imagem elementos que se caracterizam como legítimos, neste caso, que pertença a uma tradição imagética reconhecida pelo grupo.

Hierarquia dos códigos	<p>1º a sobreposição de linguagens – pintura absorvida pela fotografia em uma metacomposição;</p> <p>2º os códigos presentes na pintura: rio= aparecimento da Imagem; Santa= presença do elemento devocional;</p> <p>3º pose – registro do retratado com a estátua da Santa</p> <p>4º período – início da década de 1980, período de visita do então Papa Joao Paulo II à Aparecida;</p>
------------------------	--

Essa hierarquia de códigos apresentará nas imagens pesquisadas variações, porém, manterá como referencial a Santa e a Antiga Matriz.

Compositivamente, essas imagens apresentam em sua maioria, como elemento comum,

três eixos estruturais formadores de um padrão que se repete nas fotografias produzidas pelos fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida, e em muitas composições realizadas por viajantes e romeiros ao longo do recorte histórico delimitado no estudo:

- O centro da composição definido pela presença da Igreja no plano de fundo da imagem;
- Composição frontalizada em corpo inteiro dos retratos, sempre em primeiro plano;
- Predominância de composições verticalizadas;

PADRÃO COMPOSITIVO-NARRATIVO PREDOMINANTE



Imagem 043

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Proprietários: Maria Martins Fernandes. 1972.

A igreja ao fundo complementa a pose reforçando a solenidade esperada no registro. Ao

refletir sobre a pose fotográfica, Susan Sontag (2004, p. 50) afirma que o gesto de encarar a câmera remete à solenidade a franqueza. É uma pose internalizada no imaginário social como a mais corretas para cerimônias. Neste sentido, a pose reforça o evento, legitimando sua necessidade enquanto registro, “(...) essas imagens captam comportamentos que são socialmente aceitos e socialmente regulados, ou seja, já solenizados. Nada além do que deve ser fotografado pode ser fotografado” (BOURDIEU, P. e BOURDIEU, M., 2006, p. 34).

O corpo visto frontalmente, oferece ao espectador um ato reverência, de cortesia, orientado por suas convenções visuais (o retrato de corpo inteiro, o agente representado que olha diretamente para o observador, os símbolos que atestam o fato, a indumentária, e o espaço), exigindo que o observador em sua leitura do registro, obedeça as mesmas convenções. Tal como afirma Bourdieu:

Ele encara e pede para ser olhado frontalmente e à distância. Essa exigência de deferência recíproca constitui a essência da frontalidade. O retrato fotográfico leva a cabo, assim, a objetivação da imagem de si. Enquanto tal, ele é simplesmente o caso limite da relação com os outros. (BOURDIEU, P. e BOURDIEU, M., 2006, p. 38)

São os elementos simbólicos que atestam nas imagens o seu valor social. Neste sentido, nas “fotografias de Aparecida” são os elementos simbólicos que garantem a imagem o seu poder de atestação frente ao grupo. Há nessas composições (seja com a estátua, ou diante de painéis) uma clara justaposição de corpos, como afirma Segala (2000). Os devotos raramente olham para a santa pintada ou de gesso. Olham para câmera, “para além dos acertos da pose convencional, essa direção, no entanto, parece reafirmar por outro jogo de reciprocidades e mediações a ligação direta com a Senhora” (SEGALA, 2000, p. 193). Este pressuposto coloca em evidência o imaginário social acerca do evento e a sua condição legitimador a partir de um conjunto de referenciais icônicos, como podemos ver no quadro abaixo:

Tabela IV – Padrão compositivo na Praça Nossa Senhora Aparecida

Nº.	Período	Cidade/ local	Características físicas da fotografia	Referentes icônicos
013	1963	Praça N. S. Aparecida, Aparecida - SP	Preto e branco, 14X9 cm, em papel fotográfico fosco, acabamento rendado das bordas. Sem anotações no verso da imagem.	<ul style="list-style-type: none"> • O menino em primeiro plano em ângulo frontal de corpo inteiro; • O menino posa ao lado de uma estatueta de N. S. Aparecida (maior que a própria criança) • Ao fundo a estatueta da Imaculada Conceição; • Movimento de pessoas próximas à Antiga Matriz que fecha a composição.
015	Década de 1960	Praça N. S. Aparecida, Aparecida - SP	Preto e branco, 8,9 x12,4 cm, em papel fotográfico fosco. Sem anotações no verso da imagem.	<ul style="list-style-type: none"> • Composição de grupo frontalizada; • No centro da imagem um casal segura uma estátua de N. S. Aparecida, enquanto as crianças completam a composição, distribuídas uma em cada parte da cena montada, sempre próximas aos adultos; • Movimento de pessoas próximas à Antiga Matriz que fecha a composição.
026	Década de 1940	Praça N. S. Aparecida, Aparecida - SP	Imagem em papel fotográfico fosco; tamanho 9x13 cm; bordas com acabamento liso; Carimbo: “FOTO ESTRELA / OUT 24 1945”	<ul style="list-style-type: none"> • Composição coletiva (casal e criança) frontalizada; • Posam na Rua Monte Carmelo, ao lado da Praça. N. S. Aparecida; • A criança usa roupa de batismo; • Ao fundo A Antiga Matriz e a Praça vazia;

São composições que tem como forte o elemento narrativo. Discursam sobre algo. A fotografia registrada em 1963, e pertencente ao acervo pessoal de Vani Lobato Gonçalves (imagem 013), traz na composição o pequeno Hélio Lobato, uma criança recém-curada de Bronquite. Destaca visualmente o fato da criança ser menor que a estátua de N. S. Aparecida que lhe acompanha. Essa pose tende a ter uma de suas cópias depositadas na Sala de Promessas como forma de pagamento pela interseção. No caso desta composição, a promessa foi realizada pela mãe da criança, a senhora Dolores Lobato e a viagem com a criança seria o próprio pagamento do milagre. Neste mesmo padrão compositivo, a imagem 015, pertencente à Irene Vieira, registrada também na década de 1960, parece reforçar a existência de uma tendência entre os fotógrafos e romeiros neste período: o fotografar o devoto junto à Santa. Isso fica evidente na fala de alguns fotógrafos que afirmaram que para a montagem de tais composições,

alguns retratistas se faziam valer do recurso das estátuas que emprestavam de lojas de artigos religiosos próxima de onde atuam.

O padrão fotográfico se repete em fotografias de outras temáticas como: batizados, casamentos, Lua de Mel entre outras razões para a viagem. Na imagem 026, tem-se uma fotografia de batizado. Especificamente, a atestação da promessa cumprida. Muitas promessas à N. S. Aparecida assumiam o compromisso de se batizar o filho em sua igreja na cidade de Aparecida (SP). Nisso, Fotografar o acontecido, cumpre o duplo papel de marcar o evento como memória e de cumprimento do compromisso assumido com a santa. É uma imagem da década de 1940, realizada em um dia chuvoso, ao contrário das outras duas imagens, a Praça encontra-se vazia.

Apesar de distante no tempo em relação às imagens 013 e 015, a imagem 026 soma-se as outras duas, ao reiterar em seu arranjo compositivo um padrão de representação comum na “fotografia como atestação”: a frontalização e a marcação do espaço reconhecível. Atesta tal afirmação à valorização dos símbolos que reforçam o sentido temático: a estátua da santa, a igreja ao fundo, a severidade frontal da pose (em outras fotografias aparecerão elementos como as velas, os terços e a indumentária).

O padrão de composição segue o princípio que Bourdieu (2006) classifica como “sociograma leigo”, ou seja, aquilo que o grupo vê como essencial para a construção da imagem, repercutindo em uma ação circular entre a influência dos fotógrafos e o imaginário religioso do grupo.

Os rituais fotográficos que envolvem essas composições são rápidos e seguem um

padrão aceito pelo público que procura os serviços. É uma relação pautada no preparar e posar. Não havia, de acordo com os relatos, tempo para preparativos mais elaborados¹¹⁵. O trabalho, como os próprios fotógrafos relataram, era precário e necessitava de grande agilidade para atender a demanda.

Quando era na máquina grande eu batia era de meia dúzia. Uma dúzia.
De três foto era muito difícil quem tirava. Era de meia dúzia a uma dúzia.
(...)É. Família grande ué.
- *Faz doze foto.*
Eu fazia.
Naquele tempo era tudo preto e branco. Não tinha colorida.
José Batista da Cunha, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Era comum, um fotógrafo atuar com um, dois ou mais garotos lavadores de chapas¹¹⁶. Esses garotos ajudavam lavando as fotografias e colocando-as para secar na própria Praça. Também atuavam abordando romeiros e conduzindo-os ao fotógrafo com quem trabalhavam. Eram personagens importantes na dinamização do trabalho.

Naquele tempo tinha aquelas máquinas Lambe-Lambe né.
E fazia, passava no revelador, fixador e fazia a foto. Ia pra água.
Então, a molecada era pra lavá a foto. Entrega pro romeiro na época né.
Batia muita foto naquele tempo né. Por que hoje bate uma, duas três.
Naquele tempo não. Era meia dúzia que saía. Uma dúzia.
Nunca era uma foto só. Então era muito serviço e a molecada estava aqui pra ajuda. **Marcio Queirós – presidente do sindicato dos fotógrafos de Aparecida, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.**

Na fala de Marcio Queirós, percebe-se uma comparação sobre o fluxo de trabalho entre o tempo presente do qual narra o ofício e o passado quando se iniciou como fotógrafo. A ênfase

¹¹⁵ E isso foi observado durante o trabalho de campo. Entre a abordagem, o registro e a impressão da imagem, não durava mais que cinco minutos, se o preço não fosse pechinchado. Os espaços de posicionamento do retratado as áreas de boa luminosidade (geralmente pelo período da manhã) revelam a intensidade do contato.

¹¹⁶ O ofício de lavador de chapa, de acordo com a maioria dos fotógrafos entrevistados correspondia a entrada de garotos ao ofício fotográfico. Pois o “lavar chapa” correspondia em aprender os banhos químicos no processo fotográfico. começavam colocando as chapas (poses) para secar, em seguida auxiliavam na reprodução destas poses. Lavar a chapa, como afirma o fotógrafo Marcio Queirós, era especificamente dar o banho final da fotografia e coloca-la para secar.

na quantidade de cópias produzidas para um único cliente (ou grupo de clientes) expõe a dinamicidade do contato, entre o acordar, posar-registrar, revelar e entregar as cópias da pose.

A grande maioria dos fotógrafos abordados iniciaram suas carreiras como lavadores de chapas. Aprenderam o ofício desde o preparar a chapa ao enquadramento. Nas falas dos fotógrafos retoma-se constantemente o início da carreira como um período de desenvolvimento. Entretanto, ao falarem sobre o padrão compositivo e o enquadramento das poses acabam narrando histórias de clientes e a sua identidade com o espaço.

O padrão compositivo desenvolvido por esses profissionais tende a se perpetuar por repetição. Há uma preferência no gosto dos clientes, essa preferência é reproduzida constantemente. Porém, quando comparadas entre si, as “fotografias de Aparecida” revelam uma grande variedade de composições que mantem no tema sua unidade.

Tabela V - composição fotográfica / pose

TIPO DE COMPOSIÇÃO/POSE	DÉC. 1940	DÉC. 1950	DÉC. 1960	DÉC. 1970	DÉC. 1980
Grupo: corpo inteiro/ frontal diante da Basílica nova.			1	2	1
Individual: corpo inteiro/ frontal em frente à antiga matriz		1	2	2	1
Individual: corpo inteiro/ frontal em frente à antiga matriz segurando (ou próximo) de uma estatueta de Nossa Senhora Aparecida;			3		1
Individual: corpo inteiro/ frontal em frente a painel pintado com a imagem de Nossa Senhora Aparecida		1	2	2	1
Individual: corpo inteiro/ frontal em frente a painel pintado com a representação da Basílica;			3		2
Individual: corpo inteiro/ frontal em rua marginal a praça da antiga		6	3		

matriz;					
Grupo: corpo inteiro/ frontal em rua marginal a praça da antiga matriz;	1	5	3		
Grupo: corpo inteiro/ frontal em frente à antiga matriz		2	30	6	2
Grupo: corpo inteiro/ frontal em frente à antiga matriz segurando (ou próximo) de uma estatueta de Nossa Senhora Aparecida;		3	7	2	1
Individual: corpo inteiro/ frontal em frente à antiga matriz segurando (ou próximo) de uma estatueta de Nossa Senhora Aparecida;		1	1		
Individual: corpo inteiro/ frontal em rua marginal à antiga matriz segurando (ou próximo) de uma estatueta de Nossa Senhora Aparecida;		5	4		
Grupo: corpo inteiro/ frontal em frente a painel pintado com a imagem de Nossa Senhora Aparecida			6	6	
Individual: corpo inteiro/ frontal em frente a painel pintado com a imagem de Nossa Senhora Aparecida		1	3		2
Grupo: corpo inteiro/ frontal em frente a painel que reproduz o altar da igreja matriz;			2		
Grupo: corpo inteiro/ frontal em frente a painel pintado com a representação da Basílica;				8	
Grupo: corpo inteiro/frontal em frente ao painel pintado com a representação da antiga matriz;			4	1	
Grupo: corpo inteiro/ frontal na escadaria da antiga matriz;		1	10		1
Individual: corpo inteiro/frontal junto a Padre Vitor Coelho					1
Grupo: corpo inteiro diante de hotel – com espelho refletindo a antiga matriz			1		

Apesar da grande variação de composições, a pose se mantém, carregada de solenidade, frontalizada e o registro de corpo integral. Esse tipo de pose é uma intenção de leitura, como afirma Barthes (2009, p.88), que se pretende estática e monumental.

Outro aspecto de ordem compositiva é a predominância de fotografias de grupos. Várias pessoas no mesmo registro. Em um primeiro momento é compreensível a predominância deste perfil de composição visto o barateamento da lembrança individual. A produção de seis a doze cópias de um único original, como narram os fotógrafos. Outro fator que não pode ser negligenciado é que atua sobre essas composições um fator afetivo. Familiares e amigos dividindo a mesma memória visual, a possibilidade de compartilhar o momento vivido coletivamente, tais qualidades que atribuem à fotografia a qualidade de objeto de lembrança. Para Sontag (2004),

As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, num instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes. (SONTAG, 2004, p. 85)

Em todas as possibilidades compositivas apresentadas no quadro se mantém a narrativa de um espaço. Predomina-se a Praça Nossa Senhora Aparecida como interlocutora com os retratados. A inserção de novos lugares (a Basílica Nova) e temas (painéis) é contextual. A medida que a inserção de estátuas, roupas de anjos e outros apetrechos que viabilizem a realização do desejo de registro do romeiro, são formas de adaptações as demandas do público das romarias e aos turistas.

Esse tipo de composição desenvolvida pelos fotógrafos locais é responsável pela formação de uma representação do “ex-voto fotográfico” (assim como os *souvenir*) produzido

no espaço (especificamente na Praça Nossa Senhora Aparecida), reproduzida pelos próprios romeiros quando esses começam a assumir suas próprias fotografias.

As fotografias de Aparecida em seus usos como atestação da presença no Santuário, pode ser dividida em duas vertentes: fotografias de viagem e fotografias de promessa. Isso é bem definido nas falas dos proprietários, porém, tanto as condições de *souvenir* de viagem, como de elemento material de fé, convergem para o espaço. Como se repetiu em diversos depoimentos compreende-se que o espaço é o elemento motivador da fotografia. O fato de estar em Aparecida (SP), ou como reiteradamente foi repetido de forma enfática, no Santuário de Nossa Senhora Aparecida.

3.2.1 – Mise-en-scène: as fotografias de Aparecida – aspectos compositivos

O conjunto de fotografias catalogadas foi produzido entre os anos de 1940 e 1980, mais que o puro e simples contrato de fé, percebe-se uma preocupação compositiva, um arranjo da organização visual que reflete o uso da imagem e a sua natureza estética. Sejam fotografias de grupos, individuais, de voto ou apenas lembranças da cidade. Na Praça Nossa Senhora Aparecida, ou no morro próximo à Basílica, essas composições revelam processos fotográficos diferentes, aparelhos, espaços, assim como alguns temas.

Na imagem abaixo, realizada em 1981, diversos aspectos que expõem as intenções religiosas discutidas neste trabalho estão concentradas na composição: a imagem narra a intenção da jovem Odila Fernandes que veste uma bata branca de cetim que se deslocou de Londrina, no norte do Paraná cumprindo seu compromisso com a Santa, em agradecimento à graça concedida.



Imagem 044

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia
Proprietários: Maria Martins Fernandes

A entrada da antiga matriz ao fundo. A frontalidade e a pose severa, quase que documental, são elementos que expõem a intenção narrativa da imagem. Porém, outros aspectos colocam em relevo os elementos de ordem material que transcendem a composição.

Diferentemente das habituais fotografias preto e branco tamanho 9x14 centímetros, produzidas pelos fotógrafos atuantes no espaço, essa fotografia é de tamanho 8x9 centímetros, e colorida. Indicando transformações no próprio produto fotográfico – em relação às câmeras e papéis, reflexo de um processo de barateamento e popularização do recurso.

Outro aspecto relevante encontra-se em sua centralização, o que incide diretamente no resultado compositivo da fotografia. Ao contrário das composições realizadas pelos “fotógrafos da Praça”, nas quais o elemento compositivo determinante na centralização do fundo compositivo é a igreja em um plano completo com suas torres. Nesta composição a mesma é levemente deslocada para a esquerda, dividida no fundo da composição por uma linha imaginária (sobre a retratada Maria Martins – de calça vermelha) entre a copa da árvore e sua

metade direita.



Imagem 045 – 1969. Proprietária: Maria Martins Fernandes; Imagem 046: década de 1970. Proprietária: Maria Inês Faria; Imagem 047: década de 1980. Proprietária: Maria Irene Julio.
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Retoma-se o debate sobre a presença de um padrão narrativo internalizado nos romeiros e visitantes da cidade. Esse padrão narrativo é criado por um conjunto de relações classificadas neste estudo como “rede produtora de imagem”. Verificável no conjunto de fotografias catalogadas na tabela abaixo:

Tabela VI – fluxo de fotografias coloridas e preto e branco e formato (retangular vertical, horizontal retangular e quadrado)

NATUREZA DA FOTOGRAFIA (COLORIDA OU PRETO E BRANCO) / SENTIDO DA COMPOSIÇÃO NA AMPLIAÇÃO	DÉC. 1940	DÉC. 1950	DÉC. 1960	DÉC. 1970	DÉC. 1980
Preto e branco – papel retangular posição vertical tamanho 9 x 14 cm;	1	26	85	29	6
Preto e branco – papel retangular posição horizontal tamanho 9 x 14 cm;		1	4	1	
Preto e Branco – papel retangular posição vertical tamanho 8 x 6 cm;			2		
Colorido – papel retangular posição vertical tamanho 8 x 9 cm;				2	4

A presença de fotografias realizadas pelos próprios romeiros em Aparecida é muito pequena, e é predominante nos anos de 1980, em imagem já colorida. Mesmo com a gradual diminuição de fotografias realizadas por fotógrafos da Praça entre os anos de 1970 e 1980, essas

ainda predominam nos acervos. Porém, quais fatores favorecem a permanência deste tipo de serviço em um momento de popularização do acesso às câmeras fotográficas?

Esse questionamento é respondido pelas entrevistas realizadas com os fotógrafos atuantes na Praça Nossa Senhora Aparecida. Elementos como adaptação e memória afetiva estão presentes em muitas das narrativas dos entrevistados.

Em suas falas percebe-se a preocupação com as transformações tecnológicas e a eventual necessidade de se adaptarem a elas. Isso é evidente neste trecho da entrevista com o fotógrafo Taubaté:

Eu batia muita foto ali.
 Quando eu comecei o pessoal vinha muito ainda de caminhão. Esse negocio de ônibus era difícil. Encostava naquela parte ali (indica uma descida na Rua Carmelo), e a gente fotografava naquela época era de meia dúzia pra sabe? Num batia uma ou duas fotos na Caixa como hoje não. No mínimo meia dúzia. (...) Então a gente começou a batê três. Hoje em dia é uma só. Ou quanto freguês queira.
 Porque foi caindo também. Porque foi aparecendo as máquinas. Naquela época as máquinas Yashika ou Rolleiflex.
 O pessoal foi comprando aquelas máquinas. Foi melhorando.
 Teve uma época que teve uma máquina [**Kapsa**¹¹⁷] da Kodak, que você compra um terno em São Paulo e eles davam uma máquina daquela pra você de brinde sabe.
 E aí o falei procê, daí em diante que a decadência veio pra nós.
 Ai... Todo mundo tinha máquina.
 Já começou naquela época.
 Você comprava um terno. Você ganha uma Kapsa. E tem a Kapsa pinta vermelha que é uma máquina boa sabe.
 Faz umas fotografias boas. É simplesinha, mas boa.
 Hoje não existe mais. Depois veio outros tipos de máquinas né.
 Tem um tempo que nós trabalhamos um tempo com a Polaroid que saia a foto na hora.

¹¹⁷A Kapsa não era da Kodak, era de um fabricante nacional, uma indústria ótica brasileira, a D. F. Vasconcelos, empresa ainda existente, que iniciou suas atividades em 1941 na cidade de São Paulo, com a fabricação de telômetros de depressão para Artilharia de Costa, encomendados pelo Exército Brasileiro. Era também fabricante de teodolitos, microscópios e binóculos, sendo que a Kapsa foi a primeira máquina fotográfica nacional do tipo caixão – um grande sucesso tecnológico inspirada na velha Kodak, surgida no início do século, cujo modelo durou até os idos de 1950. Referência: NETO, Cid Costa. Máquina do Tempo: Kapsa., junho de 2011. in: <http://www.resumofotografico.com/2011/06/maquina-do-tempo-kapsa.html> Acesso em 10 março de 2014.

