

# Fotografar um santuário: corpos, cenas e lugares

## *Photographing a sanctuary: bodies, scenes and places*

ALFREDO TEIXEIRA\*

### Sumário

Este estudo integra o projeto «The Centenary of Fátima: A Moment of Plural Hermeneutics» (CITER-UCP). O arquivo documental estudado é constituído por quatro publicações de fotografia, editadas durante o ciclo comemorativo do centenário das «Aparições de Fátima» (Portugal). O estudo identifica as diferentes perspetivas imagísticas sobre o «fenómeno Fátima», concluindo que esta hermenêutica visual torna patente uma forte tensão/articulação entre a «grande narrativa» do Santuário e a «micronarrativa» dos peregrinos, apresentados como corpos situados numa cenografia da salvação.

**Palavras-chave:** Centenário de Fátima; Hermenêutica visual; Fotografia.

### Abstract

This paper is part of the project «The Centenary of Fátima: A Moment of Plural Hermeneutics». The archive studied consists of four publications of photographic works, published during the Centennial of the

---

\* Doutorado em Antropologia pelo ISCTE; Professor Associado da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa; Investigador Integrado do Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião (CITER), UCP; ORCID: 0000-0002-8946-5538; [alfredo.teixeira@ft.lisboa.ucp.pt](mailto:alfredo.teixeira@ft.lisboa.ucp.pt).

“Apparitions of Fátima” (Portugal). The study identifies the different imagistic perspectives on the “Fátima phenomenon”, concluding that these visual hermeneutics makes clear a strong tension/articulation between the “great narrative” of the Sanctuary and the “micronarrative” of the pilgrims, presented as bodies situated in a salvation scenography.

**Keywords:** Fátima Centennial; Visual hermeneutics; Photography.

### Introdução

Um olhar rápido pelo arquivo constituído pela publicação sobre Fátima, no âmbito do seu Centenário, depressa descobre a persistência do recurso à ilustração visual em obras de géneros diversos. Isso explica-se não só pela óbvia presença de dimensões visuais em todos os fenómenos sociais, mas também pelo facto de Fátima ter um lugar particular na visualidade da modernidade portuguesa. Integrado num projeto multidisciplinar sobre o impacto editorial, em Portugal, do acontecimento do Centenário de Fátima, durante o período comemorativo, este estudo reperia quatro publicações cujo objeto é a fotografia. Excluem-se, pois, as obras em que a fotografia é ilustrativa ou documenta outro tipo de narrativa.

O ensaio circunscreve, assim, os seus interesses às obras que se podem descrever como uma narrativa visual. O arquivo documental é constituído por um livro de viagem, a coletânea de uma fotógrafa amadora e dois álbuns de fotojornalistas. Com recursos e objetivos diferentes, procura-se estudar, em cada obra, a fotografia enquanto forma de pensamento (visual) e, portanto, uma modalidade de pensar Fátima<sup>1</sup>. Nesse exercício, procurar-se uma abordagem compreensiva dos usos da fotografia, privilegiando uma abordagem integrada dos projetos editoriais e menos uma análise detalhada dos artefactos fotográficos.

---

<sup>1</sup> Este estudo faz parte de um projeto colaborativo multidisciplinar, desenvolvido no âmbito do Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião da Universidade Católica Portuguesa: *The Centenary of Fátima: A Moment of Plural Hermeneutics*.

## 1. O que é fotografar? Usos e significados

A pergunta, nesta primeira secção, é certamente excessiva. Deve ser compreendida como um exercício de colocação em perspetiva do objeto de estudo e não como uma teoria geral sobre a ação de fotografar ou sobre o objeto fotográfico. O percurso subentende a consciência de que a verbalização do visual é uma operação complexa, irredutivelmente plurívoca<sup>2</sup>. A própria definição de fotografia convoca um conjunto múltiplo de enfoques não redutíveis, já desde os primeiros escritos teóricos sobre a fotografia, ainda no século XIX. Retêm-se aqui algumas chaves de leitura, particularmente relevantes no contexto dos objetos editoriais estudados, com o entendimento de que as vias interpretativas assinaladas, tal como os objetos visuais aqui estudados, têm uma determinação perspetivista.

As imagens são códigos que transformam eventos em situações. A fotografia, enquanto registo – se reorientarmos a teoria antropológica de Jack Goody sobre a escrita<sup>3</sup> –, permite a fixação e, portanto, novas perceções da variabilidade das situações. Essa capacidade fotográfica de fixar pode ser compreendida, usando a metáfora bourdieusiana, como «instrumento de eternização»<sup>4</sup>. Na medida em que as imagens substituem processos por cenas acontece algo que se poderá descrever como uma suspensão do tempo. Walter Benjamin deu uma particular importância à dimensão de instantaneidade da fotografia. Essa fixação do instante, na sua capacidade desveladora, seria uma forma de aceder ao inconsciente do ver. Na sua ótica, a fotografia estaria para o ver, como a psicanálise está para as pulsões<sup>5</sup>. Esta dimensão da fotografia é valorizada em alguns itinerários da literatura. Por exemplo, Proust, em *À la recherche du temps perdue*, revela um peculiar interesse pela fotografia na sua capacidade de

---

<sup>2</sup> Isabel Capeloa Gil, *Literacia Visual: Estudos sobre a inquietude das imagens* (Lisboa: Edições 70, 2011), 16-21.

<sup>3</sup> Cf. Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society* (Cambridge University Press, 1986) sobre a escrita.

<sup>4</sup> Cf. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique* (Paris: Minuit, 1980), 139.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, «Pequena história da fotografia,» in *Ensaio sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, ed. Alan Trachtenberg (Lisboa: Orfeu Negro, 2013), 222.

parar o instante, para o perpetuar<sup>6</sup>. Este efeito de paragem pode associar-se à ideia de captura, tal como sugere Susan Sontag:

«As fotografias são uma forma de imobilizar e aprisionar a realidade, considerada rebelde e inacessível. Ou ainda de ampliar uma realidade que sentimos retraída, esvaziada, perecível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode possuir-se (e ser-se possuído por) imagens.»<sup>7</sup>

A ideia de fotografia enquanto rasto é, também, útil na observação do arquivo estudado neste ensaio. Falar do artefacto fotográfico a partir desta condição é situá-lo num poliedro complexo de substratos que se acumulam: rasto químico, físico, psíquico, real, metafórico, simbólico, imaginário, icónico ou indiciador<sup>8</sup>. A fotografia como rasto indiciante é o terreno das interpretações que a tomam como etnologia visual (Mead, Bateson, Curtis, Malinowski) ou sociologia visual (Hine, Sander, Becker)<sup>9</sup>. Este poder, inerente à estruturação plana da imagem, permite o acesso ao detalhe situacional.

No dispositivo construído pelo fotógrafo, o fragmento transporta a estrutura. Na sua antropologia do quotidiano, Michel de Certeau toma o fragmento, ou seja, uma forma particular, como figura de uma relação global<sup>10</sup>. O rasto fotográfico tem, assim, uma particular relevância no

---

<sup>6</sup> Cf. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Éd. Intégrale (Paris: Gallimard, 1999).

<sup>7</sup> Susan Sontag, *Ensaio sobre Fotografia* (Lisboa: Quetzal, 2012), 159.

<sup>8</sup> Cf. Emmanuel Garrigues, *L'écriture photographique* (Paris, Montréal: L'Harmattan, 2000), 193.

<sup>9</sup> A já clássica reflexão de Albert Piette sobre a fotoetnografia pode documentar esta perspetiva: «La photographie constitue fondamentalement une image indiciare, c'est-à-dire relevant de l'ordre de l'index, selon la terminologie linguistique de Peirce et non en premier lieu de l'ordre de l'icône (représentation par ressemblance) ou du symbole (représentation par convention). Ainsi par le mécanisme physico-chimique de l'empreinte lumineuse dont elle participe, la photographie, au même titre que la fumée par rapport au feu ou de l'ombre par rapport à la présence, directement déterminée par son référent, est ainsi trace d'un réel. En tant que témoignage irréfutable de l'existence de l'objet photographié, l'image photographique contient donc une puissance de désignation qui lui assure sa qualité heuristique de base: montrer, attirer notre attention sur un objet, une thématique»: Albert Piette, «La photographie comme mode de connaissance anthropologique», *Terrain*, 18 (1992): 130.

