

Cinco Relíquias, Cinco fotógrafos

five relics,
five photographers



MUSEU
SÃO ROQUE

Cinco Relíquias, Cinco fotógrafos

five relics,
five photographers

exposição | exhibition

24-01 — 13-04 | 2025

.....
Galeria de Exposições Temporárias do Museu de São Roque
Temporary Exhibition Gallery of Museum of São Roque
.....



MUSEU
SÃO ROQUE



SANTA CASA
Misericórdia de Lisboa

Índice

contents

5 apresentação presentation

9 introdução introduction

A imagem dos objetos museólogos: breviário dos usos, dos limites e das capacidades descritivas das fotografias

Paulo Catrica
FCSH-IHC

23 Cinco relíquias, Cinco relicários e Quatro devoções no santuário da igreja de São Roque de Lisboa

Maria João Ferreira e João Miguel Simões
Museu de São Roque, SCML

Cinco Fotógrafos

49 João Paulo Serafim

69 Lucília Monteiro

87 Maria Beatriz de Vilhena

105 Pedro Ferreira

125 Sebastiano Raimondo

reliquias, fotografos e fotografias no Museu de São Roque

139 Casa Photographica Vasques (1901-c.1980)

156 Cinco Fotógrafos a Fotografar

162 Colaboradores-Curadores

apresentação
presentation

O *reliquiarum* é um projeto.

Um projeto investiga. Do catálogo consta um estudo das cinco relíquias aqui fotografadas.

Um projeto explora e propõe. O que fazem estes cinco ensaios fotográficos senão explorar e propor leituras das cinco relíquias?

Um projeto é um trabalho em equipa. A exposição e o catálogo contêm uma escrita a muitas mãos.

Da conservação a avaliar e permitir as fotografias.

Do comissário Paulo Catrica a selecionar com sensibilidade os cinco fotógrafos.

Dos fotógrafos João Paulo Serafim, Lucília Monteiro, Maria Beatriz de Vilhena, Pedro Ferreira e Sebastião Raimondo a fotografar e a deixarem-se fotografar.

Dos investigadores das relíquias e dos editores das entrevistas.

Dos Colaboradores-Curadores e dos fotógrafos da SCML a construírem a divulgação da exposição e os cinco fotógrafos em exercício.

Do designer gráfico, da equipa de públicos e mediação, dos secretariados.

Mas um projeto num Museu tem de ser muito mais. Tem de educar. Tem de educar pelas artes. Tem de inovar e explorar novas linguagens. Tem de permitir o olhar e a fruição. Dimensões que estão presentes na exposição e no catálogo.

Tudo isto conseguido resulta num tema em aberto, num projeto que nunca está encerrado.

Esta exposição-catálogo, esta residência-aberta, foi um campo de experimentação.

Experimentado o modelo, ouvidos intervenientes, o *reliquiarum*, enquanto projeto de estudo das relíquias da coleção do Museu de São Roque, está em condições de propor futuras residências-abertas de escultura, ourivesaria, pintura ou música, que terão impactos sucessivos na qualificação autoral contemporânea das relíquias e presença internacional no seu portal.

Um projeto é uma criação de dinâmicas de programação, o *reliquiarum* é um projeto.

The *reliquiarum* is a project

The project is concerned with research. The catalogue comprises a study of the five relics that have been photographed.

The project under discussion is one that explores and proposes. The purpose of the five photographic essays is to explore and propose readings of the five relics.

A project is a collaborative endeavour. The exhibition and catalogue have been produced by a number of individuals.

From conservation to evaluating and allowing photographs.

From the Commissioner Paulo Catrica sensitively selecting the five photographers.

From the photographers João Paulo Serafim, Lucília Monteiro, Maria Beatriz de Vilhena, Pedro Ferreira and Sebastião Raimondo taking pictures and letting themselves be photographed.

From the researchers of the relics and the editors of the interviews.

The people involved included the collaborators and curators, the SCML photographers who created the publicity for the exhibition, and the five practising photographers.

From the graphic designer, the publicity and mediation team, as well as the secretariats.

But a museum project has to be much more than that. It has to educate. It should educate through art. It has to come up with new ideas and explore new ways of expressing itself. It should allow people to look and enjoy. You can see all of these things in the exhibition and the catalogue.

This creates a theme that is always open and never closed.

This exhibition-catalogue, this open residency, was a field of experimentation.

Once the model has been tried out and the players have been heard, Reliquiarum, as a project to study the relics in the Museu de São Roque collection, is in a position to propose future open residencies in sculpture, jewellery, painting or music. These will have a successive impact on the contemporary authorship of the relics and the international presence of its portal.

A project is basically a set of programming dynamics. And *reliquiarum* is a project.

introdução

introduction

A imagem dos objetos museológicos: brevíário dos usos, dos limites e das capacidades descritivas das fotografias

Paulo Catrica
FCSH-IHC

O objetivo da arte é transmitir a sensação das coisas tal como são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte consiste em tornar os objetos “desfamiliarizados”, em tornar as formas desafiantes, em aumentar a dificuldade e a extensão da percepção, porque o processo de percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado.

Alexander Rodchenko¹

A condição pós-fotográfica das últimas três décadas, com as múltiplas derivações e declinações na produção, circulação e consumo de imagens fotográficas digitais, é no entender de Joan Fontcuberta uma *iconosfera*, uma floresta de ícones, uma vertigem de imagens que “produzimos e em que habitamos”, que trespassa em simultâneo o espaço público e o privado.²

Se os espaços de circulação das fotografias analógicas dependiam do contexto da sua produção ou criação, através de encomendas institucionais, comerciais ou de iniciativa individual, restringiam ou ampliavam a sua disseminação e definiam tipologias ou categorias de fotografias, funcionais, utilitárias ou documentais, retratos, paisagens, naturezas mortas, vernaculares, como arte, etc. A democratização digital provocou a erosão deste estado de coisas e hoje somos em simultâneo produtores e consumidores de imagens fotográficas e a sua circulação via *web* parece não ter limites. Se a polissemia das fotografias analógicas dependia do contexto de visibilidade, onde e como eram vistas, hoje depende de circunstâncias tão diversas como a multiplicação do algoritmo e não existindo por vezes vestígios da sua origem.

No entanto, os constantes aperfeiçoamentos tecnológicos continuam a perpetuar digitalmente a “crença num certo realismo” que a fotografia analógica introduziu. Mesmo

quando a tecnologia permite através da inteligência artificial, a produção de imagens que excluem a câmara e o fotógrafo, a verosimilhança ou a verisimilitude continua a determinar o que reconhecemos e entendemos por fotografia. A ubiquidade entre o que acreditamos e duvidamos nas fotografias é uma discussão em aberto desde o seu aparecimento, como argumenta Fuentcuberta: “A fotografia atua como o beijo de Judas: o falso afeto vendido por trinta moedas. Um gesto hipócrita e desleal que esconde uma terrível traição: a denúncia de quem justamente diz personificar a Verdade e a Vida.”³

I – Fotografias documento: inventário e catalogação

No ambiente efervescente de inovações tecnológicas e industriais, o aparecimento da fotografia em 1839, instrumento da crença positivista aliada do conhecimento científico e do progresso tecnológico, desde cedo estendeu as suas aplicações e uso a inúmeros campos institucionais e comerciais. A encomenda de registos fotográficos do património arquitetónico e de objetos artísticos e museológicos, rapidamente se vulgarizou entre as instituições do Estado ou por iniciativa privada com objetivos comerciais. Em 1852 o British Museum encomendou a Roger Fenton (1819-1869) fotografias de desenhos e esculturas que faziam parte do seu acervo. Entendidas como reprodução e documento, estas fotografias tinham como ideia primeira referenciar e catalogar objetos artísticos. Em Portugal as fotografias de Carlos Relvas da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* realizada, em 1882, no Palácio Alvor-Pombal, Lisboa, é um exemplo destas fotografias inventário que eram posteriormente agrupadas em álbum.⁴

[FIG. 1] **Página do *Álbum das Relíquias Expostas na Igreja de São Roque em Agosto de 1909* com provas fotográficas da Casa Photographica Vasques**
*Page from the *Álbum das Relíquias Expostas na Igreja de São Roque em Agosto de 1909* with photographic proofs by Casa Photographica Vasques*



Mantendo como premissa a centralidade e a frontalidade dos objetos/artefactos fotografados, estas fotografias de inventário faziam uso de um fundo neutro e iluminação difusa de modo a permitir ver o todo do objeto e os seus detalhes. Este modelo visual de reprodução e inventário viria mais tarde, por contribuição da arqueologia e da antropologia a incluir uma régua e uma escala de cor nas fotografias, de modo a garantir uma referência de escala e de cor aos assuntos representados.

No caso específico das fotografias de relíquias o *Álbum das Relíquias Expostas na Igreja de São Roque em Agosto de 1909* com provas fotográficas da Casa Fotográfica Vasques, é um arquétipo deste modelo visual. Nos dois exemplares deste álbum, que o Arquivo da SCML tem em acervo, é interessante verificar que as fotografias ao invés de isolar os objetos retratam os relicários nos expositores, o que permite ver a disposição dos diversos grupos de relicários sob um fundo escuro (fig. 1).⁵

Um exemplo da longevidade deste modelo de fotografias de registo ou inventário é a publicação *Esplendor e Devoção Os Relicários de S. Roque*, volume III (1998), um índice de relicários do museu. Na primeira parte do livro são destacados alguns dos relicários, que são reproduzidos em fotografias a cores e num segundo momento um extenso índice, onde a cada relicário corresponde uma ou duas fotografias a preto e branco e uma extensa ficha técnica (fig. 2).⁶

Com o aparecimento do *offset* nas duas últimas décadas do século XIX, o espaço de circulação e disseminação das fotografias através da sua reprodução industrial em diversos suportes e publicações, teve uma enorme expansão. As fotografias ganham uma verdadeira dimensão pública.

[FIG. 2] Relicário do santo espinho da coroa de Cristo Inv. n.º: RL 1289 in *Esplendor e Devoção Os Relicários de S. Roque*, 1998, p. 32.
Reliquary of the holy thorn of the crown of Christ Inv. no.: RL 1289 in Esplendor e Devoção. Os Relicários de S. Roque, 1998, p. 32.



II – Os objetos da “nova fotografia”

Assente nos inúmeros desenvolvimentos tecno-industriais da fotografia nas duas primeiras décadas do século XX, com a vulgarização das câmaras fotográficas de pequeno e médio formato, o melhoramento das óticas, películas em acetato com maior sensibilidade, a iluminação artificial e em novas técnicas de impressão, expandiram as possibilidades de criação e de reprodução das imagens fotográficas. Estes desenvolvimentos técnicos possibilitaram o advento da fotografia de massas que a indústria publicitária

consolidou multiplicando as representações de produtos industriais em revistas, folhetos e outdoors publicitários.

O impacto destes novos avanços tecnológicos foi considerável em muitos outros domínios expandindo a utilização de fotografias na ciência ou por exemplo na indústria militar com as fotografias aéreas. Mas foi no campo artístico com o experimentalismo das vanguardas históricas do período entre guerras, nas décadas de 1920 e de 1930, que as potencialidades e usos das fotografias ganham uma nova expressão. Sendo necessário referir que para as vanguardas artísticas históricas as fotografias integram um debate crítico mais vasto que implicava também o design gráfico e o cinema.

Os aperfeiçoamentos nas óticas, com a macrofotografia, vão possibilitar fotografar planos muito aproximados dos assuntos, vulgo *close-up*, transformando significativamente a imagem dos objetos/assuntos fotografados. Este novo efeito ótico maximiza a escala e o detalhe dos assuntos que nas imagens são maiores do que o seu tamanho real. Ausentes de qualquer referente de escala os objetos/assuntos são “descorporizados e podem tornar-se tão grandes (hipérbole) ou pequenos (eufemismo) quanto o observador os imagina”⁷. Historicamente a ideia destas fotografias de objetos “flutuantes” emergiu do âmbito experimental da arte e do design como parte da “nova fotografia”.

A ideia de uma nova “fotografia” que emerge durante a década de 1920 nos países europeus industrializados nos EUA e no Japão. Designada por *Neu sachlichkeit* (nova objetividade) e originalmente ligada a um grupo de pintores na Alemanha, o termo foi vulgarizado como referente à fotografia e às representações de objetos, como refere David Bate.⁸ Este novo entendimento das fotografias teve um impacto considerável na representação de objetos e produtos industriais criando a ideia de uma nova *objetualidade*. As imagens, as fotografias, os filmes e o design gráfico contribuíram decisivamente para disseminar a ideia de modernidade associada ao progresso tecnológico e industrial. E estes entendimentos formais e estéticos do moderno serviram em simultâneo a propaganda política dos regimes autoritários – fascismos e comunismos e a publicidade dos produtos industriais.

A utilização das fotografias no contexto das vanguardas soviéticas tinha como expectativa a criação de uma visão revolucionária. A questão envolveu uma série de debates na revista *Novy Lef* onde Alexander Rodchenko argumentou que o experimentalismo e as inovações formais na fotografia deveriam ter como finalidade alterar a perceção das coisas, as fotografias deveriam ser tiradas “de todos os pontos de vista, exceto do “nível do umbigo”⁹. Esta afirmação enraizada no conceito de *ostranenie*, desenvolvido de Victor Shklovsky em relação à literatura tinha como enunciado transformar o que é familiar em estranho. Para Rodchenko o objetivo da arte era o de: “(...) transmitir a sensação das coisas tal como são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte consiste em

tornar os objetos “desfamiliarizados”, em tornar as formas desafiantes, em aumentar a dificuldade e a extensão da percepção, porque o processo de percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado”.

A ideia era expandir a percepção para além do que é (re)conhecido e provocar um novo entendimento dos objetos, do espaço e das situações quotidianas. O tempo novo da revolução necessitava de novas imagens.

Mantendo constantes algumas das tipologias ou categorias históricas, como as de documentar e inventariar, as fotografias de objetos museológicos hoje têm outras finalidades e valências, como as de promover as exposições em múltiplos suportes. O seu espaço de circulação ou disseminação é vizinho da publicidade e da promoção de outros produtos assunto utiliza os mesmos suportes de comunicação e visualização, as plataformas *web* e as redes sociais. Os modelos visuais destas fotografias aproximam-se na sofisticação de outras imagens comerciais e incluem outros conteúdos visuais, imagens 3D a partir de fotografias de visitas virtuais aos Museus e edifícios históricos, teasers em vídeo, etc. As fotografias de objetos museológicos fazem parte de estratégias de divulgação e comercialização de conteúdos culturais que competem por novos públicos e utilizam meios tecnológicos e formais semelhantes aos do marketing e da publicidade.

III – Duas fotógrafas e três fotógrafos: as relíquias para além dos relicários

O enunciado proposto aos artistas derivou da hipótese de fotografar as relíquias para além do contexto evidente, da utilização das fotografias enquanto inventário ou como material de divulgação do Museu. Evitando a ideia de documentar, a escala ou a forma do objeto, tendo a escolha do relicário/reliquia a fotografar sido da responsabilidade dos artistas a partir de um grupo restrito proposto pelo Museu. A escolha das fotógrafas e dos fotógrafos teve como premissa o interesse, a especificidade e a heterogeneidade do percurso destes autores. Nos casos de João Paulo Serafim e de Sebastiano Raimondo existe uma ligação óbvia à museologia aos objetos museológicos e ao ensino da fotografia, Lucília Monteiro fotojornalista de profissão mantém como autora um interesse particular por ex-votos e por arquivos, Pedro Ferreira é um dos mais reconhecidos fotógrafos de moda e tem uma larga experiência na fotografia de estúdio, objetos e produtos para revistas e catálogos comerciais, e Maria Beatriz Vilhena, arquiteta de formação desenvolveu e trabalhou temas religiosos nas suas séries fotográficas.

As fotografias destes autores utilizam e intersectam os modelos históricos de representação fotográfica de objetos museológicos referenciados anteriormente. No entanto ao invés das encomendas institucionais e comerciais onde as fotografias respondem perante finalidades e usos específicos – muitas vezes não existe sequer a menção da



[FIG. 3] **João Paulo Serafim, 2024 Museu de São Roque, fotografia não editada.**

João Paulo Serafim, 2024 Museu de São Roque, unedited photograph.

autoria, esta exposição pretende acentuar a criatividade individual e a multiplicidade de “modos de ver” os objetos relíquias. Fotografar implica inúmeras vezes um gesto mimético de repetição das premissas e dos códigos visuais de arquétipos visuais da história das representações de objetos, que são anteriores à fotografia, os desenhos técnicos ou as naturezas da pintura. No entanto cada uma destas séries fotográficas reflete de modo particular as referências e o posicio-

namento dos artistas perante o objeto, o relicário e a relíquia. As estratégias expositivas, a sequência, a escala das fotografias, os tipos de impressão e suportes foram determinados por cada um dos autores.

Convocando o confronto entre o objeto fotografado o relicário e a relíquia, estas fotografias pretendem estimular uma reflexão crítica do que podem as fotografias criar a partir dos relicários objeto e da imagem simbólica da relíquia. A presença dos relicários na galeria convoca uma dupla imagem, o objeto e objeto fotografado, de modo a confrontar o espectador com as possibilidades e os limites das imagens fotográficas.

Se as fotografias mostram o que os fotógrafos decidem, veem para além dos nossos olhos, coisas que não vemos nem imaginamos a olho nu. Isolam partes dos assuntos/objeto através de planos de foco seletivos, criando uma imagem abstrata do objeto, recriam a cor e a escala, fragmentam para reconstruir outros modos de ver as coisas. Neste caso as fotografias constroem planos simbólicos e alegóricos para nos fazer ver e imaginar as relíquias fragmento para além do relicário.

Existe uma afinidade evidente nos modelos visuais de algumas destas fotografias e as de produtos comerciais, vulgarmente denominadas de *pack-shot* ou fotografia de produto, que mostram um objeto/produto e a sua embalagem. No entanto, cada um dos autores utilizou estratégias de aproximação em relação ao relicário variando escala,

enquadramento e relação com o fundo. A especificidade dos relicários demarca parte destas escolhas, no caso dos relicários fotografados por Raimondo, Ferreira e Serafim, estes permitem ver parcialmente as relíquias, nos casos de Vilhena e de Monteiro as relíquias-crânio estão cobertas por tecido. Em todos os casos não é permitido abrir ou tocar nas relíquias. Nos primeiros, temos de considerar a imagem do relicário como “embalagem” simbólica e artística que guarda e protege a relíquia conferindo um valor artístico e cultural. Nos segundos, o pano protege e esconde a relíquia.

Com exceção de Raimondo, todos os outros fotógrafos/as optaram por mostrar o relicário num fundo. No caso de Serafim, a fotografia que abre a série, é uma citação ao arquétipo das fotografias de inventário museológico, com a inclusão de uma régua e de uma escala de cor que permitem auferir as cores e a escala do relicário. Ferreira divide a fotografia do relicário em quatro imagens, recriando o objeto numa imagem de grande escala. Monteiro parte da ideia de ver o todo do relicário de frente, de perfil e de trás a partir do mesmo ponto de vista. Vilhena fotografa o relicário alterando a relação de escala e de iluminação em cada uma das fotografias. Os diferentes tipos de fundo têm diferentes léxicos de significado, Serafim utiliza um fundo neutro branco, Ferreira um fundo purpura ou avermelhado, Vilhena fundos de cor de terra ou brancos aquecidos e pretos e Monteiro opta por usar três dominantes de cor que homogeneizam objeto e o fundo – vermelho, azul e verde, em negativo e positivo.

Os fundos simples ou abstratos afastam o objeto do seu contexto conferem um valor informativo, uma denotação semiótica ao objeto. Esta relação entre assunto assenta numa retórica de contraste, o fundo cria uma antítese entre a coisa (o objeto) e o “nada” (o fundo). Uma antítese que evidencia um segundo significado simbólico, parasita do significado informativo, em que o fundo opera como um vazio simbólico. Em contraste com este vazio o objeto adquire um significado simbólico, como escreve Bate, “(...) o significante flutua num espaço vazio (...) o objeto ocupa o espaço cultural simbólico da imagem. (...) os dois níveis de significação, informativo e simbólico, combinam-se em qualquer leitura instantânea da imagem. Um nível é descritivo (denotativo) e o outro é simbólico, ideológico (conotativo).”¹⁰

Nas fotografias do *Relicário de S. Vicente e S. Celestino*, Raimondo abdica do fundo e ensaia uma estratégia visual que reconfigura a imagem da relíquia para além do relicário. Recorrendo à macrofotografia, as imagens operam como resíduos abstratos de um todo, ausentes de qualquer referente de escala e descontextualizadas de qualquer significado informativo. Estimulam no observador a possibilidade de as reposicionar e confrontar o relicário, em exposição na galeria perto das fotografias. Outro dos aspetos singulares desta série é o facto das quatro imagens expostas resultarem de sete fotografias originais. Três das imagens expostas resultam de uma sobreposição de duas fotografias. Uma

destas imagens-montagem deixa ver o reflexo da mão de Raimondo com o disparador no momento da abertura do obturador.

Fotografada sempre a partir de um ponto de vista elevado, a série de fotografias do *Relicário de uma das onze mil virgens* de Vilhena utiliza um léxico de técnicas que combina alguns dos códigos utilizados na publicidade. A sequência abre com duas fotografias descritivas do relicário, o objeto no seu todo em duas posições diferentes, na primeira sob um fundo branco o relicário surge quase em contraluz, na segunda com um fundo preto. As quatro fotografias subsequentes propõem a desmontagem possível dos diversos elementos do relicário, a coroa, a base, e o crânio. Vilhena usa a iluminação pontual ou parcial para destacar o relicário, ou partes deste, onde o “brilho” e o detalhe das zonas mais iluminadas contrastam com as partes do fundo que permanecem na sombra, diminuindo a presença do fundo.