Ai já foi modernizando né. Até que chegou na digital.
Hoje eu não sei se vai mais pra frente porque a tecnologia desta aqui é muito avançada.
Difícilmente vai surgir outra igual. Outro invento.
O cara que é um crânio viu.

De forma objetiva, resume as transformações nas relações entre romeiros e fotógrafos. Da queda no número de copias de poses, a romeiros portadores de suas próprias câmeras. As adaptações à rotina de trabalho e a atualização dos aparelhos. O fotógrafo Jorge Fernandes, ao tratar do tema promove uma outra leitura sobre a demanda por serviços fotográficos neste período. A partir de uma leitura do fluxo presente, afirma que há um perfil socioeconômico do romeiro que os procura.

Os rico num tira a foto com a gente.
Porque eles tem os apreparo dez vez melhor que as nossas máquinas.
Então, nós bate muito foto dez por quinze que faz um preço baixinho,
de vez em quando o pessoal pede um pouco maior e nós faz.
Tem maior também.
Mas o armoço e a janta é o pequeno.
Dez por quinze.

Outra perspectiva que encontra amparo no imaginário local – visto a organização sindical da categoria, a preocupação da Prefeitura local de organizar as atividades dos mesmos nas áreas turísticas da cidade e o reforço do papel destes fotógrafos na construção da imagem da cidade de Aparecida por jornalistas locais – remete ao sentimento de pertencimento à tradição aparecidense.

Esse posicionamento é exposto pelo fotógrafo Marcio Queirós, quando ao narrar o espaço para a atuação do fotógrafo ambulante em Aparecida nos últimos anos. A princípio aponta para uma queda significativa no segmento de trabalhos que tendem ao devocional, fotografias de promessas. Isso em uma reconstrução mnemônica de aproximadamente trinta anos. Mas ressalta a permanência das fotografias de lembranças com forte carga afetiva dentro

da memória familiar dos romeiros.

Tinha muito rapaz, tinha muito.
 Sabe, aquelas pessoas vestidas de anjinho.
 Hoje em dia eu num sei rapaz, raramente você vê um.
 Raramente.
 Batia-se muita foto.
 Eu costumo até falar que o fotógrafo, ele faz parte da tradição de Aparecida.
 Nós somos os... Não vamos dizer o garoto propaganda, porque o mais novo aqui tem... (risos)
 Mas a gente contribui muito com a propaganda aqui da cidade de Aparecida, sabe?
 No Brasil inteiro.
 Pois é muito raro uma pessoa que não mora em Aparecida que não tenha tirado uma foto aqui.
 Que o pai dele o avô dele já não tenham feito uma foto aqui.
 (...)
 Na mudança. Na mudança da foto preto e branco para digital, eu fui dos que falei: “olha acabou o fotógrafo de Aparecida”.
 Pensei comigo.
 Acabou o fotógrafo.
 Todo mundo tem máquina. Todo mundo tem celular.
 Todo mundo faz foto.
 Mas não, foi engano meu.
 Porque foi engano meu?
 Porque isso aqui já virou uma tradição.
 Acontece muito de vir uma família. Você vê que é uma família de classe média alta, com três, quatro máquinas boas no pescoço, e quer tirá foto com a gente.
 Por quê?
 É uma tradição.
 O pai dele tirou uma foto em Aparecida com Lambe-Lambe.
 O vô dele tirou.
 Então ele quer tirá também.
 Não importa se ele trouxe máquinas ou não.
 Ele vai tirá foto com a gente.
 Então, o que que acontece?
 Continua o movimento aqui.
 Do mesmo jeito.
 O fotógrafo continua ganhando o seu dinheirinho.
 Continua sobrevivendo aqui.

Em sua perspectiva, as fotografias que produzem estão presas a formas de legitimação e perpetuação da devoção a Nossa Senhora Aparecida. Mesmo tendo consciência de que a imagem de promessa tem sua procura esvaziada nos últimos anos devido à mudança no perfil e hábitos dos romeiros que visitam a cidade.

Marcio compreende que o mercado fotográfico ambulante de Aparecida se mantém preso a esse aspecto de memória afetiva intergeracional. Quando enfatiza que essas fotografias “são tradição”, revela a consciência de si como produtor, responsável pela manutenção presente nas imagens de um capital simbólico para aqueles que o procuram.

As imagens fotográficas realizadas diante da Antiga Matriz confirmam a identidade do indivíduo como devoto para o grupo ao qual pertencem – seja o grupo familiar ou religioso. Percebe-se na fala do fotógrafo que as imagens estabelecem um vínculo entre o presente e o passado.

Visto assim, a tradição – tal como o conceito que vai se definindo na fala do fotógrafo – se constrói sobre fragmentos qualitativos do passado, que no caso de objetos estes têm de ser efetivamente percebidos, dotados de significação especial pelo seu “caráter de passado” (SZTOMPKA, 1998). Ou seja, é a fotografia realizada há trinta ou cinquenta anos atrás, que orienta a composição contemporânea.

São as pessoas retratadas naquela imagem que reforçam os vínculos afetivos daqueles que se permitem fotografar no presente. Sendo crucial nesta ideia de tradição, é a orientação, a atitude assumida pelos contemporâneos para com os objetos e ideias do passado. O que se tem, são práticas compositivas que reforçam esses laços tanto em relação a seus produtores, quanto aos consumidores deste tipo de imagem.



Imagem 48

Sequência de imagens do fotógrafo Pedrinho compondo a cena a ser registrada diante da Antiga matriz de Aparecida, na Praça Nossa Senhora Aparecida (2014).

Fonte: Acervo André Camargo Lopes

Fotógrafo: André Camargo Lopes

Na sequência de imagens acima, tem-se uma prática compositiva transmitida dentro do

ofício, ora de pai para filho, ora de mestre a aprendiz. Nota-se a preocupação em arranjar todos os retratados diante da igreja, o centro compositivo se mantém, assim como a frontalidade e o registro de corpo inteiro. Como dito anteriormente, são poses rápidas, organizadas em pontos cuja igreja se revela em toda a sua frontalidade. É a manutenção de uma prática, um ofício. Um modo de olhar o espaço e definir a área que melhor representa a presença da santa.

A palavra tradição dita por esses fotógrafos, remete-se a essa relação entre o espaço e a imagem resultante. Hobsbawm & Ranger (1984) estabelecem uma definição plausível ao que se propõem esses fotógrafos, os autores afirmam que as tradições são inventadas e mantidas através de um conjunto de práticas reguladas por normas tácitas ou abertamente aceitas. Tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam estabelecer um conjunto de valores e de normas de comportamento através da repetição, dando assim, sentido a estas práticas que se estabelecem em seu cotidiano, garantindo a sua legitimidade. “(...) Assim, a tradição é como um fundo comum de recursos ideais e materiais que as pessoas podem usar em suas ações presentes para construir o futuro apoiando-se no material do passado” (HOBBSAWM & RANGER, 1984, p.10).

Ao observar o conjunto de fotografias catalogas, percebe-se essa natureza repetitiva das poses. Isso expõe na prática fotográfica um conjunto de rituais, e que revelam o imaginário presente na troca entre as partes, viabilizando a leitura interna que os indivíduos estabelecem em relação ao espaço e sua presença nele.

Segala (2000) aborda essa ritualização entre o fotografar e o ser fotografado, como uma forma de “trapaça ótica”, uma carnavalização da “viagem do sagrado”, envolvendo uma rede de agentes diretos e indiretos que definem o valor da imagem resultante.

Essas cenas de trapaça ótica que carnavaliza a “viagem sagrada” envolve não só o fotógrafo e o fotografado, mas o s que vão ver a foto, e ainda aqueles que assistem na rua o ato fotográfico, a construção do truque. Abre-se aqui um clima teatral e circense para a produção dessas imagens, uma consciência divertida do cerimonial fotográfico. (SEGALA, 2000, p 188)



Imagem 049 – 1967. Proprietária: não especificado; Imagem 050: década de 1967. Proprietária: não especificado; Imagem 051: década de 1980. Proprietária: Maria Inês Correia de Faria. Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Nas três imagens acima a estrutura deste “ritual” fotográfico é exposto na organização da composição. São essas organizações compositivas que tratamos como padrão. Nas particularidades destas imagens dois pontos de vistas sobre a composição são revelados: primeiro – o arranjo da cena com os elementos visuais determinantes (igreja e romeiro) em seus planos específicos; segundo: a orientação do próprio romeiro sobre sua imagem: a presença de veículos, estátuas e indumentárias que reforçam a intenção visual resultante estabelecida pelo retratado. É um jogo de montagens (ou trapaças, como aponta Segala), de intencionalidades que encontra um juízo legitimador em sua rede produtora e de circularidade.

Na fotografia realizada em 1967, registrada na entrada da Praça Nossa Senhora Aparecida, percebe-se a intenção do registro do veículo. O proprietário do mesmo, citado na entrevista como Valdemar, era um taxista de Londrina (PR) que realizava viagens para Aparecida com devotos desejosos de conhecerem o Santuário. Mesmo com a barraca ao fundo, percebe-se na ação do fotógrafo (e na intenção dos retratados) que a Antiga Matriz se fizesse

presente ao fundo. Estão em uma área de estacionamento, na qual, segundo relatos dos fotógrafos, caminhos, taxis e outros veículos descarregavam centenas de romeiros na área hoteleira do entorno da Praça.

O próprio posicionamento da pose revela também, o local de atuação do fotógrafo, visto a disposição destes no entorno da Praça em busca de clientes. A outra imagem, cujo período de registro remete a década de 1960, reforça elementos presentes na composição anterior. As pessoas posam no início da Praça N. S. Aparecida. Não mais na Praça como fotografias de períodos anteriores, ou posteriores a 1960. A ausência do comércio ambulante na composição revela uma política de uso do espaço. Os fotógrafos? Como os mesmo informaram. Adaptaram-se a realidade. Foram para as áreas que cercam a Praça. Pelo perfil de composições, os fotógrafos que se posicionaram na Rua Monte Carmelo, na entrada da Praça, acabaram tendo um êxito maior em relação aos demais. Principalmente nestas composições de período de baixo movimento.

Destoa das imagens anteriores a composição de 1967, de propriedade de Maria Inês Correia Faria. A jovem, em pagamento de promessa, veste branco e segura a estátua que é uma réplica da imagem original. Não são somente as fotografias exóticas de anjinhos, barbudos homens com cruces e romeiros ajoelhados que atestam a fotografia devocional. Estar com a santa em mãos tornou-se uma comunicação direta com o valor aplicado à imagem. Pagar a promessa é reforçar os vínculos com o santo de devoção. Os fotógrafos da Praça N. S. Aparecida sabem disso e criaram um estilo peculiar de registro: posar com a santa em mãos. Não somente estar em Aparecida (SP), mas estar com N. S. Aparecida. Esse gesto reitera o sentido devocional da fotografia e cria um gênero dentro destas composições.

São composições que variam no arranjo e na intenção, mas somam-se no tema. Predominantemente frontalizadas, em contraluz ou não. Destaca-se nas três fotografias a presença da igreja ao fundo. Somente uma composição apresenta a estátua da Santa, as demais, reforçam esse imaginário pela presença da igreja. O padrão compositivo remete a uma memória do evento mediada pela imagem fotográfica – seja como *souvenir*, seja como *ex-voto*. Os retratados dialogam diretamente com o observador. As relações que se estabelecem na Praça são “elementos invasores” entre aquele que posa e o referente balizar (antiga matriz) da composição. Visto assim, são as particularidades intencionais acerca da constituição da imagem fotográfica que categorizam os padrões e ao mesmo tempo a heterogeneidade acerca destes arranjos temáticos, revelando na imagem a natureza social e cultural de seus autores, assim como os recursos técnicos que as possibilitaram.

Retomando ao trecho da entrevista do fotógrafo Marcio Queirós no qual o mesmo ao tentar definir o papel destes fotógrafos para a construção de um imaginário devocional sobre a santa e a cidade, compreende-se especificamente o local ocupado pelo conceito de “tradição”. Ao se reportar ao termo, reforça o conceito de que essa é uma construção. Uma forma de elaboração coletivo, desenvolvida, neste caso, no interior de uma coletividade que extrapola os limites da cidade. Se há uma tradição, como evidenciado em sua fala, essa tradição se manifesta nas composições fotográficas transmitidas de uma geração de fotógrafos a outra, sucessivamente.

3.2.2 – Fotografias de rua e fotografias de estúdio

O que os devotos procuram ao realizarem seus retratos fotográficos?

Os devotos têm na fotografia a reconstrução da cena do milagre. É disso que falam as

composições. Um instantâneo da salvação. A igreja ao fundo, indica o solo sagrado alcançado. Reforçada pela severidade da pose. Às vezes a presença da imagem Santa.

Essa pergunta é o centro de toda a pesquisa. Procurou-se até aqui expor o imaginário que sustenta as composições, o universo de trocas tanto em relação à Santa e o devoto, quanto entre o devoto e o fotógrafo. Neste momento, compete analisar as estratégias geradoras da visualidade resultante nos papéis fotográficos. As formas de organização e os recursos narrativos criados para a geração destas imagens.

Fotografias são mercadorias, envolvem um sistema técnico de produção atrelado a transformações tecnológicas e a demandas de mercado. As estratégias de trabalho neste entorno da Praça Nossa Senhora Aparecida, também revelam a preocupação destes profissionais em se adaptarem as demandas e aos períodos de transformações. É mais do que uma mera leitura destes fenômenos, é uma luta por sobrevivência e adaptabilidade as regras de uso dos espaços públicos estabelecidas pela Prefeitura.

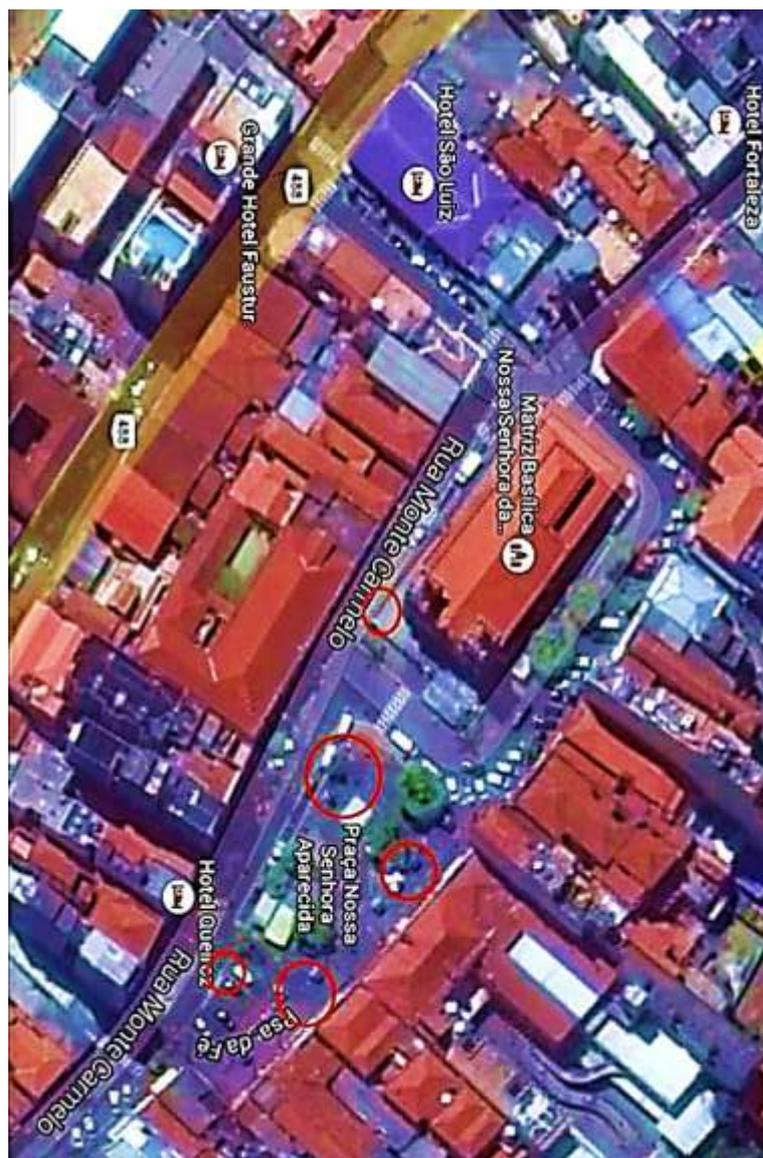
Sobre esses aspectos, pode-se dividir a atuação destes em fotógrafos da Praça, fotógrafos em estúdios (FOTOS) e os fotógrafos do Santuário.

A princípio as fotografias de Aparecida sugerem um tipo de composição imutável, um padrão fixo, no qual os retratados expostos diante da Antiga Matriz são captados frontalmente em corpo inteiro, com a severidade necessária a uma fotografia cujo valor (mesmo que de lembrança) remete a um desejo devocional ou a um pacto com a Santa.



Imagem 052 – década de 1960. Proprietária: Maria Aparecida Barbosa; Imagem 053: década de 1965. Proprietária: Maria aparecida Barbosa; Imagem 054: década de 1966. Proprietária: Maria de Lourdes D'Julie Lopes. Imagem 055 – década de 1960 Proprietária: Samara Beliato Galera.
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

No conjunto de imagens acima essa fixidez relacionada ao padrão compositivo é desconstruída. O uso de painéis, os acessos laterais, ou as escadarias da entrada principal da igreja, indicam tanto sobre os diversos espaços de atuação dos fotógrafos, quanto sobre transformações de natureza física, técnica e política nos espaços de trabalho.



Visão aérea da Praça Nossa Senhora Aparecida (2015).

Fonte: <https://www.google.com.br/maps/>

Sendo assim, as composições dizem sobre dois aspectos: a intenção do romeiro, e o local de atuação do fotógrafo. No mapa, os círculos vermelhos foram demarcados de acordo com o levantamento do estudo de campo realizado em fevereiro de 2014, assim como, a identificação destes espaços dentro das composições fotográficas do acervo.

Nesta região de atuação que envolve o entorno da Rua Monte Carmelo ao calçamento da Antiga Matriz, são cinco áreas nas quais os fotógrafos se concentram: na entrada da Praça as margens da Rua Monte Carmelo, próximos à entrada da Passarela da Fé que dá acesso à

Basílica, distribuídos na Praça Nossa Senhora Aparecida e na calçada próximos a entrada da Antiga Matriz.

A adaptabilidade às transformações estão presentes nas falas dos fotógrafos entrevistados. Taubaté, o fotógrafo entrevistado com o maior tempo de atuação na Praça, ao falar dos vários ciclos vivenciou no espaço, relembra desde as câmeras que utilizou a relação que os fotógrafos mentem com o Poder Público Municipal.

(Sobre os painéis) Geralmente ficava recolhido porque na época a gente não podia por aqui na praça ainda. (...) Não podia coloca na praça.
 Depois que veio...
 Teve uma época que teve um prefeito ai que tiro todos os fotógrafos da praça, limpou a praça. Botou um piso...
 (...)Ele fez um piso diferente e tirou todos os fotógrafos, foi ai que nós começamos a aluga os pontos nos cantinhos ali sabe.
 Lá embaixo. Outro alugou mais pra cá. Outro tinha um Foto mais em cima.
 Tirou todos. E na época a gente era em bastante fotógrafo.
 Então, tivemos que camufla. A gente podia fica na praça aqui só com a máquina, sem a máquina tripé, entendeu. Não podia coloca porque estragava o piso.
 E de fato era um piso bonito que ele colocou na época.
 E... Então nós ficamos um bom tempo.Dez anos né Pedrinho?
 (...) Depois ele perdeu a política e saiu o próximo prefeito que entrou voltou tudo de novo. (...) O rapaz, na década de... Deixa eu vê... De cinquenta e cinco mais ou menos.Nesta época de cinquenta e cinco.
 Chama-se Sólon Pereira¹¹⁸.