<sup>10</sup> Cf. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*: I. *Arts de faire* (Paris: Gallimard, 1990), 84.

terreno de uma antropologia que não procura regularidades causais, sob o império de constrangimentos sociais, mas se abre à percepção de uma regularidade de outra ordem: a regularidade nas irregularidades, como lhe chamou Van Velsen<sup>11</sup>, ou o «excepcional normal» da *microstoria* italiana. Entre a estrutura e a indeterminação, é necessário encontrar o que Fredrik Barth chamou a série de possibilidades que os agentes mostram no curso da ação<sup>12</sup>. A abordagem microscópica do social, como a pensou Barth, parte da hipótese de que as estruturas mais significativas da cultura, na medida em que são as que influenciam de forma mais sistemática as ações dos indivíduos, podem não estar nas suas formas, mas na sua distribuição, uma vez que os atores estão sempre posicionados<sup>13</sup>. Por isso, Barth privilegia a interlocução. A fotografia, enquanto rasto de corpos, cenas e lugares, pode encontrar uma particular valorização nesta microscopia social.

Entre a situação e o evento ou entre o fragmento e a estrutura, a fotografia surge como uma forma de manejar as relações com o espaço e o tempo. Nesse contexto, fotografar conta-se entre as várias técnicas de fixação da memória com uma particular relação com as culturas do quotidiano<sup>14</sup>. Antes de mais, nas suas práticas mais comuns, como o demonstra a doutrina fotográfica da agência Magnum: «o destino da fotografia é revelar como era alguma coisa ou alguém, num determinado contexto, num dado momento no tempo, e transmitir o resultado a outros.»<sup>15</sup> A fotografia é, assim, memória, no sentido em que possibilita a retenção

---

<sup>11</sup> Cf. J. Van Velsen, «A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado,» em *Antropologia das Sociedades Contemporâneas: Métodos*, ed. Bela Feldman-Bianco (São Paulo: Global Universitária, 1987), 345-374.

<sup>12</sup> Cf. Fredrik Barth, *Process and Form in Social Life* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 22.

<sup>13</sup> Cf. Barth, *Process and Form in Social Life*, 34.

<sup>14</sup> José de Souza Martins, *Sociologia da Fotografia e da Imagem* (São Paulo: Contexto, 2008), 43. Esta perspetiva tem dominado boa parte dos estudos sobre fotografia. Para uma visão panorâmica do problema: cf. Geoffrey Batchen, *Photography and Remembrance* (Amsterdam: Van Gogh Museum, New York: Princeton Architectural Press, 2004).

<sup>15</sup> David Hurn and Bill Jay, *On Being a Photographer: A Practical Guide* (Anacortes: Lenswork Publishing, 2007), 30.

e a exibição de um referente que, em determinado lugar, num dado momento no tempo, foi captado por uma câmara fotográfica.

Nesta perspetiva, a fotografia pode eliminar a distância, no tempo e no espaço. Mas tal não significa que a fotografia possa ser entronizada como uma modalidade privilegiada de fixar a objetividade do real<sup>16</sup>. No seu derradeiro ensaio sobre fotografia, Susan Sontag, a propósito da fotografia de guerra, sublinhava o facto de a fotografia aglutinar duas características aparentemente contraditórias. Trata-se, por um lado, de um ponto de vista, por outro, de uma realidade que se impõe:

«As fotografias têm a vantagem de reunir dois aspetos contraditórios. As credenciais de objetividade eram sua parte integrante. Embora tivessem sempre, necessariamente, um ponto de vista. Eram um registo da realidade – incontroverso, como nenhum relato verbal, por mais imparcial, poderia ser – dado que era uma máquina a fazer esse registo. E eram testemunha da realidade – uma vez que uma pessoa estivera presente para as tirar.»<sup>17</sup>

«Possuir o mundo sob a forma de imagens é, precisamente, voltar a sentir a irrealidade e o afastamento do real.»<sup>18</sup>

As dificuldades próprias da fotografia, sob o ponto de vista epistemológico, prendem-se com os resultados desta ambiguidade, entre o

---

<sup>16</sup> São frequentes as análises que enfatizam as diferenças da fotografia, na relação com o real, face a outras artes da imagem: «Any photo, regardless of the function it performs, brings an air of reality, i.e., of something that exists or existed; of something that is or was; of something genuine or real. This presumed reality is mainly due to photography's technical nature that reproduces, in a mechanically and apparently unambiguous way, a real scene framed by a camera that is later chemically or electronically printed in a light-sensitive surface. Unlike painting, drawing, sculpture and other forms of imagery representation that arise from a creative craft and manual labor of an artist, photography (as well as cinema and television) requires a mechanical device – a camera – in order to exist. This device, at first, allows for an apparently true recording of an object (referent) just as it presents itself to the photographer's eye, hence causing the feeling of reality and truth in relation to the fact or object photographed»: Ricardo Crisafulli Rodrigues, «Photographic Image: Thematization of Its Discourses», *Journal of Signal and Information Processing*, 4 (2013): 415.

<sup>17</sup> Susan Sontag, *Olhando o Sofrimento dos Outros* (Lisboa: Quetzal, 2015), 31-32.

<sup>18</sup> Sontag, *Ensaio sobre Fotografia* (Lisboa: Quetzal, 2012), 159.

distanciamento e a aproximação, entre o desvelamento e a ocultação, entre o fragmento e o todo<sup>19</sup>. A fotografia não nos dá a ver senão aquilo que já não é, ou «o isso foi». Dessa qualidade, segundo Roland Barthes, advém a afinidade da fotografia com o desejo de visitar o vivido, entre a desordem dos objetos no mundo.<sup>20</sup> Ela revela tanto as presenças como as ausências. Nas diversas línguas, o vocabulário fotográfico, consoante as «eras» tecnológicas, tem uma força evocativa não desprezível. Veja-se, no caso português, a expressão «revelar uma fotografia». O francês privilegia outras conotações: «développer une photo» (literalmente, «desenvolver uma foto»). Além da sua natureza como código visual, a fotografia revela, desenvolve a suposição de que estamos perante personagens.

Trata-se, portanto, de uma espécie de dramaturgia social ou de sociabilidade como dramaturgia. Este será um dos ângulos prioritários na abordagem das quatro publicações, inscritas no contexto do Centenário de Fátima. No caso de um santuário, o artefacto fotográfico permite que o nosso olhar pare sobre os indícios do mais relevante capital simbólico – e isso pode acontecer nas cenas mais laterais e individuais ou na dramaturgia dos grandes rituais coletivos. Ora esse capital é memória. Não uma memória fossilizada (isso seria uma língua morta), mas essa memória que, sob o ponto de vista crente, o teólogo Pierre Gisel traduziu na experiência de «sentir-se gerado»<sup>21</sup>. No Santuário de Fátima, a história de salvação que a instituição religiosa representa encontra-se com a micro-história dos peregrinos, tecendo uma memória de experiências de vulnerabilidade e graça.

---

<sup>19</sup> Albert Piette sublinha estas dificuldades de legibilidade: «Cette dimension isomorphe de la photographie est capitale: c'est elle qui nous aide à voir les détails, mais c'est elle aussi qui risque de nous faire manquer un effet maximal de lisibilité, vu l'extrême encombrement des images photographiques. Il en résulte nécessairement un important travail interprétatif réalisable selon différentes modalités»: Albert Piette, «Fondements épistémologiques de la photographie», *Ethnologie française*, 37, no. 1 (2007): 25.

<sup>20</sup> Barthes é particularmente sensível ao carácter tautológico da fotografia: «Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste; elle dit: ça, c'est ça, c'est tel! mais ne dit rien d'autre»: Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie* (Paris: Éditions de l'Étoile, 1980, Gallimard, Seuil, 1981), 15s.

<sup>21</sup> Cf. Pierre Gisel, *L'excès du croire: expérience du monde et accès à soi* (Paris: Desclée de Brouwer, 1990), cap. 3.

## 2. Fátima em trânsito – na perspetiva da multilocalidade

A primeira obra que aqui se apresenta, de Manuel Arouca, pode descrever-se como um álbum de viagem, que acompanhou a construção de um documentário, iniciado em 2007, sobre a devoção a Nossa Senhora de Fátima nos cinco continentes (projeto coordenado pela sua esposa, Cristina Arouca) – *Fátima e o mundo* (RTP)<sup>22</sup>.