O ensaio visual de João Paulo Serafim do *Braço relicário de S. Celestino e S. Vitor Mártires* abre com um falso díptico, onde duas fotografias síntese mostram o objeto sob fundo neutro. A primeira uma referência ao arquétipo da fotografia de objetos museográficos com a inclusão das réguas de cor e escala, a segunda uma imagem lateral do braço relicário. A sequência final de cinco fotografias sugere uma escavação arqueológica, parte do relicário e procura chegar à relíquia. Juntando diversas abordagens, umas descritivas outras abstratas, como a fotografia do vidro que protege o osso relíquia ou a imagem epílogo um hipotético resíduo da relíquia ?

A ideia de montagem ao recriar uma imagem para além da narrativa descritiva, do detalhe e da escala define as fotografias de Pedro Ferreira do relicário de S. Bonifácio Mártir. A sofisticação no tratamento de cor, a iluminação e o foco parcelar, a ideia de movimento parcial e o recurso a tomadas de vista menos convencionais, afirmam uma estratégia mais experimental. Alinhada com a ideia de convocar uma certa estranheza, a criação de múltiplas imagens na mesma fotografia, mesmo nas quatro fotografias que recompõem a imagem do relicário o que vemos é o recorte do objeto em exposições múltiplas como se a intenção do fotógrafo fosse a de nos proporcionar o objeto em movimento, com as diversas tentativas de posicionar o relicário no fundo.

Partindo de uma abordagem convencional Lucília Monteiro fotografou o *Crânio de Sta. Geva Mártir* contra um fundo branco, vista de cima, de frente, e de lado. Estas três fotografias serviram de base para a autora criar um painel com seis caixas de luz na parede da galeria. Estas seis imagens retro iluminadas têm pequenas dimensões quase à escala da própria relíquia, três são imagens em positivo e as outras três duplos em negativo das primeiras. A autora decidiu tratar cromaticamente cada par de imagens em positivo e em negativo, tendo como referente o sistema de cores RGB (vermelho, verde e azul) utilizado na reprodução de cor em dispositivos eletrónicos, computadores, scanners e câmaras digitais.

Alinhadas por cores vermelho, verde e azul, as imagens do positivo numa linha em cima e as do negativo na linha de baixo. Uma dupla citação, ao sistema cromático utilizado pela tecnologia digital e ao positivo e o negativo da fotografia analógica.

Propondo outra imagem da relíquia as imagens desta série permitem ver detalhes e pormenores da relíquia que a reprodução convencional não conseguiria.

Num tempo pós-fotográfico marcado pela saturação de imagens fotográficas esta exposição pretende afirmar a hipótese alegórica e crítica das fotografias enquanto meio de expressão artística. A encomenda institucional do Museu de São Roque e a exposição permitiram situar e rever os diversos discursos visuais, funcionais ou simbólicos, de entender e de criar representações fotográficas dos objetos museológicos. Esta releitura parte dos limites e explora as possibilidades do que podem as fotografias fazer pelos assuntos, que pretende dar sentido à ideia da relíquia como imagem, para além do significado artístico, cultural e simbólico dos relicários, como diria Barthes, “Aqueles que não conseguem reler são obrigados a ler a mesma história em todo o lado.”¹¹

NOTAS

1 RODCHENKO, Alexander in TUPITSYN, Margarita. (1996), p. 37.

2 FUENTCUBERTA, Joan in <https://aestheticsofphotography.com/understanding-post-photography-exploiting-the-iconosphere/>

3 FUENTCUBERTA, Joan. (2010)

4 Edição iconográfica sobre a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, realizada em Lisboa, em 1882. Álbum publicado pela Oficina de J. Leipold, em benefício do Montepio Popular da Golegã, 1883. A exposição, acolhida no Palácio Alvor-Pombal, esteve na origem da constituição do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, em maio de 1884, transformado em Museu Nacional de Arte Antiga em 1911. A edição deste álbum, com tiragem limitada, reúne as fotografias de Carlos Relvas, reproduzidas por Joseph Leipold. In <https://impresanacional.pt/history/exposicao-de-arte-ornamental-1882/>

5 “*Álbum das Relíquias Expostas na Igreja de São Roque em Agosto de 1909*”. Fotografia Vasques.

6 VASSALLO E SILVA, Nuno, (1998).

7 BATE, David. (2009). *Photography, The Key Concepts*. Oxford, New York: Berg, p. 121.

8 BATE (2009) p. 122.

9 RODCHENKO, Alexander (1989), pp. 256-263.

10 BATE, David (2009), p. 119.

11 BARTHES, Roland (1974), pp. 15-16. No original em inglês, *Those who fail to re-read are obliged to read the same story everywhere*.

BIBLIOGRAFIA

Álbum das Relíquias Expostas na Igreja de São Roque em Agosto de 1909. Casa Fotográfica Vasques, 1909.

BARTHES, Roland. *S/Z*. New York: Hill and Wang, 1974.

BATE, David. *Photography, The Key Concepts*. Oxford, New York: Berg, 2009.

FUENTCUBERTA, Joan. *O Beijo de Judas, Fotografia e Verdade*. Barcelona Gustavo Gili. 2010.

RODCHENKO, Alexander, "The paths of Modern Photography", in *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913- 1940*, ed. Christopher Phillips (New York: The Metropolitan Museum of art / aperture, 1989), pp. 256-263.

TUPITSYN, Margarita. *The Soviet Photograph, 1924-37*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

VASSALLO E SILVA, Nuno, *Esplendor e Devoção Os Relicários de S. Roque*, volume III. Lisboa, Museu de São Roque, 1998.

BIBLIOGRAFIA ON-LINE

<https://aestheticsofphotography.com/understanding-post-photography-exploiting-the-iconosphere/>

<https://impresanacional.pt/history/exposicao-de-arte-ornamental-1882/>

The Image of Museum Objects: An Overview of the Uses, Limits and Descriptive Capabilities of Photography

Paulo Catrica

FCSH-IHC

The statement proposed to the artists stemmed from the hypothesis of photographing the relics beyond the obvious context, of using the photographs as an inventory or as material to publicise the museum. Avoiding the idea of documenting the size or shape of the object, the artists were responsible for selecting the reliquary/relic to be photographed from a limited group proposed by the museum. The choice of photographers was based on the interest, specificity and heterogeneity of their careers. In the case of João Paulo Serafim and Sebastiano Raimondo, there is an obvious link to museology, museum objects and teaching photography; Lucília Monteiro, a photojournalist by profession, has a particular interest in ex-photos and archives; Pedro Ferreira is one of the most renowned fashion photographers and has extensive experience in studio photography, objects and products for magazines and commercial catalogues; and Maria Beatriz Vilhena, an architect by training, has developed and worked on religious themes in her photographic series.

This author's photographs use and intersect the historical models of photographic representation of museum objects. However, unlike institutional and commercial commissions where the photographs respond to specific purposes and uses – often with no mention of authorship – this exhibition aims to emphasise individual creativity and the multiplicity of “ways of seeing” the object relic.

Each of these photographic series reflects in a particular way the artists' references and positions towards the object, the reliquary and the relic. The exhibition strategies, the sequence, the scale of the photographs, the type of printing and the media were determined by each of the authors. By evoking a confrontation between the photographed object, the reliquary and the relic, these photographs were intended to provoke a critical reflection on what photographs can do with object reliquaries and the symbolic image of the relic.

The presence of the reliquaries in the gallery evokes a double image, the object and the photographed object, to confront the viewer with the possibilities and limitations of photographic images.

In a post-photographic era marked by the saturation of photographic images, this exhibition aims to reaffirm the allegorical and critical hypothesis of photography as a means of artistic expression. The institutional commissioning of the Museu de São Roque and the exhibition made it possible to situate and review the various visual, functional or symbolic discourses of understanding and creating photographic representations of museum objects.

This re-reading starts from the limits and explores the possibilities of what photographs can do for subjects, and aims to give meaning to the idea of the relic as image, beyond the artistic, cultural and symbolic significance of reliquaries, as Barthes would say: "He who does not reread is forced to read the same story everywhere"¹.

NOTE

1 Roland Barthes in *S/Z*. (New York: Hill and Wang, 1974) pp. 15-6.

Cinco relíquias, Cinco relicários e Quatro devoções no santuário da igreja de São Roque de Lisboa

Maria João Ferreira

João Miguel Simões

Museu de São Roque, SCML

Relíquia de uma das Onze Mil Virgens

Colónia – Escorial – Lisboa

Segundo a lenda fixada pela *Legenda Aurea Sanctorum* de Tiago de Vorágine (c. 1230-1298)¹, Úrsula, filha de um rei cristão da Bretanha, foi prometida em casamento pelo seu pai a um príncipe pagão. Perante a iminência de uma guerra, Úrsula assumiu o compromisso, contrariada, na condição de ser acompanhada por dez virgens distintas para a consolarem, além de mais outras mil virgens (vindas de todas as partes) para cada uma delas; do futuro marido ser batizado; e de ter três anos de preparação. No decurso deste prazo, ela encetou uma peregrinação a Roma, tendo no regresso passado por Colónia, então cercada pelos Hunos. Úrsula foi intimada a casar com o rei dos bárbaros, mas por ter recusado, padeceu de martírio juntamente com as suas companheiras no fatídico dia 21 de outubro de 383 (fig. 1). Assim, teria nascido este culto cuja cifra foi, entretanto, elevada para as “Onze Mil Virgens”, em resultado da leitura errada da abreviatura XIMV (onze mártires e virgens)

[FIG. 1] **Martírio de Santa Úrsula e das Onze Mil Virgens**

Martyrdom of Saint Ursula

and the Eleven Thousand Virgins

Lorenzo Pasinelli (1629-1700)

Itália, Bolonha (?), 1670-1700

Gravura a água-forte sobre papel

Lisboa, BNP, inv. E 382 A

© Biblioteca Nacional de Portugal



numa inscrição em latim identificada na igreja de Santa Úrsula em Colónia². Este culto foi sempre muito popular e relacionado com a proteção da navegação contra os naufrágios das embarcações nas longas viagens, sendo nomeado, em sua honra, o arquipélago das Ilhas Virgens na América³. Também, por isso, este foi um orago importante numa cidade como Lisboa no século XVI, com vocação mercantil. Curiosamente, esta valência viria, mais tarde, a ser partilhada com São Francisco Xavier (1506-1552) após o milagre da nau Santa Cruz, numa viagem do religioso de Sanchuão para Malaca⁴.

O grande repositório de relíquias destas santas que, na sua dupla condição de veneração enquanto virgens e mártires, personificava a perfeição cristã⁵, encontra-se na Basílica de Santa Úrsula em Colónia (fig. 2), construída sobre um antigo cemitério romano que



[FIG. 2] **Basílica de Santa Úrsula em Colónia, Alemanha**
Basilica of Saint Ursula in Cologne, Germany

© Christoph Selbach / KölnTourismus GmbH

se associou a este mito, criado em 1106, quando os corpos atribuídos a Úrsula e às suas companheiras foram descobertos (fig. 3). As freiras Ursulinas de Colónia, comunidade fundada em 1535 consagrada à educação de meninas, foram as grandes dinamizadoras deste culto, assim como os jesuítas, nomeadamente de Colónia e de Portugal. Uma primeira relíquia destas santas, a de Santa Aua, veio para Lisboa, em 1517, por iniciativa da rainha D. Leonor (1458-1525), para a igreja do convento da Madre Deus⁶.



[FIG. 3] **Parede revestida a ossos das santas Virgens na Câmara Dourada da Basílica de Santa Úrsula em Colónia, Alemanha**
Bone-covered wall of the Holy Virgins in the Golden Chamber of St Ursula's Basilica in Cologne, Germany

© Kevin Lakhani / Wikimedia Commons

Deste orago, a casa professa de São Roque obteve a cabeça de uma destas santas virgens trazida de Roma pelo padre Inácio Martins em 1575⁷. Depois, em 1588, com a oferta de D. João de Borja (1533-1606) e da sua mulher D. Francisca de Aragão (1525-1615)⁸, o acervo aumentou substancialmente. Com grande pompa e uma grande procissão assinalou-se a efeméride, no dia 25 de janeiro, por via da qual entraram quatro crânios em outros tantos bustos de cobre dourados assentes sobre bases de pau preto e sete crânios em quatro

caixas grandes de veludo⁹. Havia, portanto, um total de doze crânios, entre outras relíquias notáveis¹⁰, das Onze mil Virgens na casa professa de São Roque¹¹.

Dos onze crânios oferecidos por D. João de Borja, reunidos todos em São Lourenço do Escorial antes de seguirem para Lisboa, um deles foi-lhe oferecido pela Imperatriz D. Maria de Áustria (1528-1603)¹². Os restantes crânios tiveram diferente proveniência: dois da Igreja de São Tomás de Praga, conforme documento emitido a 23 de Maio de 1579 pelo Geral da Província dos Agostinhos da Boémia, Baviera e Alemanha, a quem pertencia essa igreja, citado na autêntica de várias relíquias (isto é, o certificado pontifício que atesta a sua veracidade) de 7 de Agosto de 1587¹³; um da Igreja do extinto Mosteiro de São Francisco e dos Santos Macabeus de Colônia oferecido ao Núncio do Papa, o Arcebispo de Rossano, a 12 de Outubro de 1579¹⁴; um da Igreja de Santa Úrsula de Colônia adquirido pela Companhia de Jesus em Janeiro de 1568 para a igreja do seu colégio naquela cidade alemã¹⁵; dois da igreja do mosteiro cisterciense da cidade de Obra na Polónia conforme documento do seu abade de 15 de Janeiro de 1581¹⁶; outro adquirido por D. João de Borja ao Núncio Apostólico junto da Corte de Rodolfo II¹⁷ e, finalmente, dois ao Senado da Cidade de Buda (Budapeste, Hungria) provenientes de um extinto mosteiro daquela cidade¹⁸. Fica por saber, apenas, a proveniência de um dos crânios.

O inventário de 1691, anexo ao cerimonial da Igreja de São Roque, volta a referir os quatro bustos em cobre dourado oferecidos por D. João de Borja, mas também cinco crânios nos respetivos bustos em madeira dourada e outros três nos seus bustos em prata¹⁹, no total dos já referidos doze crânios.

De onde se infere que os bustos em madeira dourada e em prata foram uma aquisição seiscentista feita já depois da entrada da coleção na casa professa, o que é confirmado pela documentação, que atesta a sua aquisição nos primeiros anos do século XVII. Três dos cinco bustos de madeira dourada foram adquiridos numa só encomenda por 14.600 reais²⁰. Os outros dois terão sido feitos depois ou oferecidos.

Quanto aos bustos de prata, sabemos que um custou 33.000 reais, era decorado com ouro e granadas e pesava sete marcos, quatro oitavas e meia²¹ (1623g só em prata). Tinha os cabelos dourados e continha o crânio extra-coleção que viera de Roma diretamente para a casa professa²². O segundo busto pesava um pouco mais (sete marcos, quatro onças e três oitavas) (1732g só em prata), era decorado com cristais, pérolas, ouro e esmeraldas, custou 40.000 reais e foi pago por D. Isabel de Mendonça conforme atestava uma inscrição na sua base²³. O terceiro busto em prata era decorado com pedras e custou 39.000 reais²⁴, e pelo valor deveria também ser semelhante em peso.

Confrontando com as existências, verificamos que os quatro bustos de cobre resultantes da oferta de D. João de Borja correspondem aos quatro bustos que ainda hoje se expõem



[FIG. 4] **Bustos Relicários no Altar das Santas Virgens,**
Igreja de São Roque
Reliquary busts on the Altar of the Holy Virgins,
Church of São Roque

© Júlio Marques / SCML / Museu de São Roque

nas suas bases originais, em pau preto, na capela das Santas Virgens, tendo a sua feitura sido atribuída a oficina alemã (RL. 1026, 1030, 1032 e 1033).

Também os cinco bustos de madeira dourada seiscentistas ainda hoje existem, tanto os três documentados (RL. 1027, RL. 1029, RL. 1048) como os outros dois posteriores (RL. 1031 e RL. 1047), sendo que as sobrevivências concordam com os dados adquiridos na documentação: além dos cinco bustos exibirem diferenças estéticas e estilísticas passíveis de dividir em dois sub-grupos, aquele de dois bustos, que terá sido posterior ou oferecido, apresenta uma maior qualidade das figuras, mais eruditas, representadas à romana, com apontamentos alusivos à Antiguidade (fig. 4).

Os três bustos de prata já não existem, muito provavelmente por terem sido derretidos na Casa da Moeda por ordem dos franceses em 1808, à semelhança do que sucedeu com outras alfaías da Igreja de São Roque, a come-

çar com o próprio tesouro da Capela de São João Baptista²⁵ que, felizmente e por motivos ainda desconhecidos, escapou quase na totalidade a este destino. Mas é provável que os respetivos crânios sobrevivam entre os oito inventariados sumariamente como das “Onze Mil Virgens” pelo Museu de São Roque (RL. 1021, 1022, 1023, 1050, 1051, 1054, 1055 e 1058)²⁶, conquanto que nem todos o sejam.

De facto, este conjunto de oito crânios é proveniente dos onze bustos relicários em prata destruídos em 1808: três das Onze Mil Virgens, um de um mártir de Tebas e os dos santos Vedasto, Grizante e Aurélia. Os crânios de Santa Brígida, Santa Geva, São Gregório Taumaturgo e São Clemente, estão identificados, e dois deles dentro de relicários onde foram então colocados. Completa o conjunto de crânios a cabeça de um “santo sem nome”²⁷ que sempre andou solto com outro que, entretanto, se perdeu.

A presença de doze bustos relicários (três de prata, quatro de cobre dourado e seis de madeira dourada), com as respetivas cabeças individualizadas, motivou um grande protagonismo das Onze Mil Virgens na Igreja de São Roque. Aliás, D. João de Borja estipulou que esta devoção fosse uma das quatro com direito a jubileu no seu dia (21 de outubro), a par dos de Santa Brígida (1 de fevereiro), Invenção da Vera Cruz (3 de maio) e São Gregório Taumaturgo (17 de novembro).

O cerimonial da igreja de São Roque, datado de 1691, estipulava que, todos os anos, na véspera deste dia 21 de outubro, os então denominados santuários das relíquias fossem abertos, dois dos bustos de prata colocados no altar-mor, ladeados por castiçais, para aí serem beijados pela comunidade, e pela igreja colocavam-se diversos paramentos especiais²⁸. No cruzeiro, dispunham-se telas e, na capela-mor, tapetes. No dia da festa, eram cantadas ladainhas, as relíquias levadas a beijar aos doentes e os sinos tocavam a repique. À noite, fechavam-se os santuários deixando de fora, apenas, a relíquia da próxima festividade²⁹. As vias autorizadas aos fiéis para aceder às relíquias exibidas publicamente eram, assim, asseguradas: ver, beijar e tocar era possível, desde que de forma controlada, de modo a evitar a sua banalização e a dignificar o seu culto.

Relíquia de São Bonifácio mártir

Fulda – Lisboa

Bonifácio de Mogúncia³⁰, bispo e mártir, é considerado o apóstolo da Alemanha (fig. 5). O seu nome “Bonifacius” significa “aquele que faz o bem”. O seu nome de batismo era, na realidade, Wynfrith. Nasceu por volta de 672 no condado de Devon, na Inglaterra, numa família abastada. Ingressou na ordem beneditina e, em 716, deslocou-se para a Frísia (atualmente nos Países Baixos) para cristianizar as populações locais, que tinham dialectos semelhantes aos dos anglo-saxões.



[FIG. 5] **São Bonifácio, bispo e mártir**
Saint Boniface, bishop and martyr

Abraham Bloemaert (1564-1651), pintor
Cornelis Bloemaert (1623-1680), gravador
Gravura de cobre sobre papel

Het Utrechts Archief (Arquivo Histórico de Utrecht), inv. 31806

© Het Utrechts Archief



[FIG. 6] **Abadia de Fulda, pormenor de vista panorâmica de Fulda**

Fulda Abbey, detail of panoramic view of Fulda

Matthäus Merian (1593-1650)

Gravura sobre papel publicada em MERIAN, Matthäus, *Topographia Hassiae et regionum vicinarum*, vol. 7, 2.^a ed., Frankfurt am Main, Zumtrucht verlegt von denen Mertanischen Erven, 1655.

Em 718, deslocou-se a Roma e o papa Gregório II (669-715) impôs-lhe o nome de Bonifácio e enviou-o à Germânia para reorganizar a Igreja nessa região ainda pagã. Em 723, num ato que marcou a sua ação apostólica, derrubou o carvalho sagrado dedicado ao deus Thor e com a sua madeira construiu uma capela, onde hoje se ergue a catedral de Fritzlar. Foi o responsável pela fundação de diversas dioceses na atual Alemanha e França. Em 754, regressou à Frísia para continuar a evangelização dos frísios, mas acabou por ser assassinado pelos pagãos. Os seus restos mortais foram sepultados na abadia de Fulda (fig. 6), fundada por um dos seus discípulos em 742 e convertida em Sé Catedral em 1752, onde ainda permanecem num túmulo barroco, da autoria do arquiteto Johannes Maus (1682-1731) e do escultor Johann Neudecker, o Velho (1663-1718)³¹ (figs. 7 e 8).

O seu culto iniciou-se logo após a sua morte e espalhou-se pela sua área de influência, nomeadamente na Alemanha, Países Baixos e Inglaterra. De igual forma, também as suas relíquias começaram a espalhar-se.

