

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA COMEMORATIVA
DO CENTENÁRIO DA CONSTRUÇÃO DA CAPELHA DAS APARIÇÕES

CAPELA MUNDI

SOBRE COMO UMA PEQUENA CAPELA BRANCA
SE PODE TORNAR NO CENTRO DAS ATENÇÕES
DE UMA BOA PARTE DA HUMANIDADE:
DO PERCURSO HISTÓRICO AO PERCURSO SIMBÓLICO
DE UM EDIFÍCIO ESPIRITUAL



SANTUÁRIO DE FÁTIMA
SHRINE OF FATIMA

Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima
Convívium de Santo Agostinho
Basílica da Santíssima Trindade

Entrada livre
De 1 de dezembro de 2018 a 15 de outubro de 2019
Todos os dias das 9h00 às 18h00



Capela-Múndi [WORLD CHAPEL]: an axis in religion's museology¹

“Capela-Múndi”² confirms the construction of a museological language that the Museum of the Shrine of Fatima has been working on during this decade, particularly, in the commemorative exhibitions of the Centennial of the Apparitions. The curator of the exhibition is Marco Daniel Duarte, director of the Museum of the Shrine of Fatima, with architectural concept of Joana Delgado and design of Inês do Carmo [FIG. A].

This exhibition also marks a centennial: the construction of the Chapel of the Apparitions, the core space of the Shrine. Close to the door, a pedestal signals the place of the holm-oak over which the Little Shepherds stated they had seen the Virgin appearing between May and October of 1917, when She conveyed to them Her wish of having a chapel built there in Her honour.

With the alms left by the holm-oak and which were kept by Maria dos Santos Carreira, a small building was built by a local bricklayer, where on the 13th of October, 1921, was authorised the celebration of the first Mass. The Chapel was dynamited on the 6th of March, 1922, and was rebuilt in the same year. It is a small and simple building, with a vernacular architecture, rectangular layout, two gable roof and white plastered façades and with wall corners and frieze in a crude shade. In the main façade, the doorway opens as a flat arch and on the right-hand lateral there is a blue and white glazed tile image, representing the Virgin of Fatima.

In the exterior, close to the pedestal with the statue of the Virgin, made by José Ferreira Thedim and protected by a dome, there is the altar and the ambo. In 1982 a huge porch with modern design, whose author is the architect José Carlos Loureiro, was built to protect the whole set, as well as the stonework seats in front of the Chapel. In 1988, the porch was lined with pine wood which came from North Siberia; it was chosen for its durability and weightlessness properties.

The exhibition is structured in nine thematic nuclei which tell and document the history of the Chapel and the worship and devotion that takes place there.

With the title “Continuous presence”, nucleus I substantiates the request of the Virgin for the construction of the chapel, giving it a theological sense of permanence beyond death. That is the reason why the painting depicting the Assumption of the Virgin (workshop of André Gonçalves, 1750-1760) and the (remarkable) sculptural work of the boat of Our Lady of the Good Death (unknown author, 17th-18th century) [FIG. B], complemented with the crown of the throne of the retable of the first Basilica of Fatima, thus establishing the cycle of the death, assumption and coronation, allude to the special condition of Mary, assumed into Heaven in body and soul (bull *Munificentissimus Deus*, by Pius XII, 1950) which sense is reiterated by the epigraphs of the Popes who visited the Shrine.



[FIG. C]
Exposição “Capela-Múndi”: entrada do núcleo II
Exhibition “Capela-Múndi”: nucleus II entrance



[FIG. D]
Exposição “Capela-Múndi”: friso cronológico
Exhibition “Capela-Múndi”: timeline

¹ This text was first presented in *a.muse.art*e — um espaço de reflexão em torno da arte e dos museus, <https://amusearte.hypotheses.org/3612>.

² The title of the exhibition refers the concept of Chapel as being *axis-mundi*, that is, the axis of the world or connection point between heaven and earth.



[FIG. H]
Lajes da passadeira dos penitentes
Slabs of the path of the penitents



[FIG. I]
Placas votivas retiradas da Capelinha na década de 1970
Votive plaques taken out of the Chapel in the 70's decade



[FIG. J]
Correio de Nossa Senhora
Our Lady's Mail



[FIG. L]
Exposição "Capela-Múndi": núcleo VII
Exhibition "Capela-Múndi": nucleus VII

The nucleus II, "Edifying the message in the construction of a chapel" [FIG. C], refers to the fulfilment of the request, centred in the simplified replica of the Chapel, completely white ("as white as the vestments of the baptised", as it is written on the introductory panel of the nucleus VI), keeping the relief of the tile panel and of the frame of the door; indoors, contextualised by photographic replicas of the place, one finds the drawers of the primitive altar furniture.

Along the room perimeter there is a chronological board [FIG. D], illustrated with pictures of the Chapel in "different landscaping contexts" (cf. nr. 18). In all of them the presence of the pilgrims validating the Chapel as place of "Encounter", which is the name of the contemporary work of Ana Lima-Netto (2017) [FIG. E]. This is one of the features of these exhibitions: unexpected links among different aesthetics and expressions; the recreation of the sense of the work by introducing it in the museum's narrative.

Followed by "A chapel: a heavenly order accepted by the hierarchy of the Church" (nucleus III), where, based on the pillars of the former porch of the Chapel, one can see refurbishing and rebuilding projects of the space. The concretization of the order acquires a wider sense of the "Building a church", represented by the 15th century's painting which came from the cathedral of Avila [FIG. F], but also perceptible in the statue of Saint Augustine (unknown author, 18th century) with the scale model of a church, an attribute that refers to his action as constructor of the Church. The fact that Saint Augustine is the patron of the Diocese of Leiria-Fatima, his presence "intends to symbolise the ecclesiastical stamp of the people's initiative of the construction of the Chapel" (Shrine of Fatima, 2018, 1st December).

In the narrative of the apparitions, the request for the construction of the Chapel comes up within the scope of a wider appeal for the prayer of the rosary, which is the dominant theme of the nucleus IV: "The heart of the Shrine and the symbol of its Message". In addition to the golden rosary of the statue of the Virgin of Fatima, made in 1973 by the jeweller António Moreira Nunes and removed in 2013, one can see a significant set of silver, gold, ivory and coral rosaries. It also establishes a connection between the devotion and the diachrony of the place through photographic reproduction of the Chapel (the first known photograph of the first Mass celebrated there on the 13th of October, 1921, and of the place after the bombing in 1922).

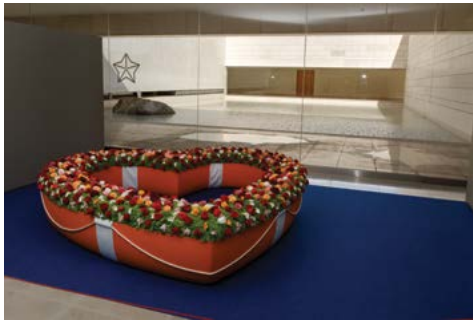
The hierophany nature of the Chapel makes this place "Place of prayer: praise, supplication, commitment and gratitude", which is the motto of the nucleus V [FIG. G]. At the end of the pilgrimage, the absolution of sins that precedes and prepares prayer is represented by two confessionals at the entrance of this area. In the catholic liturgy, the prayer is symbolised by the incensation ("Let my prayer be incense before you", Psalms 141:2), represented by the censer and the incense boat (Ourivesaria Aliança, 1937) coming from the Basilica of the Rosary.

Bearing witness of the praises, the supplications, the commitments and the gratitude, are the slabs of the path of the penitents [FIG. H], the votive plaques [FIG. I] and, viewed through the glass doors, the archive of the "Our Lady's Mail" [FIG. J] with the messages left by the pilgrims; and as the greatest declaration of this praise and symbol of penance, the three Golden Roses given to the Shrine by the Popes Paul VI, Benedict XVI and Francis.

In a logical and clear progression from the tangible to the intangible, from the real to the symbol, the nucleus VI approaches "The cenacle: the image of the living stones". The Chapel becomes a theological metaphor of the major temple, the Church build through the living stones of its



[FIG. P]
Barcos (ex-votos)
Boats (ex-votos)



[FIG. Q]
Sem título (Anatomia da tua presença, naufragada, afogada à sombra das pétalas-ventrículos, que pulsa o nome indizível; B.S., 2018)

Untitled (Anatomy of your presence, shipwrecked, drown in the shade of petals-ventricles, which pulsates the unspeakable name; B.S., 2018)

faithful. The introductory work is a drawing of the porch that covers the Chapel (José Carlos Loureiro, 1980), which has a practical purpose of protecting the place as well as the faithful and a symbolic purpose of emphasising the *sanctum sanctorum* place, Holy of Holies, such as the ciborium and later the baldachin protect the altar from the very beginning of the Palaeochristians. The processional pallium [FIG. L] serves the same purpose; it stands in the middle of this area in an analogical representation of the liturgical use framing, at the back, a monstrance (Drapikowski Studio, 2017) offered by Polish pilgrims, formalised in the representation of the Virgin Mary, enveloped by a bright halo and with the glass opened at the level of the heart.

The “Chapel as a place of the new evangelization” (nucleus VII) approaches the external worship pontificated in the procession: in front of the projection of the online transmission from the Chapel of the Apparitions and close to the images projected of the processions on the Prayer Area, lies the processional litter [FIG. M], empty, but with its shafts in reference to the transport of the statue in the space of the Shrine and to its catechetical mission beyond it. This is an historical processional litter that carried the statue of Our Lady of Fatima until 2018, when it was submitted to restoration work, which process is documented and displayed in video, showing the possibility of creating parallel discourses in the same exhibition’s space.

The nucleus VIII, “Chapel on the high sea: the boat of Mary” [FIG. N], is probably the most unexpected in this exhibition by presenting the Chapel as a beacon. Thus, it is so coherent in the wake of the discourse and in the representation of one of the strongest traits of the Marian devotion in Portugal. The Virgin Mary is the *Stella Maris*³, the beacon of the people of the sea, centennial figure of the tragic-maritime history, evoked in the painting “Tragic-Maritime History or *Naufrage*”, authored by Vieira da Silva (1944)⁴ and in the frontispiece of the “Journal of the journey, and the success of the *Aguia*, and *Garça* ships achieved”⁵.

This is not an extrinsic condition, the people of the sea are not the “other”, because the visitor is forced to cross the tempestuous, black and enormous wave of the large and deep curtain of strips in dominant shades of deep blue, in the work “Through the immensity of the sea” (Maria Joana Delgado, 2018) [FIG. O].