A publicação é prefaciada pela jornalista Aura Miguel e contém uma introdução elaborada pelo autor. Trata-se de um texto de recorte biográfico. Uma peregrinação pedestre a Fátima, em 1997, é apresentada como o evento instaurador deste interesse pela condição de peregrino. O interesse pela mundialização do «fenómeno Fátima» é apresentado numa linguagem que se aproxima do registo da conversão. O projeto de iniciar, em 2007, uma série de viagens à procura de «Fátima no mundo» é apresentado como um empreendimento encorajado pelo Santuário, sem que se explicitem, no entanto, as condições que possam descrever esse apoio. Os quatro anos de filmagens deram origem a uma série documental em formato televisivo e a um filme com uma titulação semelhante: «Fátima e o mundo.» Este álbum documenta, com fotografias, a existência dos lugares que deram corpo a estas viagens (*Foto 1*).

---

<sup>22</sup> Manuel Arouca, *Fátima no Mundo*, colaboração de Cristina Arouca, prefácio de Aura Miguel (Lisboa: Oficina do Livro, 2016). Manuel Arouca nasceu em 1955, em Moçambique. Licenciou-se em Direito, mas a sua atividade profissional desenvolveu-se no mundo da escrita de livros, guiões para televisão e na produção de documentários. «Filhos da Costa do Sol», escrito em 1984, foi o seu primeiro romance. Em 1992, assinou e produziu um documentário sobre a vida de Eusébio. Em 2000, escreveu a telenovela «Jardins Proibidos», que conheceu uma sequência, 14 anos depois. Entre a escrita de cerca de 15 livros, dez telenovelas, cinco séries televisivas e quatro documentários, publicou, em 2016, uma biografia ficcionada da vidente Jacinta. Para o documentário «Fátima no Mundo» consultar: <<https://www.rtp.pt/programa/tv/p27588>>





*Foto 1*

A obra não se mostra com as qualidades próprias de um álbum de autor – nem sob o ponto de vista do fotojornalismo, nem na perspetiva da etnografia ou sociologia visuais. A autoria das fotografias não é discriminada. Mas é possível observar que grande parte das fotos, quase todas a cores, não foi realizada por fotógrafos profissionais. Em grande medida, aproxima-se do género álbum de viagem, presente em muitos espaços domésticos e, agora, disseminados nas redes sociais digitais. Os textos de comentário são exíguos, oferecendo um enquadramento básico. Por vezes, encontramos legendas, que transcrevem uma intencionalidade próxima da apologia – que é, aliás, o tom geral de toda a obra.

As fotografias das pessoas, dos lugares e dos dispositivos devocionais distribuem-se segundo uma organização tipológica:

- a) Locais de devoção;
- b) Procissões;
- c) Personagens com reconhecido «carisma»;
- d) Milagres e outras histórias extraordinárias.

Os dois primeiros tópicos apresentam-se como um corrente roteiro de viagem. Os dois seguintes tornam patente uma perspetiva

preponderantemente narrativa, promovendo o encontro com personalidades particularmente ligadas a formas de devoção a Nossa Senhora de Fátima, em diversos lugares. Este itinerário visual inclui também a narrativa do extraordinário – o milagre –, capital simbólico fundamental na construção da memória dos santuários<sup>23</sup>. Neste caso, este álbum de viagem visita pessoas e lugares concretos, onde se acredita que a devoção a Nossa Senhora de Fátima, sob o signo da proteção, teve um papel decisivo no desenrolar de acontecimentos críticos.

A obra situa-se no registo de um roteiro de peregrinação global, cruzando-se com as dinâmicas próprias do turismo religioso<sup>24</sup>. As fotografias repertoriam: lugares, sem contextualização; pessoas, ao serviço de uma narrativa celebrativa da mundialização de Fátima; dispositivos materiais e iconografias, que procuram documentar uma outra forma de peregrinação – o trânsito de Fátima pelo mundo.

Este conjunto pode ser lido como uma espécie de catálogo de um «relicário», numa escala transnacional. O arquivo fotográfico visa constituir-se como médium de uma apologia da mundialização de Fátima, sustentada a partir de um modelo de peregrinação transnacional. Neste sentido, é um objeto relevante para a compreensão das retóricas da mundialização de Fátima, mas não procura uma particular hermenêutica dos acontecimentos, enquanto acontecimentos situados, aproximando-se de um efeito ilustrativo.

Sob o ponto de vista antropológico, este projeto pode ser um contexto privilegiado para ler Fátima no terreno de algumas das dinâmicas sociais que caracterizam a contemporaneidade. A dialética entre espaço e lugar, como a pensou Giddens, pode aqui ter alguma utilidade. Retomo a sua proposta interpretativa:

---

<sup>23</sup> Cf. Pedro Penteadó, «A construção da memória nos centros de peregrinação,» *Communio*, 14, no. 4 (1997): 335-339.

<sup>24</sup> O conceito de «peregrinação global» tem sido particularmente desenvolvido no quadro dos estudos sobre turismo e peregrinação: cf. William H., Jr. Swatos (ed.), *On the Road to Being There: Studies in Pilgrimage and Tourism in Late Modernity* (Boston, Leiden: Brill, 2006).

«O advento da modernidade arrancou crescentemente o espaço ao lugar, dado promover relações entre *outros* ausentes, fisicamente distantes de qualquer situação de interação face a face. Nas condições da modernidade, o lugar torna-se cada vez mais *fantasmagórico*: quer isso dizer que o local é completamente penetrado e modelado por influências sociais muito distantes.»<sup>25</sup>

Neste quadro interpretativo é útil recuperar o conceito de «multilocalidade», de Margaret C. Rodman, que procurou traduzir, na antropologia social, esse interesse pelas diferentes dimensões de multilocalidade, assentes em conexões, na presença interativa de diferentes lugares e de diferentes vozes, em vários contextos geográficos, culturais e históricos<sup>26</sup>. Appadurai propôs o neologismo *ethnoscape* para caracterizar uma paisagem humana marcada por mobilidades de diversa ordem, mas também para interpretar uma certa imagem de mundo que é moldada pela necessidade de muitas pessoas e grupos se moverem, ou pela fantasia de quere-rem mover-se<sup>27</sup>. Trata-se de dinâmicas sociais definidoras das «múltiplas modernidades»<sup>28</sup>, testemunhando a emergência do «tempo do globo»<sup>29</sup>.

## 2. Um lugar de amor pela fotografia

Para além das legendas das fotografias, a obra da fotógrafa amadora Graça Marques integra um único elemento textual: um breve prefácio do padre Custódio Langane. Nele, a partir da metáfora do coração, cruzam-se dois planos, o amor pela fotografia e o amor pelo Santuário: «Nestas fotografias, Graça leva-nos a ver Fátima com olhos de superação. As suas fotografias mostram-nos a beleza de um espaço onde o Divino

---

<sup>25</sup> Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade* (Oeiras: Celta, 1998), 13.

<sup>26</sup> Cf. Margaret C. Rodman, «Empowering Place: Multilocality and Multivocality,» *American Anthropologist* (New Series), 94, no. 3 (1992): 646-647.

<sup>27</sup> Cf. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996).

<sup>28</sup> Cf. S. N. Eisenstadt, «Multiple Modernities,» *Daedalus*, 129, no. 1 (2000): 1-29.

<sup>29</sup> Cf. Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização* (Lisboa: Relógio d'Água, 2008).

se renova permanentemente. Mostram-nos o coração de Fátima». <sup>30</sup> As fotografias são tituladas. Trata-se de microlegendas que podem traduzir uma interpretação espiritual («caminhar para ti»), veicular a colocação de um detalhe («cipreste»), ou dar conta de informação taxionómica («rosa albardeira»).