A relíquia mínima que existe hoje no santuário de São Roque consiste numa série de fragmentos de osso, provavelmente de uma vértebra, identificados por uma filacteria em pergaminho com a inscrição manuscrita em português: "S. Bonifacio mart." em letra caligráfica, itálica, de finais do século XVI. A relíquia e a filacteria encontram-se inscritas num pendente oval, em tecido, com emolduramento a fio laminado de ouro, e protegidas por vidro. É provável que, inicialmente, fosse usada ao peito, como um camafeu, e, mais tarde tenha sido acondicionada num relicário.

São escassos os dados documentais a seu respeito, desconhecendo-se a sua origem. Sabe-se, contudo, que não integrava a oferta de D. João de Borja, de 1588 e que é descrita no altar das Santas Virgens em 1614 num "reliquiario ovado de latam dourado"³². Este volta a ser mencionado, com descrição semelhante e no mesmo local, nos inventários de 1636³³ e em 1691, especificando-se aqui que o seu relicário era uma "custódia piquena de latão dourado"³⁴. O relicário hoje é, de facto, uma custódia, mas em talha dourada, datável de meados do século XVIII, o que pode denunciar que, nesta época mais tardia, houve

uma alteração do suporte que manteve, contudo, a tipologia do seu antecessor.

Também oferece estranheza o facto de sendo a relíquia referente a um santo masculino ser guardada e exposta no altar das Santas Virgens, tanto mais que ainda ostenta no verso uma inscrição manuscrita, a lápis, do século XX, que diz “virzens”. Esta situação poderá dever-se à natureza feminina do medalhão, em que se apresenta, aparentemente adequado para se usar ao pescoço.

A casa professa de São Roque possuía outras relíquias de um mártir São Bonifácio, que se confundem com o apóstolo alemão. Encontram-se duas no relicário à *tabula* RL 1214, e, ainda por localizar, uma terceira num outro relicário à *tabula*, ambos provenientes da outrora capela de Nossa Senhora dos Agonizantes, atual capela do Santíssimo Sacramento, e uma quarta relíquia num relicário emoldurado com 35 relíquias na capela das Santas Virgens. Existe uma outra relíquia deste santo embrulhada em papel, datável do século XIX, no interior do relicário de São Fausto (RL 281) e, por fim, uma última, microscópica, no relicário de bolso (RL 404) proveniente da doação, em 2008, de D. Teresa Maria de Mendia de Castro (Nova Goa).

É muito improvável que todas estas relíquias sejam do bispo mártir São Bonifácio de Mogúncia. Até porque duas autênticas que testemunham a proveniência das relíquias da capela de Nossa Senhora dos Agonizantes referem que uma delas é de um São Bonifácio mártir, exumado da Catacumba de Calisto em 1672³⁵, e a outra, de outro Bonifácio, também mártir, mas procedente da Catacumba de Ciríaca em 1669³⁶.

Mas assumindo que a relíquia individualizada, documentada num relicário em forma de custódia em latão, desde pelo menos 1614, e que ainda hoje existe, é do verdadeiro



[FIG. 7] **Túmulo de São Bonifácio na cripta da Abadia de Fulda**
Saint Boniface's tomb in the crypt of Fulda Abbey
Johannes Maus (1682-1731), arquiteto
e Johann Neudecker (1663-1718), escultor
1704-1712

© Gerd Eichmann / Wikimedia Commons



[FIG. 8] **Pormenor do Túmulo de São Bonifácio na cripta da Abadia de Fulda**
Detail of the tomb of St Boniface in the crypt of Fulda Abbey

© Gerd Eichmann / Wikimedia Commons

São Bonifácio, bispo e mártir, que devoção teve ela no contexto nacional? Não obstante a forte presença alemã, flamenga e inglesa na cidade de Lisboa, durante a Idade Moderna, aparentemente, São Bonifácio não recebeu qualquer prece dos lisboetas. O culto de São Bonifácio ficou restrito às comunidades do norte da Europa com as quais a história do santo se liga.

Ainda assim, em Portugal, na vila de Borba de Godim (município de Felgueiras, distrito do Porto), existe a travessa de São Bonifácio, porque nesse local foi construído, em 1794, um palácio por D. Francisco Moura Coutinho, que mandou vir de Roma as relíquias do mártir São Bonifácio, outro corpo exumado da Catacumba de Ciríaca, disposto em *simulacra*, que ainda se preserva na capela do referido palácio³⁷. E no Brasil, no Estado de Santa Catarina, existe o município de São Bonifácio, mas o nome do santo foi-lhe dado, substituindo o topônimo indígena de Capivari, pela forte presença colonizadora dos alemães no século XIX, que ainda hoje se faz sentir³⁸.

Relíquia de Santa Geva

Warendorf – Eberbach – Mainz – Praga – Escorial – Lisboa

Segundo uma lenda, um pastor de porcos chamado Frecky ao serviço do casal de ricos proprietários alemães, Everword e Geva, viu, certo dia, uma luz a brilhar na floresta, enquanto trabalhava. Contou o facto ao seu senhor, que, por sua vez, foi instruído, num sonho, a oferecer a Deus o local desta aparição de luz. A lenda parece fundamentar-se na origem etimológica em alemão antigo do nome dos proprietários. Everword significa “mestre de javalis” e Geva “oferta” ou “dádiva”³⁹.

O nobre Everword e a sua mulher Geva fundaram assim, naquele local, por volta de 854, o mosteiro feminino de Freckenhorst, em Warendorf, perto de Münster, na Renânia do Norte-Vestefália, ao qual fizeram doações significativas. Dois terços dos seus bens foram atribuídos a Freckenhorst e um terço à abadia masculina de Fulda⁴⁰, onde hoje se ergue a catedral daquela cidade.

Everword passou o final da sua vida como monge em Fulda, enquanto Geva se tornou freira em Freckenhorst. Neste mosteiro, uma sua sobrinha, Thiathildis, foi a primeira abadessa sendo depois elevada a santa. A narrativa da sua vida, a *Vita Thiathildis*, redigida no século XIV ou XV, é a única fonte para a história de Everword e Geva⁴¹. Pouco depois da fundação deste mosteiro, em 861, o bispo Liutberto de Münster (bispo entre 849-870) atribuiu-lhe uma importante coleção de relíquias tornando-o num importante santuário na Alemanha⁴².

Everword terá falecido a 3 de maio de 863 e Geva a 2 de maio de ano desconhecido, celebrando-se nestes dois dias (2 e 3 de maio) os dois santos de forma conjunta. Geva

terá sido sepultada na abadia de Freckenhorst, enquanto sua fundadora, adquirindo, com o tempo, o estatuto de santa. Este mosteiro feminino era, na sua origem, um recolhimento para senhoras nobres, adotando a ordem agostinha entre 1240 e 1495. Após a Reforma, foi integrado no Arcebisado de Colônia e voltou a ser um recolhimento de senhoras nobres até 1810-1811, quando foi extinto⁴³.

A relíquia de Santa Geva que se preserva no santuário de São Roque, trata-se de um crânio humano, de pequenas dimensões, sem o maxilar inferior. Está revestido a tecido dourado, com uma inscrição manuscrita em caracteres itálicos sobre pergaminho a qual, em duas linhas, afirma: “Sancta Geua v[ir]go et Martyr / De genere comitum de Vychoiv”, o que se pode traduzir por “Santa Geva, virgem e mártir / Da família do conde de Vychoium (?)”.

A leitura do topónimo sempre suscitou dúvidas. A autêntica, datada de 17 de fevereiro de 1581⁴⁴, transcreveu “Vij”, deixando um espaço em branco para ser completado com informação a adquirir, denunciando que, já nesta época, havia dúvida quanto à leitura do topónimo associado à santa. Deverá ser, certamente, referente a um condado daquela região alemã, que permanece por identificar.

A autêntica foi emitida por um notário na presença dos frades cistercienses de Eberbach, no sul da Alemanha, abadia fundada em 1136 por São Bernardo de Claraval (1090-1153), e que ainda hoje existe, embora a comunidade monástica tenha sido extinta em 1803 (fig. 9). A cabeça de Santa Geva, que se conservava no seu túmulo na abadia de Freckenhorst, foi transferida para Eberbach, provavelmente nos inícios do século XVI, quando aquele mosteiro feminino voltou a ser apenas um recolhimento de senhoras nobres na sequência da Reforma católica.

Por este documento, sabemos que a relíquia de Santa Geva estava, em 1581, no antigo altar da Santíssima Trindade e, juntamente com outras relíquias (as cabeças de um dos companheiros de São Gereão, de Santa Aurélia virgem, de um dos mártires da Mauritânia, de Santa Constança rainha e de São Conrado), foi trasladada para o altar dos Santos Apóstolos Filipe e Tiago. Após uma missa solene,



[FIG. 9] **Abadia de Eberbach, Alemanha**
Eberbach Abbey, Germany

© Sven Moschitz / Stiftung Kloster Eberbach

o conjunto foi entregue ao representante do Arcebispo de Mainz, em cuja diocese se localizava este mosteiro⁴⁵.

William Telfer propôs que o Arcebispo de Mainz, Daniel Brendel von Homburg (arcebispo entre 1555-1582), tenha oferecido estas relíquias à imperatriz Maria de Áustria, como recompensa pelos seus esforços na defesa do catolicismo tridentino na Alemanha e como presente de despedida, pois, pouco depois, a imperatriz saiu de Praga em direção a Espanha⁴⁶. D. Maria, por sua vez, dividiu o lote proveniente de Eberbach e, a 29 de agosto de 1587, ofereceu a D. João de Borja, seu mordomo-mor, os crânios de Santa Geva e de Santa Aurélia, entre outras relíquias importantes de diversas proveniências (como as cabeças de São Gregório Taumaturgo, de São Vedasto, de uma das Onze Mil Virgens, de um santo cujo nome se perdera pela sua grande antiguidade, bem como as relíquias de São Roque, Onze Mil Virgens, e Santa Bárbara, oferecidas pela República de Veneza). A oferta ocorreu já em Espanha, no mosteiro de São Lourenço do Escorial⁴⁷.

A relíquia de Santa Geva foi, assim, incluída na doação de D. João de Borja à casa professa de São Roque de Lisboa, encabeçando o 3.º andor na procissão já assinalada, ocorrida a 25 de janeiro de 1588. Manuel de Campos descreve-a desta forma: “Neste andor hia hum meyo corpo de prata dourado posto sobre hum caixão forrado de veludo carmesim & marchetado de prata com a cabeça de Santa Geva virgem & mártir da geração dos condes de Vij”⁴⁸. Manuel de Campos leu certamente a autêntica pois repete o topônimo incompleto.

A relíquia de Santa Geva foi então integrada no altar das Santas Virgens da Igreja de São Roque, comparcendo neste espaço nos inventários da casa professa datados de janeiro de 1603⁴⁹, 1614⁵⁰ e 1636⁵¹, onde é sempre referida integrada no seu busto de prata sobre as “suas almofadas de tercio pelo carmezim”, presumivelmente uma das quatro caixas de madeira em forma de almofadas revestidas a veludo vermelho com aplicações de prata que ainda hoje existem (RL 1049, 1052, 1053 e 1059).

A saída da Alemanha e a sua vinda para Lisboa ditou que a memória de Santa Geva se perdesse naquele país. No vasto dicionário de santos alemão publicado em 1719 em Colónia, (em cuja diocese se localizava, entretanto, o mosteiro de Freckenhorst, local de sepultamento de Santa Geva, sua fundadora) o nome Geva (ou Guiva) é desconhecido⁵². E mesmo em Lisboa, na casa professa dos jesuítas, o dia 2 de maio não tinha qualquer referência à santa⁵³, não obstante a dimensão importante da relíquia (um crânio individualizado), o seu busto de prata que provavelmente impressionaria e a proximidade das festas de São Filipe e Santiago (1 de maio) e do jubileu da Invenção da Vera Cruz (3 de maio), que obrigava à ornamentação de toda a igreja. Provavelmente, o desconhecimento da hagiografia da santa ditou a inexistência da sua devoção.

O busto em prata, obra decerto alemã do século XVI (ou mesmo anterior) desapareceu, com toda a probabilidade em 1808, no âmbito da já citada conjuntura em

que muitas peças de metal precioso não essenciais ao culto católico foram derretidas. É interessante verificar que, tendo-se perdido o relicário pela sua natureza preciosa, a relíquia, contudo, não obstante ser o elemento mais frágil e alvo de uma possível destruição por motivos ideológicos, preservou-se, talvez graças à interferência do padre tesoureiro da Igreja de São Roque, que a conseguiu retirar antes do relicário seguir para a Casa da Moeda.

A relíquia de Santa Geva, já sem o relicário de prata, terá sido “redescoberta” em 1843, por de trás da pintura que ocultava o nicho da capela das Santas Virgens, onde foi inventariada com o n.º 40⁵⁴. Desde essa data preserva-se no acervo da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, ingressando no acervo do Museu de São Roque em 1982, com o número de inventário RL 1062⁵⁵.

Relíquias dos santos mártires Celestino, Vicente e Vitório

Roma – Lisboa

Embora atualmente expostas no altar dos Santos Mártires, estas relíquias fazem parte de um extenso conjunto que enriquecia os nichos laterais da capela de Nossa Senhora dos Agonizantes, hoje do Santíssimo Sacramento, na igreja de São Roque. Estão integradas em doze bustos, dezasseis braços, oito ostensórios, cinco maquinetas *a tabula*, e mais outros relicários diversos, ali reunidos no final do século XVII e apearados em 2006 (fig. 10) para recolocar no local as duas grandes telas do pintor Bento Coelho da Silveira (1617-1708) (Pin. 58 e 59).

Apesar de oito dos bustos representarem padres jesuítas (fig. 11), o facto é que as relíquias neles contidas são de diversos santos sem qualquer ligação àquela ordem religiosa. É o caso das dos mártires Celestino e Vitório



[FIG. 10] **Conjunto de relicários no nicho lateral da capela do Santíssimo Sacramento, Igreja de São Roque**

Set of reliquaries in the side niche of the chapel of the Holy Sacrament, Church of São Roque
2007

© Júlio Marques / SCML/ Museu de São Roque



[FIG. 11] **Nichos com relicários de santos jesuítas na capela do Santíssimo Sacramento, Igreja de São Roque**
Niches with reliquaries of Jesuit saints in the chapel of the Holy Sacrament, Church of São Roque
 2008

© Cintra e Castro Caldas

que aparecem associadas num único braço relicário, e das de Celestino e Vicente, num único busto. Mas isso não significa que estes tenham tido uma história comum, ou até que o Celestino presente nos dois relicários seja o mesmo indivíduo.

O ingresso destas relíquias na Igreja de São Roque insere-se num período mais tardio, em relação à grande doação de D. João de Borja (1588), quando conjuntos alargados de relíquias foram identificados, extraídos dos cemitérios (catacumbas) de Roma e distribuídos de forma massiva e padronizada pelas igrejas da Europa (fig. 12). Uma análise das autênticas que sobrevivem no Arquivo Histórico da SCML e, principalmente, das próprias relíquias revelam-nos o *modus operandi* desta indústria.

O corpo de um banal romano, falecido entre os séculos II e IV da nossa era, era enterrado em *loculi* de uma das muitas galerias das diversas catacumbas escavadas ao longo das principais estradas romanas, e identificado por uma inscrição numa lápide. A presença de símbolos cristãos ou simplesmente a sua inumação confirmavam a sua devoção à fé cristã,

motivando a crença que as catacumbas eram necrópoles de mártires. Caso o corpo se encontrasse bem preservado e, ainda para mais, com sinais de tortura, era provável que se estivesse na presença de um santo importante.

Com a descoberta da ampla rede de galerias em 1578, depressa as catacumbas se tornam fontes inesgotáveis de relíquias para os séculos posteriores⁵⁶ (até 1864, quando são definitivamente encerradas). As autoridades eclesiásticas procediam, então, ao reconhecimento dos corpos a “santificar” e, consequentemente, à impressão de etiquetas com a sua identificação em latim, procedendo-se ao seu corte com guilhotina. Estas etiquetas eram coladas individualmente em cada um dos ossos do santo. No caso de ossos maiores (mas não só), estes eram cortados (ou simplesmente quebrados) dando origem a duas, três, quatro ou mais relíquias individualizadas, por forma a que, todas elas, tivessem um tamanho semelhante. A diminuição do seu tamanho implicava a multiplicação do seu número, o que não só garantia a sua distribuição por um território mais alargado como ia de encontro à grande procura do público, no âmbito do culto de relíquias que a Contra-Reforma consentia e incentivava⁵⁷.

Procedia-se, desta forma, simultaneamente, para um número alargado de “santos” (oito, nove, dez ou mais), fazendo-se depois um sortido de relíquias em que cada lote era constituído por várias relíquias, cada uma de seu santo bem identificado, mas repetindo-se os mesmos santos em cada um dos lotes. Assim se justifica que, no caso dos relicários *a tabula* desta capela, a grande maioria dos mesmos vinte santos se repita em cada uma delas (RL 1223-1225)⁵⁸.

A autenticação também era feita de forma seriada. A autêntica em pergaminho, totalmente manuscrita em letra caligráfica, redigida por um notário, com testemunhas, assinaturas de altas dignidades e selos pendentes, replicando uma escritura notarial, em sintonia com o método proposto por São Carlos Borromeu no Concílio de Milão de 1576, para organizar e legitimar as relíquias⁵⁹, deu lugar a um pequeno papel impresso, previamente preenchido, feito em nome de um dos muitos cardeais de Roma, onde apenas os nomes dos santos eram apressadamente manuscritos, na tentativa de responder à intensa procura de sacros restos. Datava-se, rubricava-se, apunha-se o selo branco sobre cera e estavam as relíquias aptas a serem colocadas à devoção dos fiéis nas várias igrejas da Cristandade⁶⁰.

Na igreja de São Roque, há diversas relíquias destes “santos em série”, das catacumbas de Ponciano, Calisto, Priscila, Ciríaca e Calepódio agrupadas em relicários colectivos. Os nomes são os dos banais romanos que viveram no final do Império, cuja homonímia faz lembrar santos mais importantes.

A sua história individual é-nos totalmente desconhecida. Celestino, Vicente e Vitório, provavelmente, nunca se conheceram ou cruzaram nas ruas de Roma. Como tantos outros, repousavam no seu túmulo quando foram, nos finais do século XVII, abruptamente exumados, repartidos em pedaços e etiquetados (as etiquetas de Celestino ainda mantêm a mira de corte). Um pequeno pedaço de cada um deles veio para Lisboa, cidade



[FIG. 12] **As Catacumbas de Roma**

The Catacombs of Rome

Adolphe Rouargue (1810-1870), pintor

Alexandre Hurel (1827 -c.1870), gravador

Gravura sobre papel publicada em *Le Magasin Pittoresque*, t. 29, n.º 25, jun. 1861, p. 193.

© Wikimedia Commons

nos confins do Ocidente que já existia no seu tempo, mas de que, provavelmente, nunca ouviram falar. A sua vinda veio por iniciativa dos padres jesuítas em colaboração com a confraria da Senhora dos Agonizantes, a qual mandou fazer um conjunto de bustos e braços, não sendo necessariamente dessa parte do corpo os ossos que receberam. As autênticas dizem-nos que a relíquia de Vicente foi extraída em 1669 da Catacumba de Priscila, juntamente com as de Amâncio, Fortunato, Valentim e Vitalis⁶¹. A de Celestino foi exumada com as dos santos Honesto, Plácido, Valentino e Benigno da Catacumba de Ciríaca em 1673⁶². E a de Vitório veio da Catacumba de Priscila, em 1680, juntamente com as de Clarísio, Teodoro, Benigno, Magno, Justino, Felicíssimo, Donato, Vicente, Cândido, Columbo e Clemente⁶³.

Conforme se refere no já citado inventário de 1691, as relíquias foram adquiridas em Roma pelos padres Francisco da Cruz e Sebastião de Novais, sendo por isso propriedade da Companhia de Jesus. O seu usufruto foi, contudo, cedido à Irmandade de Nossa Senhora dos Agonizantes, que lhes pôde fazer os relicários e expor na sua capela, em 1688, sob orientação do padre Manuel Dias:

“Relíquias que estão na capela da Senhora da Comceysão em poder dos irmãos Agonizantes. Todas nos pertencem a nós. Algumas ornaram eles. As mais assim ornadas deu o padre Sebastião de Novais da nossa Companhia aonde estão muitas incines [...] Quando se puzerão estas relíquias nesta capela, as quais ornou parte delas o padre Manoel Dias de nossa Companhia, que então corria com a irmandade, e lhe grangiou muito, fes concerto com os irmãos que, sendo cazo, que por algum acontecimento, se mudase a irmandade pera outra parte, não levarião as relíquias. O mesmo concerto fes e de baxo desta condisão deu as muitas que tinha ornadas o padre Sebastião de Novais. Colocarão-se no anno de 1688 [?]. Parte delas se tirarão dos nossos santuários e outras tinha trazido de Roma o padre Francisco da Cruz da nossa Companhia e ajuntou de várias partes, outras das insines.”⁶⁴.

Os fragmentos dos ossos de Celestino, Vicente e Vitório, que nem do braço ou da cabeça devem ser, foram integrados uns num único braço-relicário e outros num único busto. Os seus restantes fragmentos estarão espalhados pela Europa, talvez por outras igrejas da Companhia de Jesus.

Que milagres fizeram? Provavelmente nenhum. Que devoção tiveram? Difícil de dizer. Integrados com outros santos semelhantes no santuário lisboeta, para o crente a sua presença não seria individual, como um Santo António ou um São João, mas coletiva. Eram relíquias de santos. E isso bastava.