The ex-votos boats of the fishermen are displayed in a window against a large-scale photograph of lit candles [FIG. P] in the background, but the most touching is the plastic rosary with which six fishermen from Caxinas prayed for almost 60 hours, after the shipwreck of their boat “*Virgem do Sameiro*”, in December 2011. The rosary was offered by the fishermen during their thanksgiving pilgrimage that they did in January 2012. The isolation of this rosary, in its own glass cabinet, is in counterpoint to those exhibited in the nucleus IV, who present themselves, both in their artistic form and material, ornament pieces.

³ *Stella Maris* (star of the sea) is one of the titles of the Virgin Mary, popularized specially from the 9th century. *Stella Maris* was the name attributed within the context of the exhibition to the small fishing boat (piece nr. 1) located on the water mirror close to the entrance.

⁴ The work was displayed only from May henceforward; until then, it was represented in a photographic reproduction.

⁵ The “*Relação da viagem, e successo que tiverão as naos Aguia, e Garça vindo da India para este reyno no anno de 1559 / pelo padre Manoel Barradas da Companhia de Jesus*” is part of Tome I (pp. [61]-152) of the *Tragic Maritime History*, a collection of shipwrecks reports occurred on the way to India written by Bernardo Gomes de Brito and published in two volumes in 1735-1736. BRITO, B. G. (1735). *Historia Tragico-Maritima: Em que se escrevem chronologicamente os Naufragios que tiverão as Naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a Navegação da India: Tomo primeiro...* [Tragic Maritime History: In which are written in chronological order the shipwrecks of the Portuguese Boats, after having put into action the Navigation to India: First Tome...] Lisboa Occidental: na Oficina da Congregação do Oratorio, 1735.

In counterpoint also to the boat of the Virgin of the Good Death (nucleus I), closing the exhibition circular path and with a great symbolic meaning in the salvific and gratulatory context of this nucleus, is a giant life buoy in the shape of a heart and decorated with flowers, a contemporary work of an artist who wished to remain anonymous [FIG. Q].

The last nucleus (IX) is called “Little chapel = little church” [FIG. R] at the same time epilogue and summary table of the exhibition from works evoking the saints Little Shepherds Jacinta and Francisco, whose pictures are exposed in their official iconography (Sílvia Patrício, 2017). The interactive multimedia is shown in “Build here a chapel” (Miguel Cardoso, 2018) [FIG. S], offering a complementary reading on the Chapel as a dynamic and transformative process: not only the Chapel intervenes in the pilgrims/visitors of the exhibition, but the latter interfere with the Chapel by leaving there the marks of their particular and individual presence. Through the Chapel “the Message of Fatima is presented as a light ‘that a good part of humanity believes to be transformer of the human heart’ ” (Shrine of Fatima, 2018, December 1st).

The exhibition defines itself as an open work, literally and in a spatial and temporal sense. It extends beyond the exhibition’s space in the rooms of Saint Augustine’s Hall with the setting of a ship in one of the water mirrors of the Galilee of the Apostles [FIG. T] whereas in the other, the water games frame the life buoy [FIG. U]. In the window between them a star is drawn, image and icon of the last area and motif of the vestments of the statue of Our Lady of Fatima revealing the theme of the temporary exhibition of the next pastoral year.

The museological language developed in these exhibitions relies first of all on the formal coherence of the discourse and in both textual and visual sphere. The beginning of each nucleus is marked by a neutral and grey panel background where it is highlighted a golden spot that takes shape differently in every nuclei, excepted the first, according to the object that complements this introductory set, like the stylized flame at the back of the Chapel’s lantern column (nucleus V). At each area, it is also made the association between the text, the image and the object that marks the whole path.

The exhibition’s project has a strict underlying exercise in the definition of the matrices that guide the entire design of the exhibition’s space. The visual language, clearly contemporary, is restrained, without avoiding the creation of points of interest, or even some creative reveries, such as the golden spot that spreads on the ground and crosses the glass wall in order to underline the extension of the exhibition to the outside. The coherence of discourse corresponds to the aesthetic harmony of the entire space, without prejudice to the wide range of expressions, from the most vernacular and popular to the most conceptual and erudite. One can see the bronze shelf with the shape of a pelican (workshop of Flanders, 15th century), the Limoges enamel reliquary chest (12th-13th century), “The Promises” by José Malhoa (1933) and the “Agnus Dei” by Josefa de Óbidos (c. 1680), together with other contemporary artworks and plastic rosaries, ex-votos and the boat.

The Museum of the Shrine of Fatima found its expression and identity in the way it constructs the narratives and in the way it represents ideas and concepts, that is, in the exhibition of the intangibility associated to objects selected for their semantic and connotative competences. The identity of this language also passes through the synthesis of the discourse, where each object has a specific meaning in the construction of the message and is part of a chain of semantic

[FIG. U]
Barco “Stella Maris”, visto a partir da Galilé dos Apóstolos
Pedro e Paulo

“Stella Maris” boat, seen from the Galilee of the Apostles
St. Peter and St. Paul

relations. In semiotics terms, following the Peircean theory, the object as a sign acts as a producer of new “objects”⁶ or “meta-objects”, with a specific sense attributed to it through dynamic construction of the exhibition discourse. The object is chosen as an historical document, and also for its capacity to give meaning, bringing into the discourse a recurrent universe of metaphors and analogies. Morris, however, keeping the semiotic references, has defined that the relation of the signs with their interpreters requires the knowledge of the relation of the signs among them and to what they refer to. That is, the understanding of the metadata depends on the cognitive universe of the interpreter.

In this sense, the message of this exhibition is conveyed in different registers, from the most immediate and sensitive (at the level of visibility) to the most conceptualized, seizing the connotative references that build the discourse. Not all visitors will have key readings which will allow them to decode the message. The texts throughout the exhibition are crucial but require an analytical and reflexive reading to capture the meaning of what is displayed. Guided tours are another strategy to decipher and understand the exhibition. Many visitors will though not surpass the level of visual perception — which is not necessarily bad, as this is, moreover, a very beautiful exhibition.

Above all, with this exhibition, the Museum of the Shrine proves the maturity of museological practice in the field of religion: the consolidation of a set of strategies that, without being set as a static form, are updated in each occurrence, building new narratives in a style that already defines its identity, and which, simultaneously, constitute an efficient model for the exhibition of religious themes by emphasizing the meaning of the objects, beyond the evidence of its formal material components. The museology of religion is this: the exhibition of tangible objects, revealing their intangible dimension. And isn't that the objective of any museological action?⁷

MARIA ISABEL ROQUE

⁶ PEIRCE, C. S., & PEIRCE EDITION PROJECT (Ed.), *The essential Peirce: selected philosophical writings*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, v. 2.

⁷ This is an exhibition that I would like to have done and this is the highest compliment that I could give. By putting into practice what I defend in *Musealização do sagrado: práticas museológicas em torno de objectos do culto católico*, Lisbon, Universidade Católica Editora, 2011, allows me to see here the materialization of a concept that only seldom crosses over the theory border. Congratulations to the curator, Marco Daniel Duarte and his (small) team.

Capela-Múndi: um eixo na museologia de religião¹

✚ “Capela-Múndi”² confirma a construção de uma linguagem museológica que o Museu do Santuário de Fátima tem vindo a amadurecer ao longo desta década e, em particular, nas exposições comemorativas do Centenário das Aparições. A exposição é comissariada por Marco Daniel Duarte, diretor do Museu do Santuário de Fátima, sendo a conceção arquitetónica de Joana Delgado e o design de Inês do Carmo [FIG. A].

Também esta exposição assinala um centenário: a construção da Capelinha das Aparições, espaço nuclear do Santuário. Junto à porta, um pedestal assinala o sítio da azinheira sobre a qual os Pastorinhos afirmavam ter visto a Virgem aparecer entre maio e outubro de 1917, altura em que lhes transmitira o desejo de que aí fosse feita uma capela em sua honra.

Com as esmolas que os peregrinos deixavam junto à azinheira e que eram guardadas por Maria dos Santos Carreira, foi construído, por um pedreiro local, um pequeno edifício, onde, a 13 de outubro de 1921, foi autorizada a celebração da primeira missa. A Capelinha foi dinamitada em 6 de março de 1922, mas foi reconstruída nesse mesmo ano. É um edifício simples e pequeno, de arquitetura vernácula, planta retangular, cobertura em telhado de duas águas e fachadas rebocadas e brancas, com os cunhais e o friso em tom cru. Na fachada principal, abre-se o vão da porta em arco abatido e, na lateral direita, insere-se um registo azulejar, azul e branco, com a representação da Virgem de Fátima. No exterior, junto ao pedestal com a imagem da Virgem, de autoria de José Ferreira Thedim, protegida por uma redoma, ergue-se o altar e o ambão. Em 1982, um vasto alpendre modernista da autoria do arquiteto José Carlos Loureiro, passou a proteger todo o conjunto, bem como os assentos de cantaria frente à Capelinha. Em 1988, o alpendre foi forrado com madeira de pinho, proveniente do norte da Sibéria e escolhida pelas suas propriedades de durabilidade e leveza.

A exposição estrutura-se em nove núcleos temáticos que contam e documentam a história da Capelinha e do culto e da devoção que aí ocorrem.

Com o título de “Contínua presença”, o núcleo I fundamenta o pedido da Virgem para a construção da capela, dando-lhe o sentido teológico da permanência para lá da morte. Por isso a pintura com a cena da Assunção da Virgem (oficina de André Gonçalves, 1750-1760) e o (extraordinário) conjunto escultórico da barca de Nossa Senhora da Boa Morte (autor desconhecido, século XVII-XVIII) [FIG. B], complementados com a coroa proveniente do trono do retábulo da primeira Basílica de Fátima, compondo o ciclo da morte, assunção e coroação,

[FIG. A]
Exposição “Capela-Múndi”: entrada da exposição
Exhibition “Capela-Múndi”: exhibition entrance



[FIG. B]
Em primeiro plano, Nossa Senhora da Boa Morte (detalhe; autor desconhecido, século XVII); atrás, Assunção da Virgem (oficina de André Gonçalves, [João dos Santos Ala (?)], 1750-1760) e, ao fundo, Nossa Senhora da Assunção (Manuel de Almeida, 1701)
In the forefront, Our Lady of the Good Death (detail; unknown author, 17th century); behind, the Assumption of the Virgin (workshop of André Gonçalves, [João dos Santos Ala (?)], 1750-1760) and in the background, Our Lady of the Assumption (Manuel de Almeida, 1701)

¹ Este texto foi primeiramente apresentado em *a.muse.arte — um espaço de reflexão em torno da arte e dos museus*, <https://amusearte.hypotheses.org/3612>.