O repertório fotográfico é diversificado: desde o interesse por elementos vegetais até ao fascínio pelos grandes planos do Santuário, passando por registos de acontecimentos do Centenário, como a visita do Papa Francisco. Merece uma particular atenção o facto de a fotógrafa se centrar frequentemente na materialidade arquitetónica, tanto no plano macro como micro (*Foto 2*). Reiteradamente, a fotografia procura captar uma determinada associação entre a morfologia do espaço e os estados climatéricos (*Foto 3*). O facto de viver na proximidade do Santuário facilita a sua visita nos momentos em que o recinto está vazio, ou quase vazio. Os grandes planos, com o recinto quase vazio, favorecem uma perceção sobre o silêncio, facilitando uma particular associação às qualidades místicas do lugar (*Foto 4*). Os grandes planos, nestas circunstâncias, podem dar corpo à grande narrativa do santuário em detrimento da pequena narrativa do peregrino <sup>31</sup>. Nesse contexto, a fotografia procura sublinhar todos os signos que possam ser lidos como testemunho da qualidade hierofânica do lugar, independentemente das práticas peregrinas – trata-se de um olhar à procura do «espírito do lugar» (*genius loci*) <sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Graça Marques, *100 Anos de Fátima*, Coleção «Olhar Português» Série II, vol. VIII. ([s/l] Mindaffair Lda, 2017). Graça Marques apresenta-se como fotógrafa amadora e autodidata, que vive e trabalha em Fátima, perto do Santuário. A prática de fotografar acompanha o seu quotidiano e os diversos circuitos da sua deambulação. Divulga o seu trabalho fotográfico em sites de fotografia e nas redes sociais digitais. Podemos encontrá-la particularmente ativa na rede Facebook, onde administra a cronologia do Grupo «Amigos do Santuário de Fátima» (não se trata de uma página oficializada pelo Santuário de Fátima).

<sup>31</sup> Embora tendo como referência um contexto diferente, recorde-se que Susan Sontag enfatizou o facto de os regimes totalitários e coletivistas favorecerem uma política fotográfica de grandes planos: Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 163-175. No caso em estudo, os grandes planos objetivam a qualidade institucional do próprio Santuário, mobilizando o argumento da monumentalidade, e distanciando-se do plano de subjetivação que a figura do indivíduo peregrino pode evocar.

<sup>32</sup> Para uma aproximação aos usos atuais deste conceito clássico: cf. Rosas et al., *Genius Loci: Lugares e significados, Breves reflexões* (Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 2016).



*Foto 2*



*Foto 3*



*Foto 4*

A obra é tanto o testemunho de uma relação devocional com o Santuário de Fátima como de uma relação de amor (amador) com a fotografia. Este projeto tem uma forte relação com a produção de artefactos fotográficos própria das práticas do quotidiano – fixação da experiência como memória, reserva de experiências emocionais, ritualização do longo curso das identidades, apropriação pessoal, etc. Neste caso, a imagística veiculada, no que toca às temáticas e enquadramentos, está muito próxima dos artefactos fotográficos casuais produzidos por uma parte significativa dos visitantes. A censura à fotografia casual conta com um exército de promotores teóricos – pelo menos desde Walter Benjamin, que viu na vernaculização da fotografia o seu declínio como arte<sup>33</sup>. Enquanto resultado de uma prática amadora, este álbum de fotografia apela

---

<sup>33</sup> O conceito de «momento decisivo» de Henri Cartier-Bresson, apresentado numa obra de 1952, é usado frequentemente para distinguir as formas de documentarismo do banal, associadas à fotografia casual, das modalidades de fotografia que revelam uma razão compositiva ou apelam a estese do olhar: cf. Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette* (Göttingen: Steidl Verlag, 2014).



a uma análise do «gosto», enquanto lógica de ação. No caso da fotografia, não se trata apenas da atração pelo médium, mas também por certos objetos que são fotografados numa lógica de interação e empatia<sup>34</sup>.

Num estudo publicado em 2016, procurou-se identificar os efeitos da ação de fotografar no contexto das práticas sociais. Em experiências controladas de práticas, como um passeio urbano, uma refeição, um concerto ou a visita a uma galeria de arte, foram comparados efeitos em dois grupos de «praticantes» – um autorizado a tirar fotografias, outro com a interdição de o fazer. O detalhe dos resultados indica que o exercício da fotografia é um intensificador do vivido. O estudo mostra que a prática da fotografia não dilui a atenção, torna-se, antes um médium no processo de intensificação de formas de apropriação do meio, dos objetos, dos outros, com quem se interage (a fotografia afigura-se, nesta perspetiva, como forma de interação). O estudo aponta para a necessidade de ver a fotografia como uma forma de sociabilidade visual, desviando-se dos clichés fotofóbicos que tendem a repetir que a fotografia se esgota no seu efeito narcísico, se reduz à produção vernacular de arquivos familiares, ou separa o viajante da experiência da realidade. Na perspetiva deste estudo, fotografar não é uma atividade social parasita. É um catalisador do comprometimento do sujeito com a realidade e um intensificador da experiência<sup>35</sup>.

Na prática do fotógrafo amador, está-se perante uma modalidade de construção da cultura do quotidiano, contexto em que o registo fotográfico pode exprimir o desejo de não esquecer e de não ser esquecido.

---

<sup>34</sup> «Les amateurs ne *croient* pas au goût des choses. Au contraire, ils doivent se les faire sentir. Ils ne cessent d'élaborer des procédures pour mettre leur goût à l'épreuve et déterminer ce à quoi il répond, en s'appuyant aussi bien sur les propriétés d'objets qui, loin d'être données, doivent être déployées pour être perçues, que sur les compétences et les sensibilités à former pour les percevoir; sur les déterminismes individuels et collectifs des attachements, aussi bien que sur les techniques et dispositifs nécessaires, en situation, pour ressentir quelque chose»: Antoine Hennion, «Réflexivités: L'activité de l'amateur,» *Réseaux*, 153, no.1 (1986): 57.

<sup>35</sup> Cf. Kristin Diehl, Gal Zauberaman and Alixandra Barasch, «How Taking Photos Increases Enjoyment of Experiences,» *Journal of Personality and Social Psychology*, 111, no. 2 (2016): 119-140. Para uma contextualização mais ampla das perspetivas sobre as práticas vernaculares da fotografia: cf. Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (Cambridge, London: The MIT Press, 2001), 56-80.

Trata-se de projetar no futuro um «substituto» – por isso Wittgenstein, em *Remarks on Frazer's Golden Bough*, aproxima a fotografia da magia, enquanto expressão de um desejo, de um desejo de duração<sup>36</sup>. Seguem nesta linha as interpretações que veem no impulso de fotografar a expressão de um «afeto». É esta modalidade de «interesse vivo» que, segundo Robert Adams está na génese de toda a prática fotográfica. Como observa Adams, fotografamos as coisas de que gostamos como forma de homenagem e, em troca, recebemos um sentimento de inclusão e de ordem<sup>37</sup>. Neste sentido, pode afirmar-se que fotografia permite a indexação do mundo.

### 3. O Santuário como dramaturgia

A obra que agora se apresenta é constituída por 84 fotografias de António Pedro Ferreira, reunidas em dois ciclos (o primeiro é a p&nb, o segundo é a cores), um texto ensaístico de Clara Ferreira Alves, uma apresentação pela jornalista Rosa Pedroso Lima, e um prefácio da autoria de D. Manuel Clemente, Patriarca de Lisboa. Todos os elementos textuais estão titulados: «Fátima, inevitavelmente» (D. Manuel Clemente); «Aos olhos de Fátima» (Rosa Pedroso Lima); «Deus, fala comigo!» (Clara Ferreira Alves)<sup>38</sup>. As técnicas, a p&nb ou a cores, não se delimitam cronologi-

---

<sup>36</sup> Cf. Ludwig Wittgenstein, «Remarks on Frazer's Golden Bough,» em *Philosophical Occasions 1912-1951* (Indianapolis: Hackett Publishing Co., 2003), 125.

<sup>37</sup> Cf. Robert Adams, *Why People Photograph: Selected Essays and Reviews* (New York: Aperture, 2005), 51, 60, 171, 179, 181.