Conclusão

Os casos de relíquias, vulgo restos sacros, aqui apresentados e de outras reunidas no santuário da igreja de São Roque, entre os séculos XVI e XVII, exemplificam bem o papel impulsionador dos jesuítas na reunião, distribuição e exposição de relíquias, muito em particular daquelas resgatadas dos reinos onde triunfaram as teses dos cristãos-reformados – sobrevivendo, assim, tanto aos martírios que vitimaram estes santos corpos como, depois, às perseguições de que foram alvo, na tentativa de as aniquilar.

De igual modo, representam o fenómeno que parece ter caracterizado a devoção em Portugal em contexto pós-tridentino, marcado pela influência da Companhia de Jesus no processo de multiplicação e repartição das relíquias pela sua ampla rede de colégios e de contactos, assim como pela difusão do culto de um maior número de santos. Por outro lado, a concentração de tantas relíquias num único espaço reforça o poder e protagonismo da entidade religiosa que as tutela. Além disso, uma vez reconhecido o papel intercessor das relíquias, promove-se uma ação de maior proximidade e de âmbito coletivo, capaz de vincular, proteger, ajudar, guiar e consolar de forma mais ampla toda a comunidade.

Ainda neste contexto, reconhecem-se duas tipologias de devoções: a individual, decorrente da memória histórica ou mitológica da atividade específica de um indivíduo, e a coletiva, onde a devoção se prende com grupos alargados de santos anónimos cujo único feito é o martírio. No caso do primeiro tipo, inscreve-se São Bonifácio cuja devoção circunscrita na geografia não penetrou para além dos limites originais do culto do santo, mas que continua viva nesse meio; e Santa Geva, um caso semelhante, mas que por ser afastada do seu meio natural, acabou por cair no esquecimento. No segundo grupo, das tipologias coletivas, incluem-se tanto as relíquias das Onze Mil Virgens como dos mártires das catacumbas de Roma, com a diferença de as primeiras, numa época mais recuada, serem disponibilizadas pontualmente junto das elites de poder, tal como reis e imperadores, ao passo que as segundas, em momento mais tardio, o foram em grande quantidade e variedade, por um maior número de fiéis católicos. Esta inflação da disponibilização das relíquias, outrora circunscritas no espaço e às classes superiores, terá contribuído, entre outros fatores, para o seu descrédito nos séculos seguintes.

NOTAS

1 Sobre a tradução e representação visual portuguesa desta obra veja-se ALMEIDA (2011).

2 DUCHET-SUCHAUX PASTOREAU, Michel (1994), p. 329.

3 Designação atribuída a um grupo de ilhas do arquipélago do Caribe por Cristóvão Colombo aquando da sua descoberta, em 1493. Cf. DOOKHAN (1994), p. 3.

4 SIMÕES (2019), pp. 128-129; SOUSA (1710), pp. 85-88.

5 GUIMARÃES (2012), p. 56.

6 Sobre este convento veja-se CURVELO (2009).

7 SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DE LISBOA (S.C.M.L.), Arquivo Histórico, Igreja de São Roque, Gestão Financeira, Inventários, Livro SCML/IG/GF/02/Lv 001, fl. 53.

8 Sobre este assunto veja-se CAMPOS (1588) e TELFER (2017).

9 S.C.M.L., Arquivo Histórico, Igreja de São Roque, Gestão Financeira, Inventários, Livro SCML/IG/GF/02/Lv 001, fls. 51 e 51v.

10 “A doutrina eclesiástica católica dividiu em três classes as relíquias dos santos, a saber: insignes, notáveis e mínimas. As relíquias insignes, conforme definição da Sagrada Congregação dos Ritos, de 8 de abril de 1623, são o corpo ou um membro de um santo, como por exemplo, a cabeça, um braço, uma perna, contanto que seja inteira e aprovada pela autoridade eclesiástica. As relíquias notáveis são definidas como um fragmento considerável de uma parte importante de seu corpo, como por exemplo, da cabeça, de um braço, de uma perna. Esses fragmentos só serão considerados novamente relíquias insignes, caso se consigam unir as partes retiradas à parte principal, de modo que formem novamente uma unidade completa, conforme determinou mais uma vez a Sagrada Congregação dos Ritos, em 3 de dezembro de 1672. As relíquias chamadas mínimas são aquelas caracterizadas por partículas do corpo de um santo, como um dente, uma unha, um fio de cabelo ou então partículas de relíquias insignes ou notáveis, como, por exemplo, as que se encontram encerradas em pequenos relicários e medalhas que as pessoas trazem pendurados no pescoço.” GUIMARÃES (2012), p. 57.

11 Enunciadas por Manuel de Campos na relação da procissão pelo seu solene recebimento e descritas por José Adriano de Freitas Carvalho nos seguintes termos: “Do ponto de vista do seu tamanho e partes do corpo conservadas, é de notar que a coleção se compunha de 18 cabeças, 4 braços, 2 canas, 2 dentes, uma «grande relíquia» não melhor especificada, 40 ossos indeterminados e, finalmente, 108 relíquias igualmente não especificadas, algumas mesmo anónimas pela sua antiguidade”. CAMPOS e CARVALHO (2001), p. 124.

12 S.C.M.L., Arquivo Histórico, Casa Professa de São Roque de Lisboa, Testemunhos de Relíquias, processo de restauro 16, cota antiga n.º 42.

13 *Ibidem*, processo de restauro 81, cota antiga n.º 4, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/26.

14 *Ibidem*, processo de restauro 7, cota antiga n.º 19, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/12.

15 *Ibidem*, processo de restauro 11, cota antiga n.º 21, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/01.

16 *Ibidem*, processo de restauro 70, cota antiga n.º 43, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/18.

17 *Ibidem*, processo de restauro 39, cota antiga n.º 48, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/05.

18 *Ibidem*, processo de restauro 17, cota antiga n.º 75, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/14.

19 BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (B.N.P.), Secção de Reservados, Cód. 7193, fls. 103 e 103v.

20 *Ibidem*, fl. 61.

21 *Ibidem*, fl. 55v.

22 *Ibidem*, fl. 56.

23 *Ibidem*, fl. 60v. B.N.P., Secção de Reservados, Cód. 207, fl. 16.

24 S.C.M.L., Arquivo Histórico, Igreja de São Roque, Gestão Financeira, Inventários, Livro SCML/IG/GF/02/Lv 001, fls. 61 e 61v.

25 Conforme atestam uma declaração no inventário de 1784, datada 04.05.1812, os documentos do arquivo da Casa da Moeda, datados de 1808 (Cf. VITERBO e ALMEIDA (1902), pp. 170-171 e a certidão de 29.10.1808; Cf. VALE (2015), p. 239.

26 SILVA (1998), pp. 47-49 e 51.

- 27** S.C.M.L., Arquivo Histórico, Igreja de São Roque, Gestão Financeira, Inventários, Livro SCML/IG/GF/02/Lv 001, fl. 51. B.N.P., Secção de Reservados, Cód. 207, fl. 10.
- 28** B.N.P., Secção de Reservados, Cód. 7193, fls. 66v-67.
- 29** *ibidem*, fls. 48-49.
- 30** MERSHMAN (1913), pp. 656-658.
- 31** WABEL (2005), pp. 14-15. *Idem*, (30.09.2011), pp. 4-8.
- 32** S.C.M.L., Arquivo Histórico, Igreja de São Roque, Gestão Financeira, Inventários, Livro SCML/IG/GF/02/Lv 001, Fl. 62v.
- 33** B.N.P., Secção de Reservados, Cód. 207, fl. 20v.
- 34** B.N.P., Secção de Reservados, Cód. 7193, fl. 104.
- 35** S.C.M.L., Arquivo Histórico, Casa Professa de São Roque de Lisboa, Testemunhos de Relíquias, processo de restauro 29, cota antiga n.º 31, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/53.
- 36** *Ibidem*, processo de restauro 48, cota antiga n.º 64, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/54.
- 37** <https://borba-de-godim.webnode.pt/historias-de-vida-e-morte-dos-santos/martir-s-bonifacio/> [consultado em 02.10.2024] *Todavia, esta simulacra não elenca a lista de casos analisados por PALMEIRÃO (2023).*
- 38** <https://portal.saobonifacio.sc.gov.br/pagina-10145/> [consultado em 02.10.2024]
- 39** https://www.heiligenlexikon.de/BiographienE/Everword_Geva.html [consultado em 30.09.2024].
- 40** <https://arts.st-andrews.ac.uk/monasticmatrix/monasticon/freckenhorst> [consultado em 01.10.2024].
- 41** *Ibidem*.
- 42** *Ibidem*.
- 43** Cf. *Ibidem*.
- 44** S.C.M.L., Arquivo Histórico, Casa Professa de São Roque de Lisboa, Testemunhos de Relíquias, processo de restauro 30, cota antiga n.º 24, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/15.
- 45** Cf. TELFER (2017), pp. 188-191.
- 46** Cf. *Ibidem*, p. 191.
- 47** S.C.M.L., Arquivo Histórico, Casa Professa de São Roque de Lisboa, Testemunhos de Relíquias, processo de restauro 16, cota antiga n.º 42.
- 48** CAMPOS (1588), fl. 13.
- 49** S.C.M.L., Arquivo Histórico, Igreja de São Roque, Gestão Financeira, Inventários, Livro SCML/IG/GF/02/Lv 001, fl. 51.
- 50** *Ibidem*, fl. 62.
- 51** B.N.P., Secção de Reservados, Cód. 207, fls. 9, 19v e 64.
- 52** SCMAUSS (1719), pp. 826 e 902.
- 53** B.N.P., Secção de Reservados, Cód. 7193, fls. 57v-58.
- 54** *Memória do Descobrimento (1843)*, p. 31.
- 55** SILVA (1998), p. 47.
- 56** CAPELÃO (2022), p. 83.

57 Sobre este assunto veja-se GOUVEIA (2001), pp. 120-125, CAPELÃO (2022) e PALMEIRÃO (2023).

58 São eles os santos mártires Amâncio, Aurélio, Catarina, Cesário, Constâncio, Dinis, Honorato, Leandro, Lourenço, Lúcido, Plácido, Probo, Reparata, Valentim, Venturino.

59 Como Rosa Capelão nota, ao determinar que as relíquias e corpos de santos sejam investigados segundo um protocolo previamente estabelecido, São Carlos Borromeu antecipa em quarenta anos os decretos da Sagrada Congregação dos Ritos, criada a 22 de Janeiro de 1587 sob o pontificado de Sixto V (Papa 1585-1590) com a bula papal *Immensa Aeterni Dei*, para regular o culto divino e a Causa dos Santos; cf. CAPELÃO (2022), p. 82. De modo a garantir que não eram falsas e a evitar falsas venerações, as relíquias que eram objeto de devoção pública tinham de ser autenticadas; cf. GOUVEIA (2001), p. 120. Sobre os vários textos instruindo as práticas de exumação, conservação e distribuição dos corpos santos e o procedimento que permanece em vigor veja-se PALMEIRÃO (2023), cap. 3.3 Administração das catacumbas de Roma e <https://www.causesanti.va/it/documenti/as-reliquias-na-igreja-autenticidade-e-conservacao.html>.

60 Esta realidade rapidamente suscita diversas controvérsias, nomeadamente, quanto à natureza dos corpos sepultados – se são todos de mártires dos primeiros tempos do cristianismo ou incluem também pagãos – e aos procedimentos a adotar na sua validação.

61 S.C.M.L., Arquivo Histórico, Casa Professa de São Roque de Lisboa, Testemunhos de Relíquias, processo de restauro 49, cota antiga n.º 65, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/55.

62 *Ibidem*, processo de restauro 28, cota antiga n.º 29, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/58.

63 *Ibidem*, processo de restauro 59, cota antiga n.º 26, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/59.

64 B.N.P., Secção de Reservados, Cód. 7193, fls. 106v-107.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes manuscritas

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, Secção de Reservados,

Cód. 207

Cód. 7193

SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DE LISBOA, Arquivo Histórico,

CASA PROFESSA DE SÃO ROQUE DE LISBOA, Testemunhos de Relíquias

Processo de restauro 7, cota antiga n.º 19, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/12.

Processo de restauro 11, cota antiga n.º 21, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/01.

Processo de restauro 16, cota antiga n.º 42.

Processo de restauro 17, cota antiga n.º 75, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/14.

Processo de restauro 28, cota antiga n.º 29, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/58.

Processo de restauro 29, cota antiga n.º 31, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/53.
Processo de restauro 30, cota antiga n.º 24, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/15.
Processo de restauro 39, cota antiga n.º 48, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/05.
Processo de restauro 48, cota antiga n.º 64, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/54.
Processo de restauro 49, cota antiga n.º 65, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/55.
Processo de restauro 59, cota antiga n.º 26, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/59.
Processo de restauro 70, cota antiga n.º 43, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/18.
Processo de restauro 81, cota antiga n.º 4, código de referência PT-SCMLSB/CPSRL/06/26.

IGREJA DE SÃO ROQUE, Gestão Financeira, Inventários
Livro SCML/IG/GF/02/Lv 001.

Bibliografia

- ALMEIDA, António-José de, "Santa Úrsula e as onze mil virgens segundo as traduções portuguesas quinhentistas da Legenda Áurea. Textos e Ilustrações", in *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, vol. 118, 2011, pp. 113-156.
- CAMPOS, Manuel de, *Relaçam do solenne recebimento que se fez em Lisboa ás santas reliquias que se leuáram á Igreja de S. Roque da Companhia de Iesv aos. 25 de laneiro de 1588*, Lisboa, Per Antonio Ribeiro, 1588.
- CAPELÃO, Rosa, *El Culto de Reliquias en Portugal en los siglos XVI y XVII. Contexto, Norma, Función y Simbolismo*, Porto, Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória / Museu de São Roque, 2022
- CARVALHO, José Adriano de Freitas, "Os recebimentos de relíquias em S. Roque (Lisboa 1588) e em Santa Cruz (Coimbra 1595). Relíquias e espiritualidade. E alguma ideologia", in *Via Spiritus*, vol. 8, 2001, pp. 95-155.
- CURVELO; Alexandra (coord.), *Casa Perfeitíssima. 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus. 1509-2009*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2009.
- DOOKHAN, Isaac, *A History of the Virgin Islands of the United States*, Kingston, Canoe Press, 1994.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston ; PASTOREAU, Michel, *La Bible et les Saints. Guide Iconographique*, 2.^a ed., Paris, Flammarion, 1994.
- GOUVEIA, António Camões, "Relíquias", in AZEVEDO, Carlos Moreira de (coord.), *Dicionário de História Religiosa em Portugal*, vol. P-V, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2001, pp. 120-125.
- GUIMARÃES, Francisco de Assis Portugal, "Proprium sactorum: o culto a suas relíquias e a seus relicários", in *População e Sociedade*, vol. 20, 2012, pp. 53-67.
- Memória do Descobrimento e Achado das Sagradas Relíquias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1843.

- MERSHMAN, Francis, "St. Boniface" in *The Catholic Encyclopedia*, 2.^a ed., vol. 2, Nova Iorque, The Encyclopedia Press, 1913, pp. 656-658 (1.^a ed. 1907).
- PALMEIRÃO, Joana do Carmo, *Simulacra Corporum Sanctorum Martyrum. Estudo de um Património em Risco e Estratégias para a sua Valorização e Salvaguarda*. Universidade católica. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2023. (Tese de Doutoramento)
- SCMAUSS, Johan Jacob, *Ausführliches Heiligen-Lexicon: darinn das gottseelige Leben und der Tugend*, Colónia e Frankfurt, s.n., 1719.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.), *Esplendor e Devoção. Os Relicários e S. Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998.
- SIMÕES, João Miguel, "O ciclo pictórico dedicado a São Francisco Xavier na sacristia da igreja de São Roque: Iconologia, ideologia imagética e política no contexto da União ibérica (1580-1640)", in MOURA, Teresa Freitas; TRIGUEIROS, António Júlio; COUTINHO, Maria João Pereira, *Missão, Espiritualidade e Arte em São Francisco Xavier*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2019, pp. 92-133.
- SOUSA, Francisco de, *O Oriente Conquistado a Jesu Christo pelos Padres da Companhia de Jesus da província de Goa. Primeira parte*, Lisboa, Na Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1710.
- TELFER, William M.A., *O Tesouro de São Roque. Um Olhar sobre a Contra-Reforma*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2017 (1.^a ed. 1932).
- VALE, Teresa Leonor M., "Do caráter único da coleção de ourivesaria da Capela de São João Batista", in VALE, Teresa Leonor M. (coord.), *A Capela de São João Batista da Igreja de São Roque. A Encomenda, a Obra, as Coleções*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2015, pp. 201-247.
- VITERBO, Sousa; ALMEIDA, R. Vicente de, *A Capella de S. João Baptista erecta na Egreja de S. Roque*, Lisboa, Typ. da Loteria da Santa Casa da Misericórdia, 1902.
- WABEL, Willi, "Das Bonifatius-Grab im Dom zu Fulda – ein Meisterwerk aus Schupbacher Marmor" in *Lahn-Marmor-Nachrichten*, n.º 11, 2005, pp. 14-15.
- Idem, "Dier Limburger Steinmetzen der Barockzeit und ihre Arbeiten in Fulda" in *Lahn-Marmor-Nachrichten*, n.º 22, 30.09.2011, pp. 4-8.

Bibliografia on-line

- <https://arts.st-andrews.ac.uk/monasticmatrix/monasticon/freckenhorst>
- <https://borba-de-godim.webnode.pt/historias-de-vida-e-morte-dos-santos/martir-s-bonifacio/>
- <https://portal.saobonifacio.sc.gov.br/pagina-10145/>
- <https://www.causesanti.va/it/documenti/as-reliquias-na-igreja-autenticidade-e-conservacao.html>
- https://www.heiligenlexikon.de/BiographienE/Everyword_Geva.html

Five relics, five reliquaries and four devotions in the sanctuary of the church of São Roque de Lisboa

Maria João Ferreira

João Miguel Simões

Museum of São Roque, SCML

Ursula, the daughter of a Christian king of Brittany, was promised in marriage by her father to a pagan prince. Displeased, she accepted, but decided to make a pilgrimage to Rome instead. On the way, in Cologne, she was ordered to marry the king of the barbarians, but because she refused, she suffered martyrdom along with her companions, a total of eleven thousand virgins. They were all buried in a large cemetery and their relics, discovered in 1106, became the object of devotion. The Basilica of St Ursula was built there and became the great repository of the relics of the Eleven Thousand Virgins.

The house of St Roch received the head of one of these holy virgins in 1575, brought from Rome by Father Ignatius Martins. Later, in 1588, the collection was greatly enriched by the gift of João de Borja (1533-1606). On 25 January, four skulls in gilded copper busts and seven skulls in four large velvet boxes were brought in with great pomp.

Boniface of Mainz, bishop and martyr, is considered the Apostle of Germany. His remains were buried in Fulda Abbey, founded in 742, where they still lie in a Baroque tomb designed by the architect Johannes Maus (1682-1731) and the sculptor Johann Neudecker the Elder (1663-1718). His cult began soon after his death and spread throughout his area of influence, especially in Germany, the Netherlands and England. The relic that exists today in the Sanctuary of São Roque consists of a series of bone fragments, probably from a vertebra. There is little documentary information about it and its origin is unknown. It is known, however, that it was not part of the sacrifice made by João de Borja in 1588 and that it was placed on the altar of the Holy Virgin in 1614.

According to legend, a swineherd working for the wealthy German landowners Everword and Geva once saw a light shining in the forest while he was working. He told the story to his master, who in turn was instructed in a dream to offer the site of the light

to God. The nobleman Everword and his wife Geva founded the convent of Freckenhorst in Warendorf, near Münster in North Rhine-Westphalia, on this site around 854, to which they made substantial donations. Geva spent the rest of her life there. The relic of St Geva, kept in the sanctuary of St Roch, is a small human skull without a lower jaw. It was in her tomb in Freckenhorst Abbey and was probably transferred to Eberbach at the beginning of the 16th century. Then, in 1581, the relic was given to the Archbishop of Mainz, Daniel Brendel von Homburg, who offered it to Empress Maria of Austria (1528-1603) as a reward for her efforts to defend Tridentine Catholicism in Germany. The Empress, in turn, gave the skull of Saint Geva to Don Juan de Borja, her chief steward, on 29 August 1587, and the latter gave the relic to the Sanctuary of San Roque the following year.

The relics of the martyred Saints Celestine, Vincent and Victorius were part of an extensive collection that enriched the side niches of the chapel of Our Lady of the Agony, now the Holy Sacrament, in the church of San Roque. According to authentic accounts, the relics of Vincent were taken from the catacomb of Priscilla in 1669, those of Celestine from that of Cyriaca in 1673 and those of Victorius from that of Priscilla in 1680. The relics were acquired in Rome by Fathers Francisco da Cruz and Sebastião de Novais and were therefore the property of the Society of Jesus. However, their usufruct was ceded to the Brotherhood of Our Lady of the Agony, which was able to make the reliquaries and exhibit them in its chapel in 1688. The individual history of these saints is completely unknown. Celestine, Vicent and Victorius probably never met or crossed paths in the streets of Rome. Like so many others, they were resting in their tombs when they were exhumed at the end of the 17th century, dismembered and labelled in a process that continued until the beginning of the 19th century.

In this small sample, two types of devotion can be identified: individual, based on the historical or mythological memory of the specific activity of an individual (Boniface and Geva), and collective, where devotion is linked to large groups of anonymous saints marked by martyrdom (the Eleven Thousand Virgins and the martyrs of the Roman catacombs).



Braço-Relicário de São Celestino e São Vitório Mártires
Reliquary arm of Saint Celestine and Saint Victor, Martyrs

Portugal

Final do século XVII

Madeira dourada e pintada, vidro, papel, osso

51,8 × 11 cm

SCML.MSR.RL.1217

A presença de relíquias destes e de outros “santos em série” em São Roque reflete o fenómeno que marcou o culto de relíquias sobretudo nos séculos XVII e XVIII, em que conjuntos alargados de relíquias foram identificados, extraídos e distribuídos de forma massiva e padronizada pelas igrejas da Europa.