¹¹⁸ Sólon Pereira foi prefeito de Aparecida entre 1953-1956 e 1960 e 1963, suas gestões, de acordo com o seu verbete publicado no Jornal digital O Lince, ano 1, número 8 de 2007, de autoria de Alexandre M. Lourenço Barbosa, na seção História, forma marcadas por um forte apelo progressista, como se percebe nas linhas abaixo: “O empenho pelo progresso traduzia-se em aquisição de caminhão coletor de lixo e organização do serviço de limpeza pública, setor ainda inexistente no município; colocação de cestos coletores de lixo; iluminação pública das ruas do bairro do Aroeira até o limite de Guaratinguetá (125 lâmpadas instaladas); aquisição de um caminhão para transporte de material de construção; ampliação do cemitério municipal com a desapropriação de uma área de 1200 metros quadrados; alargamento e abertura de ruas utilizando uma área de 20.000 metros quadrados, dos quais 19.247 metros quadrados doados por particulares; alargamento (de 7 para 21 metros) da rua Anchieta apontada com a grande via da acesso à futura Basílica Nova; iluminação pública e domiciliar de todas as ruas da cidade*; 650 domicílios receberam atendimento da rede de água que foi estendida em mais de sete mil metros lineares; mais de dois mil metros de manilhas de esgoto foram assentadas; um poço artesiano foi construído para fornecer água potável ao bairro de Aroeira; duas pontes de concreto armado (uma sobre o ribeirão dos Morais, alargando a rua São José, e outra na avenida Dr. Júlio Prestes garantindo acesso ao Porto Itaguaçu); canalização do Ribeirão da Chácara, permitindo trinta metros (sic) de alargamento da rua Santa Rita, e do Ribeirão Morais com tubos de cimento armado, permitindo a pavimentação da rua Padre Claro Monteiro; construção de uma arquibancada coberta para 500 pessoas no Estádio Municipal; construção de um prédio escolar no bairro de Santa Terezinha em terreno doado pelo benfeitor João Aprígio Costa; criação e manutenção do Ginásio Municipal Nossa Senhora Aparecida; criação de uma escola no bairro dos Bicudos; doação de plantas para a construção de casas populares aos trabalhadores; instalação de banheiros públicos na Praça Nossa Senhora Aparecida, etc. (...)Durante

Referindo-se a um período de reforma na Praça (isso por volta da segunda metade da década de 1950), o fotógrafo Taubaté se remete a uma fase de mudanças nas regras de atuação dos “retratistas”. Estava proibido trabalhar com as câmeras tripé no piso novo da Praça. Intensificou-se o aluguel de pontos no entorno. As entrevistas revelaram espaços esses alternativos, resultantes do aumento pela procura do serviço fotográfico, assim como as transformações tecnológicas e do controle do poder público local sobre a presença de ambulantes que o impactaram: as fotografias de estúdio em salas de hotéis próximos à Praça, seja no interior destes, ou em suas entradas. Nota-se também nesse trecho da entrevista que diversificou o uso de câmeras no espaço. Não eram mais apenas as câmeras tripés, agora somavam-se a elas, câmeras portáteis.

As fotografias geradas em tantos espaços diversificavam também suas composições. Nas imagens 054 e 055, as poses tem a igreja ao fundo, como referência compositiva. São grupos (padrão de composição), enquanto que a composição 054, pertencente à Maria de Lourdes D’Julie (registrada em 1966), é organizada na escadaria da Antiga Matriz. A imagem 055, pertencente à Samara Beliato Galera (registrada na década de 1960) os retratados posam, na Praça, com a estátua da Santa entre eles.

São composições do mesmo período, registradas por fotógrafos distintos, que ocupam espaços diferentes em relação à visibilidade da igreja. Esse “ocupar lugares diferentes” está relacionado à hora de chegada ao ponto.

seu primeiro mandato, dezessete mil metros quadrados de ruas foram calçadas e mais de quatro mil metros de guia foram assentados sem que se cobrasse um centavo sequer de algum munícipe. Em seu cartaz de prestação de contas, Sólon jactava-se de ser a única cidade do Estado de São Paulo a proceder dessa maneira. ” Em relação à Praça, é citado no texto apenas a instalação dos banheiros públicos, porém, em linhas gerais percebe-se que o calçamento da cidade era um ponto crucial em sua proposta de trabalho iniciado ainda na primeira gestão, porém, e contraposta a fala de Taubaté, concretizada na segunda gestão dado que fica evidente nas fotografias, visto o esvaziamento da presença de ambulantes ao funda das imagens.

Durante as entrevistas e o trabalho de campo, verifiquei que esses fotógrafos chegavam muito cedo à Praça – por volta das seis horas e trinta minutos e sete horas da manhã. Indagados, alguns diziam que intencionavam com isso conseguir fotografar os devotos da primeira missa. Outros se remetiam ao ponto, conseguir ficar em locais que tivessem um grande fluxo de devotos, assim como um bom enquadramento. É evidente que não ficavam parados nestes lugares, mas como um acordo tácito sabem que naquele momento o referido ponto está sob a atuação deste ou daquele fotógrafo.



Imagem 056

Proprietário: Pedro Candido Braga (década de 1950)
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.

Na fotografia acima, percebe-se um dia de muita movimentação na Praça, as câmeras tripé margeiam a Rua Monte Carmelo. Logo atrás do retratado, tem-se um fotógrafo que caminha com sua câmera. A imagem registrada no início da década de 1950 conseguiu captar a movimentação destes profissionais pela Praça Nossa Senhora Aparecida.

A imagem 044, pertencente à Maria Martins Fernandes, capta esses profissionais

atuando neste espaço. Registrada em 1981, a fotografia tem em sua composição os fotógrafos já usando seus jalecos amarelos, ainda com suas câmeras tripé, os baldes de lavagem das fotografias próximos, negociando com romeiros. Ao fundo, uma câmera posicionada no limite da Praça, direcionada frontalmente para a entrada da igreja, enquanto que à escadaria, dois fotógrafos abordam os devotos na saída. Ambas as imagens dizem sobre a atuação destes profissionais.

Os locais ocupados geraram composições diversificadas, sendo as mais limpas – ou seja, as composições com o mínimo possível de ruído visual, na qual a Antiga matriz ocupe o ponto central de fundo da composição e a iluminação gere uma fotografia luminosa – as fotografias que garantiam as esses fotógrafos certa popularidade entre os devotos, e conseqüentemente um fluxo maior de procura. Entretanto, a obtenção desta composição está diretamente relacionada aos espaços ocupados na Praça: o ponto de visualização.



Imagem 057

Família diante de painel com pintura da Passarela da Fé e a Basílica do Santuário Nacional ao fundo.

Proprietária: Daiane Aparecida Faria, 1973

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Outro aspecto importante na fala do fotógrafo Taubaté, diz sobre as fotografias

realizadas diante de painéis. Entre esses predominavam temas como a Basílica Nova, a narrativa do aparecimento da estátua, réplicas do altar mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida e da própria igreja. Havia segundo o próprio, outros tipos de painéis que ganhavam forte repercussão, eram painéis com personalidades religiosas de momento.

Inclusive tinha o painel do Padre Victor. Teve uma época que teve o painel do Papa, aquele primeiro Papa que veio em Aparecida há muitos anos atrás. Nem lembro o nome del... João Paulo II parece né?
 A gente fez uma imagem do Papa e batia muita foto com ele na época. Foi uma febre na época (aproximadamente 1982 – período da visita de João Paulo II). Tinha a imagem dele perfeitinha né. E outras mais que a gente tinha. Antigamente ali na frente tinha um (próxima a estátua da Praça)...
 Quando eu comecei. Eu comecei bem depois, e já tinha a imagem de um aviãozinho com a cidade embaixo em que a pessoa enfiava a cabeça ali e batia a foto. Aquele Teco Teco sabe?
 Um painel desenhado. Então, dava a impressão que você tava voando em cima da cidade. Isso foi inventado lá em São Lourenço né.
 Ah ficava (confuso), outros ficava espalhado ai pela praça. Então a gente tinha lá, lá...
 Tinha um Foto no fundo lá (referência atrás da antiga basílica) tinha esses painéis todos lá.

Taubaté, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Ao referir-se aos painéis, Taubaté também remete a diversificação temática entre os fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida. Em um primeiro momento, tem-se a preocupação em cumprir a demanda devocional das composições. Satisfazer em suas composições as aspirações que deslocaram os devotos até a cidade. Sobre esse aspecto Segala (2000, p. 183) expõe a compreensão de Luís Cunha, proprietário do Foto Dois Irmãos, entrevista durante seu trabalho de campo realizado em 1991:

Esses painéis contam a historia da cidade. é tudo relacionado com o que tem na cidade, porque o romeiro procura isso. É a santa, a igreja, o altar, o lugar onde achou a imagem. Então são os painéis tradicionais que o povo pede pra promessa ou pra levar de recordação.

As imagens 052, 053, 056 e 057, registradas entre as décadas de 1960 e 1980, revelam essa intenção não mais de apenas registrar a presença do devoto no espaço, mas sim de inseri-

lo em uma composição no qual o mesmo faça parte da própria narrativa deste espaço. Esse fenômeno encontra nas adversidades apontadas por Taubaté, ainda nos anos de 1950, como um ponto inicial. Os fotógrafos de estúdio, como já apontado no estudo, precedem os ambulantes em Aparecida, porém, a reforma da Praça, associada à popularização das câmeras fotográficas, levaram aos fotógrafos a criarem estratégias de mercado. Diversificações temáticas cujo mito de origem da santa é narrado. Uma humanização da estátua diante do Rio Paraíba, como se os devotos fossem parte do próprio milagre do aparecimento, como testemunhas do fato. Os painéis com a Basílica Nova inserem elementos ainda em projeto, retratam-na pronta, uma aspiração do sonho local. Percebe-se que os fotógrafos, mais que apenas registrarem os devotos no espaço, somaram narrativas em suas composições.



Imagem 058

Grupo de devotos diante de painel nas imediações da Praça Nossa Senhora Aparecida, s/d.

Fonte: <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br/>

Organizador do Blog: Lucio Mauro Dias

Entretanto, as cidades Santuários são espaços turísticos, e nesses espaços há uma diversificação de intenções.

A fotografia assim como os demais bens simbólicos comercializados nas áreas de aglomeração destes viajantes (devotos ou não) é uma recordação do espaço em meio a esse universo de fotografias que fixam uma imagem sobre Aparecida (SP) mediada pelo milagre da aparição da Santa e as tantas narrativas de milagres que se associam a esse.

Surgem outros *souvenires*, dos quais, as referências aparecem apenas nas narrativas de alguns fotógrafos e no acervo digital de Lucio Mauro Dias: as fotopinturas e os monóculos. De acordo com Marcio Queirós, esse material, especificamente os monóculos, eram produzidos geralmente em “FOTOS” e por um tempo predominou no gosto dos romeiros.

Um replica do altar.
Sabe, naquele tempo se batia muito monóculo, os estúdio batia monocliquinho.
Eu cheguei a trabalhar muitos anos com isso.
Muitos anos.
E é interessante, que até hoje o romeiro ainda pede aquele monoclinho, né?

Ao falar do monóculo, relembra que o corpo da peça já é uma alusão ao espaço gerador da imagem. Tudo remete à sacralidade que envolve o Santuário. O mesmo Márcio Queirós refere-se também às fotopinturas realizadas com amoníaco e batata.

Você pegava a foto, que só tinha preto e branco na época né.
Usava sal amoníaco na foto, e ali pintava com o pincel.
Ai o turista: “eu quero a calça verde”.
E você pintava de verde.
A camisa vermelha.
Sabe.
Eu peguei esse tempo.
(...)O amoníaco sabe.
É que o papel era brilhante, então se passasse só a tinta não pegava. O amoníaco tirava aquele brilho do papel onde pegava a tinta né.
Depois disso, quando não tinha amoníaco a gente usava, por incrível que pareça, batata.
Corta a batata, e passava a batata assim e pintava.
Sabe, eu peguei tudo isso nesse tempo todo.
Eu tô aqui nessa Praça desde criança.



Imagem 059

Postal colorido artesanalmente.

Fonte: <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br/>

Organizador do Blog: Lucio Mauro Dias

Tanto os fotógrafos que atuavam nos estúdios, quanto os fotógrafos que atuavam somente na Praça, trabalhavam com apetrechos que incrementavam as composições. Em alguns estúdios, como aponta Segala (2000), era comum o fotógrafo ter uma diversificação maior de temas: santas em gesso de diversos tamanhos, chapéus, revólveres, violão, cavalinhos de massa para crianças, aviãozinho. Além das roupas de anjos.

No acervo de imagens que organizamos esse elemento diversificado não está presente, o tema é centralizado nos espaços de devoção – Antiga Matriz, Basílica Nova e os painéis espalhados pela Praça Nossa Senhora aparecida e pelos hotéis.



Imagem 060

Painel de avião sobrevoando a Basílica Nova, de acordo com o jornalista Lucio Mauro Dias, muito utilizado em fotografias de crianças na década de 1970.

Fonte: <http://aparecidaantiga11.blogspot.com.br/>

Organizador do Blog: Lucio Mauro Dias

A fotografia acima é um painel com a pintura de um avião sobrevoando a Basílica Nova. Há um elemento lúdico na composição, porém, não se perdem de vista os elementos simbólicos que identificam a cidade. De acordo com o fotógrafo Jorge Fernandes, era uma prática comercial utilizada por muitos hotéis da localidade. Assim como os fotógrafos, os hotéis competiam o fluxo de devotos deslocados semanalmente para a cidade, ofereciam promoções e até retratos como brinde da estadia.

A maioria dos hotéis tinha. Lá dentro dos estúdios tinha aqueles painéis com a santa, cavalinho, tudo, mas tinha.

(...) Tinha vários painéis que quando tava a romeirada, então sobrava pra eles tirá.

Com a imagem, um quadro da santa lá. Com desenho. Um aviãozinho.

Então, ele batia particular.

Ele não era credenciado pra poder tirá os foto.

Naquele tempo batia o retrato, ia lá foto. O foto fazia pra todo mundo.

Conforme a obrigação do dono do foto fazê.

E ele comia por fora. Você tá me entendendo?

Ai com o tempo foi apertando e acabando. E acabou.

(...)Ficavam nos hotéis. Mas lá mesmo o romeiro fica. Lá mesmo o romeiro

tirava.
Ai a fiscalização começou a apertá e acabou.

Essa observação de Jorge Fernandes é confirmada pelo fotógrafo Marcio Queirós, ao se remeter ao tempo de atuação de seu pai na Praça:

Eu entrei em mil novecentos e noventa. Ele...
Eu acredito que ele deve ter trabalhado vinte anos aqui na Praça.
Ele a vida inteira trabalhou aqui na Praça.
Não só de fotógrafo. Antigamente tinha uns estúdios né.
Cada hotel tinha um foto estúdio dentro. Tinha os painéis.
Então, ele trabalhou num foto aqui, que tinha o nome de Negro Reis.
Ele trabalhou muito tempo ali.
Fotógrafo Marcio Queirós.

Dessas fotografias promocionais, no acervo encontram-se duas composições, ambas de propriedade de Maria Irene Júlio, realizadas pelo Foto Dias, para o Hotel Vitória, conforme consta em carimbo no verso da imagem. A primeira imagem, horizontalizada, é registrada diante da entrada espelhada do hotel, tendo no reflexo a Igreja Nossa Senhora da Conceição Aparecida. O fotógrafo joga com essa possibilidade, e registra o grupo de romeiros diante do reflexo, como se a igreja, de tão próxima, adentrasse ao espaço.





Imagem 061

Grupo de romeiros diante do Hotel Vitória, localizado na Praça Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida (SP), década de 1960.

Proprietária: Maria Irene Júlio.

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Sobre a história que gera essa fotografia, Maria Irene, sua proprietária, afirma que toda a família viajou em caravana para Aparecida (SP), cuja origem estava no pagamento de uma promessa feita a santa por seu pai. Era a primeira visita da família à cidade, motivada pela cura intermediada por Nossa Senhora Aparecida de uma das filhas do casal. Essa, enquanto seu pai preparava a carne do porco com a fritura, teve seu corpo queimado com a gordura em um acidente doméstico.

Feito a promessa e o objetivo atingido, o pai, como pagamento a graça alcançada, organizou uma caravana para o Santuário, para agradecer pessoalmente à Santa. A solenidade da viagem, assim como o desprendimento do devoto, reflete na composição, inserindo outro elemento ao quadro compositivo. A fotografia realizada em um plano aberto homogeneiza os retratados, é a família reunida entorno de uma devoção.



Imagem 062

Pai de Maria Irene Júlio e uma de suas filhas na Praça Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida (SP), década de 1960.

Proprietária: Maria Irene Júlio.

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Fotografar dentro do hotel é também estabelecer uma estratégia de abordagem do devoto, isso fica evidente na fotografia acima. Havia um direcionamento do serviço para o fotógrafo que atua junto ao hotel (e isso é evidente nas falas de quase todos os fotógrafos entrevistados), criava-se um vínculo de proximidade com o cliente, como relata o fotógrafo Pedrinho.

De primeiro era aqueles caminhão né?
 Vinha era caminhão de romaria. Aquelas jardineira.
 Parava aqui assim ó. (aponta área de estacionamento da praça)
 Lá embaixo tinha o quarto do garimbo (um tipo de estacionamento – ver em fotos antigas).
 Aqueles caminhão já vinham cheio de madeira pra eles cozinhá.
 Então já trazia a lenha. Trazia a lenha no caminhão.
 E pegava um quarto.
 Agente ia lá também.
 Sempre... as pessoas trazia muito era leitoa. Aquele tempo era beleza né?
 Leitoa. Aqueles porco capado. Trazia tudo morto. Tudo arrumadinho. A gente

ia sempre nos quarto deles.
Tirava a foto e ia entrega o retrato. Ali a gente já comia junto com eles.
Ai já aproveitava (risos).

Outro fator relevante nas duas imagens catalogadas do Hotel Vitória/ Foto Dias, remete-se a identificação por carimbo do autor da fotografia. Percebem-se, durante as análises das composições, particularidades compositivas (distribuição centralizada entre retratados e as colunas da igreja ao fundo, inserção de estátuas da santa, distribuição dos retratados na composição) e técnicas (maior nitidez nas áreas de contraste das fotografias, melhor definição dos retratados na contraluz – uso do *flash*) que são envolvidas pelo padrão, porém, cada qual com sua assinatura compositiva. Visíveis no arranjo dos retratados, no enquadramento da igreja ao fundo, ou a implementação de adereços e painéis. O que não impede que a autoria destas imagens, em sua maioria se perca no anonimato.

Logo, o carimbo presente seja no verso, ou na base da imagem fotográfica (como se pode ver na imagem 064), tornam-se importante mecanismo de identificação destes fotógrafos, e suas “assinaturas compositivas”. Essas fotografias identificáveis, ao menos nos acervos das famílias consultadas, não eram comuns.

Do total de imagens catalogadas, somente três imagens traziam carimbos identificadores, sendo a fotografia cuja autoria identificada com “L. GONZAGA”, a marcação é feito sobre fotografia por fotossensibilização através de uma matriz em placa de metal, como narra o jornalista Lucio Mauro Dias (2013, p. 101):

Quando o profissional, dentro da máquina, colocava o papel sensível para obter a fotografia, expondo-a à luz, este ia ainda dentro de uma pequena prensa, geralmente feita em madeira de lei, onde numa das extremidades era fixado um gabarito de metal ou lata nas quais eram feitos furos que formavam as palavras “ Lembrança de Aparecida”, junto do nome do retratista ou seu número de registro da prefeitura.

O autor em seu livro “Os Guardiões da Santa”, afirma a intencionalidade de autoria por parte de alguns fotógrafos, porém, assim como no acervo catalogado durante a pesquisa, e no Blog do jornalista Lucio Mauro Dias, “Aparecida Antiga”, que tem um vasto repertório de imagens digitalizadas de fotografias históricas da cidade entre o final do século XIX até a segunda metade do século XX, as imagens cujo carimbo, identifica o autor, são irrisórias. FOTO DIAS, F. BICHARA, Paula Costa Amador e L. GONZAGA são as poucas fotografias identificadas.



Imagem 063

Entrada da Igreja Nossa Senhora Conceição Aparecida, década de 1950.

Proprietária: Maria Fernandina Zdanuki.

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Essas fotografias são geradas em um mercado ambulante, os serviços prestados, são desenvolvidos no contato direto, e como qualquer trabalho ambulante é dinâmico o que justifica a ausência de preocupação de identificar a autoria do registro. Pois, como visto no trecho acima no qual o fotógrafo Pedrinho narra a proximidade com os clientes-devotos, parte da fidelidade da clientela, um trânsito entre os aspectos técnicos e o carisma gerado pelo profissional. Segala (2000) após seu estudo de campo, ao referir-se a esse tema, afirma que a escolha do fotógrafo

se dava por um juízo simples: “ele sabe me retratar”.

3.3 – As fotografias na Sala de Promessas e o ex-voto fotográfico

Uma das partes que mais arrebatava e emocionava no passeio pelo santuário é justamente **a visão de seu teto e de suas paredes, ambos decorados por mais de 70 mil fotografias, todas doadas por pessoas que conseguiram alcançar as bênçãos desejadas.** É impossível não se deter por alguns minutos para admirar todas aquelas fotos e acabar se sentindo imensa e profundamente agraciado por também poder estar nesse lugar tão sagrado. Antes de ir embora não se deve deixar de aproveitar para orar, afinal o local possui um espaço onde pedidos de oração feitos em papel são registrados e guardados. Por tudo isso e muito mais vale muito a pena incluir no seu roteiro de atividades em Aparecida do Norte uma visita a abençoada e incrível Sala das Promessas¹¹⁹.

O fragmento acima foi extraído do site Guia Aparecida SP, destinado a comentar os pontos de turismo da cidade seja com imagens ou informativos textuais. Na passagem extraída, o texto descreve, mesmo que sucintamente a organização compositiva da Sala de Promessas do Santuário.

Paredes e tetos forrados por imagens fotográficas das mais diversas intenções. São imagens cujo valor último corresponde a sua natureza votiva. Refletem um imaginário social no qual o elemento religioso atua como ordenador das práticas cotidianas.

Sobre a natureza votiva dessas imagens fotográficas, pode-se afirmar que existem dois tipos: as imagens fotográficas produzidas “em Aparecida” e as imagens fotográficas produzidas “para Aparecida”. Ambas cumprem o mesmo papel, o que difere são os espaços nos quais são geradas.

¹¹⁹ Texto de Andressa Faria de Almeida. Publicado no Guia Aparecida SP, disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.aparecidasp.com.br/sala-das-promessas-santuario-nacional-aparecida-sp.html> consultado em 21 de abril de 2016. Áreas em negrito foram grifadas por mim.