<sup>38</sup> António Pedro Ferreira e Clara Ferreira Alves, *Fátima – 1979-2016* (Paço de Arcos: Impresa Publishing, 2017). António Pedro Ferreira, nascido em 1957, é licenciado em Medicina. O interesse pela fotografia conduziu-o, com uma bolsa do Ministério da Cultura, até Paris, para, com a orientação de fotógrafos da agência Magnum e do conservador da Biblioteca Nacional de Paris, Jean-Claude Lemagny, realizar um trabalho sobre emigrantes portugueses, que viria a ser exposto no Centro Pompidou (Paris), em Salónica (Grécia), no Arquivo Municipal de Fotografia de Lisboa e na galeria Kamerafoto. Colaborou com as agências Rush e Collectif (sediadas em Paris) e trabalhou em diversas publicações periódicas. Ingressou no *Expresso* em 1987. O seu trabalho fotográfico foi distinguido com os prémios «Gazeta do Jornalismo» (1998) e «Clube Português de Imprensa» (2000). Em 2014, expôs, na Casa Fernando Pessoa, o seu projeto sobre o *Livro do Desassossego*. Publicou, com Alice Vieira, *Esta Lisboa*, e com Fátima Maldonado, *Lava de Espera*. Clara Ferreira Alves, licenciada em Direito, é escritora e jornalista. Foi editora e redatora principal do semanário *Expresso*. A sua atividade jornalística repartiu-se entre a grande reportagem, a crónica de guerra, a crítica literária, e a opinião pública. Presentemente, escreve no *Expresso* a coluna «Pluma caprichosa», que deu origem a uma publicação. Tem várias obras, de ficção e ensaio, publicadas. Em 2015, publicou o romance *Pai Nosso*.



camente, embora as mais antigas sejam todas a p&b. As fotografias apresentam-se em grande formato, por vezes, unindo duas páginas. A obra reúne fotografias num arco de tempo que se situa entre 1979 e 2016 (no final da obra encontramos uma tabela com a cronologia das fotos).

O extraordinário apuramento do olhar sobre o detalhe qualifica este projeto fotográfico como o mais etnográfico de todos. É também o mais anatomista, uma vez que a presentificação dos corpos pode acontecer através da exposição de um detalhe postural. A técnica de composição fotográfica pode ter um impacto paradoxal. Por um lado, apesar do detalhe, muitas fotografias de António Pedro Ferreira parecem indiciar uma temporalidade suspensa, evitando muitas vezes os traços de historicidade que datariam com clareza os artefactos fotográficos (*Foto 5*). Por outro lado, muitas fotografias são marcadas pela ênfase própria de um olhar urbano, que procura todos os traços de rusticidade, num lugar que é compreendido como «outro» – exótico, portanto, num duplo sentido, de outro tempo e de outro lugar. Nesse olhar, o fotógrafo parece perseguir um Portugal desconhecido, mas visível no Santuário (*Foto 6*). A partir de um olhar urbanizado, esta procura da rusticidade – mesmo tratando-se de uma rusticidade coetânea –, pode ter uma conotação museográfica, facilitando a ficção de uma distância diacrónica<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Cf. Joël Candau, *Mémoire et identité* (Paris: PUE, 1998), 156.



*Foto 5*



*Foto 6*

Impressiona, desde logo, o facto de serem raros os grandes planos da multidão, ex-líbris da cultura visual ligada ao fenómeno Fátima. Quando existem, as técnicas de desfocagem transformam a multidão num cenário para os corpos, que protagonizam uma dramaturgia. Apesar de as cenas se situarem todas no Santuário, o fotógrafo não atribui grande relevância aos signos que reforçam as dimensões coletivas da ação. O universo imagístico é muito marcado por uma conceção coreográfica e cenográfica dos corpos no espaço. Trata-se de fotografias de corpos situados, muitas vezes numa relação dramática com o chão (*Foto 7*). O Santuário como dispositivo arquitetónico tem raras aparições – por vezes, apenas um reflexo no vidro ou um horizonte desfocado.



*Foto 7*

Em diversas situações, a composição cénica coloca a figura do peregrino, orante e penitente, sob o olhar da multidão, que ali está como testemunha de um acontecimento singular, transportando para dentro da foto a gramática própria da fotografia-documento – nessa capacidade de captar o «instante decisivo». Este tipo de enquadramento tem um efeito de cenarização da reportagem<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Cf. André Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain* (Paris: Gallimard, 2005), 172, 183.

Mas os indivíduos que estão no centro da composição fotográfica podem, também, estar numa situação de clara lateralidade em relação à ação coletiva, como se partilhassem a intimidade de um segredo – como é bem visível, entre outras (*Foto 8*) na fotografia que se transportou para a capa do álbum (*Foto 9*). Esta construção perspetívica acentua a ênfase da subjetivação, numa dupla via, a do olhar do fotógrafo e o da apropriação do lugar por parte do peregrino. Estas duas vias dão corpo ao modelo da fotografia-expressão<sup>41</sup>. Neste regime de comunicação, a fotografia mais do que documentar, «exprime» o acontecimento, permitindo a passagem da substância dos objetos (e da objetividade institucional) ao plano dos acontecimentos subjetivados.



*Foto 8*

---

<sup>41</sup> Cf. Rouillé, *La photographie: entre document et art contemporain*, 175.



*Foto 9*

Preponderantemente, a «Fátima» de António Pedro Ferreira é a «Fátima» dos indivíduos, não a dos dramas coletivos. Personalidades da esfera eclesíastica, como o João Paulo II, Bento XVI ou o Cardeal José da Cruz Policarpo, apresentam-se, também, como corpos demarcados, enquanto figuras orantes e peregrinas. Encontramo-nos, assim, perante o imaginário de uma «Fátima» biográfica que corresponde, no campo dos estudos sobre a religiosidade contemporânea, à observação recorrente de que à erosão moderna das instituições religiosas corresponde a uma crescente relevância pública e mediática das personalidades religiosas. Essa tornou-se mesmo uma modalidade privilegiada da presença da religião na vida social. Com frequência, são estas personalidades religiosas que transportam os valores identificadores de uma tradição, articulando carisma pessoal e capital institucional<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Cf. Alfredo Teixeira, «*Não sabemos já donde a luz mana*»: Ensaio sobre as identidades religiosas (Prior Velho: Paulinas, 2004), 37-39.



Não se apresentando como uma cronologia, este álbum é como que um atlas visual, que pode ser reinventado, nos seus sentidos, pelo leitor. Tendo em conta este carácter, o álbum pode ser lido como uma litania iconográfica, seguindo uma expressão de Didi-Huberman<sup>43</sup>. As figuras são corpos situados, marcados tanto pela espessura do trágico quanto pela transparência orante. Na sucessão das páginas, desfiam-se como uma litania de evocações biográficas. Reforçando todos os traços de individuação e singularização, as fotografias tendem a transportar, enfaticamente, uma imagística da intimidade.

As escolhas perspetivas, no jogo de planos e escalas, foram, nesta análise, organizadas a partir de um conjunto de ênfases imagísticas:

*a) Cenas «dessituadas».*

Com frequência, António Pedro Ferreira, procura os peregrinos em dispositivos situacionais sem qualquer relação direta com a gramática da peregrinação ou com a configuração espacial do Santuário. Tendo em conta o objetivo de fotografar Fátima, o carácter periférico destes contextos tende a imprimir a sensação de corpos fora do lugar, uma espécie de fotografia de bastidores. A evidência da aglomeração pode decorrer não da exibição de grandes planos da multidão, mas dos seus indícios, como um terreno com veículos acumulados (*v.g.*, pp. 22s, 26s, 29, 34s, 42s, 44s).

*b) A lateralidade situacional.*

Este é um dos traços mais idiomáticos da fotografia de António Pedro Ferreira. O seu olhar é particularmente sensível aos actantes que circulam ou se posicionam lateralmente relativamente ao centro da ação, por vezes partilhando um segredo, num contexto excêntrico relativamente à cena principal. Essa lateralidade pode inscrever-se também na atenção a um detalhe, por vezes anatómico, a um regime postural, investindo numa poética do corpo, deslocada do interesse

---

<sup>43</sup> Cf. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (Lisboa: KKYM, EAUM, 2013), 79.

pela ação (*v.g.*, pp. 40s, 46s, 48, 52, 54s, 56, 73, 74s, 76s, 82s, 86s, 94s, 98s, 101, 104s, 116s, 118, 132s, 152s).

c) Cena e contracena, os sentidos contrários.

Esta categorização é uma especificação da anterior, sinalizando as composições dos actantes, indivíduos ou grupos, que podem ser analisados numa lógica de contracena. Não tanto no sentido de atores em diálogo, mas de actantes em movimentos contrários ou enquadramentos que favorecem uma certa dialética entre o indivíduo e a multidão (*v.g.*, pp. 63, 52s, 63, 68, 69, 72, 74s, 84s, 90s, 92, 96s, 102s, 104s, 112s, 134s, 138, 150, 152, 154s, 156s, 158s).

d) A rusticidade.