The presence of the relics of these and other 'saints in series' in São Roque reflects the phenomenon that characterised the cult of relics, especially in the 17th and 18th centuries, in which extended sets of relics were identified, extracted and distributed in a massive and standardised way throughout the churches of Europe.

João Paulo Serafim

“Neste caso, existe um objeto físico que está a simular um braço, mas, na verdade, a relíquia em si, são aqueles fragmentos, na prática, passou por esse lado de tentar descobrir detalhes e também esta ideia da própria passagem do tempo, a erosão do tempo.”

In this case, the physical object in question is a simulate of an arm. Indeed, the relic itself is constituted by fragments. In practice, the endeavour was to discern details and explore the concept of the passage of time and the erosion of time itself.”

João Paulo Serafim

A sua formação de base e avançada aconteceu no A.r.C.o.
Presente em muitos museus e coleções.

Exposições, as últimas, 2023-2024, entre dezenas de outras:

- Close Memory
- Bird's eye view
- Videologias, Arquivo em cena I
- Index naturae
- Dar a mão

à conversa com **João Paulo Serafim**

É interessante que quando começamos a ver o historial do João Paulo notamos que começa pelo Ar.Co, é uma marca forte, mas queríamos de algum modo, para nos localizarmos também em termos pessoais, perceber como surge o seu interesse pela fotografia. Houve alguma influência de um familiar, quando foram os primeiros contactos com a câmara e quando se começou a profissionalizar?

Não sei se foi accidental, digamos que teria que remontar mesmo muito atrás – não sei se interessa essa questão biográfica – do ponto de vista familiar não tenho nenhuma ligação à fotografia, nem do meu pai nem da minha mãe; claro que me lembro da fotografia nos aniversários, festas, algumas viagens, mas nada de especial. Na verdade, creio que houve dois momentos importantes na minha vida relativamente à questão da imagem; um deles, relaciona-se com o facto de durante, grande parte da minha infância, nas férias, viajávamos muito de carro e passei muitas horas a olhar pela janela, de alguma forma o ato de olhar era algo que acabou por ser importante, uma espécie de olhar atento pela passagem do tempo, simultaneamente havia uma espécie de filme a acontecer na minha mente de criança. Paralelamente a um trajeto, um percurso, uma paisagem, surge a construção de algumas imagens mentais, algumas histórias, algumas ficções. Posso dizer, apesar de isto ser bastante rebuscado, que foi uma coisa muito importante na minha vida, no meu percurso enquanto fotógrafo. Houve ainda outro episódio interessante, que ocorreu quando estava na quarta classe. Um professor primário, que também era fotógrafo, perguntou-nos se queríamos ir ao laboratório ver o processamento químico da fotografia. Fomos vários e vimos todo aquele lado encantado da fotografia que, de repente, é uma imagem que aparece, que acontece quase por magia e, eu naquele momento fiquei a pensar que fazer imagens, possivelmente não era uma coisa tão inacessível. Digamos que foi a partir deste momento que foi colocada uma espécie de semente dentro de mim. O primeiro contacto com a câmara foi através da máquina do meu pai, uma Reflex de 35 mm, mas como o meu pai não era muito habilidoso, tal como acontecia com os filmes de Super 8 que ficavam sempre desfocados, com muito movimento, então passei eu assumir esse papel de repórter familiar.

Um dos temas que se coloca com este trabalho, que irá ainda ser mais desenvolvido na exposição seguinte, prende-se com a relação entre o objeto e a imagem. Neste vosso trabalho colocam-se estas duas valências, conceber um objeto através da imagem, como é que estabeleceu essa relação?

É uma pergunta complexa, digamos que há dois momentos. Não tinha muitos dados sobre a peça em si, não tinha muita informação sobre o santo, por isso não tinha essa

ligação mais conceptual, mais literária sobre a peça. Fui-me aproximando do objeto. Houve uma aproximação formal, que era importante, mas, ao mesmo tempo, houve também uma espécie de preocupação, consciente, que é a questão da ideia da representação da imagem na fotografia, é uma das coisas que nós sabemos, vários autores falam destas questões, como Walter Benjamin. A partir do momento que se utiliza a fotografia e com a reprodução mecânica da mesma, deixamos de estar na presença dos objetos e só temos acesso às reproduções fotográficas, de facto, desse ponto de vista, acho que há aqui uma série de questões que são importantes, por exemplo, do ponto de vista da crença. Estamos a falar da Igreja Católica, portanto, esta ideia de representação da reprodução de um objeto através da técnica fotográfica transmite uma espécie de materialização do que vai para além do objeto, talvez inconscientemente. Eu no início tentei trabalhar esta ideia da reprodução fotográfica. Neste sentido, utilizei aquelas escalas de reproduções, tentei utilizar um código informal que tivesse a ver com a nossa representação e com a técnica da fotografia, criar uma espécie de referência. O meu processo de trabalho relativamente a esta relíquia pode-se dividir em dois aspetos: primeiro um lado técnico, a situação do próprio ato de reprodução fotográfico e, por outro, trabalhar com um dispositivo já muito mais intuitivo e mais privado, menos técnico, no sentido profissional da palavra, isto porque utilizei uma técnica que já não usava há algum tempo que era, basicamente, fotografar completamente no escuro e depois com uma luz muito pontual, iluminar o que me interessava. Tinha mais a ver com a ideia de ir descobrindo o que vai para além do objeto. Neste caso, existe um objeto físico que está a simular um braço, mas, na verdade, a relíquia em si, são aqueles fragmentos – que suponho que façam parte de um braço – na prática, passou por esse lado de tentar descobrir detalhes e também esta ideia da própria passagem do tempo, a erosão do tempo.

O João Paulo tem tido um percurso de trabalho ligado à fotografia em museus, já tinha essa experiência, no entanto, pelo que pudemos constatar, esses trabalhos estavam sobretudo relacionados com a História Natural, isto é, com uma dimensão mais científica, este objeto tinha um carácter mais simbólico, de representação, como foi a sua abordagem ao objeto?

De facto, existe essa ligação. Há muitos anos que me interesso por fotografia em museus, há vários anos que o meu trabalho se tem focado muito nestas questões e, sim, nos últimos tempos, estive mais ligado à História Natural mas, na verdade, anteriormente, desenvolvi vários projetos em que trabalhei a Museologia e a própria ideia de representação, a questão gráfica nos próprios catálogos, a representação das obras de arte em publicações, também já estive em vários museus em Portugal nas reservas

e em partes que não são de acesso ao público, como as exposições permanentes. Interessa-me perceber todo o ambiente e espaços dos museus, com isto quero dizer que não houve propriamente esta preocupação de olhar apenas do ponto de vista científico. A minha aproximação vai buscar referências não só à História Natural, mas, por exemplo, à ideia de museografia, esta questão de colocar a escala junto a um objeto, é uma forma de dar à escala essa referência a um tipo de imaginário, tem a ver precisamente com a representação da imagem fotográfica no contexto museológico. Isto era, obviamente, algo que também me interessava agora: é sempre mais complicado, do ponto da crença, aqui sim nunca tive propriamente essa intenção de ir para um tipo de aproximação do objeto sagrado, apesar de poder haver uma sugestão.

É importante referir o trabalho enorme que tem feito sobre coleções, a ligação da coleção e a preocupação da arrumação da coleção. Os relicários que têm as relíquias, aqui em São Roque, também estão colecionados, ou seja, fizeram parte de coleções particulares ou mais gerais e estão arrumados, nem que seja na igreja por aqueles altares com homens para um lado e mulheres para o outro. Como é que foi a atitude de individualizar uma peça, uma relíquia em fotografia, ou seja, não teve a necessidade de recorrer ao coletivo?

Comecei por fazer uns planos de vídeo – aqui com a ajuda de um vosso colega do museu – em que colocava o relicário em cima de um dispositivo circular, não sei ainda se vou usar ou não. Isto para dizer que, às vezes, sinto a necessidade de trabalhar mais com a intuição e emoção, quando trabalho no contexto de um museu. Por exemplo, antes de vir para aqui estive praticamente um mês em residência noutro museu, e assim acabei por fazer muitos registos e fiz imensa pesquisa documental, em suma, fiz todo tipo de registo fotográfico, vídeo, etc. Este lado das múltiplas dimensões é muito importante para mim quando me aproximo de qualquer objeto, quando vou produzir qualquer exposição. Isto parece uma grande volta para responder à pergunta, mas tem a ver precisamente com essa necessidade que senti de dar um contexto a este objeto. Uma coisa é este objeto particular, estar isolado num estúdio, num estúdio improvisado, outra coisa é estar no contexto da coleção, naquela acumulação do altar, que é uma acumulação de centenas de relíquias. Para mim, é importante estar presente, para lá do ponto de vista fotográfico. Comentei com o Paulo Catrica que eventualmente gostaria de vir a fazer registos vídeo do contexto da igreja e altar que para mim são importantes, eu diria que fundamental. Antes da escolha tivemos acesso a uma imagem fotográfica de catálogo, portanto, a nossa escolha também recaiu sobre um objeto que de antemão já tinha sido fotografado, ou seja, acaba por ser irónico e engraçado, ao mesmo tempo, uma dupla ideia de representação fotográfica. Antes da decisão final

voltei cá à igreja só para olhar bem o espaço para ver se encontrava aquela peça que eu tinha selecionado a partir do catálogo, uma imagem pequena, em pdf e pronto depois criei as minhas secções, fragmentei, fiz uns *prints screen*, fiz uma espécie de coleção de cromos dos objetos que eventualmente poderia fotografar, havia objetos que, por si só, pela sua natureza, eram bastante fotogénicos, como as caveiras: eu percebi logo que havia muita gente a querer fotografar as caveiras.

Nota-se na sua biografia de formação e profissional a aposta nas residências. Porque é que fez essa aposta?

Sim, é algo que gosto de fazer, procuro estes momentos de residência porque acho que isso para mim é fundamental, tem a ver com a minha forma de trabalhar, de imersão total. Quando se está em contexto de residência num espaço, nós estamos atentos a todas as situações, é uma espécie de possibilidade de imersão total e eu sou bastante obsessivo, no sentido que mergulho no trabalho e tento explorar ao máximo todos os lados possíveis. Eu acho que a residência é isso, possibilita, de facto, podermos estar focados, e podemos concentra-nos exclusivamente no que estamos a fazer. A possibilidade de compreender a especificidade daquele espaço ou contexto é o que importante, não é chegar e importar as minhas ideias, é deixar-me levar, aceitar o que está à minha volta, é deixar falar os próprios objetos, os próprios locais, os próprios sons. Acho que até uma pessoa com a experiência vai ganhando também essa estabilidade, essa calma, tem de haver algum tempo para se conseguir olhar da melhor forma para os objetos. Claro que, inevitavelmente, a lógica da coleção, do conjunto, acaba por ficar. Eu vou pesquisando como também vou adquirindo informação sobre os objetos e os projetos que eu vou desenvolvendo têm, obviamente, esse lado do colecionador, mas acabo sempre por conseguir encontrar uma espécie de narrativa nesta constelação de objetos.

Neste momento estamos com uma peça que está em reserva no altar. Foi isolada para este projeto nas suas fotografias, de maneira a perder o seu recetáculo que toda a gente vê que é o braço, procurou os pormenores, e vamos mostrar esses elementos. Pensou no público para fazer essa aproximação, ou seja, pensou que no seu trabalho poderia mostrar ao público aquilo que não é visível?

Por acaso, para ser sincero, algumas imagens acabam por fazer esse tipo de diálogo. De facto, uma fotografia é também uma espécie de seleção, selecionar um fragmento da realidade, pessoalmente gosto da fotografia que fiz sobre os fragmentos, pois tem a ver com a ideia do tempo, do pedacinho que caiu e que está no rebordo da peça, pousado naquele fundo vermelho do relicário que é uma espécie de caixão onde estão as relíquias.

Portanto, é esta ideia de o público ter acesso à relíquia tão perto; normalmente é uma coisa que nós não temos acesso e se calhar não sei, até do ponto de vista fotográfico, podem ser redundantes as minhas fotografias de pormenor ao lado da relíquia, porque podem ocorrer o risco de eu estar a apontar e, fazer com que o público tente encontrar na peça o detalhe que eu mostro na fotografia.

No final desta primeira parte do percurso – porque agora temos a parte de transferência do vosso trabalho para a exposição, que é outra dimensão – ou seja, do captar imagem da fotografia e de transformação autoral, o que é que lhe fica?

Foi um processo muito interessante. Lembro-me que até escolhi um relicário que era muito comum, isto é, haviam muitos relicários com mãos, no meio daquela repetição, escolhi aquele determinado relicário, se calhar teve a ver com o gesto particular daquela mão. De repente, quando penso nisso, agora que estive a rever a montra, com todas as relíquias, com tantas peças iguais, dei por mim a pensar porque é que eu escolhi esta em detrimento de outras; se calhar tem a ver com esta ideia do gesto, aquela mão que eu escolhi tinha qualquer coisa que me chamou à atenção. Enfim, para mim este processo foi muito positivo, sempre que tenho a oportunidade de poder enriquecer este léxico dentro dos museus só agradeço, portanto, fiquei muito contente.

Lisboa, 14 de outubro 2024

conversation with **João Paulo Serafim**

When we started looking at your career, we noticed that you started with Ar.Co, which is a strong brand, but we also wanted to understand when your interest in photography began?

Actually, I think there are two important moments in my life when it comes to the question of the image; one of them has to do with the fact that during a large part of my childhood we used to go on holidays by car and I spent many hours looking out of the window, so in a way the act of looking was something that ended up being important, a kind of watchful eye on the passage of time. Another interesting episode happened when I was in fourth grade. A primary school teacher, who was also a photographer, asked us if we wanted to go to the lab to see the chemical processing of photography. There were several of us, and we saw the whole enchanted side of photography, where suddenly an image appears, almost magically, and at that moment I thought that making images might not be so inaccessible.

One of the themes that emerges in this work is the relationship between the object and the image. How did you establish this relationship in this work?

My working process with this relic can be divided into two aspects: firstly, the technical side, the situation of the act of photographic reproduction itself, and secondly, working with a device that was much more intuitive and private, less technical in the professional sense of the word, because I was using a technique that I hadn't used for a long time, which was basically to photograph completely in the dark and then with a very specific light to illuminate what I was interested in. It had more to do with the idea of discovering what goes beyond the object.

You've worked with photography in museums, but your work was mainly related to natural history, with a more scientific dimension, this object had a more symbolic character, how did you approach the object?

Actually there is a connection, I've been interested in photography in museums for many years. Recently I've been more interested in natural history, but my approach takes references not only from natural history, but for example from the idea of museography, this question of placing the scale next to an object, it's a way of giving the scale this reference to a kind of imaginary, it has to do precisely with the representation of the photographic image in the museological context.

How did you go about individualising a piece, a relic in photography, so that you didn't have to resort to the collective?

Contextualisation is important to me, it's important to be present, beyond the photographic point of view. It's one thing to have this particular object isolated in a studio, in an improvised studio, but it's quite another to have it in the context of the collection, in this accumulation of the altar, which is an accumulation of hundreds of relics.

We can see from your educational and professional biography that you are committed to residencies. Why have you made this commitment?

Yes, it's something I like to do, I look for these moments of residency because I think it's crucial for me. When you're in a residency context in a space, you're attentive to every situation, it's a kind of possibility of total immersion and I'm quite obsessive in the sense that I immerse myself in the work and try to explore as many sides as possible.

Have you thought about the public in this approach, in other words, have you thought that you could show the public in your work what is not visible?

It's this idea of the public having access so close to the relic; it's something we don't normally have access to, and maybe, I don't know, even from a photographic point of view, my photographs of details next to the relic might be redundant, because there might be a risk that I'm pointing and making the public try to find in the work the detail that I'm showing in the photograph.

What have you learned from this project?

For me this process has been very positive, every time I have the opportunity to enrich this lexicon within museums I'm very grateful, so I'm very happy.

Lisbon, October 14th, 2024



"Escala"
90 × 67 cm
Impressão jacto tinta em papel barita 310gr
Moldura Nielsen e vidro UV 70%
Edição 2+1PA
2024



"Gesto"

90 x 67 cm

Impressão jacto tinta em papel barita 310gr

Moldura Nielsen e vidro UV 70%

Edição 2+1PA

2024



"Penumbra"

40 x 50 cm

Impressão jacto tinta em papel barita 310gr

Moldura Nielsen e vidro UV 70%

Edição 2+1PA

2024



"Relíquias"

40 x 50 cm

Impressão jacto tinta em papel barita 310gr

Moldura Nielsen e vidro UV 70%

Edição 2+1PA

2024



"Vidro"

40 x 50 cm

Impressão jacto tinta em papel barita 310gr

Moldura Nielsen e vidro UV 70%

Edição 2+1PA

2024



"S.Victoris"

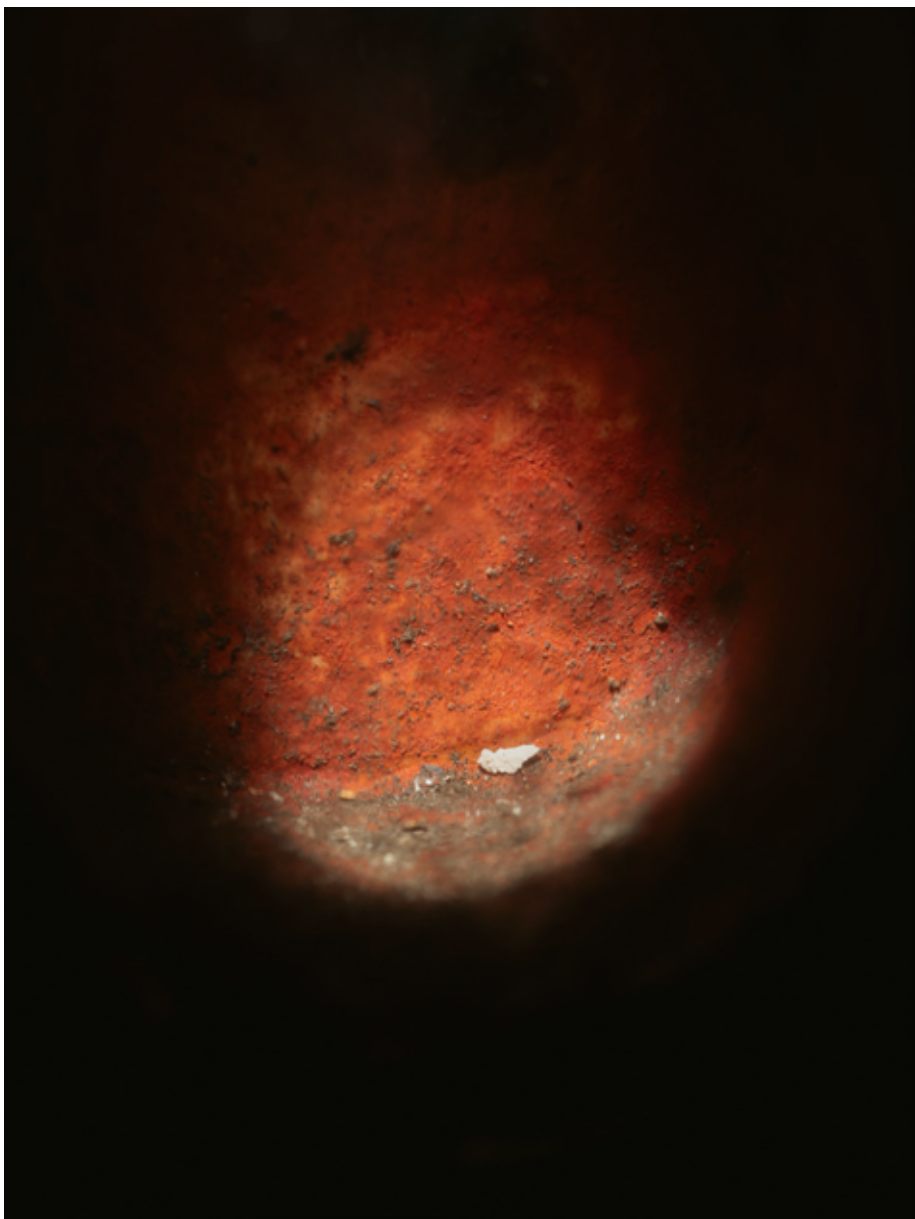
40 x 50 cm

Impressão jacto tinta em papel barita 310gr

Moldura Nielsen e vidro UV 70%

Edição 2+1PA

2024



"Fragmento"

40 × 50 cm

Impressão jacto tinta em papel barita 310gr

Moldura Nielsen e vidro UV 70%

Edição 2+1PA

2024



Santa Gea Geo et Alar
de genere comitum max yphid.

Crânio de Santa Geva
Skull of Saint Geva Martyr

Alemanha (?)
Seda, fio metálico laminado dourado, papel, osso
13 x 14,5 cm
SCML.MSR.RL.1062

Em 1588 havia na casa professa um total de doze crânios, entre outras relíquias notáveis, das Onze mil Virgens. Esta relíquia foi integrada no altar das Santas Virgens depois de encabeçar o 3.º andor na procissão realizada a 25 de janeiro desse ano em Lisboa, para assinalar a doação de D. João de Borja à igreja de São Roque.

In 1588, among other remarkable relics, there were twelve skulls of the Eleven Thousand Virgins. This relic was incorporated into the altar of the Holy Virgins after leading the 3rd stage of the procession held in Lisbon on 25 January of that year to commemorate the donation of D. João de Borja to the Church of São Roque.