O caráter de memória afetiva e devocional da primeira difere da funcionalidade devocional da segunda. Visto a presença do espaço como atestação, que relata na composição visual o sacrifício da viagem. A imagem abaixo corresponde a uma parede coberta de fotografias enviadas ao Santuário como confirmação de graça alcançada. As imagens não tem um vínculo com o local, é retirada de algum álbum fotográfico, realizada em outro evento da vida cotidiana dos indivíduos e recontextualizada ao ser entregue como ex-voto, com a intenção de confirmar o objeto do voto: a graça.



Imagem 064

Ex-votos fotográficos na Sala dos Milagres na Basílica Nova de Aparecida, 2014.

Fonte: <http://www.a12.com/santuario-nacional/institucional/detalhes/sala-das-promessas>

Os temas destes ex-votos fotográficos são dos mais variados, desde fotografias de filhos em festas de aniversários, como agradecimento a uma doença curada ou a um parto bem sucedido, a registros de residências, em agradecimento a realização do sonho habitacional.



Imagens 065 e 066

Parte do teto da Sala dos Milagres do Santuário de Aparecida recoberto por fotografias de casas. Imagem 008 – detalhe da área.

Fonte: Acervo André Camargo Lopes

Fotógrafo: André Camargo Lopes

Não há nestas composições fotográficas um padrão de representação tal quais as geradas na Praça Nossa Senhora Aparecida. São narrativas diretas. Fazem menção à graça alcançada – seja uma casa, seja um filho que se recuperou de uma doença – referem-se diretamente à intenção do voto. Neste segundo exemplo, evidenciam-se as possibilidades de representação

como algo diretamente relacionado ao referente, e conseqüentemente o barateamento e a autoprodução do ex-voto. As imagens fotográficas de residências, não excluem ou minimizam as tradicionais casinhas de madeira entregues no Santuário (imagem 009)¹²⁰, mas assim como os outros temas, expõe mudanças nos devotos, no modo de ver e se relacionar com a realidade.



Imagens 067

Parede da Sala dos Milagres em que estão expostas algumas das muitas miniaturas de casas entregues como ex-votos.

Fonte: Acervo André Camargo Lopes

Fotógrafo: André Camargo Lopes

O que comprova, em uma perspectiva sociocultural, é que a expansão das novas tecnologias de registro fotográfico com o conseqüente barateamento das câmeras fotográficas nas duas últimas décadas do século XX, ampliou o acesso à fotografia tanto no consumo, quanto na produção. De acordo com Martins (2002), A religiosidade popular se apossou rapidamente

¹²⁰ De acordo com Góes (2009), compreende por ex-voto objetos oferecidos pro fieis a oragos, configurando-se como uma prática religiosa que refletem práticas e crenças dos devotos diante da vida, da doença, da morte e do perigo. Esses objetos, em sua materialidade expressam as ambições, desejos e alegrias dos devotos. De acordo com a autora, a expressão “ex-voto” se aplica “(...) a um quadro, pintura, ou objeto, placa com inscrições, figuras esculpidas em madeira ou cera a que se conferiu uma intenção votiva” (2009, p. 36).

da fotografia no Brasil, “(...) aparentemente, a fotografia veio aperfeiçoar a função insuficientemente cumprida dos ex-votos no imaginário religioso” (MARTINS, 2002, p. 229). Logo, afirma o autor, a rápida instauração da cultura da verossimilhança ocorrida ainda nos fins do século XIX, encontrou na religião um campo de ampla apropriação e divulgação.

As “fotografias para Aparecida” são enviadas. Necessariamente não precisam ser entregues por seus proprietários. Cumpre uma intenção, um voto.

Durante o levantamento e catalogação das fotografias apenas cinco imagens fotográficas encontradas nos acervos correspondiam a essa natureza específica. Ou seja, foram produzidas especificamente para cumprirem uma graça alcançada e para pedirem graça à Santa.

Tabela VII – Fotografias para Aparecida (SP) – características e intenções

Número da imagem	Descrição compositiva e física da imagem	Elementos narrativos	Elementos simbólicos	Intenção de imagem	Autor/período
N 070	Criança em pé com as mãos unidas em pose de oração, segurando um rosário, vestida de anjinho: roupa branca – uma batina -, tiara florida. vestida com bata branca; fotografia em papel fosco, tamanho 9x 13,5 cm;	Foco compositivo na criança tendo como peso discursivo a sua proximidade com uma pequena escultura de Nossa Senhora Aparecida, sobre uma mesa coberta com uma toalha com motivos abstratos.	Imagem de Nossa Senhora Aparecida sobre a mesa; junção das mãos em gesto de oração; roupa branca acetinada;	Promessa realizada pelo pai;	FOTO PARANÁ-LONDRINA s/d
N 071	Criança em pé com as mãos unidas em pose de oração, vestida de anjinho: roupa branca – uma batina – com asas na costa, tiara florida. fotografia em papel fosco, tamanho 9x 13,5 cm;	Foco compositivo na criança; cabelos compridos, porém menino; o que evidencia a promessa e consequentemente o uso da imagem;	Junção das mãos em gesto de oração; roupa branca acetinada; asas e tiara;	Promessa realizada pelo pai;	Sem especificação;
N 067	A mulher de vestido e sandália, segura em seus braços a criança batizada que veste uma longa roupa de batismo e uma espécie de touca;	Frontalmente, registrada de corpo inteiro; sobre a imagem da criança há uma marca em X feita a caneta esferográfica; No	Roupa de batismo;	Promessa para tentar salvar a vida de criança desenganada. Destaca-se o batismo da criança antes	Autor indefinido; período: década de 1960;

	Fotografia em papel brilhoso; tamanho 8,3x6cm;	plano visual centro-direita há uma grande área de registro do espaço físico da residência; a imagem foi registrada na parte externa da casa;		do envio da imagem;	
N 068	Uma mulher em roupas de trabalho, segura uma criança nos braços; ao fundo o campo;	Imagem frontal (os pés da retratada não aparecem na composição)	Sem elementos simbólicos;	Pedido de cura para dor de dente	Década de 1960, fotografia realizada por uma vizinha;

As imagens carregam suas histórias, são as mais diversas intenções as geradoras destas composições – cirurgia, a possibilidade da morte, a cura, a doença. Promessas cumpridas por famílias inteiras (como evidencia-se nas composições de anjinhos).

Analisando cada imagem em seu conjunto de origem, tem-se a impressão de subdivisões compositivas, orientadas por intenções temáticas. Ou seja, há imagens que procuram registrar à Santa a condição e o desespero do devoto, como o caso das imagens 067 e 068, pois narram o desespero e a dor de quem pede.

Na pose frontalizada, o olhar é para a santa. Na imagem 067 diz respeito a uma criança enferma, desenganada, o último recurso foi recorrer à Santa. A mãe impossibilitada de viajar realizou a fotografia no sítio em que morava e enviou a imagem através de um parente ao Santuário. Enquanto que a segunda (imagem 068) fotografia também encaminhada por um terceiro, foi realizada como pedido à Santa para a cura de uma dor de dente.

As fotografias nos dois casos são objetos de presentificação do devoto, encaminham os próprios à santa, ao menos suas respectivas visualidades. O fato de ser entregue por terceiros reforça o vínculo entre o grupo de devotos, uma forma de manifestação de confiança.



Imagem 067: Proprietário: Silvana Alves Sena; Fotografia não especificado, década de 1960;
Imagem 068: Proprietário: Irene Vieira; Fotografia realizada pela própria Irene, década de 1960;

Compositivamente, são imagens que em nada sugerem à devoção a Nossa Senhora Aparecida. Mulheres em trajés cotidianos, diante de uma residência, ou em pleno ambiente de trabalho, no campo. Uma com a intenção da graça no colo (o filho adoecido). Outra carrega a criança no colo, mas o pedido está estampado em seu rosto, com o tecido que o envolve acusando a enfermidade. Acusam em suas composições narrativas, desejo de serem compreendidas pela Santa.

Góes (2009) reitera que o valor simbólico do ex-voto ofertado aos santos de devoção está em sua capacidade de assumir na ação a condição material do ato devocional. Logo, o objeto-imagem (que se estende de uma escultura às fotografias), refere-se a um ato “(...) espontâneo por parte dos fiéis, é o diálogo secreto e silencioso com a divindade” (GÓES, 2009, p. 26). Neste sentido, a autora afirma que o voto é uma promessa, um ato anterior à graça alcançada, que fecha o seu ciclo à medida que a gratidão do prometido é consagrada com o ex-voto ao santo¹²¹. É a imagem que se oferta como pagamento de uma dívida com o sagrado.

¹²¹ Bourdieu ao analisar o dom e o contradom, aponta que “(...) O caráter primordial da experiência do dom é, sem dúvida, sua ambiguidade: de um lado, essa experiência é (ou pretende ser) vivida como rejeição do interesse, do

O destino destas imagens é o mesmo das fotografias produzidas em Aparecida: a Sala das Promessas. Simbolicamente, esse gesto de entregar o peso da dor como prova da graça reflete ao que Martins (2002) classifica como renascer, um segundo nascimento. O que se tem nessas salas é a intenção de ressaltar a pequenez de quem a observa, “(...) o testemunho coletivo constituído por milhares de fotografias de pessoas alcançadas pela graça de um milagre – uma espécie de abóboda da fé” (MARTINS, 2002, p. 233).

Sobre as fotografias e suas intenções de uso, os fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida remontam aos tipos de narrativas que compunham em suas fotografias. Acessórios e arranjos também faziam parte daquilo que se pretendia narrar.

Nós tinha aqui também. Nós tinha guardadinho. Aqui o que nós tinha mais era as asinhas do anjo. Sabe que vinha o romeiro. Antigamente eles gostavam de trazer as crianças ou gente grande mesmo pra tirar de anjo. Então a gente tinha as asas. (...)Trabaiava aqui na escadaria. Então nós tinha as asinhas guardada. Então botava. Chegava o freguês e falava “ó eu queria tira mas vestido de anjo. Então nós botava aquela roupa branca né? Um vestidão. Um vestidão branco. Botava as asinhas de anjo e tirava a foto. Agora faz tempo que acabou né? Mas de primeiro o pessoal era muito católico. Era demais da conta. Então, essa era as promessas.
Pedro, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Em sua fala, o fotógrafo Pedro indica seu local de atuação. Estar próximo à escadaria

cálculo egoísta, como exaltação da generosidade, do dom gratuito e sem retribuição; de outro, nunca exclui completamente a consciência da lógica de troca, nem mesmo a confissão de pulsões recalcadas ou, por éclairs, a denúncia de uma outra verdade, denegada, da troca generosa, seu caráter impositivo e custoso (“o presente é uma infelicidade”). (1996, p. 7) Neste sentido, é o intervalo temporal entre o dom e o contradom que permite ocultar a verdade vivida (ou desejada) do dom como ato generoso (graça por parte do santo), é a verdade que o modelo revela que faz do dom um momento de uma relação de troca transcendente aos atos singulares de troca. Neste sentido, temos no movimento de troca uma ação coletiva (promessa), que se estrutura na relação através de duas condições necessárias (e ao mesmo tempo contraditórias) para a constituição do vínculo, a generosidade e a obrigatoriedade. Em relação a obrigatoriedade, ou o contrato de obrigação, o dom expressa-se através da linguagem que reflete um compromisso que não pode ser rompido com outra prática que não a esperada. Para Bourdieu (1996, p13), o dom cria obrigações, porque entre outros motivos, ele institui o tempo, ao instituir o intervalo que separa o dom e o contradom como expectativa coletiva do contradom ou do reconhecimento.

da igreja favorecia conseguir um maior número de clientes.

Vinha muito, além de noiva, criança vestida de anjo.
 Vinha muito. gora não se vê mais. Não tem mais vestido de anjo. (...)A gente
 arranjava. A gente tinha guardado aqui e emprestava para eles.
 Eles tirava... Mas geralmente eles trazia.
 Eles trazia.
 E outra, na igreja nova ai. Na sala dos milagres tem muita roupinha assim.
 Então lá eles alugam. Não dão não. Alugam.
 Alugam para eles tirarem. Então eles saem... Vestem. Tiram. E depois
 devolvem lá.
 Sempre assim.
 Mas como acabou as promessas. Não tem mais. Encerrou.
 Se depender de promessas nós tamo tudo frito.
José B. da Cunha, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.



Imagem 069

Entrada da Igreja Nossa Senhora Conceição Aparecida, década de 1950.

Proprietária: José Rubens Cobalcho.

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

As fotografias de Anjinhos cumpriam certa ordem compositiva. Predominava nestas imagens a frontalidade em corpo inteiro e a pose severa. Além da roupa de cetim branca ou azul celeste e as asas, acrescentavam-se coroas floridas, rosários e a imagem de Nossa Senhora Aparecida.

Desta temática diante da escadaria da antiga Matriz, tem-se no acervo uma única imagem, pertencente ao senhor José Rubens Cobalcho. Chama atenção na fotografia os cabelos longos do menino. Cabelo cujo corte estava prometido em Aparecida. Uma graça alcançada que teve como pagamento o depósito do cabelo do menino junto á sua fotografia vestido de anjo, diante da igreja de Nossa Senhora Conceição Aparecida.



Imagem 070 . Proprietário: José Rubens Cobalcho, criança ao lado de estátua de Nossa Senhora Conceição Aparecida, década de 1950. Imagem 071 ; proprietário: José Rubens Cobalcho; criança vestida de anjo em estúdio, s/d; Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia.

Produzidas em Aparecida (SP), ou em outras localidades, as fotografias seguem um padrão compositivo reconhecível entre devotos e fotógrafos. A composição, predominantemente verticalizada com a criança ao centro, em gesto de oração, vestida de branco (ou em alguns casos em azul celeste) indicam a gravidade do tema, ou seja, a intenção do voto.

No acervo de José Rubens Cobalcho foram encontradas três imagens de anjinhos, todas,

segundo o relato do proprietário, destinadas ao pagamento de promessa. Meninos de cabelos cumpridos em fotografias, cujo cabelo e foto, são oferecidos como pagamento da promessa no Santuário da Santa.

As fotografias de promessa tem um caráter específico, narram um milagre. Por simples que seja a composição, assumem uma condição narrativa. Há uma internalização do aceitável nessas narrativas, o que fundamenta os trajés, a santa em gesso, a pintura, a frontalidade e a severidade da pose. A Praça e a igreja ao fundo dizem sobre a promessa cumprida. São fotografias cujo fim último é o depósito na Sala das Promessas.

Neste sentido, é por sua natureza imagética que as fotografias de Aparecida em relação aos outros tipos de imagens-objetos deixados como ex-votos, ao serem propostas para essa finalidade, se destacam em relação à realidade apreendida: sua condição de *índice*. Distinto do que se pode constatar em outras formas de representação e construção de imagens, o próprio ato fotográfico já constitui em si um evento social de relevância, repleto de implicações simbólicas que orientam na imagem sua finalidade social. Nesta perspectiva, a fotografia em sua constituição possibilita apreendê-la tanto em seu aspecto de produção, quanto o de recepção, ou de difusão (DUBOIS, 2009).

Capítulo IV

Memórias de uma devoção: entre a promessa, o espaço sagrado e os acervos fotográficos



Imagem 072

Fotógrafo Antônio Minaier lavando fotografias na Praça Nossa Senhora Aparecida, década de 1990.

Acervo: Jornal Tranca e Gamela.

Organização: João Bosco Garcia e Lucio Mauro Dias.

Ao longo deste trabalho procurou-se situar as “Fotografias de Aparecida” dentro do imaginário religioso do qual resulta. Debateu-se seu valor simbólico, seus usos no Santuário Nacional de Aparecida (SP) e a sua rede produtora. Essas imagens revelaram o sistema comercial entre fotógrafos e devotos (romeiros), da abordagem a comercialização, da pose ao padrão compositivo. Neste capítulo de fechamento, enfatizar-se-á a circulação destas fotografias, da imagem como *souvenir* da viagem, às trocas como reforço dos vínculos afetivos à preservação da memória familiar.

A imagem acima é emblemática, nesta composição, o fotógrafo Antônio Minaier lava algumas poses que acabara de revelar. No sistema de produção de fotografias com as máquinas lambe lambe, corresponde a última etapa antes da secagem. Quando do trabalho de campo

realizado nesta pesquisa, esse processo já não existia mais. As poses eram registradas com câmeras digital compactas ou reflex e impressas em uma loja de “utilidades” localizada nos arredores da Praça. Mudou-se o processo, porém, permaneceu-se a pose e o padrão compositivo. Os fotógrafos atuantes no local ainda são os mesmos. Responsáveis pela perpetuação de um olhar-se em Aparecida, pela construção de uma narrativa sobre a cidade e a devoção à Santa no imaginário de devotos.

As fotografias de Aparecida, assim como outros objetos adquiridos durante a viagem, ao retornarem para casa dos devotos cumprem um duplo papel enquanto elemento de manutenção da memória: o de afirmação devocional e o de *souvenir*. Essa compreensão está presente nas falas dos fotógrafos entrevistados, assim como na forma como são organizadas nos acervos. Essa característica desponta no próprio sistema de produção, interferindo nas estratégias comerciais e reforçando na prática de conservação hábitos de troca e manutenção de afetividades.

No período analisado (1940-80) essas fotografias eram produzidas e comercializadas pelos fotógrafos em dúzias, posteriormente a quantidade de reproduções, em uma estratégia de mercado, reduziu para seis cópias, gerando um número significativo de imagens para compartilhamentos (em algumas situações, passou-se a reproduzir apenas três poses). Ainda sobre os fotógrafos, os mesmos, afirmam ao longo das entrevistas que ao receberem as reproduções fotográficas os romeiros em muitas situações indicavam suas intenções com as imagens, geralmente, relacionadas à lembrança do local, que muitos pretendiam presentear parentes e amigos próximos¹²².

¹²² Silva Filho ao debater a fotografia como um lugar da memória, afirma que esta só se aproxima desta qualidade por ser um produto de relação direta com um referente. Ou seja, a fotografia “(...) é um corte de uma cena num dado instante do tempo, congelando a imagem, evidencia justamente aquilo que excluiu, evidencia o tempo que

Neste sentido, para compreender a circulação destas fotografias, e como essas se tornam memória, pretende-se retomar a os acervos de origem das imagens. Verificar nestes os vínculos de afetividade em manutenção dentro dos acervos: memórias de si, de familiares, de amigos ou a preservação de uma memória herdada junto com o acervo¹²³.

Esses acervos familiares tem suas divisões, as fotografias que devem ficar expostas (geralmente fases dos filhos, afilhados, os próprios proprietários ou familiares muito próximos já falecidos), as fotografias em álbuns “especiais” (casamento, batizado, festas de escola, em raros momentos fotografias herdadas com a presença de pais ou avós), as fotografias em álbuns promocionais (geralmente repletas de eventos que enchem praticamente todo o álbum – aniversários, primeira comunhão, times de futebol e outros temas cotidianos) e por fim, as fotografias avulsas, geralmente acondicionadas em caixas de sapato ou camisa, dividindo espaço com outros documentos – a casos de fotografias conservadas em latas (essas imagens em sua maioria, são fotografias herdadas, vindas de acervos da família, pertenciam aos pais, tios ou outros parentes dos proprietários). Nesta divisão dos locais de acondicionamento da imagem fotográfica, tem-se as narrativas e os silêncios sobre os eventos. Memórias de deslocamentos e manutenção das redes de sociabilidade. Visto assim, a manutenção da memória

será visto num vínculo entre o passado (apresentado na fotografia) e o presente” (SILVA FILHO, 2006, p. 36). Em seu estudo é a relação entre as temporalidades que se fazem valer no processo de leitura da imagem, o principal elemento a ser considerado ao lidar com a fotografia em uma perspectiva histórico-antropológica: os referenciais de um tempo passado fixado na materialidade e na composição visual da fotografia e os referenciais culturais dos agentes no tempo da leitura (no tempo presente em relação à ação).

¹²³ Esta relação de analogia da imagem fotográfica com o elemento representado (referente), ou com a memória do evento, coloca a fotografia neste processo de análise como uma representação do vivido, um caminho de entrecruzamento de memórias de um tempo, um espaço social ou um evento. Este caminho permite localizar nas construções individuais do passado de cada indivíduo do grupo, pontos comuns que expõem a lógica de sociabilidade do grupo, que ora se mantém em uma continuidade que se manifesta em seus indivíduos; ora se constituem através de novas lógicas grupais, que se caracterizam pelo movimento de seus membros, constituindo novas representações oriundas de rupturas entre o individual e o coletivo, ou até mesmo do desmantelamento da coletividade do grupo. Isso revela, na memória destes enquanto agentes sociais ativos, o indivíduo no grupo e a ação do grupo no indivíduo.

presente nestes acervos como forma de organização e estruturação de níveis daquilo que deve ser lembrado, atesta essa como um ato social que reconstrói o passado através de representações. Isto, ao observar as formas de organização e preservação destes acervos, reiteram que se dá a partir de um ponto de vista individual (que em suma é uma postura diante de um fenômeno compartilhado pelos outros membros do grupo social), ou a partir de um ponto de vista coletivo (neste pode ocorrer dois movimentos, um primeiro condizente à experiência vivenciada pelo grupo; e um segundo, no qual, esta, é construída externamente ao grupo).