² O título da exposição remete para o conceito da Capelinha como *axis-mundi*, isto é, o eixo do mundo, ou ponto de conexão entre o céu e a terra.

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA COMEMORATIVA
DO CENTENÁRIO DA CONSTRUÇÃO DA CAPELINHA DAS APARIÇÕES

CAPELA MUNDI

SOBRE COMO UMA PEQUENA CAPELA BRANCA
SE PODE TORNAR NO CENTRO DAS ATENÇÕES
DE UMA BOA PARTE DA HUMANIDADE:
DO PERCURSO HISTÓRICO AO PERCURSO SIMBÓLICO
DE UM EDIFÍCIO ESPIRITUAL



SANTUÁRIO DE FÁTIMA
SHRINE OF FATIMA

Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima
Convívium de Santo Agostinho
Basílica da Santíssima Trindade

Entrada livre
De 1 de dezembro de 2018 a 15 de outubro de 2019
Todos os dias das 9h00 às 18h00



aludem à condição especial de Maria, assunta ao céu em corpo e alma (bula *Munificentissimus Deus*, de Pio XII, 1950) e cujo sentido é reiterado pelas epígrafes dos Papas que visitaram o Santuário.

O núcleo II, “Edificar a mensagem na construção de uma capela” [FIG. C], refere-se à concretização do pedido, centrada na réplica simplificada da Capelinha, inteiramente branca (“branca como as vestes dos batizados”, conforme se lê no painel introdutório do núcleo VI), mas mantendo o relevo do painel de azulejo e da moldura da porta; no interior, contextualizadas por réplicas fotográficas do local, estão as gavetas que se encontravam no primitivo móvel do altar. Ao longo do perímetro da sala, corre uma tábua cronológica [FIG. D] ilustrada por fotografias da Capelinha nos seus “diferentes contextos paisagísticos” (cfr. n.º 18). Em todas elas, a presença dos peregrinos que afirmam a Capelinha como lugar de “Encontro”, título da obra contemporânea de Ana Lima-Netto (2017) [FIG. E]. Esta é uma das marcas destas exposições: inesperadas ligações entre diferentes estéticas e expressões; a recriação do sentido da obra, ao introduzi-la no discurso museográfico.

Segue-se “Uma capela: encomenda celeste aceite pela hierarquia da Igreja” (núcleo III), onde, a partir dos pilares do antigo alpendre da Capelinha, se apresentam projetos de remodelação e de reedificação do espaço. A materialização da encomenda adquire o sentido mais vasto de “Construção da Igreja”, representada na pintura Quatrocentista proveniente da catedral de Ávila [FIG. F], mas que se lê também na imagem de Santo Agostinho (autor desconhecido, século XVIII) com a maquete de uma igreja, atributo que alude à sua ação enquanto construtor da Igreja. O facto de Santo Agostinho ser o patrono da Diocese de Leiria-Fátima, a sua presença «pretende simbolizar a chancela eclesiástica da iniciativa popular de construção da Capelinha» (Santuário de Fátima, 2018, 1 dez.).

Na narrativa das aparições, o pedido da construção da Capelinha surge no âmbito do apelo mais amplo à recitação do terço, tema dominante do núcleo IV: “O coração do Santuário e o símbolo da sua Mensagem”. Além do terço, em ouro, da imagem da Virgem de Fátima, feito em 1973 pelo ourives António Moreira Nunes e retirado em 2013, está exposto um conjunto significativo de terços em prata, ouro, marfim e coral. Estabelece, também, uma conexão entre a devoção e a diacronia do lugar, através de reproduções fotográficas da Capelinha (a primeira fotografia conhecida, a da primeira missa ali celebrada, em 13 de outubro de 1921, e a do sítio após o atentado de 1922).

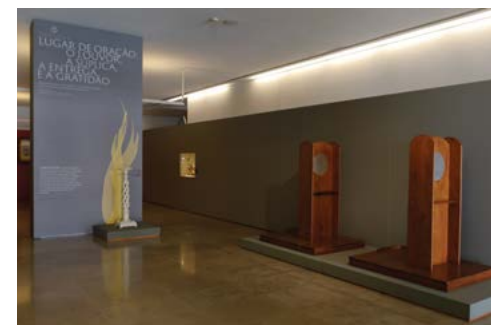
O carácter hierofânico da Capelinha faz com que esta seja “Lugar de oração: o louvor, a súplica, a entrega e a gratidão”, que dá o mote ao núcleo V [FIG. G]. A absolvição dos pecados que, no termo da peregrinação, antecede e prepara a oração, é representada por dois confessionários, à entrada deste núcleo. Na liturgia católica, a oração é simbolizada pelo ritual de incensação («Apresente-se a minha oração como incenso diante de ti», Sl 141, 2), representado pelo turíbulo e naveta (Ourivesaria Aliança, 1937), provenientes da Basílica de Nossa Senhora do Rosário. A testemunhar os louvores, súplicas, entregas e gratidão, marcas identitárias do lugar, estão as lajes da passadeira dos penitentes [FIG. H], as placas votivas [FIG. I] e, vistas através de vãos envidraçados, o arquivo do “Correio de Nossa Senhora” [FIG. J] com as mensagens deixadas pelos peregrinos e, como afirmação máxima deste louvor e símbolo de penitência, as três Rosas de Ouro concedidas ao Santuário pelos papas Paulo VI, Bento XVI e Francisco.



[FIG. E]
“Encontro” (Ana Lima-Netto, 2017)
“Encounter” (Ana Lima-Netto, 2017)



[FIG. F]
“Construção de uma igreja” (autor desconhecido, século XV)
“Building a church” (unknown author, 15th century)



[FIG. G]
Exposição “Capela-Múndi”: entrada do núcleo V
Exhibition “Capela-Múndi”: nucleus V entrance

Capela-Múndi [WORLD CHAPEL]: an axis in religion's museology¹

“Capela-Múndi”² confirms the construction of a museological language that the Museum of the Shrine of Fatima has been working on during this decade, particularly, in the commemorative exhibitions of the Centennial of the Apparitions. The curator of the exhibition is Marco Daniel Duarte, director of the Museum of the Shrine of Fatima, with architectural concept of Joana Delgado and design of Inês do Carmo [FIG. A].

This exhibition also marks a centennial: the construction of the Chapel of the Apparitions, the core space of the Shrine. Close to the door, a pedestal signals the place of the holm-oak over which the Little Shepherds stated they had seen the Virgin appearing between May and October of 1917, when She conveyed to them Her wish of having a chapel built there in Her honour.

With the alms left by the holm-oak and which were kept by Maria dos Santos Carreira, a small building was built by a local bricklayer, where on the 13th of October, 1921, was authorised the celebration of the first Mass. The Chapel was dynamited on the 6th of March, 1922, and was rebuilt in the same year. It is a small and simple building, with a vernacular architecture, rectangular layout, two gable roof and white plastered façades and with wall corners and frieze in a crude shade. In the main façade, the doorway opens as a flat arch and on the right-hand lateral there is a blue and white glazed tile image, representing the Virgin of Fatima.

In the exterior, close to the pedestal with the statue of the Virgin, made by José Ferreira Thedim and protected by a dome, there is the altar and the ambo. In 1982 a huge porch with modern design, whose author is the architect José Carlos Loureiro, was built to protect the whole set, as well as the stonework seats in front of the Chapel. In 1988, the porch was lined with pine wood which came from North Siberia; it was chosen for its durability and weightlessness properties.

The exhibition is structured in nine thematic nuclei which tell and document the history of the Chapel and the worship and devotion that takes place there.

With the title “Continuous presence”, nucleus I substantiates the request of the Virgin for the construction of the chapel, giving it a theological sense of permanence beyond death. That is the reason why the painting depicting the Assumption of the Virgin (workshop of André Gonçalves, 1750-1760) and the (remarkable) sculptural work of the boat of Our Lady of the Good Death (unknown author, 17th-18th century) [FIG. B], complemented with the crown of the throne of the retable of the first Basilica of Fatima, thus establishing the cycle of the death, assumption and coronation, allude to the special condition of Mary, assumed into Heaven in body and soul (bull *Munificentissimus Deus*, by Pius XII, 1950) which sense is reiterated by the epigraphs of the Popes who visited the Shrine.



[FIG. C]
Exposição “Capela-Múndi”: entrada do núcleo II
Exhibition “Capela-Múndi”: nucleus II entrance



[FIG. D]
Exposição “Capela-Múndi”: friso cronológico
Exhibition “Capela-Múndi”: timeline

¹ This text was first presented in *a.muse.art*e — um espaço de reflexão em torno da arte e dos museus, <https://amusearte.hypotheses.org/3612>.

² The title of the exhibition refers the concept of Chapel as being *axis-mundi*, that is, the axis of the world or connection point between heaven and earth.

Numa nítida e lógica progressão do tangível ao intangível, do concreto ao símbolo, o núcleo VI aborda “O cenáculo: a imagem das pedras vivas”. A Capelinha torna-se uma metáfora teológica do templo maior, a Igreja edificada através das pedras vivas dos seus fiéis. A obra introdutória é um desenho para o alpendre que cobre a Capelinha (José Carlos Loureiro, 1980), com a função prática de proteger o espaço e os fiéis e com a função simbólica de assinalar o lugar *sanctum sanctorum*, o Santo dos Santos, tal como o cibório e, mais tarde, o baldaquino protegem o altar, desde os primórdios paleocristãos.

O mesmo sentido é atribuído ao pálio processional [FIG. L], que se ergue no centro deste núcleo, numa representação analógica do uso litúrgico, enquadrando, ao fundo, uma custódia (Drapikowski Studio, 2017) oferecida por peregrinos polacos, formalizada na representação da Virgem, envolta por auréola radiante, e com o viril aberto sobre o lugar do coração.

A “Capela como lugar de nova evangelização” (núcleo VII) aborda o culto externo pontificado na procissão: em frente à projeção da transmissão *on-line* feita a partir da Capelinha das Aparições e junto às imagens projetadas das procissões no recinto, pouso o andor [FIG. M], vazio, mas com os respetivos varais, numa alusão ao transporte da Imagem no espaço do Santuário e na sua missão catequética para lá dele. Este é o andor histórico que transportou a Imagem de Nossa Senhora de Fátima, até 2018, altura em que foi submetido a um trabalho de restauro, cujo processo está documentado e é apresentado em vídeo, demonstrando a possibilidade de criar discursos paralelos no mesmo espaço expositivo.