A procura de um Portugal rústico, nos corpos de mulheres e homens, cujos signos de uma civilidade campesina conferem estranheza e distanciamento, ficcionando um Portugal profundo, disponível para diversos exercícios de etnoficção da identidade. Esta rusticidade transcreve-se amiúde na apresentação dos mundos da masculinidade e da feminilidade, enquanto mundos separados. Alguns leitores poderão sentir-se mobilizados para uma leitura ficcionada de uma identidade coletiva marcada por um passado de ruralidade (*v.g.*, pp. 24s, 34s, 46s, 50s, 52s, 70s, 93, 108, 125).

e) Corpos multissituados e pluriorientados.

O olhar evita alinhamentos, disposições hierarquizadas, mas privilegia a desordem no espaço, o instante do improvisado, a inquietude e a surpresa do olhar que fixa a câmara, a disparidade postural em relação à lógica de ação ou a inesperada solidão (*v.g.*, pp. 28, 62, 66, 67, 70s, 73, 88, 90s, 100, 109, 119, 124, 128s, 130, 140s, 142s, 144s, 146s, 149, 150, 151).

f) O corpo e o chão.

São particularmente expressivas as fotografias que se concentram na particular relação dos corpos, ou as suas sombras, com o chão que se pisa, onde se descansa, se dorme, se avança o prometido. O Santuário é, assim, visto, como o chão do peregrino (*v.g.*, pp. 58s, 60s, 64s, 72, 76s, 80s, 82s, 106s, 110s, 112s, 114s, 120s, 122s).

g) Os peregrinos sem abrigo.

O interesse pela precaridade do «alojamento» do peregrino indicia uma possibilidade de comunicação com a figura do «deslocado» ou do «sem-abrigo» (*v.g.*, pp. 30s, 32s, 38s, 78s, 126s).

Em termos gerais, o arquivo fotográfico aqui organizado diz-nos mais sobre os peregrinos do que sobre o Santuário. A gramática do Santuário construído é substituída pela ideia de um espaço habitado por singularidades segundo uma dramaturgia própria. Neste contexto, este álbum fotográfico tem uma clara afinidade com alguns dos emergentes interesses de investigação nos domínios da história e da antropologia – o interesse pela micro-história de Fátima, por meio de métodos biográficos e através da análise situacional.

#### 4. Um lugar multicénico

Tal como a anterior, a obra que agora se analisa deve descrever-se como um álbum de fotojornalismo<sup>44</sup>. São 100 fotografias a preto e branco. O número de fotografias reunidas não é objeto de nenhuma consideração explícita, mas pode supor-se que tem uma relação simbólica com o Centenário. Aliás, a capa tem um selo com o logo oficial do Centenário das Aparições de Fátima, circundado por um *slogan*: «Em festa com o centenário das aparições de Fátima». Para além do uso do logo oficial, não há qualquer outra indicação da implicação do Santuário de Fátima nesta edição. Os direitos de autor são repartidos entre o autor e a Porto Editora.

Este álbum não identifica cronologicamente as fotografias. Mas é possível dizer que foram realizadas num período relativamente curto,

---

<sup>44</sup> Alfredo Cunha, *Fátima: Enquanto houver portuguesas* (Porto: Porto Editora, 2017). Alfredo Cunha começou a sua atividade profissional na área da publicidade, particularmente ligado à fotografia comercial. Iniciou a sua carreira de repórter fotográfico em 1971. Entre 1976 e 1978, foi o fotógrafo oficial do Presidente da República António Ramalho Eanes. Exerceu as mesmas funções nos mandatos de Mário Soares, entre 1985 e 1996. De 1989 a 1997, ocupou o lugar de editor de fotografia do jornal *Público*. Ingressou, a seguir, no Grupo Edipresse, como editor de fotografia. Em 2000, tornou-se fotógrafo da revista *Focus*.



dada a persistência de algumas personalidades eclesíásticas e a homogeneidade de alguns elementos materiais – arquitetura, indumentárias, objetos, etc. Algumas fotografias incluem o grande dístico situado na plataforma exterior, onde está colocado o altar, para as grandes celebrações realizadas no recinto. Nesse dístico lemos: «Não tenhais medo.» Este lema resumiu o ideário proposto para o ano pastoral de 2012-2013, o terceiro do itinerário preparatório do Centenário das Aparições, evocando de forma especial a segunda aparição, a 13 de junho de 1917 (*Foto 10*). Por outro lado, temos uma fotografia do cardeal Bertone, que pode corresponder à sua última estada no Santuário, na peregrinação de outubro de 12 e 13 de 2013 (podemos colocar a hipótese de que se trata de um trabalho de imersão nessa peregrinação comemorativa de outubro de 2013). Em termos gerais, este objeto editorial é uma aproximação fotojornalística ao Santuário de Fátima, enquanto recinto habitado por peregrinos, no quadro de dinamismos rituais individuais, familiares e coletivos (*Foto 11*). Esta publicação inclui também uma introdução escrita, sob o título «Vidas vividas», pelo jornalista António Marujo.



*Foto 10*



*Foto 11*

Trata-se de um corte sincrónico na contemporaneidade do Santuário – mesmo se a técnica do preto e branco possa contribuir para a perceção de uma certa intemporalidade nos objetos imagísticos. Em termos gerais, é uma abordagem que poderemos considerar panorâmica, já que as cenas nos transportam quer para a Fátima dos indivíduos ou das famílias, quer para a Fátima da instituição eclesial, ou para Fátima como emblema coletivo, privilegiando a cenografia própria das grandes peregrinações comemorativas (*Fotos 12 e 13*). A diversidade de escalas pode ser o traço que melhor caracteriza este projeto de fotografia. O fotógrafo não elegeu uma perspetiva preponderante. Pode dizer-se que pluriformidade do olhar corresponderá à observação recorrente de que Fátima é um fenómeno complexo, onde se multiplicam práticas e estratos de significados que se justapõem e resistem a estratégias de assimilação.



*Foto 12*



*Foto 13*

Neste projeto fotográfico, Fátima descobre-se como um laboratório onde se pode documentar um fenómeno religioso recorrente: as práticas religiosas são, com frequência, um lugar de ajuste entre a norma e o desejo, de negociação entre o religioso instituído e o religioso biográfico. No terreno destas margens de manobra, abundam hibridismos. Este fenómeno foi, no passado, demasiado circunscrito aos exotismos próprios dos fenómenos religiosos sincréticos. Mas este fenómeno tem hoje contornos novos, pressionados pelas necessidades dos indivíduos. Sob este ponto de vista, o discurso etnográfico acerca dos sincretismos (em particular negro-africanos e afro-brasileiros) e as leituras ditas pós-modernas acerca de uma nova ordem cultural, caracterizada pela fragmentação do sentido, parecem aproximar-se.

De facto, em diversas geografias, o fenómeno do hibridismo religioso não é analisável a partir do modelo biológico da assimilação, mas ao modelo mecânico que se traduz em práticas de montagem de elementos heteróclitos. As pesquisas antropológicas mostram que muitas sociedades têm um talento especial para assimilar conteúdos culturais exógenos sem a necessidade de abandonar as categorias indígenas que constituem a matriz das suas crenças e pertenças. No caso africano, a etnografia mostra que os santos católicos nunca chegaram a remodelar as figuras divinas tradicionais, dando conta de uma propensão para «coleccionar deuses», a acomodá-los e a recompô-los segundo interesses vários, ignorando o princípio da não-contradição<sup>45</sup>.

Esta perspetiva de observação pode cruzar-se com o interesse que a sociologia de língua alemã deu à categoria de «compromisso» (no sentido político de negociação). É essa característica institucional que permite às instituições religiosas universalistas a criação de zonas elasticidade, que garantem, dentro de certos limites, a sua capacidade inclusivista. Seguindo a análise de Weber<sup>46</sup>, a institucionalidade própria do catolicismo sofre os constrangimentos que advêm do imperativo do compromisso

---

<sup>45</sup> Cf. André Mary, *Le bricolage africain des héros chrétiens* (Paris: Cerf, 2000).

<sup>46</sup> Cf. Max Weber, *Économie et Société I*, trad. de l'allemand (Paris: Plon, 1971b), 508, 524.