A memória enquanto mecanismo de sociabilidade oferece aos indivíduos que a compartilham um quebra-cabeça, remontando através dos fragmentos deixados pela trajetória do grupo social uma identidade coletiva gravada em suas autoidentidades. Este caminho permite localizar nas construções individuais do passado de cada indivíduo do grupo, pontos comuns que expõem a lógica de sociabilidade expressas claramente nos acervos fotográficos. Isso revela, na memória destes enquanto indivíduos socialmente ativos, o indivíduo no grupo e a ação do grupo no indivíduo.

A fotografia reforça esses vínculos, materializa visualmente esses momentos que se projetara sobre as futuras gerações. Eclea Bosi (2004), afirma que na construção da memória tanto individual quanto coletiva, existem espaços de referência para a estruturação destas lembranças. A partir desta lógica, os indivíduos falam a partir de marcos referenciais, e estes espaços materializam esta permanência da memória acerca do fato. A ação significativa da memória projeta-se em uma ação constitutiva de uma identidade. Para Bosi, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Os deslocamentos dos indivíduos promovem alterações sobre estes pontos de vista acerca do referencial coletivo, o que fragmenta na ação individual dos sujeitos que compõe o grupo social a estruturação da memória coletiva,

transformando esta unidade social em um conjunto de percepções e representações heterogêneas acerca de um mesmo referencial.

É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas idéias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma *história* dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates. Parecem tão nossas que ficaríamos surpresos se nos dissessem o seu ponto exato de entrada em nossa vida. (BOSI, 2004, p. 407)

As relações sociais contribuem na formação da memória individual. Esta se constitui em um campo de relações no qual, os indivíduos atuam uns sobre os outros, criando imagens mentais acerca da experiência vivida que, à medida em que se apresentam como individuais, mantém em sua estrutura elementos que indicam uma raiz coletiva da memória (POLLACK, 1992). Nesta perspectiva a memória traz em si uma composição coletiva. Retomando Bosi (2004) e Leite (1993), essa natureza coletiva da memória se desenvolve a partir dos laços de convivência, dos grupos aos quais o indivíduo se vinculará durante sua vida.

O que ambas as autoras trazem em comum em suas respectivas reflexões é fato de a memória busca na materialidade os seus referenciais a sua legitimação. É o parente distante preservado em fotografia é a reunião de família mantida em vídeo, as cartas e tudo mais que possa manter a presença dos membros distantes espacialmente e temporalmente. A construção do tempo social se dá numa lógica de ação (quando o indivíduo atua diretamente sobre o fato) ou perceptiva (quando o indivíduo reconhece a existência do fato).

Essa “narratividade das práticas” revela um artifício de reorientação da experiência vivenciada, no qual os desvios se misturam no gesto narrativo às circunstâncias vivenciadas (que se referem há um tempo e a um lugar específico), num gesto de representação que o

indivíduo ou grupo faz do espaço social em um conjunto de significantes intersubjetivos.

As imagens fotográficas que estão inseridas nestes acervos, formam coleções pessoais que agregam imagens destes indivíduos, de amigos, desconhecidos e parentes de gerações próximas ou distantes. Colocam em relevo redes permanentes e transitórias de sociabilidade. Expõe as bases simbólicas e relacionais do *habitus* formador de um imaginário coletivo revelando práticas reproduzidas neste universo de subjetividades. Neste conjunto de imagens fotográficas a devoção à Santa se materializa, põe em relevo instâncias da vida religiosa. É através do *habitus* que se encontra o espaço de ação de um imaginário coletivo em que os indivíduos trazem inscritos em seus corpos, sistemas de percepção, apreciação e ação através de suas experiências vivenciadas: isso porque o *habitus* é um sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, “(...) é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidos para esse fim” (BOURDIEU, 1983, p. 94).

Visto assim, em sua conotação simbólica, essas fotografias congregam o universo religioso desenvolvido ao longo dos capítulos anteriores, nestes pedaços de papéis um imaginário devocional é materializado: devoção ao santo, reafirmação do mito de origem, novenas, o catolicismo devocional e penitencial assim como tradições familiares refletidas em nomes, espaços de batismo e casamento.

Sendo assim, ao se tomar o conceito de *habitus* para analisar neste último movimento da pesquisa as fotografias e o contexto que foram apresentadas, procura-se encontrar nos relatos e nos arranjos das imagens – lembranças sobre os retratados, falas sobre os motivos da viagem

e do retrato, os espaços destas imagens nas lembranças familiares e os locais de exposição (ou não) das imagens – a manutenção deste conhecimento adquirido que revela uma forma de ser.

Logo, compreender a presença destas “fotografias de Aparecida” nestes acervos em sua condição material da fotografia e respectivamente seus locais de armazenamento, conduzem a análise a dimensão de uma recordação compartilhada.

Em um primeiro momento, compartilhada entre os presentes na viagem, os presentes no registro fotográfico. Em um segundo momento, “doada”, compartilhada com os ausentes. Esse segundo momento corresponde a uma reafirmação dos laços de afinidade, o que justifica a presença destas imagens em acervos intergeracionais, até mesmo quando os proprietários dizem desconhecer os retratados.

4.1 - Uma lembrança da “cidade santa” em meu álbum: a fotografia como atestação e afirmação do status social da promessa

Estar na cidade e dela trazer algo material, mais que uma história a ser narrada, um vestígio físico do período de cumprimento da promessa, algo a ser guardado. A existência das “fotografias de Aparecida” em muitas narrativas, dentre elas as dos próprios fotógrafos, é justificada por esse princípio.

Retratar-se em locais consagrados pela memória coletiva, dotados de simbolismo que reforçam o imaginário religioso presente na narrativa da pose. Retratar-se junto aos personagens milagrosos, ou dotado de carisma que os situam numa condição próxima ao sagrado.



Imagem 073

Joao Mendonça ao lado do Padre Vítor Coelho, Praça Nossa Senhora Aparecida, década de 1980.

Proprietária: Cleusa Aparecida de Brito.

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Em entrevista com os fotógrafos da Praça N. S. Aparecida, o fotógrafo Taubaté, um dos mais experientes do grupo abordado, e autor de um incontável número de registros no local, apontou esse aspecto quase despercebido em meio a produção destas imagens: o posar ao lado dos “santos homens”. Destes personagens, o preferido de devotos mais assíduos ao Santuário, era o Padre Victor Coelho de Almeida¹²⁴ visto a sua popularização através de seu programa na Rádio Aparecida. Taubaté, sorridente, ao falar destas poses afirma que geralmente as fotografias de romeiros com o Padre Vítor Coelho de Almeida, eram realizadas ou por ele ou por um dos seus irmãos. Em seu relato, sempre que um romeiro insistia em ser retratado ao lado do padre, ele dizia: “chama um dos pretinhos lá”. Sobre o carisma do Padre, o fotógrafo Pedrinho, irmão

¹²⁴ Conhecido e admirado por seu trabalho no Santuário de Aparecida, especificamente suas ervas medicinais, e por ser um dos fundadores e responsáveis da Rádio Aparecida.

de Taubaté reforça que a procura pelo mesmo era grande,

Queria era falar com o Padre Vitor coelho né?

“Eu quero fala com o padre Vitor”.

O padre Vitor tinha a novena dele as três horas. Três horas ele dizia a novena.

Depois ele descia aqui na praça.

Aqui nós formava o grupos dos fotógrafos com a lambe-lambe. Ai ele ia falando. Ele pensava um número e falava

“Seu número ai. Um número. O número seu”.

Então ele gostava mais era dos negrinho que chamava aqui. Então era eu, o Taubaté e o Orlando.

Os irmão.

Então ele gostava muito de nós.

(...)

Padre Vitor Coelho. Eu fiz muita. Muita foto dele. Meu irmão tem foto com ele até hoje. Ele tá enterrado ali né? (aponta para o Museu ou casa Redentorista onde o corpo de Padre Vitor está enterrado)

Então o padre saia da Basílica. Depois ali. Onde ele tá enterrado era onde ele plantava. A plantação de... Remédio. Orquídea. E os remédios dele. Que saia aquela pessoa ali ele ia perguntar: “o que que a senhora tem?”

“Eu tenho câncer”.

Eu tenho dor de cabeça”.

“Eu tenho isso padre”.

Ele dava um remedinho. Ele dava um vidrinho.

“A senhora toma isso. Isso e isso...”

E curou muita gente. O pessoal voltava pra agradecer ele.

Pedrinho, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

Essas intenções materializadas nas fotografias remetem às necessidades físicas da memória, visto que, esta, se materializa através vestígios deixados pela ausência (fotografias, textos, lembranças faladas, canções etc.). Sendo assim, a memória se movimenta sobre marcos referenciais, pontos indicativos nos quais, o indivíduo ou a coletividade do grupo social se concentram. Esta perspectiva de observação é possível a partir do constatar sociológico de que no imaginário coletivo, a fotografia persiste como a representação verossímil da realidade, atribuindo a esta valores não apenas visuais, mas éticos e estéticos.



Imagem 074

Vera Lucia Alves Camargo diante de Presépio natalino montado próximo à igreja Nossa Senhora da conceição Aparecida.

Proprietária: Benedita Alves Camargo

Acervo: André Camargo Lopes/projeto Clube da Fotografia.

A fotografia acima reflete os aspectos tratados neste texto, origina-se de uma promessa realizada por sua mãe Bendita Alves Camargo. A origem da promessa está na enfermidade da filha, acometida pela Poliomielite na infância, a mãe em promessa de recuperação dos membros comprometidos da filha, se comprometeu a leva-la ao Santuário Nacional de Aparecida (SP) quando esta completasse dezoito, que a mesma iria andando como sinal de cura. Sua fotografia, registrada no Santuário foi depositada na Sala de Milagres. No total foram realizadas três cópias da pose – a terceira cópia se encontra com sua outra filha.

Esta materialidade da imagem fotográfica constituída no campo social (especificamente o religioso, ao qual pertence), só pode ser apreendida através da estruturação do campo simbólico que a envolve. Por ser icônica a imagem fotográfica torna-se uma representação que

ao mesmo tempo em que reflete o aspecto psicológico de seu conteúdo (o marco pessoal, a afirmação de pertencimento em um momento importante em seu trajeto pessoal-grupal: visita ao Santuário de Aparecida, promessa cumprida, manutenção da honra social diante da santa e do grupo) traduz para a análise seus aspectos sociológicos (como a identificação dos indivíduos participantes deste processo, a identidade religiosa e a afirmação dos vínculos com a santa). Neste sentido, são os aspectos identitários que dentro do espaço social em que a imagem transita que lhe atribuirão suas qualidades socioculturalmente elaboradas construindo nesta imagem a sua conjuntura significativa. Contribui para esta definição, Martins (2003), ao afirmar que a leitura que se faz da fotografia, se propõe, sobretudo, em seus usos “(...) nas formas espontâneas de interpretá-la, nos comentários que suscita, nas recordações que viabiliza, na vivência que promove” (2003, p. 226). A fotografia atua como um exercício autointerpretativo do próprio grupo social, servindo como substrato para o estudo da construção social da realidade.

Essa necessidade do registro material da promessa está presente na fala de todos os fotógrafos. Sobre essa busca de uma composição que narre o milagre, o fotógrafo Pedrinho afirma que houve uma transformação naquilo que se busca em relação ao sentido narrativo da composição, de acordo com o fotógrafo,

Agora é lembrança. Mas de primeiro era só promessa.
Promessa.
Promessa.
Chegava gente aqui.
Nossa.

Em muitos momentos nas entrevistas os fotógrafos deixam claro essa mudança nas percepções que os devotos atribuem ao espaço. A fotografia em suas narrativas, neste trajeto de tempo, desloca-se de um ponto devocional-material, atestador da promessa, para a condição de registro presencial. Os motivos que levam a procura de seus serviços, geralmente estão

relacionados à memória afetiva dos clientes, o que na prática atua mais como um complemento do que uma mudança subtrativa, agrega-se a imagem o valor afetivo-familiar ao deslocamento devocional. Uma tentativa de viver em sua experiência concreta no espaço, a presença de sua própria história, muitas vezes vivida indiretamente, por narrativas.

MQ – Isso aconteceu comigo também. E aconteceu comigo e talvez seja mais interessante. Não sei.

Veio um senhor aqui, com uma foto preto e branco, na época. E pediu para mim fazer uma foto idêntica àquela, no mesmo local.

Eu falei: “tem”.

Ele falou: “vou tirá eu e meu filhinho”.

Garotinho assim, não lembro quantos anos: “eu e meu filhinho”.

Ai mostrou a foto: “Tá vendo essa foto? É meu pai e eu.”

Pois era o pai dele e ele pequenininho.

Hoje, não sei ele esperou o filho dele ter mais ou menos a idade que ele tinha e veio com o menino aqui.

Ai eu posicionei ele aqui, porque na foto em preto e branco está pegando essa estátua da Imaculada Conceição e a igreja de fundo.

Tentei o mesmo lugar e saiu uma foto... Ele pediu para fazer em preto e branco também.

O que que acontece?

Foi muito interessante.

O pai dele e ele. Hoje ele grandão e o filhinho dele.

Então acontece muito isso.

Acontece muito isso.

Como aconteceu com uma senhorinha aqui comigo que esteve, faz uns quatro meses atrás.

“Quero fazê uma foto dentro da igreja”.

“Pois não”.

Entrei junto com ela.

Ela foi lá na pia batismal dessa igreja, pediu pra mim batê uma foto dela do lado da pia batismal, Onde ela tirou a certidão de nascimento dela. Noventa e poucos anos.

Pôs em cima da pia e pediu pra batê.

Por quê?

Porque ela foi batizada aqui em Aparecida a noventa anos atrás, naquela pia batismal.

Então é... São coisas interessantes rapaz.

Eu acho muito interessante essas coisas.

Eu fiz uma foto lá dentro dela, do lado onde ela foi batizada.

Então existe muita história aqui, muita... Sabe.

Márcio Queiroz, fotógrafo da Praça Nossa Senhora Aparecida.

São histórias que se somam, são recontadas a partir destas poses, porém, mantem o caráter religioso presente na ação de retorno. A condição de atestação da imagem se mantem

presente na memória destes indivíduos e na ação dos fotógrafos ainda atuantes neste espaço.

4.2 – Com carinho para...: A troca de imagens fotográficas como manutenção dos laços de afetividade



Imagem 075

Entrada da Igreja Nossa Senhora Conceição Aparecida, década de 1950.

Proprietária: Maria Fernandina Zdanuki.

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Uma imagem e suas histórias, é para esse horizonte que aponta esse capítulo. As diversas memórias que se configuram em pedaços de papéis fotossensibilizados, que dizem sobre pessoas, seus hábitos culturais e religiosos e seus círculos sociais-afetivos. A imagem acima pertence ao acervo de Maria Fernandina Zdanuki, é do início dos anos de 1950, as pessoas na fotografia são os avós de Maria e a criança Rosa. No verso da imagem, uma dedicatória: “Aos

pais Antônio Gonçalves e Ana Gonçalves”. Frases curtas como essa, ou elaboradas refletem as manutenções de laços a partir da troca.

Esse hábito é reforçado pela prática produtiva da imagem. De acordo com os relatos dos fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida, havia um sistema de produção de imagens, e neste sistema havia uma tiragem mínima por chapa, como afirmam os fotógrafos Taubaté e Orlando, “(...) a gente fotografava naquela época era de meia dúzia pra... Sabe? Num batia uma ou duas fotos na Caixa como hoje não. No mínimo meia dúzia”. Diz Taubaté. De acordo com os fotógrafos, a redução do número de poses por chapa é resultado de uma adequação à procura dos fregueses, “(...) Porque o freguês achava muito meia dúzia né?” (Taubaté).

Porém, as entrevistas não são homogêneas, cada indivíduo, como produtor das relações comerciais que geraram essas fotografias compreendem esse mercado a partir de suas respectivas leituras. José Batista da Cunha, afirma que durante o período em que atuaram com suas máquinas lambe-lambe, suas tiragem por freguês era acima de meia dúzia. Em algumas situações, chegou a registrar uma dezena de dúzias de fotografias para um mesmo cliente¹²⁵.

Hoje é muito menos. *(se referindo à quantidade de poses)* quando era na máquina grande eu batia era de meia dúzia. Uma dúzia.

De três foto era muito difícil quem tirava.

Era de meia dúzia a uma dúzia.

Jose Batista da Cunha, fotografo da Praça Nossa Senhora Aparecida

As intenções de uso destas imagens encontram nas palavras do fotógrafo Jorge Fernandes personagens que despertam curiosidade, porém, que assumem, ou reproduzem um padrão de comportamento frente ao uso e ao valor simbólico da imagem fotográfica. Em uma

¹²⁵ Como consta em relato do próprio fotógrafo nas páginas 142 e 143.

de suas muitas histórias, diz que no início de sua carreira, logo quando assumiu sua câmera fotográfica (o início de sua carreira como fotógrafo é de 1963) ter sido procurado por um senhor negro, uma homem velho, filho de escravo, que por muito tempo ganhou a vida como reprodutor em fazendas. Esse senhor solicitou que reproduzisse 130 cópias de sua pose para que desse como recordação para cada um de seus filhos.

Histórias como essa remetem ao valor afetivo da imagem, a imagem como recordação. Esse aspecto que incide sobre a fotografia doméstico e seus usos nos acervos familiares remonta a definição atribuída por Assmann (2001, p. 33) sobre recordação. A imagem tem a capacidade de arquivar o vivido, de estimular a recordação a partir de um conjunto de intencionalidades daqueles que lembram, é um ato ativo. Logo a frase escrita no verso da imagem 075 ativa naquele que recebe um conjunto de memórias que transcendem ao evento registrado. Narrativas afetivas sobre os indivíduos presentes na imagem, sobre o fato e o local do registro complementam um círculo de relações.

Predominam nestas fotografias, composições de grupos, conjuntos de pessoas, sem dedicatórias, silenciosas em meio a tantos outros temas. As fotografias são compartilhadas entre os membros, uma forma de barateamento da pose, isso é evidente em muitas situações, narradas pelos próprios fotógrafos. Grupos que se queriam retratados. Porém, neste universo de produção e consumo de imagens, há as fotografias de indivíduos solitários, casais ou pequenas famílias que povoam acervos de parentes, amigos e até mesmo de desconhecidos. Essas origens foram se revelando durante as entrevistas nas coletas de imagem.

Essas fotografias sem dedicatórias, presentes nos acervos, misturadas a imagens das fases dos filhos destes proprietários. Muitas preservadas em acervos a parte. A respeito deste

tipo de fotografia, tem-se aqui três exemplos. A imagem 076 pertence ao acervo de Maria De Lourdes D'Julie Lopes, na composição estão presentes seus pais, Natal e Ana D'Julie (casal à esquerda), juntamente com um conjunto de familiares, os quais, sua filha, pessoa entrevistada durante a coleta das imagens não soube definir quem são. A imagem encontra-se em uma caixa de camisa, junto a um acervo de outras vinte fotografias conservadas por sua filha, cujos temas variam entre recordações de infância e rotina de trabalho. Diferentemente das outras imagens essa não tem nenhuma anotação em seu corpo. Talvez pela proximidade dos indivíduos retratados à antiga proprietária da fotografia



Imagem 076 ; proprietária: Maria De Lourdes D'Julie Lopes (década de 1970); imagem 077 ; proprietária: Irene Vieira (década de 1960); imagem 078 ; proprietário: Odair Vieira (1973)

A imagem 077 está no álbum de Irene Vieira, álbum por muito tempo esteve sob os arranjos de seu falecido esposo. É uma imagem de silêncio. As pessoas na fotografia não lhe são familiares. Essa assim como outras imagens pertenciam ao acervo pessoal de seu esposo, herdado de seu núcleo familiar. Para dona Irene, a única referência é que esta fotografia era “do lado da família dele”. A imagem 078 apresenta uma inscrição em seu verso: “Maria”. Mas quem é Maria? Talvez, irmã de Odair Vieira, proprietário da imagem. Ele não se refere diretamente de quem recebeu a fotografia. Mas a nota de verso tende a esclarecê-la. Sabe que o registro foi

realizado em 1973, na Praça N. S. Aparecida, em Aparecida (SP). De acordo com seu relato, o homem na fotografia é Nilson, um caminhoneiro, “(...) viajava por todo o país. Já havia passado por lá em uma viagem anterior. Da feita de ir para o Nordeste, resolveu levar a família para a viagem, e no retorno passaram em Aparecida (SP)”.

Visto assim, a presença destas imagens fotográficas, são formas de recordação, o que de acordo com Aissmann (2011) inevitavelmente está diretamente relacionado ao esquecimento, uma vez que da produção à troca a construção da memória, especificamente uma memória pautada no *corpus* visual de um objeto, tende a ser seletiva e significativa.

O ato de enviar a fotografia como uma recordação ou lembrança do evento que envolve membros do grupo social estabelece na relação destes indivíduos a disposição constitutiva do *habitus*. Ou seja, integra o conjunto destes, ou o indivíduo retratado, a uma rede de elementos simbólicos e concretos que promovem a manutenção de sua identidade e de núcleo familiar à lógica constitutiva do grupo social do qual são oriundos. Neste caso, mais que a simples lembranças, o que se tem, e isso foi exposto ao longo deste estudo, é a manutenção de um imaginário religioso.