O núcleo VIII, “Capela em alto mar: a barca de Maria” [FIG. N], será, provavelmente, o mais inesperado nesta exposição, ao apresentar a Capelinha como farol. E, no entanto, torna-se tão coerente na sequência do discurso e na representação de um dos traços mais fortes da devoção mariana em Portugal.

A Virgem de Fátima é a *Stella Maris*³, farol do povo marinho, sujeito centenário da história trágico-marítima, evocada da pintura “História trágico-marítima ou *Naufração*”, de Vieira da Silva (1944)⁴ e do frontispício da *Relação da viagem, e successo que tiveram as naos Aguiá, e Garça*⁵.

Esta não é uma condição extrínseca, o povo marinho não é o “outro”, porque o visitante é obrigado a atravessar a vaga tempestuosa, negra e imensa, da larga e funda cortina de fitas em tonalidades dominantes de azul profundo, na obra “Por entre a imensidão das águas” (Maria Joana Delgado, 2018) [FIG. O].

Os barcos ex-votos dos pescadores estão dispostos numa vitrina sobre o fundo de uma ampliação fotográfica de velas acesas [FIG. P], mas o mais tocante será o terço de plástico, com o qual rezaram, durante quase 60 horas, seis pescadores de Caxinas após o naufrágio da embar-

³ *Stella Maris* (estrela do mar) é um título da Virgem, popularizado sobretudo a partir do século IX. *Stella Maris* foi o nome atribuído no contexto da exposição ao pequeno barco de pesca (peça n.º 1) que se encontra no espelho de água junto à entrada.

⁴ A obra esteve exposta a partir de maio; até essa data, foi representada em reprodução fotográfica.

⁵ A “Relação da viagem, e successo que tiveram as naos Aguiá, e Garça vindo da Índia para este reyno no anno de 1559 / pelo padre Manoel Barradas da Companhia de Jesus” faz parte do Tomo I (pp. [61]-152) da História Trágico-Marítima, uma compilação de relatos de naufrágios ocorridos no caminho para a Índia feita por Bernardo Gomes de Brito e publicada em dois volumes em 1735-1736. BRITO, B. G. (1735). *Historia Tragico-Maritima: Em que se escrevem chronologicamente os Naufragios que tiverão as Naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a Navegação da India: Tomo primeiro...* Lisboa Occidental: na Officina da Congregação do Oratorio, 1735.



[FIG. M]
Andor processional da imagem de Nossa Senhora de Fátima
Processional litter of the image of Our Lady of Fátima



[FIG. N]
Exposição “Capela-Múndi”: entrada do núcleo VIII
Exhibition “Capela-Múndi”: nucleus VIII entrance



[FIG. O]
“Por entre a imensidão das águas” (detalhe; Maria Joana Delgado, 2018)
“Through the immensity of the sea” (detail; Maria Joana Delgado, 2018)



[FIG. H]
Lajes da passadeira dos penitentes
Slabs of the path of the penitents



[FIG. I]
Placas votivas retiradas da Capelinha na década de 1970
Votive plaques taken out of the Chapel in the 70's decade



[FIG. J]
Correio de Nossa Senhora
Our Lady's Mail



[FIG. L]
Exposição "Capela-Múndi": núcleo VII
Exhibition "Capela-Múndi": nucleus VII

The nucleus II, "Edifying the message in the construction of a chapel" [FIG. C], refers to the fulfilment of the request, centred in the simplified replica of the Chapel, completely white ("as white as the vestments of the baptised", as it is written on the introductory panel of the nucleus VI), keeping the relief of the tile panel and of the frame of the door; indoors, contextualised by photographic replicas of the place, one finds the drawers of the primitive altar furniture.

Along the room perimeter there is a chronological board [FIG. D], illustrated with pictures of the Chapel in "different landscaping contexts" (cf. nr. 18). In all of them the presence of the pilgrims validating the Chapel as place of "Encounter", which is the name of the contemporary work of Ana Lima-Netto (2017) [FIG. E]. This is one of the features of these exhibitions: unexpected links among different aesthetics and expressions; the recreation of the sense of the work by introducing it in the museum's narrative.

Followed by "A chapel: a heavenly order accepted by the hierarchy of the Church" (nucleus III), where, based on the pillars of the former porch of the Chapel, one can see refurbishing and rebuilding projects of the space. The concretization of the order acquires a wider sense of the "Building a church", represented by the 15th century's painting which came from the cathedral of Avila [FIG. F], but also perceptible in the statue of Saint Augustine (unknown author, 18th century) with the scale model of a church, an attribute that refers to his action as constructor of the Church. The fact that Saint Augustine is the patron of the Diocese of Leiria-Fatima, his presence "intends to symbolise the ecclesiastical stamp of the people's initiative of the construction of the Chapel" (Shrine of Fatima, 2018, 1st December).

In the narrative of the apparitions, the request for the construction of the Chapel comes up within the scope of a wider appeal for the prayer of the rosary, which is the dominant theme of the nucleus IV: "The heart of the Shrine and the symbol of its Message". In addition to the golden rosary of the statue of the Virgin of Fatima, made in 1973 by the jeweller António Moreira Nunes and removed in 2013, one can see a significant set of silver, gold, ivory and coral rosaries. It also establishes a connection between the devotion and the diachrony of the place through photographic reproduction of the Chapel (the first known photograph of the first Mass celebrated there on the 13th of October, 1921, and of the place after the bombing in 1922).

The hierophany nature of the Chapel makes this place "Place of prayer: praise, supplication, commitment and gratitude", which is the motto of the nucleus V [FIG. G]. At the end of the pilgrimage, the absolution of sins that precedes and prepares prayer is represented by two confessionals at the entrance of this area. In the catholic liturgy, the prayer is symbolised by the incensation ("Let my prayer be incense before you", Psalms 141:2), represented by the censer and the incense boat (Ourivesaria Aliança, 1937) coming from the Basilica of the Rosary.

Bearing witness of the praises, the supplications, the commitments and the gratitude, are the slabs of the path of the penitents [FIG. H], the votive plaques [FIG. I] and, viewed through the glass doors, the archive of the "Our Lady's Mail" [FIG. J] with the messages left by the pilgrims; and as the greatest declaration of this praise and symbol of penance, the three Golden Roses given to the Shrine by the Popes Paul VI, Benedict XVI and Francis.

In a logical and clear progression from the tangible to the intangible, from the real to the symbol, the nucleus VI approaches "The cenacle: the image of the living stones". The Chapel becomes a theological metaphor of the major temple, the Church build through the living stones of its

cação “Virgem do Sameiro”, em dezembro de 2011. O terço foi oferecido pelos pescadores durante a peregrinação de ação de graças que realizaram em janeiro de 2012. O isolamento deste terço, numa vitrina própria, cria um contraponto ao terço da imagem da Virgem, exposto no núcleo 4, mas também com o terço da imagem que se venera na Capelinha das Aparições e que se expõe na vitrina anexa ao painel do último núcleo.

Igualmente em contraponto com a barca da Virgem da Boa Morte (núcleo 1), a fechar a mensagem circular do percurso expositivo e com grande carga simbólica no contexto salvífico e gratulatório deste núcleo, encontra-se uma boia salva-vidas gigante, em forma de coração e decorada com flores, obra contemporânea de um artista que decidiu manter o anonimato [FIG. Q].

O último núcleo (IX) intitula-se “Capelinha = pequena igreja” [FIG. R], simultaneamente, epílogo e quadro-síntese da exposição, a partir de peças evocativas dos santos Pastores Jacinta e Francisco, cujas imagens se expõem na sua iconografia oficial (Sílvia Patrício, 2017). Apresenta-se, aqui, a instalação multimédia interativa “Façam aqui uma capela” (Miguel Cardoso, 2018) [FIG. S], a propor uma leitura complementar da Capelinha, como processo dinâmico e transformador: não só a Capelinha intervém nos peregrinos/visitantes da exposição, como estes interferem nela, deixando aí as marcas da sua presença particular e individual. Através da Capelinha, «é apresentada a Mensagem de Fátima como uma luz “que uma boa parte da humanidade acredita ser transformadora do coração humano”» (Santuário de Fátima, 2018, 1 dez.).

A exposição assume-se como obra aberta, literalmente e em sentido espacial e temporal. Prolonga-se para lá do espaço expositivo nas salas do *Convivium* de Santo Agostinho, com a colocação de uma embarcação num dos espelhos de água da Galilé dos Apóstolos [FIG. T], enquanto, no outro, os jogos de água enquadram a boia salva-vidas [FIG. U]. No vidro entre ambos, desenha-se uma estrela, imagem-ícone do último núcleo, motivo das vestes da imagem de Nossa Senhora de Fátima, anunciando o tema da exposição temporária do próximo ano pastoral.

A linguagem museológica desenvolvida nestas exposições assenta, em primeiro lugar, na coerência formal do discurso e em ambos os registos, textual e visual. O início de cada núcleo é assinalado por um painel de fundo neutro, cinzento, onde sobressai uma mancha dourada que, em todos os núcleos à exceção do primeiro, se formaliza de forma diferente em função do objeto que complementa este conjunto introdutório, como a chama estilizada atrás da coluna da lanterna da Capelinha (núcleo V). Em cada núcleo, ainda, é feita a articulação entre texto, imagem e objeto que marca todo o percurso.