– traduzido em alianças, transações, reinterpretações, recomposições, etc. Tal lógica de ação não diz respeito apenas às relações com o meio social, diz respeito também às formas de produzir, organizar e fazer circular bens salvíficos. Num contexto de oferta religiosa «multitudinista», as instituições católicas necessitam de promover uma oferta alargada que responda às necessidades dos crentes, tendo em conta uma paisagem heterogénea de modalidades de identificação religiosa. Fátima é um lugar privilegiado de abertura da instituição ao desejo dos que a praticam e é também o lugar de apropriação institucional desse desejo, no sentido da sua reorientação de acordo com a *doxa* instituída.

Simmel pode fornecer uma chave complementar neste itinerário weberiano. Simmel legou-nos uma sociologia das formas, dando conta de uma particular atenção às modalidades de articulação entre itinerários de individualização e de socialização, ou seja, modos de implicação da singularidade e do jogo coletivo, num registo de tensão entre particularismo e universalismo. De entre os dilemas que esta situação provoca. A adesão supõe uma experiência pessoal, mas na medida em que se abre aos outros pode tornar-se uma experiência objetivamente acessível a todos, ampliada institucionalmente<sup>47</sup>.

Alfredo Cunha veicula um ponto de vista sobre Fátima que torna evidentes as diferentes escalas de transação entre o peregrino (e o seu desejo de salvação) e a grande narrativa institucional do Santuário. Esta encontra, na trama do pluriverso de itinerários individuais, o enraizamento biográfico necessário, que permite a disseminação do próprio capital simbólico do Santuário. O peregrino encontra no Santuário, em particular nos grandes rituais coletivos, um cais de encontro para o trágico que habita do seu quotidiano. Essa cenografia é um lugar de (re)significação da sua micronarrativa. As escolhas perspetivas de Alfredo Cunha, bem como as que definem o enquadramento, determinam um conjunto de ênfases imagísticas favoráveis à descoberta destes trânsitos e

---

<sup>47</sup> Cf. Georg Simmel, *La Religion*, trad. de l'allemand (Oberhausbergen: Circé, 1998); Simmel, «Problèmes de sociologie de la religion,» *Archives de Sociologie des Religions*, 17 (1964): 1-44.

das transações que habitam as dinâmicas do Santuário. Para esta análise selecionaram-se as seguintes categorias:

a) O dispositivo espacial habitado.

A arquitetura não tem autonomia. O recinto é um lugar habitado. As fotografias da multidão de peregrinos oscilam entre a evidência dos corpos que, deambulando, habitam o recinto e o distanciamento do olhar que torna esta multidão uma forma abstrata de pontos de luz (*v.g.*, pp. 23, 24, 31, 32, 46s, 54s, 56, 59, 61, 62s).

b) Os corpos orantes e a materialidade arquitetónica.

Os corpos orantes, como que árvores de gestos, constroem um diálogo cénico com os dispositivos arquitetónicos (*v.g.*, pp. 24, 25, 33, 34, 38, 42, 43, 45, 90, 114, 115, 117).

c) Os elementos meteorológicos.

A ênfase dada a alguns fatores meteorológicos, associada à escolha de grandes planos sobre o recinto, constrói uma cenografia alusiva à potência hierofânica do lugar (*v.g.*, pp. 6, 7, 26).

d) Os pontos de fuga e as linhas de horizonte.

Este processo de construção do olhar fotográfico pode transcrever a alusão ao infinito místico do lugar. As linhas de horizonte estabelecem uma fronteira que ora delimita o espaço sagrado (separado), ora ficciona a possibilidade de uma passagem para o que está «para além de» (*v.g.*, pp. 26, 116, 117).

e) Os gestos devocionais individuais.

Os planos aproximados privilegiam os peregrinos na sua singularidade, enquanto portadores de signos devocionais ou praticantes de gestos votivos. A fotografia oscila entre o interesse pelos suportes imagéticos das devoções e os signos devocionais transcritos em formas de organização postural (*v.g.*, pp. 27, 28, 29, 35, 44, 48s, 52, 53, 58, 75, 82, 83, 93, 94s, 99, 102, 110, 111, 118).

f) A justaposição de atitudes heterogéneas.

O olhar do fotógrafo é atraído, por vezes, pela heterogeneidade de atitudes. Isso permite a descoberta da fragmentação do espaço e a



individualização da ação, destacando as idiossincrasias não redutíveis à lógica de uma ação comunitarizada (*v.g.*, pp. 33, 34, 35, 36, 96).

*g)* Os emblemas institucionais.

Algumas das séries de fotografias sublinham a presença ostensiva de emblemas institucionais, ou seja, signos capazes de simbolicamente presentificar a instituição (*v.g.*, pp. 45, 64, 65, 68, 76, 81, 92, 119).

*h)* Os alinhamentos hierárquicos.

A câmara de Alfredo Cunha é sensível aos alinhamentos dos corpos que concretizam uma inscrição hierarquizada no espaço. Os corpos em movimento processional, as vestes rituais, as direcionalidades da ritualidade litúrgica, entre outros, dão corpo a uma coreografia que traz a autoridade para o centro da ação ou organiza a comunicação entre a multidão e esses corpos separados, ou seja, sacralizados (*v.g.*, pp. 57, 64, 65, 69, 77, 103, 105).

*i)* A multidão, entre o caminho, a fusão e a dispersão.

Os corpos em movimento, na mesma direção, ou em direções divergentes, constituindo ajuntamentos de escalas diversas, constituem uma das séries mais importantes neste álbum. Uma vez, a fotografia enfatiza o movimento orientado dos peregrinos. Outras, a sua aglomeração no espaço, dispersa ou compacta, com densidades diversas (*v.g.*, pp. 27, 28, 29, 30, 36, 37, 114).

Exercitando a possibilidade de um sumário, pode dizer-se que se trata de uma construção interpretativa do fenómeno «Fátima» centrada no Santuário, enquanto cenário plural de expressões crentes, num vaivém entre o plano individual e o coletivo, entre a religiosidade (desejo) e o sagrado administrado (norma).

### **Conclusão**

Fátima, mediada pela fotografia, pode ampliar aquilo que se descobre numa investigação de proximidade – o Santuário como um lugar multimodo de expressividades religiosas. Essa observação acompanha uma ideia de fotografia enquanto tradução de pontos de vista dispersos

e intermutáveis. Neste sentido, Susan Sontag pensou a fotografia como um «polílogo». Sob esse aspeto, o uso da fotografia nas sociedades democráticas difere do seu uso político ou religioso em sociedades totalitárias, onde se pressupõe um observador único e ideal<sup>48</sup>.

Se Fátima é um acontecimento pluriforme, também a hermenêutica visual, que se declina nos projetos fotográficos estudados, se apresenta irreduzivelmente plural. Foi possível identificar práticas que sublinham o carácter ilustrativo da fotografia-apologia ou usos que dão corpo ao impulso de fotografar enquanto expressão de um «afeto». Mas foi possível, também, assinalar a forte presença da fotografia-documento, que procura fixar as cenas de uma «Fátima» moldável, a dos indivíduos ou das famílias, a Fátima da instituição eclesiástica, ou a Fátima enquanto emblema coletivo, um lugar de compromisso entre o religioso instituído e o religioso biográfico. O uso da fotografia-expressão é particularmente relevante no que diz respeito àquelas operações de significação que promovem passagem da objetividade institucional ao plano dos acontecimentos subjetivados. São muitos os indícios imagísticos que reforçam os traços de individuação, processo em que a gramática do Santuário construído é substituída pela expressividade de um espaço dramaturgicamente habitado por singularidades.

Os projetos fotográficos encontram-se na capacidade de tornar patente que o santuário é «reatualizado» pela peregrinação<sup>49</sup>. A prática de peregrinação é, ao mesmo tempo, excecional, efémera e ancorada. Ela está, de forma *sui generis*, entre aquelas duas tipologias contrastantes: uma, determinada por práticas correntes de observância territorializada em condições reguladas pela instituição; outra, mais determinada por práticas voluntárias e individuais, inscritas num regime espaciotemporal de exceção, que não implicam a integração efetiva numa comunidade

---

<sup>48</sup> Cf. Susan Sontag, *Ensaio sobre Fotografia* (Lisboa: Quetzal, 2012), 169.