Sobre as trocas de imagens fotográficas dentro destes núcleos familiares, a sua motivação muitas vezes relacionam as expectativas que se constituem entorno desta prática à história e à posição destes indivíduos (nos três casos, mesmo sob o silêncio de uma das proprietárias, é evidente a intenção devocional dos retratados, assim como a preservação de sua memória) dentro de seu universo social e cultural (são devotos, reforçam na prática do registro uma identidade católica praticante). O *habitus* neste sentido, remete nesta prática, a uma troca de *dons*, “(...) em uma lógica muito particular, a da economia dos bens simbólicos e das crenças

específicas (*illusio*) que a fundamenta” (BOURDIEU, 1996, p. 7). Visto assim, o ato de preservação e troca centrado nestes acervos, tomado por seu valor social, revela na manutenção destas imagens uma disposição constitutiva do *habitus*. Ou seja, as expectativas que se constituem em torno desta prática estão atreladas à história e à posição destes indivíduos dentro de seu universo social e cultural. Evidenciado na tabela abaixo:

Tabela VIII – perfil de fotografias de Aparecida encontradas nos acervos

Imagens herdadas	Fotografias do próprio proprietário	Fotografias de amigos e parentes
27	71	63

Entende-se nesse levantamento como imagens herdadas, o conjunto de fotografias que se perdem no silêncio de seus atuais proprietários. Muitas vezes, como ocorrido nos acervos de Luzia Lopes Matesco ou de Arlindo V. Cardoso, que durante a pesquisa apresentaram fotografias retiradas nos acervos dos pais juntas a outras imagens. Em um gesto expositivo que revela uma ação anterior: a tentativa de preservação e manutenção de lembranças familiares – através de fotografias, cartas, e outros objetos de natureza afetiva. Essas imagens, por sua própria origem dentro destes acervo apresentaram lacunas durante sua catalogação.

Em contrapartida os outros dois tipos de imagem, fornecem em muitas entrevistas, relatos ricos em detalhes, o que permite-nos entrar no imaginário que fundamenta a sua produção e circulação. Neste sentido, é a posição destes diante destas imagens fotográficas que reitera a manutenção de um imaginário religioso como algo presente na memória familiar. Visto assim, a presença destas imagens e seus lugares nos acervo familiares que orientam as reflexões sobre a memória e a identidade (especificamente religiosa) destes indivíduos, manifestas na intenção de preservar, tal como pode ser visto na imagem seguinte.

“Lembrança de Nossa Senhora Aparecida do Norte. Valdir e Zico, para João e família”.

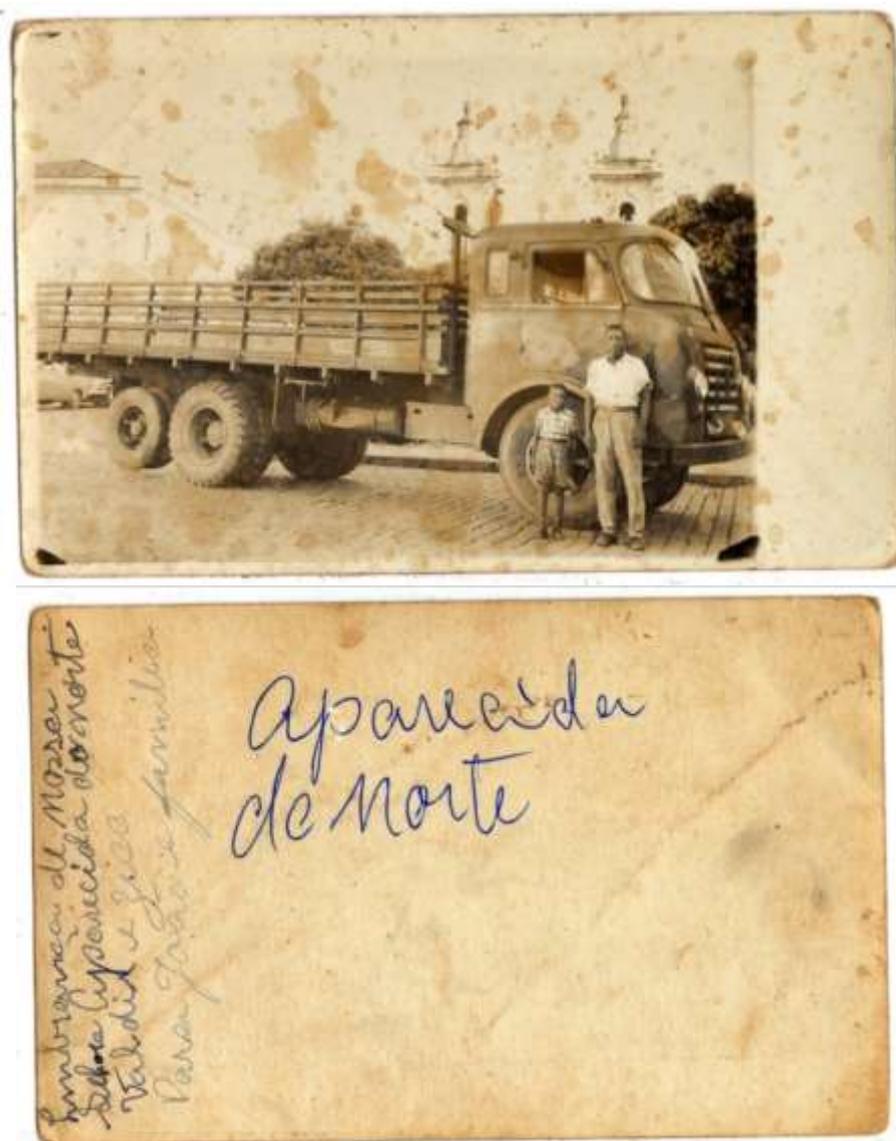


Imagem 079

Fotografia realizada na década de 1960, em viagem de trabalho entre Paraná e a cidade do Rio de Janeiro.

Proprietário: Benedita Alves Camargo

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

“Lembrança de” remete a um ato de preservação do momento ao mesmo tempo em que reforça naquele que recebe – e essa é a intenção do “dar” – o vínculo afetivo, pois resulta de um processo de seleção e reforço. Pai e filho retratados na fotografia diante do caminhão em uma viagem de trabalho, não à Aparecida (SP), mas à cidade do Rio de Janeiro. Sobre o desvio à cidade de Aparecida (SP), tem-se a devoção e o preciosismo de um pai que faz sua primeira

viagem em trabalho com seu filho. Isso justifica a presença do caminhão ao fundo, permitindo que se visualizem apenas as torres da igreja (interferindo profundamente na orientação espacial da composição fotográfica). Assim como reforça e torna a dedicatória da imagem extremamente significativa para os vínculos de pertença entre aquele que doa a imagem e aquele que é a intenção da doação (neste caso seu compadre e padrinho do menino).

Mais que um simples “dar a alguém”, o ato de enviar ou trocar uma fotografia, envolve uma ação de afetividade, de compartilhamento e manutenção de vínculos, favorecendo a compreensão dos lugares de preservação e manutenção destas fotografias.

A imagem fotográfica aflora nestes acervos como registro de uma memória, se torna um mecanismo de sociabilidade visual que oferece aos indivíduos que a compartilham a espécie de um quebra-cabeça, um fragmento concreto deste tempo social, reconstituído através dos fragmentos deixados pela trajetória do grupo social uma identidade coletiva gravada na autoidentidade destes sujeitos. Isso se deixa perceber quando essas são observadas a partir de seu local de conservação dentro do acervo.

4.3 Os lugares de preservação: entre álbuns, caixas e latas

Como exposto anteriormente estas imagens são elementos físicos de memórias de famílias. São objetos de subjetividades, comunicam uma trama existencial que tem em seus locais de armazenamentos e circulação, assim como o seu estado de conservação uma forte influência nos silêncios e nas narrativas que se construíram ao longo deste estudo.

Quando tratamos dos locais de preservação destas fotografias, atentamo-nos para as intenções de lembrança. Geralmente essas fotografias retratam familiares já falecidos, agregados ou amigo distantes. Logo, fechar esse estudo expondo os tipos de “arquivos” e os locais por esses ocupados nestas famílias viabiliza-nos compreender os métodos com que o passado é construído e produzido por esses indivíduos.

Essa compreensão se deu ao longo do trabalho de pesquisa e catalogação de imagens, em uma fase ainda inicial dos estudos, na qual os temas fotográficos eram amplos, sem especificamente haver focado nas “fotografias de Aparecida”. Essas, surgiram dentro destes conjuntos de imagens ora esquecidas em fundos de malas sobre guarda-roupas, ora em manuseados e gastos álbuns de família.

A pesquisa em acervos familiares, revelou mais que imagens, mas formas de organização de memórias. Na busca por álbuns de famílias, encontrou-se uma avassaladora presença de fotografias avulsas, oriundas de caixas de sapato, latas, soltas em envelopes ou em gavetas. Isso gerou na pesquisa um primeiro impacto relacionado ao modo armazenamento das imagens que indicavam formas de controle e relação com a memória. E é justamente esse modo de armazenar as imagens fotográficas que influenciou decisivamente na seleção dos temas apresentados durante a coleta de imagens. Uma espécie de armazenamento que se repetiu em diversas famílias foi a conservação de imagens de pessoas em sua maioria falecidas ou distantes (sejam elas pais, irmãos, primos ou amigos) em envelopes. Guardados juntos a documentos pessoais do proprietário em gavetas de cômodas e guarda-roupas. Ou em grandes malas de viagem, repletas de pastas e envelopes que e documentos (como holerites, carteiras de clubes, até mesmo anúncios publicitários) que se perdem em uma organização dos esquecimentos na residência.

NOME DO CARIMBO DO EMPREGADOR

RECIBO DE PAGAMENTO (Salário)

Período de _____ a _____ de 19__

A. _____
NOME DO EMPREGADO

VENCIMENTOS: Nº do Cartão _____ Nº C. Custo _____

1 - Ordenado	NCr\$	_____
2 - Dias	NCr\$	_____
3 - Horas	NCr\$	_____
4 - Horas Extras	NCr\$	_____
5 - D. S. remunerado	NCr\$	_____
6 - _____	NCr\$	_____
7 - _____	NCr\$	_____

DESCONTOS:

1 - I. N. P. S.	NCr\$	_____
2 - Imp. de Renda	NCr\$	_____
3 - Contribuição Sindical	NCr\$	_____
4 - Férias	NCr\$	_____
5 - Adiantamento	NCr\$	_____
6 - _____	NCr\$	_____
7 - _____	NCr\$	_____

Total NCr\$ 1.276,99

Salário Família NCr\$ _____

LÍQUIDO NCr\$ 1.276,99

Receti em: _____ / _____ / 19__

a) _____
ASSINATURA OU FOLGAR DIREITO

LIRAL - APUCARANA

Imagem 080

Envelope da família Caovilla. Estava guardado dentro de uma mala de documentos, distante do acervo fotográfico da família, mas preservado como recordação individual do patriarca. Neste envelope haviam 20 fotografias¹²⁶.

Visto assim, a natureza significativa destas fotografias encontra-se associado ao seu próprio campo de conservação na residência, distante dos álbuns da família, como afirmou a aluna Jaqueline: “As fotos estavam guardadas dentro daquele envelope, dentro de uma maleta que meu pai guarda documentos e contas pagas” (01 de junho de 2010). Um deslocamento para a marginalidade da memória familiar é feito com estas fotografias, não são descartadas, o que revela a intenção de materialidade, mas não são inseridas ao patrimônio icnográfico da família.

¹²⁶ O levantamento, realizado apresentou 20 fotografias e pode ser dividido em 10 grupos: Crianças: 3; Batismo: 1; **Viagem a Aparecida (SP)**: 4; Primeira Comunhão: 1; Lembrança de namoro: 1; Festa: 2; Casal: 1; Família em estúdio: 1; Retrato de rosto: 4; Violeiro: 1; Bicicleta: 1. Depoimento registrado no arquivo: ENV/CAOVILLA/PROJ-01. Levantamento: Jaqueline Caovilla Cardoso. Proprietário: Arlindo V. Cardoso. Período: maio de 2010. Tema: coleção/álbum/acervo familiar. Projeto O Clube da Fotografia.

A respeito do local de origem social das imagens apenas o envelope sugere pistas ao revelar, o nome do funcionário (Arlindo V. Cardoso), o ano em que foi preenchido (03. 01. 1990), o local – município de origem da empresa (Apucarana). Estes elementos em si, não são determinantes, porém, são pistas, que sugerem o deslocamento do proprietário da imagem, e possivelmente de origem. Percebe-se neste conjunto de imagens uma divisão entre agentes a serem lembrados e eventos significativos (ou curiosos) a quem realizou a seleção destas imagens, tendo em vista que as fotografias estavam fixadas em algum tipo de álbum e foram retiradas no intuito de se preservar tais lembranças. O elemento significativo neste levantamento é como as memórias mesmo preservadas, podem ser anuladas no armazenamento de lembranças. A imagem fotográfica, mesmo as familiares, se não associadas a narrativas, lembranças de membros que a preservem, deixam de ser significativas, são condenadas ao esquecimento e muitas vezes, apresentam-se como curiosidades de época, como percebido no olhar da jovem Jaqueline ao projetar-se em estranhamento frente a sua própria origem histórica: “A maioria eu não sei quem são pois temos muitos parentes que moram distantes da gente e eu ainda não conheço” (01 de junho de 2010).

Esses conjuntos fotográficos revelam uma variação de imagens que fisicamente por si só narram sobre si, sobre o processo técnico de sua confecção, através dos tipos de papéis fotográficos, tamanhos, acabamentos, luminosidade e outros elementos físicos visíveis nestas imagens.

As fotografias de Aparecida, salvo em poucas exceções (principalmente quando o proprietário da imagem é o próprio retratado) estavam inseridas nestes espaços de conservação. Assim como os álbuns, esses envelopes, caixas e latas de fotografias são compostos por verdadeiras variações de temas e espaços que mais refletem a necessidade de preservação e

organização das fotografias enquanto memória, do que a tentativa de se construir uma narrativa linear de eventos através das fotografias.

Logo a seletividade de temas dignos de serem mantidos na memória familiar diz mais sobre o mantenedor dessa memória do que a própria família em si. Trata-se aqui de um processo de corte, de selecionar temas.

Dessa forma, houve uma predominância de fotografias que registram ritos de passagem na vida religiosa (conforme tabela I no capítulo I), pois essas, de forma emblemática, refletem de maneira condizente a manutenção de uma compreensão ou valoração da honra social diante do grupo, assim como a manutenção de um imaginário primário que movimenta a sua identidade e sentimento de pertença no meio social.

Pode-se dividir essas imagens em três categorias com suas particularidades narrativas:

- Ritos de iniciação – batismo e primeira comunhão;
- Afirmação de boa estruturação familiar e religiosa – casamento;
- Atestação de fé – fotografias realizadas em santuários;

Ao tratar do valor narrativo da imagem fotográfica pertencente aos álbuns de família, Nelson Schapochnik (1998) afirma que a eficácia da imagem fotográfica repousa na capacidade de dialogar com a memória de seu leitor. Para o autor a fotografia, na maioria das vezes, existe e subsiste por sua função familiar, ou seja, para a função que lhe confere o grupo familiar que é de solenizar e eternizar os grandes momentos da vida familiar e reforçar a integração do grupo, reafirmando o seu sentimento de identidade.

A fotografia atua nesse conjunto como uma autonarrativa destes agentes e de suas respectivas presenças dentro de um processo seletivo direcionado por suas próprias intenções (no momento fotográfico e no contato com a pesquisa); na construção do sentimento de pertença destes agentes em seus grupos familiares e sociais – deslocamentos, práticas religiosas e cívicas, a composição de uma memória familiar entre outros recortes de lembranças. Nesta perspectiva, os lugares de preservação ganham forte significância, visto que esses indivíduos responsáveis pelo acervo fotográfico submetem a organização e disposição destas às suas lógicas individuais, estes acervos sofrem com a transitoriedade do “guardião da iconoteca familiar” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 463). Pois, o acervo sofre constantes modificações expressando os acréscimos de imagens, a perda de outras e a reorganização do conjunto, de acordo com a intencionalidade do atual detentor do acervo fotográfico.

Somam-se a isto, as mutilações das imagens fotográficas (recortar parte da imagem para encaixá-la em objetos de suporte, doar parte a alguma pessoa querida, etc.), e o deslocamento destas para outras áreas da residência que podem remeter até mesmo as áreas do esquecimento. Como no caso das pessoas não mais aceitas dentro do núcleo familiar, cuja memória visual é retirada do convívio das demais. Cada qual reflete características específicas dessa rede de produção e consumo da imagem fotográfica, e seus aspectos de apropriações e ressignificações da imagem.

A imagem abaixo reflete bem esse tipo de ação mutiladora da memória, e como essa se movimenta por tramas afetivas. A fotografia pertence ao acervo pessoal de Maria Aparecida Barbosa, foi registrada no ano de 1965. Compositivamente a fotografia destaca sua horizontalidade, o que evidencia a busca de um enquadramento da Basílica ao fundo, e o recorte

grosseiro da figura masculina da imagem (restando-lhe apenas os sapatos).



Imagem 081

Proprietária: Maria Aparecida Barbosa.
Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Essa fotografia exemplifica como ocorre esse processo de leitura em uma perspectiva significativa. Realizada em um morro diante da construção da Basílica Nacional de Aparecida (SP), um registro visual com traços de fotografia de turismo religioso (grupo diante dos marcos simbólicos da cidade). Nessa imagem o recorte irregular, feito à mão, dá-se na tentativa de retirar de um objeto de afetividade alguém cuja presença de sua visualidade não é simpática à proprietária. Percebe-se que o fator principal que implica sobre a ação é a manutenção dos laços afetivos (pois mantem na composição aqueles cuja lembrança é significativa). Fato confirmado pelo trabalho de entrevista, no silêncio de sua proprietária. Fisicamente a observação se consolida pelo recorte rústico feito à mão que extraiu do corpo da fotografia aproximadamente boa parte de suas dimensões centrais (a dimensão da imagem que chegou para catalogação foi de tamanho 9 x13 cm).

Destaca-se na fotografia, o caráter coletivo da composição, porém, a ausência forçada de um de seus retratados. Retirado da imagem em um período posterior, revela nesta ausência juntamente com o silêncio da proprietária (que também está presente na fotografia – a jovem à direita da figura masculina retirada da composição), um trauma familiar. Um esquecimento forçado. Essa fotografia se soma a outras dez fotografias de Aparecida registradas entre 1963 e 1981. Viagens da própria Maria Aparecida Barbosa em grupos de romeiros ou com a própria família. São relíquias como afirma seu sobrinho, memórias guardadas cuidadosamente em uma pequena caixa de sapatos. Logo, sobre a ausência forçada na imagem, são as condições contextuais presentes nas narrativas dos agentes (neste caso, o silêncio), ou implícitas na própria estrutura da imagem que irão viabilizar na pesquisa a construção do sentido. Em meio a quantidade significativa de imagens que guarda nesta caixa, esta é a única fotografia do tema que tem um de seu retratados retirado da composição.

Outro tipo de mutilação da imagem fotográfica diz sobre o trânsito desta por diversos acervos. A imagem 075 pertence a Maria Fernandina Zdanuki, foi registrada por L. Gonzaga na entrada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, em Aparecida (SP), na década de 1950. A fotografia, está rasgada ao meio. Simplesmente cortada. Quando entregue para catalogação as duas partes vieram envolvidas por uma folha de papel, uma tentativa de conservação. Nos relatos sobre a imagem, despontam a disputa entre duas filhas pela guarda destas fotografias. Nas falas não há uma definição sobre como a imagem foi rasgada, mas que sim como, essa chegou a Maria Fernandina. A proprietária simplesmente retirou a imagem do acervo de sua irmã, como forma de ter em seu acervo fotografias que remetam aos avós.

Sobre as mutilações é pertinente demonstrar a sua incidência no acervo fotográfico do Clube da Fotografia em uma perspectiva ampla, não somente centrado no tema Fotografias de

Aparecida, mas a partir dos colaboradores e as suas respectivas formas de preservação e organização de imagens.

Tabela XIX – Fotografias mutiladas catalogadas no Projeto clube da Fotografia / proprietário e local de conservação¹²⁷.

Nº	Proprietário	Total de imagens mutiladas	Local de conservação	Total de imagens cedidas
1	Alzira Hoffmann	1	Caixa de sapato/álbum	7
2	Samara Beliato Galera	1	Avulso	4
3	Maria Araújo Massei	0	Caixa	2
4	Benedita Alves Camargo	4	Avulso/ álbum/ caixa de camisa	46
5	Irene Vieira	30	Álbum	75
6	Antônio de Faria	1	Caixa de camisa / álbum	7
7	Olívia M. de T. Souza	0	Avulso	1
8	José Rubens Cobalcho	4	Avulso	11
9	Antônio Cobalcho	0	Porta-retratos	1
10	Ritalina de Oliveira	0	Porta-retratos	1
11	José Batista	1	Álbum promocional /avulso	2
12	Marta Soares da Silva	1	Avulso	1
13	Proprietário não especificado nas fichas	3	Álbum/avulso	21
14	Maria do R. F. Sorria	0	Álbum de casamento	10
15	Henrique Donizete	0	Álbum promocional	1
16	José Osório Mendes	0	Álbum promocional	11
17	Odair Vieira	0	Caixa de camisa	4
18	Aparecida P. Marques	0	Álbum/lata	18
19	Zilda Fonseca e Ezequiel Benetti da Fonseca	1	Álbum de casamento	1
20	Silvina Mendes	0	Álbum promocional	14
21	Vilma Aparecida Camargo Lopes	0	Álbum promocional /álbum de casamento/caixa de camisa e avulso	2
22	Maria Araújo Massei	0	Caixa de sapato	6
23	Luzia Lopes Matesco	0	Pasta arquivo e caixa de camisa	35
24	Maria Dassia	0	Envelope	8
25	Cleusa Aparecida Brito	1	Álbum promocional	8

¹²⁷ Por ser um processo lento, foram catalogadas até o presente momento 504 fotografias do acervo. O conjunto de fotografias de Aparecida foi todo catalogado. Nesta tabela estão registrados os nomes dos proprietários das imagens fotográficas catalogadas, os locais onde conservam essas imagens e o total de fotografias que disponibilizaram para o projeto. Correspondendo a aproximadamente cinquenta por cento do acervo do clube da Fotografia, o que fornece uma amostragem significativa dos hábitos de conservação das imagens. Na totalidade o que temos produzido em catalogação é a separação por temas fotográficos.