Lucília Monteiro

“Foi esta ideia de contágio que eu adorei na relíquia,
o contágio de passar e ir espalhando o culto e o contato
com um santo de que se é devoto”.

*“What I loved about the relic was the idea of contagion,
the fact that you can pass it on and spread the cult and contact
with a saint you’re devoted to.”*

Lucília Monteiro

Formou-se na Escola Superior Artística do Porto, ESAP.

Mestre em Fotografia e Cinema.

Fotojornalista com trabalhos nos principais jornais e revistas portuguesas.

Exposições e publicações, entre tantas:

- À Descoberta do Porto
- Tibete: Quase o Céu
- Metáforas do Sentir Fotográfico
- Os Pés
- O Mito da Caverna de Platão
- Luz
- “Ex-voto”

à conversa com **Lucília Monteiro**

Lucília, normalmente, quando olhamos para as suas biografias, para os seus portfólios, a apresentação que nos é feita é a de que é uma fotojornalista. Gostávamos de saber se se sente confortável com essa etiqueta, que é uma etiqueta que aparece sucessivamente, mas tem se calhar outro tipo de abordagens fora do âmbito do que se considera fotojornalismo, acha que é uma fotojornalista?

Bem, eu sou um bocadinho de tudo. Eu, na verdade, quando acabei a faculdade trabalhei em muitos projetos no meu curso, alguns que se calhar já tinham um pouco que ver com coisas de exploração que eu gostava. Por exemplo, um dos meus trabalhos foi estar com freiras de clausura, carmelitas, em Francos, numa igrejinha no centro do Porto. Havia lá uma freira que tinha um lugar de relevo e era uma mulher muito bonita e interessante. Era engenheira e tinha abandonado a sua profissão para dedicar-se à meditação. Essa freira acabou por me interessar muito pois era uma excelente pintora e excelente escultora e trabalhava dentro da sua cela. Então eu acabei por fazer um trabalho sobre um ser humano que se isola e se dedica a rezar pelos fiéis. Lembro-me que quando apresentei este trabalho sobre as freiras de clausura na faculdade coloquei todas estas fotografias em retângulos e as pessoas perguntavam-me, porquê? E eu dizia que era uma espécie de morte, que as freiras estavam numa espécie de outro mundo, em caixões. Tinha sido uma passagem do mundo físico e materialista para um mundo espiritual.

A Lucília está a fugir ao fotojornalismo. Está a tentar fazer um ponto de ligação com este trabalho que fez no Museu de São Roque, ou essa dimensão espiritual ou religiosa é mesmo relevante para si?

Há muito trabalho meu de investigação religiosa, eu faço muitas interpretações na religião. A minha família é muito religiosa e fui educada nesse ambiente, tenho tios padres e tias freiras, a minha mãe é profundamente católica. E eu era muito crítica em relação ao catolicismo. Lembro-me de ser uma pessoa muito crítica desde pequena, era rebelde, era, por vezes, expulsa da catequese porque questionava aquilo. Era tudo explicado através de Deus... e eu andava a ler o Rómulo de Carvalho e estava muito mais virada para a ciência, que procura a verdade, enquanto a religião não, inventa.

Acho que em todo o meu trabalho há sempre esta ligação. Nós somos um produto do modo como fomos criados. Tinha também um grande fascínio por Platão, por Sócrates e Descartes, em particular pela Caverna de Platão que acabei por usar num trabalho de fotografia que fiz sobre a Torre dos Clérigos. Lá trabalhei muito a relação da sombra sobre a Torre, que era um pouco essa alegoria à Caverna de Platão. Entretanto, para surpresa

maior de todos os meus professores, como a Doutora Teresa Siza, decidir ir para fotojornalista há 38 anos. Eu poderia ter ficado no meu mundo de conforto, dos livros, das pessoas com quem habitualmente conversava e discutia sobre um livro, ia criando os meus projetos e o meu pensamento. Mas eu sentia que não conhecia a humanidade, o ser humano, só conhecia o meu mundo confortável, da família, dos amigos que tinham a mesma linguagem, que discutiam os mesmos assuntos. Eu queria conhecer outro mundo, queria conhecer outras pessoas e outras realidades. Então vou para o fotojornalismo e foi muito importante porque deixei de ser aquela pessoa ingênua, menina mimada e acabei por ir para uma realidade dura. Por exemplo, um dos meus primeiros impactos foi a guerra de Angola, entre o Savimbi e o José Eduardo dos Santos, foi uma coisa fortíssima para mim, toda aquela tragédia, como vocês podem imaginar, gente com falta de alimentação, doenças e caí na realidade, estive lá três meses. Claro que acabei também por buscar essa dimensão da espiritualidade, dentro da selvajaria da guerra, falei com sobas (líderes das tribos) que tinham também os seus deuses. Estes 30 anos de fotojornalismo permitiram-me conhecer o mundo, deu para conhecer minorias étnicas, estive, por exemplo, algum tempo no Tibete, pude perceber uma nova religião, com uma filosofia completamente diferente da católica e isso enriqueceu-me muito. Fiquei com um enorme espólio fotográfico em arquivo que um dia irei trabalhar, porque o fotojornalismo está a acabar, com o digital e com os telemóveis. No meu tempo, nós os fotógrafos dos jornais, todos corríamos para ser os primeiros a chegar ao acontecimento. Hoje, não, isso não tem razão de ser, porque no momento que houve o atentado do Bataclan o fotógrafo da Reuters, o meu colega que estava em Paris – e a casa dele até ficava a 15 minutos do Bataclan – quando lá chegou já estavam fotos e vídeos a circular por todo o lado. Apesar de tudo, no contexto da desgraça das guerras, andei sempre num lado paralelo – claro que às vezes fotografava soldados – mas estava mais focada nas mulheres e nas crianças e nos efeitos da guerra sobre as pessoas.

Já falou várias vezes na dimensão do religioso e um dos seus últimos trabalhos foi sobre um tema muito próximo das relíquias que são os *ex-votos*, que, no fim de contas, é uma forma de agradecer, enquanto a relíquia é uma forma de pedir. O que está a fotografar neste projeto é uma relíquia, um objeto, mas que tem sempre imagens associadas. A imagem que é concebida pelo relicário, a imagem que possibilita o acesso, a Deus, a imagem que a Igreja quer que tenha; portanto, há uma série de dimensões daquele objeto que são construções. Sentiu-se a participar nessa lógica?

Sim, completamente. Com os *ex-votos* trabalhei o lugar do corpo, neste projeto acabo também por trabalhar essa relação com o corpo. Eu gosto muito deste mundo dos objetos que nos representam. São estes lugares que nós criamos para deixarmos uma marca...

é uma espécie de impotência que nós sentimos perante uma natureza misteriosa e que nos leva a essa necessidade de criar algo para nos satisfazer neste mundo – o lado mais sobrenatural da coisa ou a essência do espírito, da alma, estes símbolos todos que as religiões trabalham. Esta relíquia que eu escolhi representa um pouco isso, a cabeça de uma santa, remete-nos para a meditação, vamos criando pensamentos e vamos criando teorias para nos ir acalmando a alma, satisfazer o espírito, porque não sabemos para onde vamos, não é?

Continue com essa sua ideia, eu só introduzia aqui um parêntesis, a ver se nos podia ajudar. A relíquia que fotografou ainda está ao culto, portanto, está disponível ao público. Quando fez as fotografias e quando construiu a sua imagem da relíquia, pensou nos públicos que iam ver a exposição?

Sim. Pensei, porque este é um objeto que muita gente respeita. É uma peça sagrada, principalmente para quem tem fé, para quem é católico; uma pessoa tem que perceber isso, tem que entender esse lado. Quando eu fotografei este objeto, fotografei-o fisicamente como ele é, de lado, de frente, para o estudar um pouco, usei um comportamento de um médico perante uma cabeça. Por exemplo, se alguém chega a um hospital com a cabeça rachada, quais são os procedimentos a fazer, que exames se fazem? Quais são as posições que o médico manda pôr num raio-X? Eu tentei fotografar a cabeça conforme essas posições, pondo-me no lugar do médico, que vai estudar na perspectiva de salvar e curar a pessoa: para muita gente os médicos são ainda considerados deuses.

Esta é uma relíquia sagrada que está envolvida em tecidos nobres, vê-se que há um certo cuidado e respeito por esta caveira. As relíquias foram uma forma de marketing da Igreja, que as usou para espalhar a fé cristã pelo mundo, sobretudo depois do concílio de Trento, certo? Eu própria toquei na caveira, e pelo que percebi as relíquias podem-se multiplicar pelo toque. Eu toquei na relíquia, eu já estive em contacto com esta santa, ou seja, eu automaticamente já tenho algum poder e já o posso transmitir. É uma forma muito engraçada de divulgação da religião, parece um vírus que se multiplica pelo contacto. É um pouco por aí, com aquela caveira à minha frente e passando muito tempo a fotografar, a olhá-la, a pensar nela, senti que poderia criar “descendentes” do meu toque a partir da fotografia.

Pensei ainda nas caixas de luz para apresentar o meu projeto porque isso me remete para a dimensão física, para os raios-X que os médicos fazem, mas também para o mundo contemporâneo. Na atualidade tudo são caixas de luz: nós andamos com o telemóvel, que é uma caixa de luz, agora estou aqui a falar com vocês numa caixinha de luz. Então o mundo contemporâneo é uma caixinha de luz. Eu achei que a divulgação desta cabeça de santa, deveria estar inserida no mundo contemporâneo, nos materiais contemporâneos,

numa caixa de luz, como agora nós estamos habituados a ver as fotografias e a ver o mundo.

Vamos sair agora por momentos da exposição e da sua proposta expositiva e centrarmo-nos mais no trabalho fotográfico, para retomarmos aquilo que dissemos antes: a fotografia tem um papel na construção da relíquia?

Sim, eu acho que tem. Sabemos que existe uma enorme variedade de *ex-votos*, normalmente quem fazia os melhores *ex-votos* eram os mais ricos, mesmo a cera, antes da revolução industrial, era cera de abelha, que era bastante cara, este aumento da reprodução só ocorre na contemporaneidade. Como dizia o Walter Benjamim que nos fala da obra de arte na era da reprodutividade, com a invenção de novos materiais e técnicas que permitem que todas as pessoas tenham acesso, através da parafina, a objetos de cera, todas as pessoas começam a encomendar pernas, braços, olhos, para entregar ao santo. O mesmo acontece na fotografia, antes havia as pinturas *naïf* nos *ex-votos* – basicamente era o povo fazer aqueles desenhos em plaquinhas de madeira, que é uma coisa linda também, aliás até acho mais puro, porque está ali o ser humano selvagem, porque um pintor que estuda tem uma abordagem cultural diferente. Nos *ex-votos* vemos o espontâneo, a essência quase da leveza do ser, do ser humano.

Foi esta ideia de contágio que eu adorei na relíquia, o contágio de passar e ir espalhando o culto e o contacto com um santo de que se é devoto, isto é quase o mundo contemporâneo e da fotografia; porque quando apareceu a fotografia, as pessoas também começaram a fazer retratos e começaram a reproduzir. Então passamos a ter uma espécie de ex-voto fotográfico.

Na relíquia como na fotografia isto também acontece, acontece porque o contágio é uma forma de divulgar e eu uso o tal contágio de tocar no santo e transformo o meu contacto num objeto contemporâneo que vai ser a fotografia nas caixas de luz e as fotografias nos panos.

Vamos aproximar-nos do final com duas perguntas de fundo. Primeiro, esta experiência convosco não foi propriamente uma residência, mas pode ser uma maneira de experimentar, dentro da Santa Casa, como é que no futuro se podem fazer, à volta das relíquias, pequenas residências informais, não apenas de fotografias, mas também de outras artes. Acha que o seu trabalho mereceu a pena, como é que valoriza o trabalho que fez em torno desta relíquia?

Para já isto deu-me um prazer enorme, após a primeira sessão de fotografias comecei logo a elaborar coisas. Fiquei tão fascinada que eu até gostava de continuar neste trabalho. Para mim isto é um mini trabalho, eu gostava de o desenvolver mais como fiz

com os *ex-votos* que gostava de usar para a minha tese de doutoramento. Ainda não fiz a tese, mas eu estou sempre a recolher material a pensar nela. Eu vou ao Brasil e aproveito logo para ir a rituais que tenham a ver com *ex-votos*, continuo sempre nessa pesquisa, neste trabalho da relíquia porque o *ex-voto* também é, em certa medida, uma relíquia, é da mesma família.

Enfim, deu-me mesmo muito gozo estar com aquele objeto, um objeto do século XVI. Toda a história do ser humano que se cria à volta destes objetos que nós queremos representar, contemplar para um além. Eu adoro trabalhar estes objetos. Para mim a continuidade é fundamental, o próprio museu não pode estar parado para as pessoas irem lá ver uma peça antiga, o museu tem que ter continuidade. É importante passarmos as nossas vivências, porque nós somos uma celulazinha e deixamos sempre a outros descendentes. É uma continuidade, faz parte da natureza. Eu quero transmitir isso, passar esse contágio e essa reprodução que está na fotografia. A fotografia é reprodução e ao mesmo tempo pode reproduzir-se.

Não gosto de estar estagnada, vou ser sincera, por isso quando vou ao Centro Português de Fotografia, no Porto, estou sempre a dizer, porque não vêm cá fotógrafos explorar os acervos dos anos 20, dos anos 30, por que é que não vêm aqui fotógrafos olhar para espólio dos anos 70?

Com este trabalho eu estou a criar uma continuidade. Por exemplo, quando comecei no fotojornalismo tive um Assis Pacheco tive um Cáceres tive um Rogério Rodrigues, tive esses grandes nomes do jornalismo que me passaram informação que me passaram conhecimento e eu aprendi com eles. Agora não vejo isso, por exemplo, a revista *Visão* pode acabar este ano e eu não tenho um jovem para passar os meus conhecimentos e a minha experiência. Um jovem a quem eu possa passar os meus contactos, como fizeram comigo. Não tenho, e não gosto disso, eu gosto de transmitir os meus conhecimentos aos outros. Portanto, vou fazendo conferências nas faculdades, vou passando contactos aos alunos e vou-me divertindo, porque para mim, se não passar, se não transmitir ou ajudar, esta coisa acaba, é algo que me tortura. Por isso quando me convidaram para isto eu adorei, pois vi que era um museu que quer dar continuidade ao seu espólio, que quer estabelecer-se na contemporaneidade, e daqui a 20 anos, alguém vai olhar para o que eu fiz e vai fazer de outra forma eu acho isso maravilhoso.

Lisboa, 29 de outubro 2024

conversation with **Lucília Monteiro**

When we look at your biographies, your portfolios, we get the impression that you are a photojournalist. Is that how you see yourself?

Well, I'm a bit of everything. I've done a lot of different things related to religion, for example one of my works was about accompanying cloistered nuns in Porto.

So this spiritual or religious dimension is really important to you? But what about photojournalism?

I do a lot of religious research, I do a lot of religious interpretation. My family is very religious and I was brought up very much in that environment. I think there's always that connection in all my work. We are a product of the way we were brought up. I decided to become a photojournalist 38 years ago, to the surprise of all my teachers. I could have stayed in my comfortable world, but I felt I didn't know humanity, the human being, I only knew my comfortable world. I've been to many wars, but I've always been on the other side of the war - of course I've photographed soldiers sometimes - but I've focused more on women and children and the effects of war on people.

What you photograph in this project is a relic, an object, but it always has images associated with it. Did you feel you were participating in that logic?

I think I make this connection, I like to study these objects, I like these representations of the body, of the human being, that's why I work on the places of the body. But also the more supernatural side of things, or the essence of the spirit, of the soul, all these symbols that religions work with. This relic I've chosen represents a bit of that, the head of a saint, it reminds us of meditation.

The relic you photographed is still used for worship, so it's open to the public. When you took the photographs, did you think about the public who would see the exhibition?

Yes, I did, because this is an object that many people respect. It's a sacred piece, especially for those who have faith, for those who are Catholic. I realised that relics can multiply through touch. I have touched the relic, I have already been in contact with this saint, in other words, I automatically have some power and can transmit it; I felt that I could create 'descendants' of my touch from the photograph.

Let's focus more on the photographic work, to go back to what we said before: does photography play a role in the construction of the relic?

Yes, I think it does. When photography came along, people started taking portraits and reproducing them. So we have a kind of photographic *ex-voto*. In relics, as in photography, this also happens because contagion is a way of spreading the word, and I use this contagion of touching the saint and I've transformed my contact into a contemporary object, which will be the photographs in the light boxes and the photographs on the cloths.

What do you think of the idea of creating artists' residencies here at the museum, and how do you value the work you've done around this relic?

It has been a great pleasure and after the first photo session I immediately started drawing. I was so fascinated that I'd even like to continue this work. I like working with these objects. In short, I interpret this exhibition as continuity, the contagion of touching the skull of the saint. For me, continuity is crucial. It's a continuity, it's part of nature. I want to transmit this, this contagion and this reproduction that is in photography. Photography is reproduction and at the same time it can reproduce itself.

Lisbon, October 29th, 2024



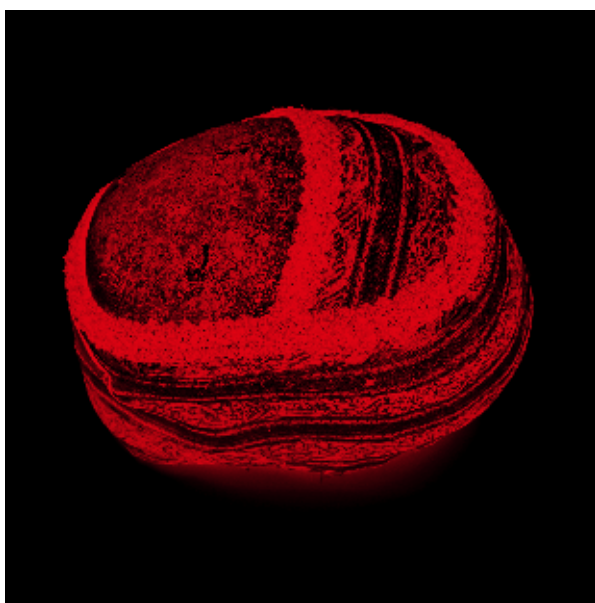
Fotografia impressa em serigrafia em pano veludo.
60 x 80 cm



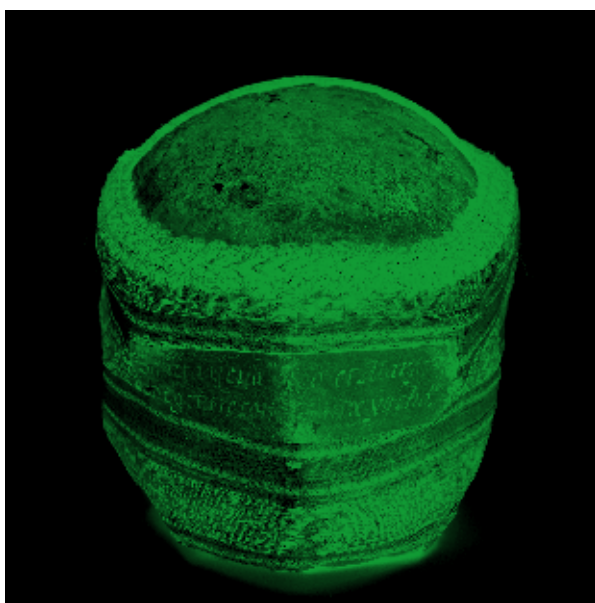
Fotografia impressa em serigrafia em pano dourado.
60 x 80 cm



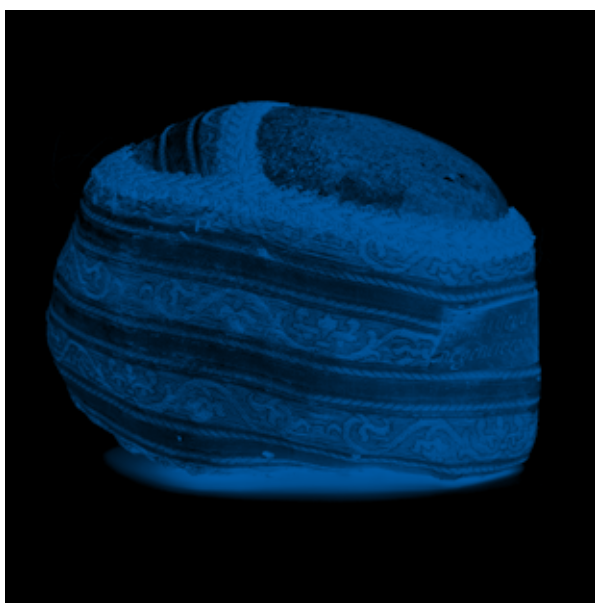
Fotografia impressa em serigrafia em pano prateado.
60 x 80 cm



Fotografias em caixas de luz 30 × 30 cm, impressão baeklit.



Fotografias em caixas de luz 30 x 30 cm, impressão baeklit.



Fotografias em caixas de luz 30 × 30 cm, impressão baeklit.



Relicário de uma das Onze Mil Virgens
Reliquary of one of the Eleven Thousand Virgins

Portugal
Século XVI
Madeira, seda, fio metálico laminado, papel, osso
16 × 20 cm
SCML.MSR.RL.1055

Úrsula padeceu de martírio com as suas companheiras no dia 21 de outubro de 383 por se ter recusado a casar com o rei dos bárbaros. Assim nasceu este culto cuja cifra foi elevada para as “Onze Mil Virgens”, em resultado da leitura errada da abreviatura XIMV (onze mártires e virgens) numa inscrição em latim na igreja de Santa Úrsula, em Colónia, Alemanha

Ursula and her companions were martyred on 21 October 383 for refusing to marry the king of the barbarians. This is how the cult was born, whose number was increased to 'eleven thousand virgins' due to a misreading of the abbreviation XIMV (eleven martyrs and virgins) in a Latin inscription in the church of Santa Ursula in Cologne.