O projeto expositivo tem subjacente um rigoroso exercício na definição das matrizes que orientam toda a formulação do espaço expositivo. A linguagem visual, assumidamente contemporânea, é sóbria, sem evitar a criação de pontos de interesse ou, mesmo, alguns devaneios criativos, como a mancha dourada que se espalha no solo e atravessa o muro de vidro, para sublinhar o prolongamento da exposição ao exterior. À coerência do discurso corresponde a harmonia estética de todo o espaço, sem prejuízo do vasto leque de expressões, das mais vernáculas e populares às mais conceptuais e eruditas. Estão aqui o facistol de bronze em forma de pelicano (oficina de Flandres, século XV), a arqueta-relicário em esmalte de Limoges



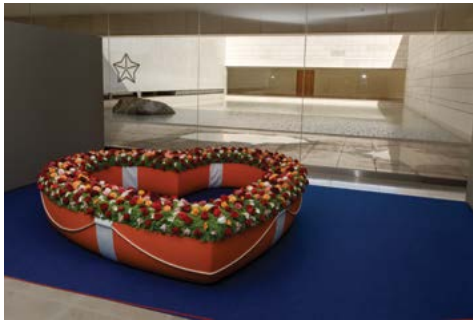
[FIG. R]
Exposição “Capela-Múndi”: núcleo IX
Exhibition “Capela-Múndi”: nucleus IX



[FIG. S]
“Façam aqui uma capela” (Miguel Cardoso, 2018)
“Build here a chapel” (Miguel Cardoso, 2018)



[FIG. P]
Barcos (ex-votos)
Boats (ex-votos)



[FIG. Q]
Sem título (Anatomia da tua presença, naufragada, afogada à sombra das pétalas-ventrículos, que pulsa o nome indizível; B.S., 2018)

Untitled (Anatomy of your presence, shipwrecked, drown in the shade of petals-ventricles, which pulsates the unspeakable name; B.S., 2018)

faithful. The introductory work is a drawing of the porch that covers the Chapel (José Carlos Loureiro, 1980), which has a practical purpose of protecting the place as well as the faithful and a symbolic purpose of emphasising the *sanctum sanctorum* place, Holy of Holies, such as the ciborium and later the baldachin protect the altar from the very beginning of the Palaeochristians. The processional pallium [FIG. L] serves the same purpose; it stands in the middle of this area in an analogical representation of the liturgical use framing, at the back, a monstrance (Drapikowski Studio, 2017) offered by Polish pilgrims, formalised in the representation of the Virgin Mary, enveloped by a bright halo and with the glass opened at the level of the heart.

The “Chapel as a place of the new evangelization” (nucleus VII) approaches the external worship pontificated in the procession: in front of the projection of the online transmission from the Chapel of the Apparitions and close to the images projected of the processions on the Prayer Area, lies the processional litter [FIG. M], empty, but with its shafts in reference to the transport of the statue in the space of the Shrine and to its catechetical mission beyond it. This is an historical processional litter that carried the statue of Our Lady of Fatima until 2018, when it was submitted to restoration work, which process is documented and displayed in video, showing the possibility of creating parallel discourses in the same exhibition’s space.

The nucleus VIII, “Chapel on the high sea: the boat of Mary” [FIG. N], is probably the most unexpected in this exhibition by presenting the Chapel as a beacon. Thus, it is so coherent in the wake of the discourse and in the representation of one of the strongest traits of the Marian devotion in Portugal. The Virgin Mary is the *Stella Maris*³, the beacon of the people of the sea, centennial figure of the tragic-maritime history, evoked in the painting “Tragic-Maritime History or *Naufrage*”, authored by Vieira da Silva (1944)⁴ and in the frontispiece of the “Journal of the journey, and the success of the *Aguia*, and *Garça* ships achieved”⁵.

This is not an extrinsic condition, the people of the sea are not the “other”, because the visitor is forced to cross the tempestuous, black and enormous wave of the large and deep curtain of strips in dominant shades of deep blue, in the work “Through the immensity of the sea” (Maria Joana Delgado, 2018) [FIG. O].

The ex-votos boats of the fishermen are displayed in a window against a large-scale photograph of lit candles [FIG. P] in the background, but the most touching is the plastic rosary with which six fishermen from Caxinas prayed for almost 60 hours, after the shipwreck of their boat “*Virgem do Sameiro*”, in December 2011. The rosary was offered by the fishermen during their thanksgiving pilgrimage that they did in January 2012. The isolation of this rosary, in its own glass cabinet, is in counterpoint to those exhibited in the nucleus IV, who present themselves, both in their artistic form and material, ornament pieces.

³ *Stella Maris* (star of the sea) is one of the titles of the Virgin Mary, popularized specially from the 9th century. *Stella Maris* was the name attributed within the context of the exhibition to the small fishing boat (piece nr. 1) located on the water mirror close to the entrance.

⁴ The work was displayed only from May henceforward; until then, it was represented in a photographic reproduction.

⁵ The “*Relação da viagem, e successo que tiverão as naos Aguia, e Garça vindo da India para este reyno no anno de 1559 / pelo padre Manoel Barradas da Companhia de Jesus*” is part of Tome I (pp. [61]-152) of the *Tragic Maritime History*, a collection of shipwrecks reports occurred on the way to India written by Bernardo Gomes de Brito and published in two volumes in 1735-1736. BRITO, B. G. (1735). *Historia Tragico-Maritima: Em que se escrevem chronologicamente os Naufragios que tiverão as Naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a Navegação da India: Tomo primeiro...* [Tragic Maritime History: In which are written in chronological order the shipwrecks of the Portuguese Boats, after having put into action the Navigation to India: First Tome...] Lisboa Occidental: na Oficina da Congregação do Oratorio, 1735.

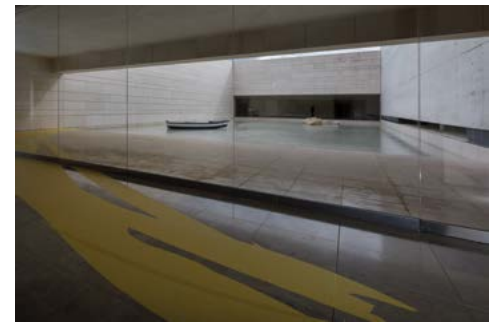
(século XII-XIII), “As promessas”, de José Malhoa (1933) e o “Agnus Dei”, de Josefa de Óbidos (c. 1680), a par das obras de arte contemporânea e dos terços em plástico, dos ex-votos e da embarcação.

O Museu do Santuário de Fátima encontrou a sua expressão e identidade na forma como constrói as narrativas e na forma como representa ideias e conceitos, isto é, na exposição da intangibilidade associada aos objetos, de resto, selecionados pelas suas competências semânticas e conotativas. A identidade desta linguagem passa também pela síntese do discurso, onde cada objeto assume um sentido específico na construção da mensagem e se insere numa cadeia de relações semânticas. Em termos semiológicos, seguindo a teoria Peirceana, o objeto, enquanto signo, funciona como produtor de novos “objetos”⁶ ou de “metaobjetos”, com um sentido específico que lhe é atribuído através da construção dinâmica do discurso expositivo. O objeto é escolhido enquanto documento histórico, mas também pela sua capacidade de significar, trazendo para o discurso um universo recorrente de metáforas e analogias. Porém, mantendo as referências semiológicas, Morris definiu que a relação dos signos com os seus intérpretes exige o conhecimento da relação dos signos entre si e com aquilo a que remetem. Ou seja, a compreensão da metainformação depende do universo cognitivo do intérprete. Neste sentido, a mensagem desta exposição é transmitida em diferentes registos, do mais imediato e sensível (ao nível da visualidade) ao mais conceptualizado, apreendendo as referências conotativas que constroem o discurso. Nem todos os visitantes disporão de chaves de leitura que lhes permitam descodificar a mensagem. Os textos ao longo da exposição são cruciais, mas exigem uma leitura analítica e reflexiva para captar o sentido do exposto. As visitas guiadas são outra estratégia para decifrar e compreender a exposição. No entanto, muitos visitantes não ultrapassarão o nível da perceção visual — o que não é necessariamente mau, dado que esta é, além do mais, uma exposição muito bonita. Acima de tudo, o Museu do Santuário prova com esta exposição a maturidade da prática museológica no domínio da religião: a consolidação de um conjunto de estratégias que, sem se fixarem como um formulário estático, se atualizam em cada ocorrência, construindo novas narrativas num estilo que já lhe define a identidade, e que, simultaneamente, constituem um modelo eficiente para a exposição de temáticas religiosas, ao sublinhar o sentido dos objetos para lá da evidência das suas componentes materiais formais. A museologia da religião é isso mesmo: a exposição de objetos tangíveis, revelando a sua dimensão intangível. E não será esse o objetivo de qualquer ação museológica?⁷

MARIA ISABEL ROQUE

⁶ PEIRCE, C. S., & PEIRCE EDITION PROJECT (Ed.), *The essential Peirce: selected philosophical writings*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, v. 2.

⁷ Esta é uma exposição que eu gostaria de ter feito e este o maior elogio que lhe podia fazer. Ao pôr em prática aquilo que defendo em *Musealização do sagrado: práticas museológicas em torno de objectos do culto católico*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2011, permite-me ver aqui a concretização de um conceito que apenas raramente transpõe a fronteira da teoria. Estão de parabéns o seu comissário, Marco Daniel Duarte, e toda a sua (pequena) equipa.



[FIG. 7]
Barco “Stella Maris”, visto a partir da exposição
“Stella Maris” boat, seen from the exhibition

In counterpoint also to the boat of the Virgin of the Good Death (nucleus I), closing the exhibition circular path and with a great symbolic meaning in the salvific and gratulatory context of this nucleus, is a giant life buoy in the shape of a heart and decorated with flowers, a contemporary work of an artist who wished to remain anonymous [FIG. Q].