			/álbum/avulso	
26	Ulisses Rodrigues Carvalho	0	Avulso	1
27	Sueli Freitas Ferreira	0	Álbum promocional	1
28	Arlindo V. Cardoso	5	Envelope	45
29	José Osório Mendes	1	Álbum	1
30	Maria Tereza Pimenta	0	Caixa de camisa	14
31	Marilucia D. da Silva	0	Álbum	2
32	Lourdes Naira	1	Caixa de sapato	4
33	Maria Martins Fernandes	0	Em pastas dentro de um baú de madeira	18
34	Maria F. Zadnuki	2	Álbum/caixa de camisa	8
35	Lindalva B. Rodrigues	0	Álbum promocional	7
36	Iraci Rossafa Tavares	2	Envelope	10
37	Maria Otilia Mendes	0	Avulso/caixa de sapatos	3
38	Silvana Alves Sena	0	Álbum/avulso	6
39	Devandir Louza	0	Álbum	2
40	Antônio de G. Oliveira	0	Avulso	1
41	Zenilde Vicente Simões	1	Caixa de sapatos	1
42	Osmar José Fernandes	0	Álbum promocional	1
43	Elias José	0	Álbum	1
44	Creuza Maria Ferreira	0	Álbum promocional	1
45	Maria de L. Franciscão	0	Avulso/álbum	13
46	Família Ananias	0	Avulso	1
47	Arlindo F. Vicente	0	Porta-retratos	1
48	Francisco Vicente Filho	0	Porta-retratos	1
49	Eunice V. Almeida	0	Avulso	1
50	Antônio F. Lopes	0	Álbum promocional	26
51	Jaqueline Lima da Costa	0	Avulso/álbum promocional	3
52	Ayres B. Correia Simões	0	Álbum	1
53	Sueli A. Mendes da Silva	0	Álbum	1
54	Nelson Estefanio Lopes	0	Avulso	1
55	Maria A. Barbosa	1	Caixa de sapatos/álbum	14
56	Maria de L. D'Julie Lopes.	0	Caixa de camisa	4
57	Maria Irene Julio	3	Álbum	6
58	Maria Inez de Faria	0	Avulso/álbum	6
59	Vani Lobato Gonçalves	0	Álbum	1
60	Pedro Candido Braga	1	Álbum	1
61	Alice do C. A. da Silva	0	Álbum	3
62	Maria I. Correia da Silva	0	Álbum/avulso	3
63	Ivone Ramos da Silva	0	Avulso	2
64	Marlene A. Costa Pereira;	0	Álbum	1
65	Maria de Assis	0	Álbum promocional	2
66	Iraci Pires Sanches	0	Álbum	7
67	Vilma Caovilla	0	Álbum	3
68	Maria Alzira de Souza	0	Álbum	1
69	Izaira Boletti	0	Álbum	3
70	Noel Nair	0	Porta-retratos	2
71	Marcos Paulino	0	Álbum/avulso/redes sociais	4

72	David Pinto de Souza	0	Avulso	1
73	Hilda de Melo Silva	0	Álbum promocional	5
74	Maria Alves Vieira	0	Avulso	1
75	Rui Osorio Mendes	0	Álbum	1
76	Ana Soares de Oliveira	0	Caixa de camisa	2
77	Maria Fonseca Dalta	0	Avulso	1
78	Cleuza Rosa Chalupa	0	Álbum	1
79	José Duarte da S. Artur	0	Avulso	2
80	Wilson José da Silva	0	Caixa de sapatos	1
81	Maria de Oliveira	0	Avulsos/álbum	2
82	Dorinha de Assis Carneiro	0	Avulso/caixa de sapato	1
83	Paulo H. da Silva Romão	0	Álbum promocional	1
84	Eleonora O. Rosa Stefani	0	Avulso	1
85	Deilton Rodrigues	0	Avulso	1

Em todo o conjunto de imagens catalogadas do acervo, 64 fotografias estão mutiladas (um total de 12,69% das fotografias catalogadas). Os motivos são muitos, desde a briga entre parentes à adaptação do formato e tamanho das fotografias aos álbuns, como ocorre no acervo de Irene Vieira, em que 30 fotografias foram danificadas para caberem ao álbum (muitas em tamanho 10x15 centímetros foram recortadas para se encaixarem a montagem do álbum), outras rasgaram nos rearranjos das páginas, nos deslocamentos de uma área a outra do álbum.

Visto as condições afetivas de trânsito e conservação destas imagens A imagem, não muito diferente da imagem 081 é uma composição de fotografia coletiva, corresponde ao registro de um grupo de romeiros, amigos e parentes, enquanto que a outra é um grupo reduzido à família. O álbum de dona Irene Vieira é o que melhor expressa esse mosaico narrativo do qual emerge as fotografias de Aparecida.

O álbum no qual estas imagens estão fixadas, corresponde a uma outra narrativa que não a da atual proprietária do acervo fotográfico. O organizador das imagens foi seu marido, José Martins Vieira.



Imagem 082

Pasta de catalogação: ALBUM –IRENEVIEIRA-PROJ01-PG015

Proprietários: Irene Vieira

Acervo: André Camargo Lopes/ projeto Clube da Fotografia

Tomando esta página como elemento para análise, percebe-se uma variação de temas e espaços, que mais refletem a necessidade de preservação e organização das fotografias enquanto memória, do que a tentativa de se construir uma narrativa linear de eventos através deste conjunto fotográfico. A fotografia de Aparecida inicia uma narrativa na página, comprimida entre o tio de Irene Vieira em Tamarana (PR) junto a um amigo. Desloca-se para uma fotografia cortada grosseiramente, de crianças perfiladas diante de um grupo escolar. E a página é encerrada por uma família, de personagens não nomeados em uma fazenda da região. Sobre esse aspecto da narrativa presente nestes álbuns, Silva (2008) afirma que

(...) se o álbum é rito, é memória. Mas essa memória há de ser entendida, relacionada ao esquecimento, pois os acontecimentos que a família guarda em fotos não são todos de sua vida, mas alguns que passaram pelo processo seletivo posto no tempo. Portanto, memória e esquecimento agem de maneira dialética; o esquecimento não alcança a memória, mas permanece, de alguma forma em nosso corpo. (SILVA, 2008, p. 38)

Logo, esses acervos se caracterizam por serem espaços de demarcação e de trânsito do

imaginário que o sustenta, passageiro como os indivíduos que os guardam, conduzindo a muitas imagens ao silêncio na memória familiar. Porém, como visto, apesar do silêncio sobre os indivíduos, os espaços e as ocasiões fotográficas, essas imagens permanecem, em envelopes, caixas, gavetas, dentro da estante nos mais diversos espaços de esquecimento da casa, mas permanecem. Sobre esse tipo de preservação e organização, percebe-se o caráter de “culto doméstico¹²⁸” que a imagem fotográfica acaba assumindo nesses acervos. Não é o valor histórico em sua temporalidade que é selecionado e preservado, mas sim elementos que refletem a afetividade dos indivíduos, a permanência em um suporte e área de notoriedade no acervo da família está intimamente ligado a proximidade que estas mantem com a memória dos proprietários atuais do acervo.

O álbum¹²⁹ em questão é um “mosaico de memória afetiva”, composto por um total de 75 fotografias, todas organizadas e reorganizadas pelo senhor José Martins Vieira. Suas páginas estão povoadas por imagens que remetem a temas como: trabalho; família; amigos; espaço geográfico; cotidiano (imagens do inesperado, do banal, a rotina retratada); filhos; religiosidade; ex-votos; lembranças de passeios; prédios; romaria. Nessa organização, percebe-se claramente o que o senhor José considerava ser digno de ser fixado ao álbum.

O acervo de fotografia da família é muito mais amplo que essas imagens, distribuído em pequenos álbuns promocionais de laboratórios fotográficos, ou em caixas de sapato. Nas

¹²⁸ Arlindo Machado (1984) retoma o tema de culto doméstico de Pierre Bourdieu, ao afirmar que a fotografia em seus usos domésticos é uma forma de inscrição dos indivíduos nas cerimônias institucionais (como o batismo, o casamento etc.). Para Machado, os indivíduos se fazem fotografar porque a fotografia realiza a imagem que o grupo faz de si mesmo “(...) o que ela registra em seu corpo fotossensível não são propriamente os indivíduos enquanto tais, mas os papéis sociais que cada um desempenha: pai, mãe, avô, tio, marido, debutante, militar, turista” (MACHADO, 1984, p. 55). Sendo assim, complementa o autor, a fotografia só existe em muitas situações, ou é preservada nos acervos, devido a sua função que lhe é conferida pelo grupo: a de eternizar e solenizar os grandes eventos da vida familiar reforçando a integração do grupo.

¹²⁹ O álbum em si tem sua história. É presente de uma ex-patroa de uma das filhas do casal. A filha o deu para o pai que ao longo dos anos organizou e reorganizou as imagens da família em suas páginas. Referência obtida em entrevista com dona Irene Vieira em maio de 2010.

páginas do álbum, percebe-se o deslocamento constante das imagens, tanto quanto as imagens que são montadas sobrepostas umas às outras.

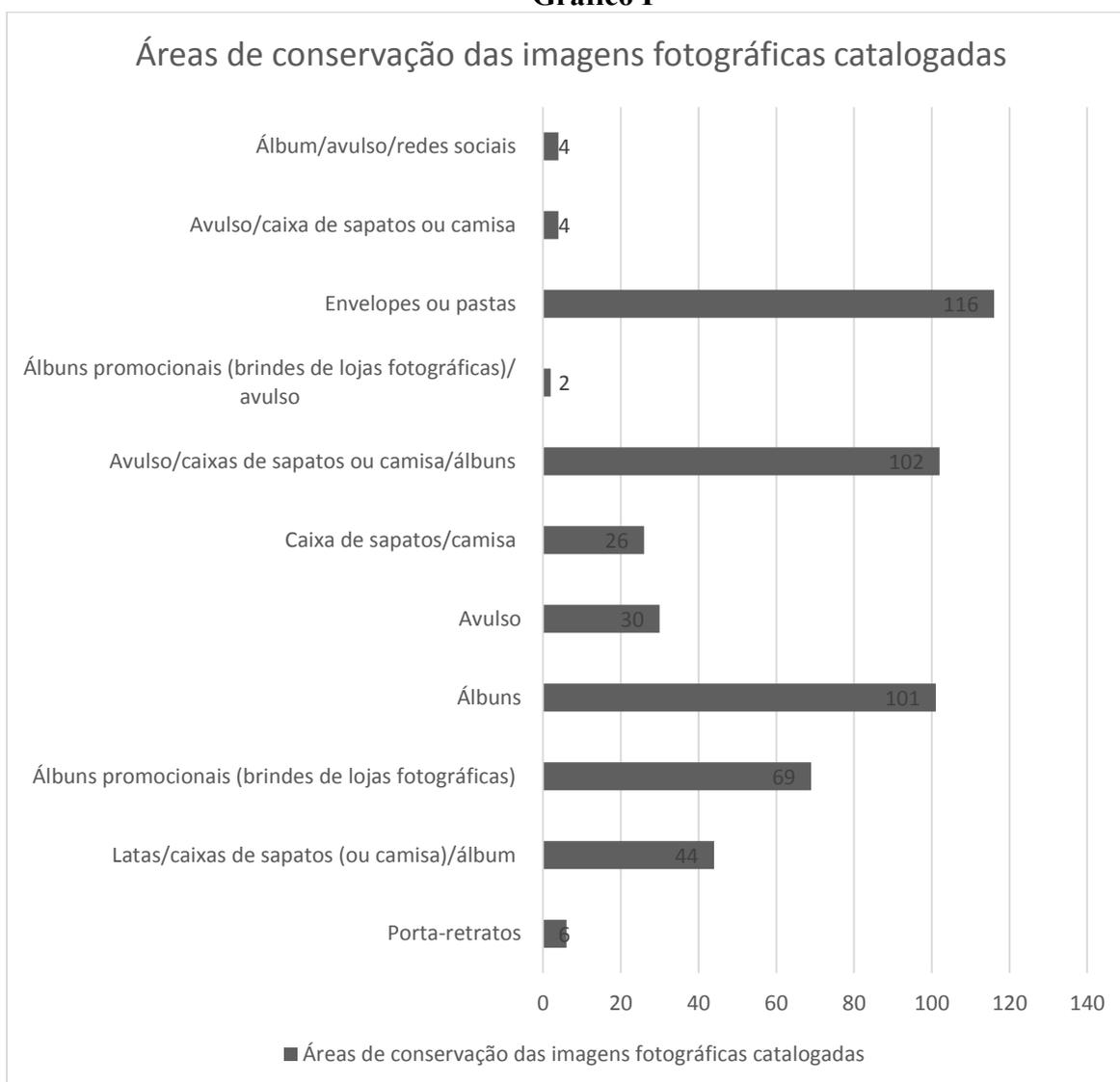
Este tipo de organização exigiu em muitas páginas que as imagens fossem cortadas – elemento frequente nas fotografias da década de 1990, pois o padrão de tamanho 10 por 15 centímetros não permitia mais que uma imagem por página (as páginas do álbum tinham tamanho de 20 por 25 centímetros).

O colar as imagens pelo estado de conservação de muitas delas foi uma tentativa do senhor José de promover a preservação de sua memória iconográfica, e pela postura de sua filha ao assumir junto a mãe o papel de narradora das imagens ao longo da entrevista percebe-se que estas são presentes na construção de uma memória familiar¹³⁰.

Neste sentido, a mutilação das fotografias pode assumir em sua prática, aspectos de natureza econômica, afetiva e organizacional. Estas mutilações sintetizam as formas de apropriações deste tipo de imagem, o modo como os indivíduos se relacionam com o conteúdo narrado em sua visualidade.

Neste levantamento geral das fotografias catalogadas, também foi possível visualizar os hábitos de conservação das fotografias.

¹³⁰ Durante as entrevistas realizadas com dona Irene (75 anos), uma das filhas, sempre presente, acabava por interferir nas falas, reconstruindo no ato de rememorar da mãe uma memória narrativa compartilhada.

Gráfico I

Percebe-se neste gráfico o funcionamento dos deslocamentos das fotografias como elementos de uma memória intrafamiliar. Como afirmado anteriormente, os espaços ocupados por essas imagens reflete a ação de construção e ressignificação destes indivíduos sobre ela. Sua circulação entre os grupos como reforço de afetividade, e os espaços reservados para o acúmulo e a conservação deste tipo de material.

As estratégias de conservação em cada família, mantem suas particularidades, porém,

revelam certos padrões de ação.

As fotografias de Aparecida com que trabalhamos ao longo deste estudo, pertencem a um período histórico distante, um intervalo de quase cinquenta anos entre a coleta e a produção de muitas destas imagens. Com retratados e proprietários já falecidos em alguns casos. Esse tema fotográfico quando posto em conjunto, está amarrado a outros temas, a um outro universo social e simbólico, repouso em envelopes e pastas, em fundos (ou sobre) de guarda-roupas. Esquecidos. Descartados momentaneamente da funcionalidade da memória do grupo.

Sobre as formas de organização dos acervos (...) há várias famílias que têm apenas um álbum e as fotos colocadas e distribuídas em diferentes páginas, sem classificação por idade, cerimônias, ritos, pessoas ou outros critérios. Esses são álbuns que chamo de “soltos”, que tendem a ser a maioria e não atendem o interesse distinto daquele de ter um lugar onde guardar as fotos, para se transformar, nessa situação específica em depósito desordenado, embora possam ser captadas outras lógicas rituais ou ocasionais (...). No entanto, havia álbuns que estavam apenas guardados em caixas considerados como tais por haver uma consciência de álbum no relator. Esses casos, encontrados com frequência remeteram-me a ideia de tesouro, tendo em vista que essas caixas são guardadas, muitas vezes como relíquias, às vezes com sentido de cofre ou até urna, onde se depositam restos (SILVA: 2008, p. 44)

Silva (2008) em seu estudo de álbuns de famílias de diversos segmentos sociais em Bogotá, reforça o aspecto de culto doméstico da fotografia. Esse aspecto é central no resultado obtido no gráfico 1, visto que predominam fotografias em “fotos de caixa” ou “fotos misturadas” como aponta o autor. Esse tipo de preservação gera um aspecto desordenado nos acervos, ficando a cargo do proprietário a função de estabelecer relatos sobre as imagens (salvo uma situação ou outra na qual a imagem traz em seu corpo anotações), muitas vezes concretizadas no silêncio.

Outro aspecto relevante sobre a conservação e circulação destas fotografias diz sobre a datação. Essa reflete as deformações nas apropriações e conseqüentemente nas atribuições

de valor às imagens. Muitas das fotografias com que trabalhamos ao longo da pesquisa, apresentavam essa ausência. Os silêncios sobre as imagens refletem a distância entre a sua produção e a relação significativa com seus tutores. Muitos proprietários das imagens, na época do levantamento e catalogação, não conseguia precisar os períodos de registros fotográficos, o caso de Arlindo V. Cardoso, por exemplo. Ou de Maria Irene Julio, neste caso, ao contrário de Arlindo V. Cardoso, que simplesmente se recusava a falar sobre as fotografias, nos relatos desta senhora, todas as imagens coletadas, em sua narrativa, tinham datação entre as décadas de 1920 a 1940, percebeu-se em seu juízo, que as imagens eram classificadas de acordo com a sua aparência compositiva, ou seja, ela atribuía às fotografias datações fictícias, baseadas na ideia de que essas imagens eram muito velhas e não faziam parte de seu referencial imagético. Por corresponder à fotografia de seus avós, a proprietária da imagem não tinha dados precisos sobre tais referências, o que sabia eram falas de seus pais, isto é, informações indiretas sobre o evento.

A imprecisão de alguns dados dos depoimentos se completou com outros códigos do levantamento. Especificamente, para situar em uma perspectiva histórica as fotografias de Aparecida, recorreu-se as transformações na área paisagística da Praça Nossa Senhora Aparecida como critério de datação. A partir de um segmento de imagens seguramente datadas presentes no acervo, conseguiu-se estabelecer aproximações dos conjuntos por décadas.

CONCLUSÃO

Procurou-se nesta Tese compreender a construção do olhar dos devotos e romeiros que migram anualmente ao Santuário Nacional de Aparecida (SP) a partir dos padrões de representação que estruturam as fotografias em suas narrativas e organizações compositivas. Situando-as em seu contexto produtor, a análise compositiva destas imagens, viabilizou a leitura dos fatores sociais que atuam significativamente na manutenção e na transformação do olhar-se sobre o espaço sagrado. São quarenta anos de recorte histórico (1940-80), estruturalmente as imagens apresentaram pequenas diferenciações desde sua composição física à visual que em sua maioria está relacionada à assinatura do autor (fotógrafo). Porém, a pose se manteve, e a sua organização compositiva sofreu pouca variação.

Esses elementos compositivos, ao serem analisados no corpo da Tese apontaram para um imaginário social de natureza religiosa que legitimou neste estudo, a definição que este voltou-se para uma história do olhar-se no Santuário como parte integrante de sua dinâmica, ou seja, a fotografia, assim como as outras práticas rituais do espaço se complementam em uma leitura do sagrado expresso no Santuário.

Voltou-se então, na tentativa de compreender as bases concretas desta relação, ao mercado religioso que promove a fotografia como um elemento material das experiências religiosas ao longo destes quarenta anos abordados. Neste contexto, foram analisadas 161 fotografias catalogadas sobre o tema, em diálogo com entrevistas de proprietários das imagens, fotógrafos, e outras fontes locais. Fontes capazes expor a rede produtora destas imagens e seu universo simbólico.

A ênfase nas entrevistas possibilitou a construção de um campo cultural produtor destas composições. Auxiliando na compreensão do imaginário religioso presente nas imagens fotográficas, assim como trouxe para o centro do estudo os indivíduos produtores deste campo.

Essas fotografias são em sua maioria geradas em situações de promessas, em um espaço propício a comercialização de bens religiosos, aos quais essas são incorporadas. Em composições simples ou complexas, essas fotografias indicam uma leitura da relação que o devoto mantém com os espaços do sagrado no Santuário de Aparecida (SP). Pautadas em uma estética objetiva, são organizadas ao gosto popular (ou o que se estabeleceu como popular) em um conjunto rígido de regras compositivas por detrás do conjunto de poses. Regra oficializada nas ações interpessoais que determinam o campo de relação e trocas deste bem simbólico, que mesmo passado o tempo, e o acentuado deslocamento do controle da produção das imagens possibilitado pelas novas tecnologias de registro fotográfico, perpetuam até os dias atuais nas autoimagens.