Maria Beatriz de Vilhena

“Eu gostava que uma pessoa que olhe para as fotografias, fique quase com a impressão que aquela relíquia não é das mais importantes, mas tem um significado”.

I'd like someone to look at the photographs and get the impression that this relic isn't one of the most important, but it does have a meaning.”

Maria Beatriz de Vilhena

Arquiteta e fotógrafa.

Mestre em Arquitetura pelo Instituto Superior Técnico.

Estudou Fotografia na CFP Bauer, em Milão.

Nomeada pela Bienal Fotografia do Porto para integrar a plataforma europeia FUTURES.

Exposições e publicações, em destaque:

- They sold the farm. And left. (Paris Photo 2024)
- OMNIS (2023)
- Fractal (presente em várias exposições colectivas, e publicações)

à conversa com **Maria Beatriz de Vilhena**

Começávamos pela sua exposição *Fractal*, perguntava-lhe sobre essas suas heterogeneidades das comunidades religiosas. A Beatriz fez duas interessantes afirmações. Na primeira diz que “vai à procura dos traços comuns”. Depois, na segunda, que “não vai à procura da fé, como uma crença comum, mas como uma necessidade humana comum”. Quando se deparou com as peças, nos relicários, na Igreja, na exposição, a escolha das próprias relíquias teve alguma coisa a ver com esta sua atitude de abertura perante o conhecimento, não natural, não imediato, cosmológico, divino, como queira chamar?

Sim, acho que sim. Acho que a questão das relíquias em si mesmas, a maneira como são vistas, ou como eu as interpreto, tem muito que ver com a importância que foi dada pelas pessoas àqueles objetos; porque eles, por si só, não têm importância, a importância é conferida pelo seu interesse religioso. Portanto, para mim, vem de algo que é uma interpretação, ou seja, algo que não é científico. Essa dimensão interessa-me, pois, lendo o catálogo das relíquias do museu, notei que, em muitas delas, não se sabe bem a sua proveniência. Há histórias muito ambíguas também. A minha escolha da peça tem muito a ver com isso, primeiro com a singularidade da peça – não havia outras iguais – e, depois, com a história das Onze Mil Virgens, o facto de ter havido um suposto erro de transcrição e serem apenas onze mártires virgens, que acabaram por se transformar em onze mil virgens. Estive a investigar e nada naquela história batia certo. Não há nenhuma base científica que se tenha conseguido comprovar ao longo dos anos. Provavelmente, a minha escolha deu-se por isso, porque nas relíquias está muito presente a ideia de construção do significado através da percepção das pessoas.

Voltamos um bocadinho atrás, tentar perceber como chegou a este projeto, foi porque fez uma determinada formação e essa formação é importante. Para já tem uma relação com o exterior, não estudou fotografia em ambiente português, e a sua formação de base é a arquitetura, certo?

Sim, estudei fotografia em Itália. Estava a trabalhar e a viver lá. Na altura já tinha procurado estudar fotografia em Portugal enquanto estava a fazer o curso de arquitetura, mas não foi possível. Em Itália, a conjuntura proporcionou-se e o curso em si era bastante interessante. A escola onde eu estudei fotografia usava um método de ensino baseado no método da Bauhaus, e como era algo que eu já conhecia da arquitetura, interessou-me muito, foi uma das razões pelas quais eu escolhi estudar lá. O modo como eu abordo a arquitetura na fotografia talvez não seja tão pensado e seja mais intuitivo: nem sempre

fotografo desta ou daquela maneira porque quero dar uma espacialidade específica, sai-me naturalmente, mas uso muito a arquitectura como método para definir a abordagem ao objecto fotografado. Pensando na maneira como abordei a relíquia, vejo que a tentei fotografar como se estivesse colocada num certo espaço. Nunca a coloco como se estivesse quase a pairar, como se faz, por exemplo, quando se procura uma abordagem fotográfica quase científica ou arqueológica, em que a luz é muito directa e difusa, abordando o objeto como uma coisa mais abstrata. No meu caso acho que tento colocar a relíquia num certo espaço, e é essa localização no espaço que lhe dá um pouco do significado que eu lhe queria conferir.

Há aqui uma dimensão clara de experiência na sua atitude fotográfica perante a relíquia. Pensou o que ia fazer com a relíquia, ou construiu no momento em que começou a trabalhar a fotografia? Como é que manteve essa metodologia que vimos que é importante para si?

Pensei que tínhamos seis fotografias – eu fiz mais – mas pensei sobretudo naquilo que eu queria contar. Uma coisa é contar uma narrativa com 20, 30 fotografias ou uma – às vezes até é mais simples só com uma – agora com seis... estamos numa espécie de meio-termo, tem de existir uma história, no sentido que não é só uma fotografia, mas também não tenho imensa margem de manobra para fazer várias fotografias que contem essa narrativa. Então pensei nas coisas que eu queria transmitir, nos principais pontos: a parte mais subjetiva da visão que eu queria imprimir à relíquia e, depois, nos detalhes nos quais me queria focar, por exemplo, no facto de as várias peças se separarem, no próprio tecido com que é feita, na coroa... e isso foi algo que eu pensei antes de a fotografar.

Temos aqui uma formação inicial de arquitetura e depois uma focalização na fotografia, num país que tem uma oferta muito grande de história da arte. A dimensão estética está muito presente em toda a educação artística italiana, seja ela qual for, a começar pela própria arquitetura. Neste trabalho a dimensão estética não é o mais importante da sua relíquia? ou parece-lhe que sim?

Não, acho que não. Tentei focar-me nalguns dos defeitos da relíquia, como ela está, e que, por aí, se perceba que ela é frágil. De que é que é feita, que é de seda, que a coroa não é de ouro, é de tecido e metal... é mais pobre, ou seja, não é aquilo a que estamos habituados, pois quando vamos a uma exposição de arte sacra, acaba por ser quase tudo em materiais mais nobres. Sobre a questão da cultura italiana da estética. Não sei, pelo menos aquilo que me ensinaram, não é tanto a estética pela estética, se calhar como, muitas vezes, se pensa em Portugal em relação a Itália (porque acho que temos uma tradição estética menos ancorada na história da arte), mas é a estética como veículo de

comunicação, não é só estética por si só, mas como é que aquela estética transmite uma ideia. Qual é que é a diferença entre uma fotografia mais escura ou mais clara? Ou uma luz mais forte, ou uma luz mais suave? Não é só uma questão de beleza, mas de querer transmitir qualquer coisa. Eu acho que é nisso que a escola italiana é forte. Penso que a escola portuguesa está mais enraizada no fotojornalismo e acaba por centrar-se mais noutros aspetos, enquanto que a escola italiana tem muita fotografia de paisagem e fotografia de arquitectura como base, principalmente no norte de Itália onde estudei, acho que se focam mais nesse veículo de comunicação, através da estética.

Uma das razões desta exposição é encontrar uma resposta a algo que nos preocupa no projeto, no *reliquiarum*, que é a relação entre a imagem e o objeto que é a relíquia, no fim de contas, a relíquia é um objeto, que tem uma imagem, sagrada, talvez milagreira. É uma construção dessa imagem? É simplesmente um objeto? Acha que uma fotografia, as suas fotografias, vão ajudar-nos a compreender melhor essa relação entre o objeto e a imagem?

Pode ajudar, ou pode quase que forjar uma nova imagem. Acho que foi mais essa a minha ideia. A questão dos objetos tem várias partes, não é, o objeto em si, é a percepção do objeto e qual é que é esse significado. Há até artistas contemporâneos que trabalham sobre isso, como Joseph Kosuth com aquela obra muito famosa, *Uma e Três Cadeiras* de 1965, questionam a percepção dos próprios objetos. A imagem que eu dei da relíquia pode enaltecer um pouco aquilo que já lá estava, mas, de certa maneira, acaba também por criar uma imagem diferente, porque qualquer pessoa que fotografar aquela peça dará interpretações diferentes. Agora, se aquela interpretação vai sempre ficar ligada à relíquia, ou se um dia pode vir a ter outras interpretações... não sei, o que existe, neste caso, é a minha interpretação. Eu gostava que uma pessoa que olhe para as fotografias, fique quase com a impressão que aquela relíquia não é das mais importantes, mas tem um significado que nunca lhe tinham dado. Depois, que tivessem mais curiosidade em ler a própria história destas onze mil virgens. A minha ideia era que as pessoas ao olharem para as fotografias ficassem com curiosidade, fossem olhar melhor, perguntassem de onde é que vem esta peça, que alimentem a curiosidade para tentar perceber o que é que está ali. Principalmente, achei piada ao facto de não ser um crânio inteiro e mesmo, com várias luzes diferentes, não se consegue perceber o seu contorno, ao contrário de outras relíquias. Não se consegue perceber muito bem o que está por debaixo do pano, ou se as relíquias que estão na parte de baixo do relicário fazem parte deste crânio ou não. Nunca é claro o que ali está, porque não dá para abrir o pano, e achei piada ao facto de ser uma peça muito misteriosa.

O problema da imagem é fundamental. Como disse há pouco, não pensou muito no público em relação com as suas fotografias, mas acabou por pensar. Agora vai pô-las aqui na exposição, mas o que é que vai fotografar, o que é que as suas fotografias têm? têm transformações da relíquia, têm aproximações à relíquia ou têm leituras da relíquia?

Acho que têm leituras da relíquia, transformações não, no sentido em que eu não usei distorções ou nada desse género. Há, por exemplo, uma fotografia em que eu separei os vários elementos do relicário, mas eu não considero isso uma distorção, até acho que funciona como um género de uma explicação, acho que têm leituras, isso sim, mais do que aproximações.

Como sabe depois desta exposição o projeto vai continuar, acha que seria interessante dar continuidade a este vosso exercício com, por exemplo, residências aqui em São Roque?

Sim, isso seria interessante até se pudesse apanhar processos do próprio museu, como operações de restauro ou intervenção nas peças. Por exemplo, quando estava a fotografar lembro-me que uma das vossas colegas referiu que possivelmente a peça teria de sofrer uma intervenção, pois alguns fios de seda estavam a começar a despegar-se, o que levantou alguma preocupação. Portanto, se fizerem residências, acho que podia ser engraçado abordar essa parte, que se calhar é mais invisível ao público e é muito interessante. Acompanhar o processo de restauro, a desmontagem das peças. Lembro-me de alguns museus fazerem isso, mostrarem ao público o processo de restauro das peças. Por exemplo, em Milão, a Pinacoteca de Brera, tem uma zona onde é possível acompanhar o trabalho de restauro de algumas obras de arte, através de um pequeno laboratório de vidro colocado numa das galerias do museu. Acho que há mais vontade do público para isso, para ver os processos que estão por detrás de uma colecção de um museu, para além da colecção em si.

Este projeto é um projeto que começa no museu e acaba no museu. A finalização no museu de qualquer investigação ou documentação, acaba normalmente em exposição temporária, peça do mês, etc. Como é que a fotografia pode ter um papel nesse trabalho de ampliação do trabalho do museu, neste caso, o problema das relíquias (pequeníssimos objetos) que nos preocupa. Que papel pensa que possa ter a fotografia, enquanto arte visual, na dinâmica de um museu que tem uma coleção como esta?

Penso que o primeiro ponto foi, de facto, o conceito do projeto em si. Convidar fotógrafos ou artistas para escolherem uma relíquia e, desde logo, a importância de criar

uma nova leitura. Também me parece relevante trabalhar relíquias que não eram das mais importantes – se calhar 99% das pessoas nunca tinham olhado para aquelas peças – logo aí acho que essa é a principal importância. O facto de ser fotografia? Acho que também poderia ser interessante qualquer outra arte, desenho, escultura, etc. A fotografia traz essa possibilidade de quase falsear a realidade, porque as fotografias não são verdadeiras, quer dizer, são verdadeiras, não são é 100% o objeto real. São imagem e a imagem é manipulada, não é? Mesmo que não seja usado Photoshop, é sempre uma manipulação da realidade e a escolha de fazer essa manipulação recai no fotógrafo. Essa interpretação tem o poder de despertar interesse pelo objeto que foi escolhido. O facto de se escolher um objeto, e esse objeto ter sido um objeto que não tinha muita visibilidade, trás ao público a possibilidade de ver o objeto, e o facto de ter as fotografias ao lado vai fazer com que as pessoas se foquem ainda mais em desconstruir aquela relíquia e, possivelmente, até vai trazer interesse para depois irem ver as outras relíquias e procurarem outros pontos comuns ou outros aspetos que as fotografias tenham suscitado, e que lhes abram a curiosidade.

Usou aqui uma expressão que nos pareceu muito interessante; “a fotografia é manipulação”, a relíquia também é! Parece-lhe que a manipulação fotográfica, apresentada por cada um dos fotógrafos, vai ajudar as pessoas a perceberem que a relíquia é uma construção, como qualquer outra realidade patrimonial?

Desde já é interessante o público olhar para os cinco trabalhos e ver que são todos diferentes; portanto, nesse momento, percebe logo que é completamente uma construção, uma interpretação.

Para finalizar, duas perguntas. Primeiro, fale-nos da valorização da sua própria atividade neste projeto, o que mais gostou, o que não gostou tanto? E, a segunda questão, qual é a sua leitura pessoal, gostava de continuar?

O que eu mais gostei, neste projeto, foi mesmo o facto de ter a possibilidade de interpretar uma peça à qual uma pessoa, ou mesmo um artista, não tem possibilidade de acesso. A possibilidade de poder trabalhar um espólio destes, e o processo de escolha e justificação do objeto, gostei muito. O que mais me custou foi o facto de não podermos mexer muito na relíquia, não se podia abrir o pano, nem estar muito tempo com ela; o próprio trabalho de estúdio também foi difícil, pois não é algo ao qual eu estou muito habituada. Fiz na escola e tenho alguma experiência, mas não é de todo o ambiente onde estou mais à vontade. Os trabalhos que tenho feito não são trabalhos de estúdio, penso que a razão pela qual fui escolhida para este projecto recaia mais na parte da interpretação, pelo facto de trabalhar sobre religião, então esta parte foi, se calhar,

aquela que foi mais complicada, mas também foi interessante... depois, se pudesse continuar, gostava de explorar a parte do restauro e perceber o que está por de trás do pano, se estão mesmo lá os ossos de um crânio.

Lisboa, 15 de outubro 2024

conversation with **Maria Beatriz de Vilhena**

Did the choice of your relic have anything to do with your attitude of openness to knowledge, non-natural, non-immediate, cosmological, divine, whatever you want to call it?

My choice of object has a lot to do with that, firstly with the uniqueness of the piece - there were no others like it - and then with the story of the Eleven Thousand Virgins, the fact that there was a supposed transcription error and there were only eleven virgin martyrs who ended up becoming eleven thousand virgins.

Your training has to do with foreign countries, you didn't study photography in a Portuguese environment, and your basic training is in architecture, right?

I studied photography in Italy. I worked and lived there. At that time I had already tried to study photography in Portugal while I was studying architecture, but it wasn't possible. The way I approach architecture in photography is perhaps not as thought out and is more intuitive: I don't always photograph in this or that way because I want to give it a certain spatiality, it comes naturally to me, but I often use architecture as a method to define the approach to the photographed object.

Did you think about what you wanted to do with the relic, or did you develop the methodology when you started working on the photograph?

I thought about the things I wanted to convey, the main points: the more subjective part of the vision I wanted to imprint on the relic, and then the details I wanted to focus on, for example the fact that the different parts are coming apart, the fabric it's made of, the crown... and that was something I thought about before I photographed it.

The aesthetic dimension is very present in all Italian artistic training. In this work, isn't the aesthetic dimension the most important part of your relic, or do you think it is?

No, I don't think so. I've tried to focus on some of the defects of the relic, as it is, so that you can see that it's fragile. What it's made of, that it's made of silk, that the crown is not made of gold, it's made of cloth and metal... it's poorer, in other words, it's not what we're

used to, because when we go to an exhibition of sacred art, almost everything is made of the finest materials.

One of the reasons for this exhibition is to find an answer to something that concerns us in the project, which is the relationship between the image and the object. Do you think your photographs will help us better understand this relationship between the object and the image?

It can help, or it can almost create a new image. I think that was more my idea. The question of objects has several parts, the object itself, the perception of the object and what that meaning is. I'd like a person looking at the photographs to almost get the impression that this relic is not one of the most important, but it has a meaning that they've never given it before. I want a person looking at the photographs to almost get the impression that this relic is not one of the most important, but it has a meaning that it's never been given before.

After this exhibition the project will continue, do you think it would be interesting, for example, to continue this exercise of yours with residencies here in São Roque?

It would even be interesting if you could capture the museum's own processes, such as restorations or interventions on the pieces. I think it could be fun to approach this part, which is perhaps more invisible to the public and very interesting.

What role do you think photography, as a visual art, can play in the dynamics of a museum with a collection like this?

The fact that you've chosen an object, and it's an object that's not very visible, gives the public a chance to see the object, and the fact that you have the photographs next to it will make people focus even more on deconstructing that relic, and maybe even interest them in going back and seeing the other relics and looking for other commonalities or other aspects that the photographs have raised and that pique their curiosity.

Tell us how you felt about your own activity in this project, what you liked best, what you didn't like so much? Would you like to continue?

What I liked most about this project was the fact that I had the chance to interpret a piece that a person, or even an artist, doesn't have access to. The chance to work with such a collection. If I could continue, I'd like to explore the restoration part and understand what's behind the fabric, if the bones of a skull are really there.

Lisbon, October 15th, 2024



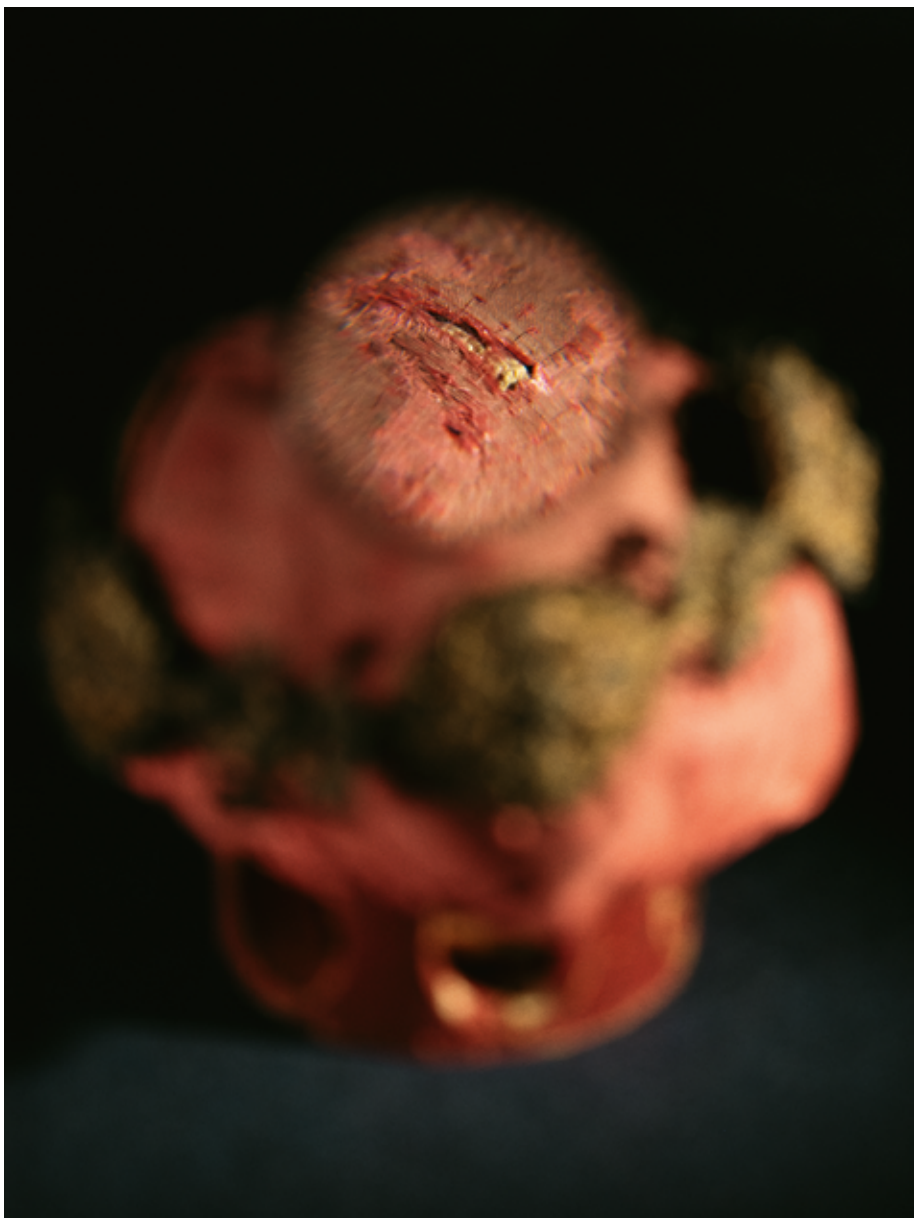
Impressão fotográfica em jacto de tinta, papel Hahnemuhle FineArt Baryta 325gsm, colado em suporte de cartão passepartout (1,6mm) 60 x 45 cm e moldura em alumínio forrada a chapa de carvalho natural com vidro museu.
15 x 11,25 cm



Impressão fotográfica em jacto de tinta, papel Hahnemuhle FineArt Baryta 325gsm, e moldura em alumínio forrada a chapa de carvalho natural. 60 x 45 cm



Impressão fotográfica em jacto de tinta, papel Hahnemuhle FineArt Baryta 325gsm, e moldura em alumínio forrada a chapa de carvalho natural. 60 x 45 cm



Impressão fotográfica em jacto de tinta, papel Hahnemuhle FineArt Baryta 325gsm, e moldura em alumínio forrada a chapa de carvalho natural. 60 × 45 cm



Impressão fotográfica em jacto de tinta, papel Hahnemuhle FineArt Baryta 325gsm,
e moldura em alumínio forrada a chapa de carvalho natural.
60 × 45 cm



Impressão fotográfica em jacto de tinta, papel Hahnemuhle FineArt Baryta 325gsm,
e moldura em alumínio forrada a chapa de carvalho natural.
60 × 45 cm



Relicário-Ostensório de São Bonifácio Mártir
Reliquary-monstrance of Saint Boniface Martyr

Portugal

Século XVIII

Madeira dourada, vidro, papel, osso

42,6 × 15 cm

SCML.MSR.RL.1089

A notícia conhecida mais antiga, de 1614, dá conta da existência de uma relíquia deste santo num relicário oval de latão no altar das Santas Virgens. Mas, aparentemente, o culto de São Bonifácio ficou restrito às comunidades do norte da Europa com as quais a história do santo se liga.