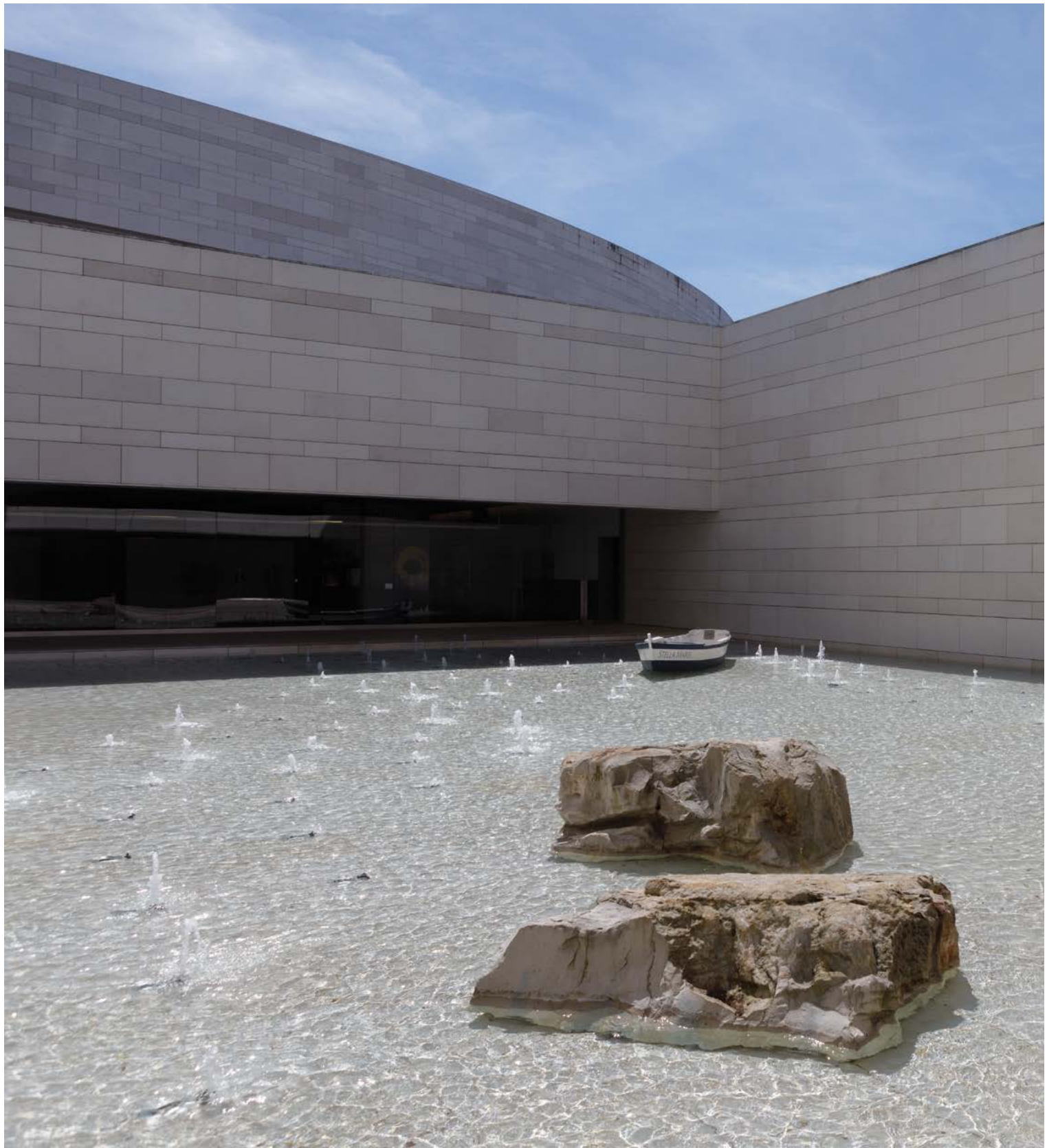
The last nucleus (IX) is called “Little chapel = little church” [FIG. R] at the same time epilogue and summary table of the exhibition from works evoking the saints Little Shepherds Jacinta and Francisco, whose pictures are exposed in their official iconography (Sílvia Patrício, 2017). The interactive multimedia is shown in “Build here a chapel” (Miguel Cardoso, 2018) [FIG. S], offering a complementary reading on the Chapel as a dynamic and transformative process: not only the Chapel intervenes in the pilgrims/visitors of the exhibition, but the latter interfere with the Chapel by leaving there the marks of their particular and individual presence. Through the Chapel “the Message of Fatima is presented as a light ‘that a good part of humanity believes to be transformer of the human heart’ ” (Shrine of Fatima, 2018, December 1st).

The exhibition defines itself as an open work, literally and in a spatial and temporal sense. It extends beyond the exhibition’s space in the rooms of Saint Augustine’s Hall with the setting of a ship in one of the water mirrors of the Galilee of the Apostles [FIG. T] whereas in the other, the water games frame the life buoy [FIG. U]. In the window between them a star is drawn, image and icon of the last area and motif of the vestments of the statue of Our Lady of Fatima revealing the theme of the temporary exhibition of the next pastoral year.

The museological language developed in these exhibitions relies first of all on the formal coherence of the discourse and in both textual and visual sphere. The beginning of each nucleus is marked by a neutral and grey panel background where it is highlighted a golden spot that takes shape differently in every nuclei, excepted the first, according to the object that complements this introductory set, like the stylized flame at the back of the Chapel’s lantern column (nucleus V). At each area, it is also made the association between the text, the image and the object that marks the whole path.

The exhibition’s project has a strict underlying exercise in the definition of the matrices that guide the entire design of the exhibition’s space. The visual language, clearly contemporary, is restrained, without avoiding the creation of points of interest, or even some creative reveries, such as the golden spot that spreads on the ground and crosses the glass wall in order to underline the extension of the exhibition to the outside. The coherence of discourse corresponds to the aesthetic harmony of the entire space, without prejudice to the wide range of expressions, from the most vernacular and popular to the most conceptual and erudite. One can see the bronze shelf with the shape of a pelican (workshop of Flanders, 15th century), the Limoges enamel reliquary chest (12th-13th century), “The Promises” by José Malhoa (1933) and the “Agnus Dei” by Josefa de Óbidos (c. 1680), together with other contemporary artworks and plastic rosaries, ex-votos and the boat.

The Museum of the Shrine of Fatima found its expression and identity in the way it constructs the narratives and in the way it represents ideas and concepts, that is, in the exhibition of the intangibility associated to objects selected for their semantic and connotative competences. The identity of this language also passes through the synthesis of the discourse, where each object has a specific meaning in the construction of the message and is part of a chain of semantic



Capela-Múndi: um eixo na museologia de religião¹

✚ “Capela-Múndi”² confirma a construção de uma linguagem museológica que o Museu do Santuário de Fátima tem vindo a amadurecer ao longo desta década e, em particular, nas exposições comemorativas do Centenário das Aparições. A exposição é comissariada por Marco Daniel Duarte, diretor do Museu do Santuário de Fátima, sendo a conceção arquitetónica de Joana Delgado e o design de Inês do Carmo [FIG. A].

Também esta exposição assinala um centenário: a construção da Capelinha das Aparições, espaço nuclear do Santuário. Junto à porta, um pedestal assinala o sítio da azinheira sobre a qual os Pastorinhos afirmavam ter visto a Virgem aparecer entre maio e outubro de 1917, altura em que lhes transmitira o desejo de que aí fosse feita uma capela em sua honra.

Com as esmolas que os peregrinos deixavam junto à azinheira e que eram guardadas por Maria dos Santos Carreira, foi construído, por um pedreiro local, um pequeno edifício, onde, a 13 de outubro de 1921, foi autorizada a celebração da primeira missa. A Capelinha foi dinamitada em 6 de março de 1922, mas foi reconstruída nesse mesmo ano. É um edifício simples e pequeno, de arquitetura vernácula, planta retangular, cobertura em telhado de duas águas e fachadas rebocadas e brancas, com os cunhais e o friso em tom cru. Na fachada principal, abre-se o vão da porta em arco abatido e, na lateral direita, insere-se um registo azulejar, azul e branco, com a representação da Virgem de Fátima. No exterior, junto ao pedestal com a imagem da Virgem, de autoria de José Ferreira Thedim, protegida por uma redoma, ergue-se o altar e o ambão. Em 1982, um vasto alpendre modernista da autoria do arquiteto José Carlos Loureiro, passou a proteger todo o conjunto, bem como os assentos de cantaria frente à Capelinha. Em 1988, o alpendre foi forrado com madeira de pinho, proveniente do norte da Sibéria e escolhida pelas suas propriedades de durabilidade e leveza.

A exposição estrutura-se em nove núcleos temáticos que contam e documentam a história da Capelinha e do culto e da devoção que aí ocorrem.

Com o título de “Contínua presença”, o núcleo I fundamenta o pedido da Virgem para a construção da capela, dando-lhe o sentido teológico da permanência para lá da morte. Por isso a pintura com a cena da Assunção da Virgem (oficina de André Gonçalves, 1750-1760) e o (extraordinário) conjunto escultórico da barca de Nossa Senhora da Boa Morte (autor desconhecido, século XVII-XVIII) [FIG. B], complementados com a coroa proveniente do trono do retábulo da primeira Basílica de Fátima, compondo o ciclo da morte, assunção e coroação,

[FIG. A]
Exposição “Capela-Múndi”: entrada da exposição
Exhibition “Capela-Múndi”: exhibition entrance



[FIG. B]
Em primeiro plano, Nossa Senhora da Boa Morte (detalhe; autor desconhecido, século XVII); atrás, Assunção da Virgem (oficina de André Gonçalves, [João dos Santos Ala (?)], 1750-1760) e, ao fundo, Nossa Senhora da Assunção (Manuel de Almeida, 1701)
In the forefront, Our Lady of the Good Death (detail; unknown author, 17th century); behind, the Assumption of the Virgin (workshop of André Gonçalves, [João dos Santos Ala (?)], 1750-1760) and in the background, Our Lady of the Assumption (Manuel de Almeida, 1701)

¹ Este texto foi primeiramente apresentado em *a.muse.arte — um espaço de reflexão em torno da arte e dos museus*, <https://amusearte.hypotheses.org/3612>.

² O título da exposição remete para o conceito da Capelinha como *axis-mundi*, isto é, o eixo do mundo, ou ponto de conexão entre o céu e a terra.

aludem à condição especial de Maria, assunta ao céu em corpo e alma (bula *Munificentissimus Deus*, de Pio XII, 1950) e cujo sentido é reiterado pelas epígrafes dos Papas que visitaram o Santuário.

O núcleo II, “Edificar a mensagem na construção de uma capela” [FIG. C], refere-se à concretização do pedido, centrada na réplica simplificada da Capelinha, inteiramente branca (“branca como as vestes dos batizados”, conforme se lê no painel introdutório do núcleo VI), mas mantendo o relevo do painel de azulejo e da moldura da porta; no interior, contextualizadas por réplicas fotográficas do local, estão as gavetas que se encontravam no primitivo móvel do altar. Ao longo do perímetro da sala, corre uma tábua cronológica [FIG. D] ilustrada por fotografias da Capelinha nos seus “diferentes contextos paisagísticos” (cfr. n.º 18). Em todas elas, a presença dos peregrinos que afirmam a Capelinha como lugar de “Encontro”, título da obra contemporânea de Ana Lima-Netto (2017) [FIG. E]. Esta é uma das marcas destas exposições: inesperadas ligações entre diferentes estéticas e expressões; a recriação do sentido da obra, ao introduzi-la no discurso museográfico.

Segue-se “Uma capela: encomenda celeste aceite pela hierarquia da Igreja” (núcleo III), onde, a partir dos pilares do antigo alpendre da Capelinha, se apresentam projetos de remodelação e de reedificação do espaço. A materialização da encomenda adquire o sentido mais vasto de “Construção da Igreja”, representada na pintura Quatrocentista proveniente da catedral de Ávila [FIG. F], mas que se lê também na imagem de Santo Agostinho (autor desconhecido, século XVIII) com a maquete de uma igreja, atributo que alude à sua ação enquanto construtor da Igreja. O facto de Santo Agostinho ser o patrono da Diocese de Leiria-Fátima, a sua presença «pretende simbolizar a chancela eclesiástica da iniciativa popular de construção da Capelinha» (Santuário de Fátima, 2018, 1 dez.).