As composições fotográficas são resultantes de relações que transcende os aspectos técnicos da fotografia. As entrevistas e as anotações realizadas no trabalho de campo em Aparecida (SP), colocaram em relevo um sistema de organização de trabalho e conseqüentemente um mercado de imagens que tem na figura dos fotógrafos o elemento central na construção das representações sobre o Santuário e seus personagens.

Seja com os painéis da “moda”, ou através das composições padrões diante da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, definem o que deve ser narrado. Acima de tudo têm consciência de seu papel na construção deste imaginário sobre o espaço. Dos onze fotógrafos

entrevistados, todos, de forma direta ou indireta construíram esse mercado fotográfico. Suas narrativas remetem há mais de 50 anos de atuação na Praça Nossa Senhora Aparecida, em alguns casos, mais de uma geração de fotógrafos. Resultando deste tempo de atuação e controle sobre as narrativas fotográficas do Santuário, regras de atuação no espaço, assim como, regras compositivas, concorridas por todos os profissionais das gerações mais antigas aos mais jovens atuantes no espaço.

Visto assim, colocou-se como centro do debate nas “fotografias de Aparecida”, as relações produtoras destas imagens, assim como a sua circulação. Tomando por princípio o fato de que fotografias são formas de construção da autoimagem, numa construção da identidade individual e de grupo. A presença do devoto no Santuário Nacional de Aparecida (SP) é atravessada por uma construção de sua visualidade. É o ver-se em Aparecida, como algo efetivo, com a severidade da pose frontal, em corpo inteiro, diante da Antiga Matriz. Esse aspecto da imagem, evidenciou na pesquisa o papel das relações e trocas simbólicas responsáveis pela composição fotográfica. Fotógrafo e devoto, são responsáveis diretos pela produção dos discursos presentes nas imagens.

Neste “olhar compositor” das imagens procurou evidenciar a própria natureza da fotografia como um artefato técnico-cultural, reflexo de um determinado contexto histórico e social, possibilitando leituras que revelam diversos níveis de informações e amplas possibilidades de abordagens. As imagens fotográficas foram pensadas dentro de uma perspectiva que tem o “olhar” como construtor de um discurso (o religioso), porém, refletindo padrões de representações da realidade (votos e intenções dos devotos).

Essa compreensão do discurso presente nestas imagens fotográficas, possibilitou a

denominação destas por um padrão compositivo classificado como “fotografia de atestação”. Ou seja, são fotografias que existem como forma de confirmação de um voto cumprido. Legitimando no grupo social a ação devocional, comprovando à santa o pagamento da promessa.

É inegável que estas fotografias cumpram um papel significativo dentro do imaginário católico popular que a sustenta. São composições fotográficas que revelam intenções em uma prática que se constitui a partir da relação íntima estabelecida daquele que pede (o devoto), que solicita uma intercessão, e que tendo o pedido alcançado (a graça), promove rezas em louvor ao seu benfeitor (o santo), reforçada pela presença do corpo físico do devoto registrado no papel.

Sendo assim, o encaminhamento deste estudo procurou visualizar nestas fotografias, a materialização visual da promessa. Problematizando nesta rede produtora de sentido e as práticas sociais e culturais que contribuem para a construção do olhar do devoto na manutenção da devoção a Nossa Senhora Aparecida com suas possíveis conotações e práticas legitimadoras. Foi um exercício de localização, pois, procurou-se situar as “Fotografias de Aparecida” dentro do imaginário religioso do qual resulta. Debateu-se seu valor simbólico, seus usos no Santuário Nacional de Aparecida (SP) e a sua rede produtora.

Essas imagens revelaram o sistema comercial entre fotógrafos e devotos (romeiros), da abordagem a comercialização, da pose ao padrão compositivo. Assim como, a contrapelo, sua origem nos acervos familiares, expuseram a circulação destas fotografias, da imagem como souvenir da viagem, às trocas como reforço dos vínculos afetivos à preservação da memória familiar.

O apego a essas imagens se dá pelo fato de que tanto as fotografias de Aparecida, assim como outros objetos adquiridos durante a viagem, ao retornarem para casa dos devotos cumprem um duplo papel enquanto elemento de manutenção da memória: o de afirmação devocional e o de *souvenir*.

Os fotógrafos entrevistados em muitos momentos de suas falas durante as entrevistas deixaram claro essa condição. Para eles é esse aspecto que ainda os mantém ativos na Praça, mesmo neste período de acesso constante a aparelhos fotográficos. A organização dos acervos também dizem muito das expectativas geradas sobre as imagens – deve-se atentar que as fotografias nestes acervos somam-se a outros objetos fechando um conjunto de bens simbólicos adquiridos de forma direta ou indireta no momento de contato com o Santuário. Essa característica desponta no próprio sistema de produção, interferindo nas estratégias comerciais e reforçando na prática de conservação hábitos de troca e manutenção de afetividades.

Conclui-se que neste trajeto entre a Praça Nossa Senhora Aparecida, na cidade de Aparecida (SP), aos acervos de famílias da região norte do município de Londrina (PR), tem-se nestes acervos a manutenção de uma tradição visual dos aspectos devocionais em Santuários. Mais que a presença da Santa, a fotografia registra a ação devocional em si, seja ela através da pose frontalizada e severa. Seja através de composições teatralizadas com homens e crianças vestidos de anjos, em posição de oração, reflexo de um catolicismo devocional e porque não penitencial, presentes nos hábitos religiosos de uma parcela significativa da população brasileira.

Referencial Bibliográfico

ABREU, Jean Luiz Neves. **O imaginário do milagre e a religiosidade popular: um estudo sobre as práticas votivas nas Minas Gerais do século XVIII.** Dissertação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

ÁGUEDA, Abílio Afonso. **O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade.** Tese em Ciências Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2008.

ALVES, Andréa Maria Franklin de Queiroz. **Pintando uma imagem Nossa Senhora Aparecida -1931: Igreja e Estado na Construção do símbolo Nacional.** Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Mato Grosso do sul, dourados (MS), 2005.

AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta M. (orgs.). **Usos e abusos da história oral.** [5ª. edição], Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural.** Tradução: Paulo Soethe. Campinas, editora da Unicamp, 2011.

AZEVEDO, Thales. **O Catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social.** Coleção Nordeste. Salvador, EDUFBA, 2002.

AZZI, Riolando. A Espiritualidade Popular no Brasil: um enfoque histórico. In: **Grande Sinai – Revista de Espiritualidade**, ano XLVIII – 1994-3.

AZZI, Riolando. **A Cristandade Colonial – mito e ideologia**. Petrópolis - RJ, Vozes, 1987.

BACZKO, Bronislaw. A Imaginação Social. **Enciclopédia EINAUDI**. Vol. 5. Lisboa/Portugal, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, Alexandre M. Lourenço. Sólon Pereira, desbravador de uma época. **Jornal O Lince. História**. Ano 01, número 08, agosto de 2007. Disponível em: <http://www.jornalolince.com.br/2007/ago/historia/a502.php>

BARROS, Manuel de Souza. **Arte, Folclore, Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BARROS, José Márcio. Cultura, Memória e Identidade: Contribuições ao Debate. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v.4, n.5, dez./99.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1971.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. 13ª edição. Tradução: Manuela Torres. Lisboa – Portugal: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland. **Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, gestos y voces**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BEIDACK, Andrea R. dos Santos. **Análise da produção do espaço urbano de Londrina: de Cincão à Zona Norte: 1970 a 2007**. Mestrado em Geografia, Meio Ambiente e Desenvolvimento –Universidade Estadual de Londrina, 2009.

BERGER, P. & LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**. 25ª edição. Tradução: Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

BONI, Paulo César; SATO, Larissa Ayumi. **Colônia Esperança: a fotografia como memória na era da visibilidade**. Texto apresentado no II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, em Londrina, 12-14 de maio de 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

BOSI, Ecléa. "Problemas Ligados a Cultura das Classes Pobres." In: **A Cultura do Povo**./ Edênio Valle, José J. organizadores.[4. ed.]. São Paulo: Cortez, Instituto de Estudos Especiais,1988.

BOURDIEU, Pierre ; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. In: **Revista de Sociologia Política**. Tradução: Helena Pinto e José Madureira Pinto. Revisão e adaptação para o português falado no Brasil: Fábria Berlatto e Bruna Gisi. Curitiba, fascículo 26, p. 31-39, junho de 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**. Campinas: Editora Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro, Editora Bertrand, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Marginalia: algumas notas adicionais sobre o dom. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 7-20, Out. 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). **Repensando a Pesquisa Participante**. Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memórias do Sagrado: estudos de religião e ritual**. São Paulo: Paulinas, 1985.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Sacerdotes de viola: Os Rituais Religiosos do Catolicismo Popular em São Paulo e em Minas Gerais**. Petrópolis: Vozes, 1981.

BRESSON, Henri Cartier. **O imaginário segundo a natureza**. Tradução: Renato Aguiar. Portugal, Ed. Gustavo Gill, 2004.

BRUSTOLONI, Pe. Júlio. **A Senhora da Conceição Aparecida: História da Imagem, da Capela e das Romarias**. Aparecida, Editora Santuário, 1979.

BURKE, Peter. História como memória social. In: BURKE, P. **Variedades da História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru-SP, Edusc, 2004.

CALVELLI, Haudrey G. A “**Santiago de Compostela**” brasileira: **Religião, turismo e consumo na peregrinação pelo Caminho da Fé**. Tese de Doutorado em Ciências da Religião, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2006.

CARVALHO, Cesar Augusto Ferreira de. **Coisas de Família: Análise Antropológica de Transmissão Familiar**. Rio de Janeiro, UERJ, Tese de Doutorado em Ciências Sociais, 2005.

CARRANZA, Brenda. Catolicismo midiático. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata. **As Religiões no Brasil: continuidades e rupturas**. Petrópolis, Vozes, 2006.

CESAR, Waldo. O que é “Popular” no Catolicismo Popular. **Revista Eclesiástica Brasileira**, volume 36, fascículo 141, março de 1976.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, volume 8, número 16, 1995.

COMBLIN, Pe. José. Para uma Tipologia do Catolicismo no Brasil. In: **Revista Eclesiástica Brasileira**, volume 28, fascículo 1, Março de 1968.

CORDEIRO, Maria Paula Jacinto. **Entre chegadas e partidas: dinâmicas das romarias em Juazeiro do Norte**. Tese em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História Oral e Narrativa: Tempo, Memória e Identidades. In: **Revista Brasileira de História** (nº. ?), São Paulo, ANPUH, 2005.

DOS SANTOS, Lourival. **O Enegrecimento da Padroeira do Brasil: religião, racismo e identidade – 1854-2004**. Salvador: Editora Ponto Com, 2013.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Edições Livros do Brasil, 2001.

FERNANDES, Rubem Cesar. Religiões Populares: uma visão parcial da literatura recente. **BIB**, Rio de Janeiro, número 18, pp. 3-26, 2º semestre, 1984.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Desconhecidos Íntimos: o imaginário do fotógrafo Lambe-Lambe. **MNEMOCINE**. 2009. (acesso 22 de janeiro de 2015)

<http://www.mnemocine.com.br/index.php/fotografia/32-fototexto/166-lambe-lambe>

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem Palavras**. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 46ª edição – Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo, Global editora, 2003.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOES, Maria da G. Coutinho. **Ex-votos, promessas e milagres: um estudo sobre a Igreja de Nossa Senhora da Penna**. Dissertação em Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2009.

GOMES, Edgar da Silva. **A separação Estado Igreja no Brasil (1890): uma análise da pastoral coletiva do episcopado brasileiro ao Marechal Deodoro da Fonseca**. Dissertação Teologia Dogmática. Centro Universitário Assunção Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção. São Paulo, 2006.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. São Paulo, Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Sergio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HOORNAERT E.; AZZI, R.; DER GRIJP, K. V.; BROD, B. **História da Igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do povo – primeira Época**. 3ª Edição. Edições Paulinas – Vozes, Petrópolis (RJ), 1983.

JESUS, Elivaldo Souza de. **Gente de promessa, reza e romaria: experiências devocionais na ruralidade do Recôncavo Sul da Bahia (1940-1980)**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (org.) **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

JURKEVICS, Vera Irene. **Os Santos da Igreja e os Santos do Povo: devoção e manifestação da religiosidade popular**. Tese. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 4ª edição revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. Estética, Memória e Ideologia Fotográficas: Decifrando a realidade interior das imagens do passado. **ACERVO – Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v.6, nº 1-2, p. 13-24, jan/dez 1993.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, J. História e Memória. Campinas, Ed. Unicamp, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LEITE, Miriam Moreira. Leitura da Fotografia. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis-SC, ano 2, segundo semestre, 1994.

LEITE, Miriam Moreira. Atirei no que vi e acertei o que não vi. **Revista Gênero**, Niterói-RJ, vol.2, n. 2, pp. 193-202, 1º semestre de 2002.

LEITE, Miriam Moreira. Entrevista: Fotografia e memória. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 13, vol. 20, (1+2), pp. 339-354, 2009.

LEMOS, Carlos, A. C. **Arquitetura brasileira**. São Paulo, Melhoramentos, 1979.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular – introdução à fotografia**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX**. Niterói – Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense - Centro de Estudos Gerais – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Dissertação de Mestrado em Historia, 1990.

MAUAD, Ana Maria. Fotografias/memórias, um plural singular. In: CHOMA, D; VIEIRA, E; COSTA, T. **O acervo Foto Estrela – Londrina/Brasil – Fotografias de Yasunaka e Carlos Stenders**. Câmera Clara, Londrina, 2012.

MARIZ, Cecília Loreto. Catolicismo no Brasil contemporâneo: reavivamento e diversidade. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (organizadores). **As religiões no Brasil: continuidades e rupturas**. Petrópolis: Vozes, 2006.

MARTELLI, Stefano. **A Religião na Sociedade Pós-Moderna**. São Paulo: Paulinas, 1995.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo, Contexto, 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Rumo a uma “História Visual”. **O imaginário poético nas Ciências Sociais**. orgs. José de Souza Martins, Cornelia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes. Bauru -SP, Edusc, 2005.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público**. Seminário Internacional sobre Arquivos Pessoais, Rio/São Paulo, CPDOC/FGV-IEB/USP, 1997.

MENEZES, Renata de Castro. **A Dinâmica do Sagrado: Rituais, Sociabilidade e Santidade num Convento do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumaré: Núcleo de Antropologia Política/UFRJ, 2004.

MENEZES, Renata de Castro. A bênção de Santo Antônio num Convento Carioca. **Revista USP**, São Paulo, número 67, pp. 24-35, set/nov, 2005.

MENEZES, Renata de Castro. Aquela que nos junta, Aquela que nos separa: reflexões sobre o campo religioso brasileiro atual a partir de Aparecida. **As Máscaras da Guerra da intolerância: Comunicação do ISER**, número 66, ano 31, pp. 74-86, 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O Conceito de Representações Sociais dentro da Sociologia Clássica. In: **Textos em Representações Sociais** / P. Guareschi e S. Jovchelovitch - organizadores. (2ª Ed.). Petrópolis, Vozes, 1995.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Representações da Cura no Catolicismo Popular. **Saúde e Doença: um olhar antropológico**. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, pp. 57-71, 1994.

MONTES, Maria Lúcia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. Org. do vol. : Lilia Moritz Schawarcz. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

MORENO, Júlio César. **A ação do Santuário Nacional de Aparecida e o fomento do Turismo Religioso**. Tese em Ciências da Comunicação. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009.

MOSCOVICI, Serge. Das Representações Coletivas às Representações Sociais: elementos para uma história. In: JODELET, D. (org.) **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro. EDUERJ, 2001.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: da capela ao calundu. In: **História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. Organização: Laura de Mello e Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

MOTT, Luiz. Santos e Santas no Brasil Colonial. **Varia História**. Belo Horizonte, número 13, junho de 1994, pp. 44-66.

NETO, Cid Costa. Máquina do Tempo: Kapsa., junho de 2011. in: <http://www.resumofotografico.com/2011/06/maquina-do-tempo-kapsa.html> Acesso em 10 março de 2014.

PEREIRA, José Carlos. A Linguagem do Corpo na Devoção Popular do Catolicismo. In: **Revista de Estudos da Religião**. Número 3, 2003, pp. 67-98.

PETERS, José Leandro. **Nossa Senhora Aparecida do discurso da Igreja Católica no Brasil (1854-1904)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

POSTALI, Valéria B. **Autoconstrução e circuito inferior da economia: uma análise da produção habitacional em Londrina/PR – estudo de caso dos Jardins São Jorge e San Rafael**. Mestrado em Geografia, Meio ambiente e Desenvolvimento – Universidade Estadual de Londrina, 2009.

PAIS, José Machado. **Vida Cotidiana: Enigmas e Revelações**. São Paulo: Cortez, 2003.

PEREIRA, Mabel Salgado. **Romanização e Reforma Católica Ultramontana da Igreja de Juiz de Fora: projeto e limites (1890-1924)**. Dissertação de mestrado em História. UFRJ, 2002.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº. 10, 1992.

PRINS, Gwyn. História Oral. in: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Campesinato Brasileiro: ensaios sobre a civilização e grupos rústicos no Brasil [2ª. edição]**. Petrópolis: Vozes, 1976.

RAZENDE, Nestor. **Ocupação do Espaço Urbano de Londrina**. Dissertação. Universidade Federal de Pernambuco – Pernambuco, S/D.

SANCHIS, Pierre. Problemas na análise do campo religioso contemporâneo. In: MARIN, José Roberto (organizador). **Religiões, religiosidades e diferenças culturais**. Campo Grande – MS, UCDB editora, 2005.

SANCHIS, Pierre. Peregrinação e Romaria: um lugar para o turismo religioso. **Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião**. Porto Alegre, ano 8, número 8, pp. 85-97, outubro de 2006.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade. In: **História da Vida Privada no Brasil volume 3** / coordenador geral da coleção Fernando de Novais; organização do volume Nicolau Sevchenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

SEIBLITZ, Zelia Milanez de Lossio e. Servo e Senhor: Notas sobre o Trabalho de Campo na Área de Religião. In: VELHO, Gilberto. **O Desafio da Cidade: novas perspectivas da Antropologia brasileira**. Rio de Janeiro, Campus, 1980.

SEED. **Pacto Nacional pelo fortalecimento do Ensino Médio: Formação Continuada para os professores do Ensino Médio do Estado do Paraná**. Secretaria de Estado de Educação. Superintendência de Educação. Departamento de Educação Básica – Curitiba, SEED, 2005.

SEGALA, Lygia. Fotógrafos e retratos de romeiros no Santuário Nacional de Aparecida. **MHN**. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional – Biblioteca Virtual, volume 32, 2000.

SILVA FILHO, Aluizio Medeiros da. **Nas Redes Da Memória: dos álbuns de família aos flogs virtuais**. Recife – Pernambuco, Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco (CFCH), Antropologia, 2006.

SILVA, Armando. **Álbum De Família: a imagem de nós mesmos**. Tradução: Sandra Martha Dolinsky. São Paulo, Editora SENAC: Edições SESC, 2008.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Virgem mestiça: devoção à Nossa Senhora na colonização do Novo Mundo. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, nº 11, 2001, pp. 77-92.

SOUZA, José Luiz. Alguns fotógrafos de Aparecida e Guaratinguetá: final do século XIX e início do século XX. **Jornal Tranca e Gamela**. Encarte Cultural, edição número 10, 30 de setembro de 2004.

SOUZA, Ricardo Luiz. **Festas, Procissões, Romarias, Milagres: aspectos do catolicismo popular.** Natal, IFRN, 2013.

SZTOMPKA, Piotr. **A Sociologia da Mudança Social.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

STEIL, Carlos A. Romeiros e turistas no Santuário de Bom Jesus da Lapa. In: **Horizontes Antropológicos**, ano 9, n. 20, Porto Alegre, 2003, pp. 249-261.

STEIL, Carlos Alberto, MARIZ, Cecília Loreto, REESINK, Mísia Lins (orgs.). **Maria entre os vivos: Reflexões teóricas e etnografias sobre aparições marianas no Brasil.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

STEIL, Carlos Alberto. **O Sertão das romarias: um estudo antropológico sobre o Santuário de Bom Jesus da Lapa – Bahia.** Petrópolis – RJ, Vozes, 1996.

THOMPSON, Paul. História e comunidade. In: THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: História Oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Festa de Negro em Devoção de Branco: Do carnaval na procissão ao teatro no círio.** São Paulo, Unesp, 2012.

WEEGE, Adriana. **Viagem ao centro da romaria: o corpo como espaço teológico na romaria de Nossa Senhora de Salette de Marcelino Ramos.** Dissertação em Teologia, Faculdade EST, São Leopoldo, 2008.

VELHO, Gilberto. O Antropólogo Pesquisando em sua Própria Cidade: Sobre Conhecimento e Heresia In: VELHO, Gilberto. **O Desafio da Cidade: novas perspectivas da Antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

ZALUAR, Alba. Milagre e castigo divino. In: **Revista Religião e Sociedade**. Copacabana, pp. 161-88, Tempo e Presença Editora, n°. 5, junho de 1980.

ZALUAR, Alba. **Os Homens de Deus: um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

ZILOCCHI, Ana Maria Domingues. **Do seu olho sou o olhar: Por uma Semiótica da Recepção (C. S. Peirce)**. São Paulo, tese de Doutorado do Programa de Comunicação e Semiótica, PUC-São Paulo, 1997.

ZULIAN, Rosangela W.; PEREIRA, Denise. Ponta Grossa: rumo aos pressupostos da romanização. **Revista de História Regional**, número 1, volume 2, Ponta Grossa, 2006, p. 71-92.