<sup>49</sup> Cf. Alfredo Teixeira, «Fátima – um laboratório religioso da modernidade.» In *Diversidade Religiosa no Brasil Contemporâneo*, vol. III, ed. Antônio Lopes Ribeiro, Paulo Cezar Borges Martins, Sandra Célia Coelho G. da Silva (Goânia: Kelps, 2006, 2018), 273-301; Teixeira, «Fátima – representações, valores e práticas,» em «*Não tenhais medo*». *A confiança, um estilo cristão de habitar o mundo*, ed. Isabel Varanda e Alfredo Teixeira (Santuário de Fátima, 2014), 319-345.



estável. À deslocação dos peregrinos pode estar associado um regime geral de observâncias, mas elas são sempre vividas no quadro de um acontecimento de carácter extraordinário, num registo devocional com amplas remodelações individuais<sup>50</sup>.

Enquanto prática, a peregrinação é facilmente moldável dentro de itinerários diversos de identificação religiosa. O santuário, na sua inscrição territorial pode funcionar como eixo de movimentos muito distintos. Implica, paradoxalmente, tanto uma ancoragem territorial como uma extraterritorialidade memorial<sup>51</sup>, na medida em que os bens simbólicos associados às práticas de peregrinação ou visita ao santuário inscrevem a memória do santuário na biografia dos praticantes do santuário. O capital simbólico do santuário pode circular do lugar de transcendência para o ordinário da vida dos crentes – a sua pequena narrativa pode ser o veículo da grande narrativa do santuário. É nesse registo que os praticantes do santuário participam constantemente na construção do seu próprio sentido.

Os projetos fotográficos estudados acompanham esta possibilidade de uma continuada releitura. A fotografia dá conta da força própria do lugar nesse processo de contínua atualização da memória do Santuário de Fátima. Paul Ricœur sublinhava que não é à toa que, de alguma coisa que aconteceu, dizemos que «teve lugar»<sup>52</sup>. A memória padece de topofilia e o médium fotográfico é um dos seus remédios privilegiados.

## Bibliografia

### Documentos

Arouca, Manuel. *Fátima no Mundo*. Com a colaboração de Cristina Arouca. Prefácio de Aura Miguel. Lisboa: Oficina do Livro, 2016.

---

<sup>50</sup> Cf. Jean-Pierre Albert, «Des lieux où souffle l'esprit,» *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 111 (2000): 122.

<sup>51</sup> Cf. Michèle Baussant, «Des lieux de pèlerinage comme cadres de la mémoire: l'exemple d'un sanctuaire franco-algérien,» *Théologiques*, 151 (2007): 44.

<sup>52</sup> «Ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenue qu'il a eu lieu.» Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Editions du Seuil, 2000), 49.

Marques, Graça. *100 Anos de Fátima*. Coleção «Olhar Português» Série II, Volume VIII. [s/l] Mindaffair Lda, 2017.

Cunha, Alfredo. *Fátima: Enquanto houver portuguesas*. Porto: Porto Editora, 2017.

Ferreira, António Pedro e Clara Ferreira Alves. *Fátima – 1979-2016*. Paço de Arcos: Imprensa Publishing, 2017.

### Estudos e ensaios

Adams, Robert. *Why People Photograph: Selected Essays and Reviews*. New York: Aperture, 2005.

Albert, Jean-Pierre. «Des lieux où souffle l'esprit.» *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 111 (2000): 111-123.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Barth, Fredrik. *Process and Form in Social Life*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Barthes, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, 1981.

Batchen, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, London: The MIT Press, 2001.

Batchen, Geoffrey. *Photography and Remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum, New York: Princeton Architectural Press, 2004.

Baussant, Michèle. «Des lieux de pèlerinage comme cadres de la mémoire: l'exemple d'un sanctuaire franco-algérien.» *Théologiques*, 151 (2007): 43-68.

Becker, Howard. *Exploring Society Photographically*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Benjamin, Walter. «Pequena história da fotografia.» In *Ensaio sobre Fotografia de Niépce a Krauss*. Editado por Alan Trachtenberg, 219-238. Lisboa: Orfeu Negro, 1981, 2013.

Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.

Candau, Joël. *Mémoire et identité*. Paris: PUF, 1998.

Cartier-Bresson, Henri. *Images à la sauvette*. Göttingen: Steidl Verlag, 2014.

Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien: I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM, EAUM, 2013.

- Diehl, Kristin, Gal Zauberman, and Alixandra Barasch. «How Taking Photos Increases Enjoyment of Experiences.» *Journal of Personality and Social Psychology*, 111, no. 2 (2016): 119-140.
- Eisenstadt, S. N. «Multiple Modernities.» *Daedalus*, 129, no. 1 (2000): 1-29.
- Flichy, Patrice. *Le sacre de l'amateur: Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris: Éditions du Seuil, La République des Idées, 2010.
- Garrigues, Emmanuel. *L'écriture photographique*. Paris, Montréal: L'Harmattan, 2000.
- Giddens, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. Oeiras: Celta, 1998.
- Gil, Isabel Capelo. *Literacia Visual: Estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- Goody, Jack. *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Hennion, Antoine. «Réflexivités: L'activité de l'amateur.» *Réseaux*, 153, no. 1 (1986, 2009): 55-78.
- Hurn, David, and Bill Jay. *On Being a Photographer: A Practical Guide*. Anacortes: Lenswork Publishing, 2007.
- Martins, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- Mary, André. *Le bricolage africain des héros chrétiens*. Paris: Cerf, 2000.
- Penteado, Pedro. «A construção da memória nos centros de peregrinação.» *Communio*, 14, no. 4 (1997): 329-344.
- Piette, Albert. «La photographie comme mode de connaissance anthropologique.» *Terrain*, 18 (1992): 129-136.
- Piette, Albert. «Fondements épistémologiques de la photographie.» *Ethnologie française*, 37, no. 1 (2007): 23-28.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Édition Intégrale. Paris: Gallimard, 1999.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil, 2000.
- Rodman, Margaret C. «Empowering Place: Multilocality and Multivocality.» *American Anthropologist* (New Series), 94, no. 3 (1992): 640-656.
- Rodrigues, Ricardo Crisafulli. «Photographic Image: Thematization of Its Discourses.» *Journal of Signal and Information Processing*, 4 (2013): 414-422.
- Rosas, Lúcia, Ana Cristina Sousa, e Hugo Barreira. *Genius Loci: Lugares e significados. Breves reflexões*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 2016.

- Rouillé, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- Simmel, Georg. *La Religion*. Traduction de l'allemand. Oberhausbergen: Circé, 1998.
- Simmel, Georg. «Problèmes de sociologie de la religion.» *Archives de Sociologie des Religions*, 17 (1964): 1-44.
- Sloterdijk, Peter. *Palácio de Cristal: Para uma teoria filosófica da globalização*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- Sontag, Susan. *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Quetzal, 2015.
- Sontag, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal, 2012.
- Swatos, Jr. and William H. (Ed.). *On the Road to Being There: Studies in Pilgrimage and Tourism in Late Modernity*. Boston, Leiden: Brill, 2006.
- Teixeira, Alfredo. «Fátima – um laboratório religioso da modernidade.» Em *Diversidade Religiosa no Brasil Contemporâneo*. Volume. III. Editado por Antônio Lopes Ribeiro, Paulo Cezar Borges Martins, Sandra Célia Coelho G. da Silva, 273-301. Goiânia: Kelps, 2006, 2018.
- Teixeira, Alfredo. «Fátima – representações, valores e práticas.» Em «*Não tenhais medo*». *A confiança, um estilo cristão de habitar o mundo*, editado por Isabel Varanda e Alfredo Teixeira, 319-345. Fátima: Santuário de Fátima, 2014.
- Teixeira, Alfredo. «*Não sabemos já donde a luz mana*»: *ensaio sobre as identidades religiosas*. Prior Velho: Paulinas, 2004.
- Velsen, J. Van. «A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado.» Em *Antropologia das Sociedades Contemporâneas: Métodos*. Editado por Bela Feldman-Bianco, 345-374. São Paulo: Global Universitária, 1987.
- Weber, Max. *Économie et Société* I. Paris: Plon, 1971.
- Wittgenstein, Ludwig. «Remarks on Frazer's Golden Bough.» In *Philosophical Occasions 1912-1951*. Indianapolis: Hackett Publishing Co., 2003.

Artigo recebido a 01.04.2018 e aprovado a 15.01.2020.