Na narrativa das aparições, o pedido da construção da Capelinha surge no âmbito do apelo mais amplo à recitação do terço, tema dominante do núcleo IV: “O coração do Santuário e o símbolo da sua Mensagem”. Além do terço, em ouro, da imagem da Virgem de Fátima, feito em 1973 pelo ourives António Moreira Nunes e retirado em 2013, está exposto um conjunto significativo de terços em prata, ouro, marfim e coral. Estabelece, também, uma conexão entre a devoção e a diacronia do lugar, através de reproduções fotográficas da Capelinha (a primeira fotografia conhecida, a da primeira missa ali celebrada, em 13 de outubro de 1921, e a do sítio após o atentado de 1922).

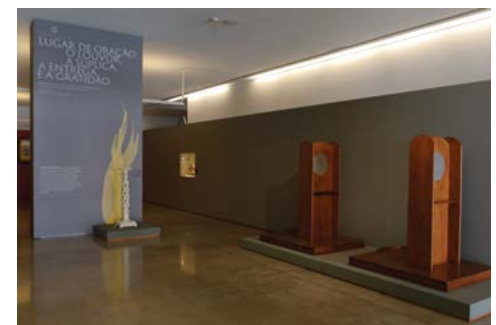
O carácter hierofânico da Capelinha faz com que esta seja “Lugar de oração: o louvor, a súplica, a entrega e a gratidão”, que dá o mote ao núcleo V [FIG. G]. A absolvição dos pecados que, no termo da peregrinação, antecede e prepara a oração, é representada por dois confessionários, à entrada deste núcleo. Na liturgia católica, a oração é simbolizada pelo ritual de incensação («Apresente-se a minha oração como incenso diante de ti», Sl 141, 2), representado pelo turíbulo e naveta (Ourivesaria Aliança, 1937), provenientes da Basílica de Nossa Senhora do Rosário. A testemunhar os louvores, súplicas, entregas e gratidão, marcas identitárias do lugar, estão as lajes da passadeira dos penitentes [FIG. H], as placas votivas [FIG. I] e, vistas através de vãos envidraçados, o arquivo do “Correio de Nossa Senhora” [FIG. J] com as mensagens deixadas pelos peregrinos e, como afirmação máxima deste louvor e símbolo de penitência, as três Rosas de Ouro concedidas ao Santuário pelos papas Paulo VI, Bento XVI e Francisco.



[FIG. E]
“Encontro” (Ana Lima-Netto, 2017)
“Encounter” (Ana Lima-Netto, 2017)



[FIG. F]
“Construção de uma igreja” (autor desconhecido, século XV)
“Building a church” (unknown author, 15th century)



[FIG. G]
Exposição “Capela-Múndi”: entrada do núcleo V
Exhibition “Capela-Múndi”: nucleus V entrance

Numa nítida e lógica progressão do tangível ao intangível, do concreto ao símbolo, o núcleo VI aborda “O cenáculo: a imagem das pedras vivas”. A Capelinha torna-se uma metáfora teológica do templo maior, a Igreja edificada através das pedras vivas dos seus fiéis. A obra introdutória é um desenho para o alpendre que cobre a Capelinha (José Carlos Loureiro, 1980), com a função prática de proteger o espaço e os fiéis e com a função simbólica de assinalar o lugar *sanctum sanctorum*, o Santo dos Santos, tal como o cibório e, mais tarde, o baldaquino protegem o altar, desde os primórdios paleocristãos.

O mesmo sentido é atribuído ao pálio processional [FIG. L], que se ergue no centro deste núcleo, numa representação analógica do uso litúrgico, enquadrando, ao fundo, uma custódia (Drapikowski Studio, 2017) oferecida por peregrinos polacos, formalizada na representação da Virgem, envolta por auréola radiante, e com o viril aberto sobre o lugar do coração.

A “Capela como lugar de nova evangelização” (núcleo VII) aborda o culto externo pontificado na procissão: em frente à projeção da transmissão *on-line* feita a partir da Capelinha das Aparições e junto às imagens projetadas das procissões no recinto, pouso o andor [FIG. M], vazio, mas com os respetivos varais, numa alusão ao transporte da Imagem no espaço do Santuário e na sua missão catequética para lá dele. Este é o andor histórico que transportou a Imagem de Nossa Senhora de Fátima, até 2018, altura em que foi submetido a um trabalho de restauro, cujo processo está documentado e é apresentado em vídeo, demonstrando a possibilidade de criar discursos paralelos no mesmo espaço expositivo.

O núcleo VIII, “Capela em alto mar: a barca de Maria” [FIG. N], será, provavelmente, o mais inesperado nesta exposição, ao apresentar a Capelinha como farol. E, no entanto, torna-se tão coerente na sequência do discurso e na representação de um dos traços mais fortes da devoção mariana em Portugal.

A Virgem de Fátima é a *Stella Maris*³, farol do povo marinheiro, sujeito centenário da história trágico-marítima, evocada da pintura “História trágico-marítima ou *Naufração*”, de Vieira da Silva (1944)⁴ e do frontispício da *Relação da viagem, e successo que tiveram as naos Aguiá, e Garça*⁵.

Esta não é uma condição extrínseca, o povo marinheiro não é o “outro”, porque o visitante é obrigado a atravessar a vaga tempestuosa, negra e imensa, da larga e funda cortina de fitas em tonalidades dominantes de azul profundo, na obra “Por entre a imensidão das águas” (Maria Joana Delgado, 2018) [FIG. O].

Os barcos ex-votos dos pescadores estão dispostos numa vitrina sobre o fundo de uma ampliação fotográfica de velas acesas [FIG. P], mas o mais tocante será o terço de plástico, com o qual rezaram, durante quase 60 horas, seis pescadores de Caxinas após o naufrágio da embar-

³ *Stella Maris* (estrela do mar) é um título da Virgem, popularizado sobretudo a partir do século IX. *Stella Maris* foi o nome atribuído no contexto da exposição ao pequeno barco de pesca (peça n.º 1) que se encontra no espelho de água junto à entrada.

⁴ A obra esteve exposta a partir de maio; até essa data, foi representada em reprodução fotográfica.

⁵ A “Relação da viagem, e successo que tiveram as naos Aguiá, e Garça vindo da Índia para este reyno no anno de 1559 / pelo padre Manoel Barradas da Companhia de Jesus” faz parte do Tomo I (pp. [61]-152) da História Trágico-Marítima, uma compilação de relatos de naufrágios ocorridos no caminho para a Índia feita por Bernardo Gomes de Brito e publicada em dois volumes em 1735-1736. BRITO, B. G. (1735). *Historia Tragico-Maritima: Em que se escrevem chronologicamente os Naufragios que tiverão as Naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a Navegação da India: Tomo primeiro...* Lisboa Occidental: na Officina da Congregação do Oratorio, 1735.



[FIG. M]
Andor processional da imagem de Nossa Senhora de Fátima
Processional litter of the image of Our Lady of Fátima



[FIG. N]
Exposição “Capela-Múndi”: entrada do núcleo VIII
Exhibition “Capela-Múndi”: nucleus VIII entrance



[FIG. O]
“Por entre a imensidão das águas” (detalhe; Maria Joana Delgado, 2018)
“Through the immensity of the sea” (detail; Maria Joana Delgado, 2018)

cação “Virgem do Sameiro”, em dezembro de 2011. O terço foi oferecido pelos pescadores durante a peregrinação de ação de graças que realizaram em janeiro de 2012. O isolamento deste terço, numa vitrina própria, cria um contraponto ao terço da imagem da Virgem, exposto no núcleo 4, mas também com o terço da imagem que se venera na Capelinha das Aparições e que se expõe na vitrina anexa ao painel do último núcleo.

Igualmente em contraponto com a barca da Virgem da Boa Morte (núcleo 1), a fechar a mensagem circular do percurso expositivo e com grande carga simbólica no contexto salvífico e gratulatório deste núcleo, encontra-se uma boia salva-vidas gigante, em forma de coração e decorada com flores, obra contemporânea de um artista que decidiu manter o anonimato [FIG. Q].

O último núcleo (IX) intitula-se “Capelinha = pequena igreja” [FIG. R], simultaneamente, epílogo e quadro-síntese da exposição, a partir de peças evocativas dos santos Pastorinhos Jacinta e Francisco, cujas imagens se expõem na sua iconografia oficial (Sílvia Patrício, 2017). Apresenta-se, aqui, a instalação multimédia interativa “Façam aqui uma capela” (Miguel Cardoso, 2018) [FIG. S], a propor uma leitura complementar da Capelinha, como processo dinâmico e transformador: não só a Capelinha intervém nos peregrinos/visitantes da exposição, como estes interferem nela, deixando aí as marcas da sua presença particular e individual. Através da Capelinha, «é apresentada a Mensagem de Fátima como uma luz “que uma boa parte da humanidade acredita ser transformadora do coração humano”» (Santuário de Fátima, 2018, 1 dez.).

A exposição assume-se como obra aberta, literalmente e em sentido espacial e temporal. Prolonga-se para lá do espaço expositivo nas salas do *Convivium* de Santo Agostinho, com a colocação de uma embarcação num dos espelhos de água da Galilé dos Apóstolos [FIG. T], enquanto, no outro, os jogos de água enquadram a boia salva-vidas [FIG. U]. No vidro entre ambos, desenha-se uma estrela, imagem-ícone do último núcleo, motivo das vestes da imagem de Nossa Senhora de Fátima, anunciando o tema da exposição temporária do próximo ano pastoral.

A linguagem museológica desenvolvida nestas exposições assenta, em primeiro lugar, na coerência formal do discurso e em ambos os registos, textual e visual. O início de cada núcleo é assinalado por um painel de fundo neutro, cinzento, onde sobressai uma mancha dourada que, em todos os núcleos à exceção do primeiro, se formaliza de forma diferente em função do objeto que complementa este conjunto introdutório, como a chama estilizada atrás da coluna da lanterna da Capelinha (núcleo V). Em cada núcleo, ainda, é feita a articulação entre texto, imagem e objeto que marca todo o percurso.

O projeto expositivo tem subjacente um rigoroso exercício na definição das matrizes que orientam toda a formulação do espaço expositivo. A linguagem visual, assumidamente contemporânea, é sóbria, sem evitar a criação de pontos de interesse ou, mesmo, alguns devaneios criativos, como a mancha dourada que se espalha no solo e atravessa o muro de vidro, para sublinhar o prolongamento da exposição ao exterior. À coerência do discurso corresponde a harmonia estética de todo o espaço, sem prejuízo do vasto leque de expressões, das mais vernáculas e populares às mais conceptuais e eruditas. Estão aqui o facistol de bronze em forma de pelicano (oficina de Flandres, século XV), a arqueta-relicário em esmalte de Limoges



[FIG. R]
Exposição “Capela-Múndi”: núcleo IX
Exhibition “Capela-Múndi”: nucleus IX



[FIG. S]
“Façam aqui uma capela” (Miguel Cardoso, 2018)
“Build here a chapel” (Miguel Cardoso, 2018)

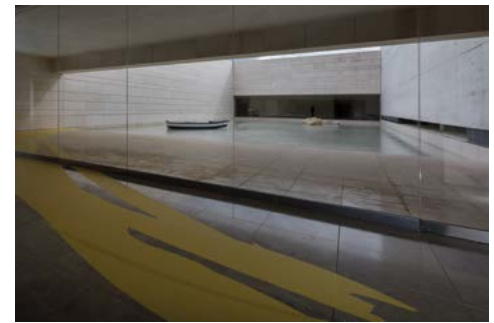
(século XII-XIII), “As promessas”, de José Malhoa (1933) e o “Agnus Dei”, de Josefa de Óbidos (c. 1680), a par das obras de arte contemporânea e dos terços em plástico, dos ex-votos e da embarcação.

O Museu do Santuário de Fátima encontrou a sua expressão e identidade na forma como constrói as narrativas e na forma como representa ideias e conceitos, isto é, na exposição da intangibilidade associada aos objetos, de resto, selecionados pelas suas competências semânticas e conotativas. A identidade desta linguagem passa também pela síntese do discurso, onde cada objeto assume um sentido específico na construção da mensagem e se insere numa cadeia de relações semânticas. Em termos semiológicos, seguindo a teoria Peirceana, o objeto, enquanto signo, funciona como produtor de novos “objetos”⁶ ou de “metaobjetos”, com um sentido específico que lhe é atribuído através da construção dinâmica do discurso expositivo. O objeto é escolhido enquanto documento histórico, mas também pela sua capacidade de significar, trazendo para o discurso um universo recorrente de metáforas e analogias. Porém, mantendo as referências semiológicas, Morris definiu que a relação dos signos com os seus intérpretes exige o conhecimento da relação dos signos entre si e com aquilo a que remetem. Ou seja, a compreensão da metainformação depende do universo cognitivo do intérprete. Neste sentido, a mensagem desta exposição é transmitida em diferentes registos, do mais imediato e sensível (ao nível da visualidade) ao mais conceptualizado, apreendendo as referências conotativas que constroem o discurso. Nem todos os visitantes disporão de chaves de leitura que lhes permitam descodificar a mensagem. Os textos ao longo da exposição são cruciais, mas exigem uma leitura analítica e reflexiva para captar o sentido do exposto. As visitas guiadas são outra estratégia para decifrar e compreender a exposição. No entanto, muitos visitantes não ultrapassarão o nível da perceção visual — o que não é necessariamente mau, dado que esta é, além do mais, uma exposição muito bonita. Acima de tudo, o Museu do Santuário prova com esta exposição a maturidade da prática museológica no domínio da religião: a consolidação de um conjunto de estratégias que, sem se fixarem como um formulário estático, se atualizam em cada ocorrência, construindo novas narrativas num estilo que já lhe define a identidade, e que, simultaneamente, constituem um modelo eficiente para a exposição de temáticas religiosas, ao sublinhar o sentido dos objetos para lá da evidência das suas componentes materiais formais. A museologia da religião é isso mesmo: a exposição de objetos tangíveis, revelando a sua dimensão intangível. E não será esse o objetivo de qualquer ação museológica?⁷

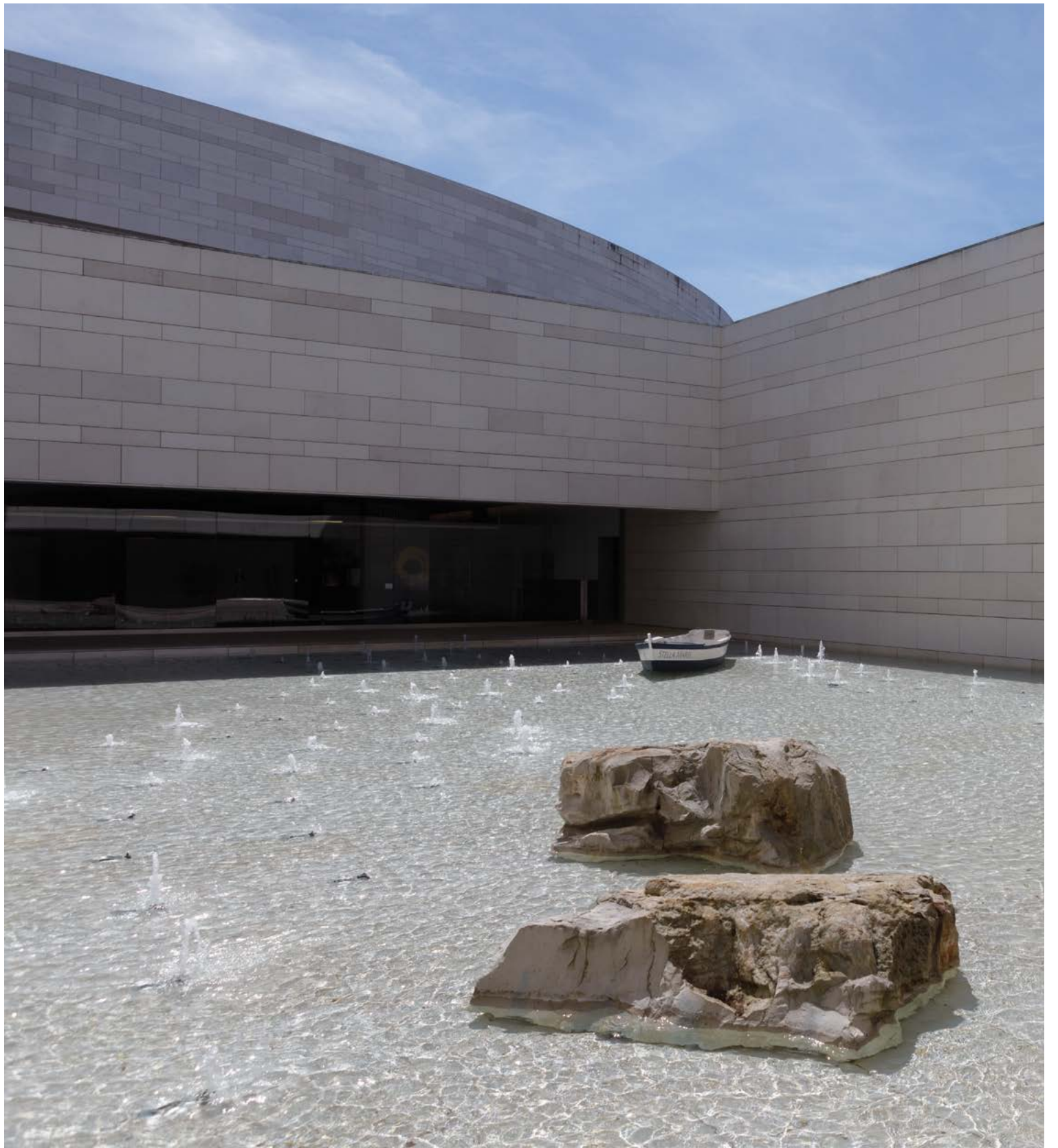
MARIA ISABEL ROQUE

⁶ PEIRCE, C. S., & PEIRCE EDITION PROJECT (Ed.), *The essential Peirce: selected philosophical writings*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, v. 2.

⁷ Esta é uma exposição que eu gostaria de ter feito e este o maior elogio que lhe podia fazer. Ao pôr em prática aquilo que defendo em *Musealização do sagrado: práticas museológicas em torno de objectos do culto católico*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2011, permite-me ver aqui a concretização de um conceito que apenas raramente transpõe a fronteira da teoria. Estão de parabéns o seu comissário, Marco Daniel Duarte, e toda a sua (pequena) equipa.



[FIG. 7]
Barco “Stella Maris”, visto a partir da exposição
“Stella Maris” boat, seen from the exhibition



[FIG. U]
Barco “Stella Maris”, visto a partir da Galilé dos Apóstolos
Pedro e Paulo

“Stella Maris” boat, seen from the Galilee of the Apostles
St. Peter and St. Paul

relations. In semiotics terms, following the Peircean theory, the object as a sign acts as a producer of new “objects”⁶ or “meta-objects”, with a specific sense attributed to it through dynamic construction of the exhibition discourse. The object is chosen as an historical document, and also for its capacity to give meaning, bringing into the discourse a recurrent universe of metaphors and analogies. Morris, however, keeping the semiotic references, has defined that the relation of the signs with their interpreters requires the knowledge of the relation of the signs among them and to what they refer to. That is, the understanding of the metadata depends on the cognitive universe of the interpreter.

In this sense, the message of this exhibition is conveyed in different registers, from the most immediate and sensitive (at the level of visibility) to the most conceptualized, seizing the connotative references that build the discourse. Not all visitors will have key readings which will allow them to decode the message. The texts throughout the exhibition are crucial but require an analytical and reflexive reading to capture the meaning of what is displayed. Guided tours are another strategy to decipher and understand the exhibition. Many visitors will though not surpass the level of visual perception — which is not necessarily bad, as this is, moreover, a very beautiful exhibition.

Above all, with this exhibition, the Museum of the Shrine proves the maturity of museological practice in the field of religion: the consolidation of a set of strategies that, without being set as a static form, are updated in each occurrence, building new narratives in a style that already defines its identity, and which, simultaneously, constitute an efficient model for the exhibition of religious themes by emphasizing the meaning of the objects, beyond the evidence of its formal material components. The museology of religion is this: the exhibition of tangible objects, revealing their intangible dimension. And isn't that the objective of any museological action?⁷

MARIA ISABEL ROQUE

⁶ PEIRCE, C. S., & PEIRCE EDITION PROJECT (Ed.), *The essential Peirce: selected philosophical writings*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, v. 2.

⁷ This is an exhibition that I would like to have done and this is the highest compliment that I could give. By putting into practice what I defend in *Musealização do sagrado: práticas museológicas em torno de objectos do culto católico*, Lisbon, Universidade Católica Editora, 2011, allows me to see here the materialization of a concept that only seldom crosses over the theory border. Congratulations to the curator, Marco Daniel Duarte and his (small) team.