The oldest known reference, from 1614, mentions the existence of a relic of the saint in an oval brass reliquary in the altar of the Holy Virgin. However, the cult of St Boniface seems to have been confined to the northern European communities with which the saint's history is associated.

Pedro Ferreira

“Eu acho que na relíquia há um mistério por si só, há uma “energia” que passa apesar de ser um objeto como outro qualquer, há ali qualquer coisa de diferente, muito também por toda a encenação do relicário e da narrativa à sua volta.”

“I think there’s something mysterious about the relic. You can feel an ‘energy’ flowing through it, even though it’s just an ordinary object. And the way the reliquary is set up and the story behind it only adds to its special quality.”

Pedro Ferreira

Curso de fotografia base e avançado do Ar.Co 1983-1988.

Especializado em Moda (modelos e Stills) e Retrato para as revistas *Máxima*, *VOGUE*, *GQ*, *Elle*, *Egoísta*, *Essential*, *InCquoi Papier*, *Pórtico* entre muitas outras.

Campanhas para L'Oreal, Renault, Wella, BPI, Zeiss, Leica, Fashion Clinic, Vista Alegre, Atlantis.

à conversa com **Pedro Ferreira**

Começamos por nos situar de uma maneira genérica. O Pedro Ferreira tem um enorme trabalho ao longo de anos na fotografia, a minha pergunta tem a ver exatamente com esse ponto de partida, como é que chegou à fotografia? Que formação fez ou como é que aconteceu? Como é que surgiu esse gosto pela fotografia?

Com 15, 16 anos comecei a interessar-me por fotografia, mas são aquelas paixões de adolescente. Iniciei o curso de Fotografia no Ar.Co em 1983, dois anos depois entrei para Arquitetura na ESBAL e fazia os dois cursos simultaneamente. Entretanto fui obrigado a interromper tudo porque fui para a tropa (esqueci-me de entregar o adiamento). Um ano e meio mais tarde recomecei os dois cursos. Quando no ano seguinte acabei o curso de Fotografia, desisti de Arquitetura.

Antes de entrar no curso do Ar.Co (e mesmo durante os primeiros dois anos) não sabia o que era a Fotografia a nível profissional, não tinha uma ideia de todo o campo que a Fotografia podia abranger porque na altura havia muito pouca informação disponível e a ideia comum do que era a Fotografia resumia-se de modo geral a reportagem, casamentos ou retratos para o passe. Mais tarde, quando fiz o primeiro curso avançado do Ar.Co em 1988, tínhamos um grupo de trabalho de cinco pessoas e experimentámos várias áreas da fotografia numa direção mais profissional. Quando acabámos o curso, três de nós formámos uma empresa e começámos timidamente a fazer fotografia para publicidade. Era uma área em grande crescimento, disponível e onde podíamos aprender muito rapidamente. Na publicidade há muito stress, velocidade e não se pode falhar porque há muito dinheiro envolvido, foi uma grande aprendizagem. Havia um peso enorme pela responsabilidade e nós tínhamos que aprender rapidamente, aprender, aprender, treinar, treinar, foi uma escola incrível. Antes disso, curiosamente, quando terminei o curso avançado do Ar.Co em 1989, o meu primeiro trabalho foi para o Instituto Português do Património Cultural (IPPC). Este abriu um concurso para 10 fotógrafos profissionais externos para fazer o levantamento do património cultural português, fui selecionado e estive durante dois anos, paralelamente com outros trabalhos, a fotografar em grande formato (9x12) peças museológicas em muitos locais, nomeadamente no Museu de Arte Antiga e em muitos museus e igrejas por todo o país.

Também, em 1989, começo a fazer retratos para revistas. São editadas em Portugal as revistas femininas *Marie Claire*, *Elle* e *Máxima*, que surgiram com o *boom* económico dos anos 80, quando começou a entrar muito dinheiro e Portugal começou a ter acesso a coisas que os outros países europeus tinham há já bastante tempo. A publicidade tornou-se

mais sofisticada também. Portanto comecei a fazer, juntamente com a publicidade, fotografias de retrato para a *Máxima*. Para esta só fazia retrato. De escritores, pintores, cineastas, músicos, as atletas olímpicas, etc.

Por volta do final dos anos 90, comecei a desinteressar-me da publicidade porque passou a ser muito pouco criativa no campo da fotografia. Quando começámos, as maquetes eram todas feitas em desenho o que era um estímulo para a imaginação, as maquetes não eram fotografias e a certa altura, a partir do momento em que apareceram os computadores, as maquetes passam a ser todas feitas com fotografias (de bancos de imagem) e portanto passámos a copiar fotografias, um exercício que só tem graça na primeira vez. Desinteressei-me por completo da fotografia de publicidade e comecei a dedicar-me mais à fotografia de retrato. Mais tarde, por acaso, comecei a fazer fotografia de moda quando as revistas *Vogue* e *GQ* foram editadas em Portugal.

Nunca pensei em fazer fotografia de moda, foi como disse um acaso, correu logo muito bem e passei a trabalhar para quase todas as revistas e esse foi o meu percurso principal.

Foi muito interessante. Dois ou três pontos que me pareciam de recuperar, pensando no trabalho que fizemos agora. Primeiro, a ligação aos espaços e à arquitetura, se essa marca ficou ou se não? Segundo aspeto, o movimento de chegar da fotografia de publicidade até à pessoa, ao retrato, e depois fazer um caminho até à moda, que é, no final das contas, vestir a pessoa. O que me interessava é que no meio disto tudo, há os espaços da arquitetura e o movimento. Como é que lida com tudo isso?

Gosto muito de Arquitetura apesar de não ter concluído o curso. Fiz até ao 3.º ano e depois desisti, porque achei mesmo que não seria um bom arquiteto, não havia o mesmo interesse que tinha pela Fotografia. Mas sempre que vou ou escolho um local para fotografar uma pessoa, para mim é quase tão importante o enquadramento que faço ao nível da arquitetura do espaço, seja interior ou exterior, na composição do retrato ou da fotografia de moda e essa parte ficou.

Quando comecei a fazer retratos não havia qualquer tipo de produção, combinava com o retratado determinada hora, local e fazia o retrato. A partir de certa altura, percebi que as mulheres (mais do que os homens) precisavam de maquilhagem. Como fazia maioritariamente retratos a preto e branco, as coisas mais ou menos passavam, mas a cores era muito mais complicado (ainda não havia *photoshop*), portanto, comecei a ter uma maquilhadora comigo para os retratos e a partir daí as coisas começaram a ficar cada vez mais sofisticadas. As revistas têm esta necessidade de produzir os retratados, porque assim também “publicitam” as marcas e a partir daí quase todos os retratos passaram a ter uma leitura de moda, portanto, sejam homens ou mulheres, há normalmente um(a) *stylist*. Dizem mais ou menos o que gostam de vestir e o(a) *stylist* leva dois ou três

coordenados/conjuntos para escolher. Há algumas (poucas) pessoas que obviamente não querem e eu percebo isso perfeitamente. Às vezes assemelha-se a uma pequena sessão de moda, mas é um retrato, porque neste há uma abordagem completamente diferente. Há uma relação, tem de se construir uma relação muito mais próxima, puxar por certos aspetos que se vão treinando. Eu era muito tímido na relação com as pessoas, mas é muito engraçado, porque quando fotografava perdia alguma timidez. Acho que isso acontece por exemplo com muitos atores, quando estão no palco perdem a timidez. Acho que a máquina me dá um certo “poder”, que me dá esse acesso, porque há muita gente que não está habituada a ser fotografada e que fica sem saber o que fazer em frente a uma máquina.

A passagem para a moda foi um passo natural, porque já havia este processo, se bem que a fotografia de moda é, em certa medida, mais complexa. A moda atrai-me, não pela moda, que ligo pouco como consumidor, mas pelas possibilidades da fotografia. Esta pode ser muito criativa e permite a expressão de uma ideia, de uma visão e pode existir uma liberdade muito grande.

Ao longo desta conversa, várias vezes se percebe que a fotografia é uma construção, uma composição, então quando chega aqui às relíquias, isto é, como é que é? Ou seja, primeiro, porque o que vê é uma coleção de relíquias e de relicários, e depois vai ter que entrar dentro do relicário, por que é que se aventurou a isso?

Acho muito interessante fotografar objetos – que normalmente são trabalhados apenas como registos documentais (como fiz no trabalho para o IPPC) – de outra forma. O modo como se fotografa pode dar outra visão e sentido a uma peça.

O que quis fazer, em parte, não foi uma reprodução, não era esse o objetivo. Quis de certo modo manter o mistério da relíquia e dar um lugar à imaginação de quem vê. Muitas vezes a fotografia não tem essa capacidade, porque a fotografia é um meio tão realista que na maior parte dos casos destrói completamente a possibilidade de imaginação e mesmo uma fotografia que seja surpreendente na sua composição ou tema, pode tornar-se, passado algum tempo, óbvia. É muito difícil para a fotografia sair deste registo.

Acho muito interessante que a fotografia funcione em termos de levar a um certo grau de imaginação e que o que não se vê ou o que não está lá seja tão ou mais importante. Não sendo artista, porque não o sou, sou um fotógrafo comercial, isso queria deixar bem claro, porque todos os trabalhos que faço são encomendas e não por minha iniciativa. Não quer isto dizer que não haja uma criatividade associada a todo o trabalho que é mexer com o imaginário das pessoas, levar as pessoas a divagar sobre o que veem. Mas escarapachar, digamos assim, as coisas à frente das pessoas, muitas vezes não é a melhor maneira, não deixa espaço para este lugar incrível que é a nossa imaginação. Muitas

vezes o trabalho que faço não pode ter esta dimensão porque alguns clientes têm dificuldade em perceber isto ou não é o lugar certo.

Uma das ideias deste projeto é que pode depois originar pequenas residências de fotografia, escultura, sempre a partir das relíquias, é exatamente criar essa lógica, a relíquia é uma coisa desinteressante, que não interessa a ninguém, interessa a alguns e que pode ter potencialidades, é inerte.

É isso que queria dizer. Para mim e isto é uma coisa pessoal, a relíquia é uma fonte de mistério, há um mistério associado porque estão ali restos de uma pessoa e esse enigma durante muito tempo também serviu o poder. Eu quis trabalhar sobre esse mistério, ou seja, não a quis revelar, tentei de certa maneira que essa sensação passasse, que o que está envolto em mistério continuasse um pouco oculto.

Neste projeto põe-se-nos sempre um problema, a relíquia é aquele objeto ou é a imagem do objeto que temos à frente? A relíquia é realmente um objeto, mas depois é uma imagem sagrada, uma imagem miraculosa. Tem uma imagem fotográfica, qual é a relação entre o objeto e a imagem?

Não sei. Eu acho que na relíquia há um mistério por si só, há uma “energia” que passa apesar de ser um objeto como outro qualquer, há ali qualquer coisa de diferente, muito também por toda a encenação do relicário e da narrativa à sua volta. A construção da imagem é muito importante para transmitir essa “energia” e durante muitos anos julgo que isso foi fundamental para a criação e posse das relíquias como demonstração de fortuna e poder.

Para a maior parte das pessoas, a relíquia é o relicário, claramente. É uma primeira imagem, houve o cuidado inclusivamente por parte da Igreja de determinar umas certas lógicas para a criação dessa imagem. Os crânios têm sempre que estar envolvidos de determinada maneira, ou então uma série de lógicas para não permitir o toque, mas é interessante que esta coleção imensa de relíquias que o Museu de São Roque possui, se vai transformar em cinco relíquias e, sobretudo, transformar-se na leitura de cinco fotógrafos. Pensou no público quando estava a fotografar?

Não, nunca, não é uma preocupação que tenha. Estou muito habituado a ver os meus trabalhos publicados em revistas, catálogos, muitas vezes pela cidade estão fotografias minhas e sei que as pessoas as veem, mas não fico nada preocupado com quem as vê ou não vê.

Sou um fotógrafo comercial e tenho que ser eficiente, ou seja, um profissional que tenta ser eficiente.

O quê que espera da eficiência destas relíquias, destas cinco fotografias ou seis fotografias, ou seja, qual é a eficiência que espera quando vende um produto fotográfico?

Quando disse eficiência, referia-me a ser eficiente na conceção da imagem. Por exemplo, publicidade já é muito raro fazer pois, como disse, os métodos já não me dão prazer nenhum; depois não concordo, algumas vezes, com a mensagem da publicidade, mas como sou profissional tenho que fazer aquilo que me pedem e é na verdade um trabalho com uma responsabilidade partilhada e anónimo. Na parte das publicações é diferente, nestas normalmente há uma assinatura e aí preocupo-me bastante na forma como vou fazer uma imagem porque tenho muito mais liberdade e também responsabilidade apesar de ser um trabalho de equipa. Aliás preocupo-me em todos os trabalhos em fazer o melhor possível, mas aí já há alguma noção de que o resultado tem repercussões diretas na imagem profissional.

Então, duas perguntas, sem querer interromper, passando os olhos pelos seus diferentes portfólios e divulgações que aparecem das suas fotografias, a certa altura, quem tem algum treino de olhar, começa a perceber que o trabalho é seu. Acha que isso também se vai sentir nas fotografias das relíquias? Percebe-se a sua autoria?

Exatamente, sim, isso acho que se percebe. Mas queria dizer outra coisa. Portugal é um país relativamente pequeno, e este meio é muito pequeno, muito mais pequeno do que noutros países. Muitas revistas entretanto desapareceram e é muito difícil trabalhar exclusivamente numa só área com uma “assinatura”/marca forte. A certa altura costumava trabalhar para quase todas as revistas mensais, portanto era muito difícil ter o meu trabalho como “assinatura” em várias revistas que são concorrentes diretas. E tive que diversificar o meu trabalho, ou seja, tentar fazer um tipo de trabalho para uma revista, fazer um outro tipo para outra. É por isso que também digo que não sou artista, porque tive de adaptar o meu trabalho consoante o meio onde estou a publicar e deixar de lado a chamada assinatura.

Quando fazem uma pintura de um fresco, ou de uma têmpera, naturalmente, o pintor tem de se que adaptar às técnicas.

Não, mas não tem tanto a ver com técnica, é mesmo a linguagem porque acho que os artistas, na arte contemporânea (e não só), trabalham quase toda a vida sobre o mesmo assunto, estão sempre a fazer a mesma coisa, de maneiras diferentes, mas é sempre a mesma coisa o que acho muito interessante. Eu adapto-me ao tipo de revista: se a revista é mais comercial, se é mais artística. Ainda recentemente fiz dois trabalhos que gostei muito para uma revista que já faço há mais de 10 anos, é uma revista que sai quatro vezes

por ano e gostei muito destes dois últimos editoriais porque foram exatamente o que queria fazer. A certa altura, disseram-me que queriam uma coisa mais ... comercial. E eu percebo, porque a revista não tem nada a ver com aquele registo e portanto, tenho que me adaptar. Nas próximas edições já sei que não posso voar tanto como gostaria e isso é chato porque para mim a fotografia não é técnica e muito menos uma imagem bonita, perfeita.

E aqui nas relíquias, preparou o que ia fazer?

Não, não, preparei nada. Eu gosto muito da construção da imagem porque, ao contrário da reportagem – onde normalmente se trabalha sobre o que existe e depende do momento para captar a imagem – eu construo uma imagem a partir do zero. Para mim uma das coisas mais importante na construção da imagem é a luz. A luz é um elemento que me fascina, porque há tantas possibilidades, as variantes são imensas. Já cheguei a utilizar cerca de 15 projetores de luz numa fotografia, uma grande construção de luz, para um cenário minúsculo. Gosto muito desse tipo de construção da imagem. Aqui não preparei nada porque gosto de começar a perceber como é que a peça vai reagindo àquilo que lhe vou fazendo em termos de luz, em termos de enquadramento e, portanto, é isso o que mais gosto de fazer. Depois é um objeto muito difícil de fotografar, quase todas e esta relíquia em particular, porque basicamente é um plano, com pequenas variações, mas é um plano, portanto o mais fácil de fazer é uma reprodução e eu não queria fazer nada disso. Eu queria dar à relíquia um “corpo”, pelo menos tentei.

É por essa procura do corpo e de uma certa variação que vai escolher a técnica de exposição da fotografia que escolheu?

Já vinha com uma ideia – não era fixa porque não tenho ideias fixas nos trabalhos e porque os planos podem mudar à última hora – em fazer uma coisa mais ou menos como fiz, mas ainda não estava certo, porque não sabia como a imagem ia reagir e isso é a parte mais interessante nos trabalhos. Porque não se sabe como as coisas vão sair, por mais certeza que nós tenhamos e por melhor que controlemos a técnica, às vezes há surpresas, negativas ou positivas e temos que saber trabalhar com isso e nesse sentido estou sempre aberto a que as coisas se revelem. No fundo e neste caso, tive uma certa dificuldade para criar essa profundidade, ou seja, queria que a peça tivesse profundidade, que houvesse ali uma matéria porque a fotografia tem também esta falta de matéria. Eu vejo exposições de fotografia, embora assuntos óbvios de fotografia não me interessem muito, assim como a maioria das exposições de fotografia de moda, porque estas, com raras exceções, acho que não são para ser expostas. O retrato é diferente e consigo emocionar-me diante de um retrato. Ainda hoje passados quase 50, 60 anos acho os

retratos do Richard Avedon muito atuais. Gosto de ir a exposições de fotografia que me surpreendam. Mas gosto muito da matéria, quando vou ver outras exposições, a matéria dos objetos, a forma como as coisas são feitas e a fotografia normalmente não tem isso, portanto, para mim, a fotografia muitas vezes esbarra nesta dificuldade de não ter uma terceira dimensão.

E então, mesmo para terminarmos, primeiro, se está, em termos de valoração, contente ou não com o trabalho, e o que gostaria de voltar a fazer se tivesse outra oportunidade de trabalhar com relíquias?

Estou muito contente com o trabalho, acho que cumpri a ideia que tinha de criar uma imagem que fosse de certo modo misteriosa e que não revelasse o mistério do que é para mim uma relíquia. Que deixasse as pessoas a pensar, a imaginar o que será aquilo e isso agrada-me muito. É claro que poderia fazer um trabalho completamente diferente sobre a mesma relíquia, mas sinceramente não sei ainda o que faria. Acho que é possível fazer o trabalho de várias maneiras, há muitas possibilidades, mas esta era a ideia que mais ou menos tinha e utilizei as técnicas para esse fim. Se fosse por outro caminho teria de ver, porque apenas criar um documento não me interessa. Se me pedirem para fazer uma reprodução faço, mas como fotógrafo tem pouco interesse. De vez em quando faço reproduções de pintura, é um trabalho extremamente técnico e por vezes difícil, mas não passa daí, não tem criatividade quase nenhuma e a partir do momento que se sabe fazer está feito. Às vezes dá mais trabalho outras vezes menos, mas não há nada de especial. Eu gosto destes desafios em que se tem que ir para além do óbvio, em que haja um trabalho intelectual sobre as coisas. Isso, claro, é o mais interessante.

Lisboa, 24 de outubro 2024

conversation with **Pedro Ferreira**

**How did you get into photography? What training did you have or how did it happen?
How did your love for photography start?**

I became interested in photography when I was 15 or 16, but it was a teenage passion. In 1983 I started a photography course at Ar.Co and two years later I started studying architecture at ESBAL, doing both courses at the same time. In the meantime, I had to interrupt everything because I went to the army. A year and a half later I resumed both courses. When I finished the photography course the following year, I gave up architecture. When we finished the course, the three of us set up a company and timidly started doing advertising photography. It was a fast-growing area that was available and where we could learn very quickly. In 1989, I started doing portraits for magazines like Marie Claire, Elle and Máxima, which were born with the economic boom of the 80s. Later, by chance, I started doing fashion photography when Vogue and GQ magazines were published in Portugal. I never thought I'd do fashion photography, as I said, it was a coincidence, but it worked out very well and I went on to work for almost all the magazines and that was my main path.

We can see three steps here: the connection with spaces and architecture, then the movement from advertising photography to the person, to the portrait, and finally to fashion. How do you deal with all this?

Whenever I go or choose a location to photograph a person, the framing I do in terms of the architecture of the space, whether indoors or outdoors, is almost as important to me as the composition of the portrait or fashion photography, and that part has remained. The move to fashion was a natural step because the process was already there, although fashion photography is more complex in some ways. Fashion attracts me, not because of the fashion, which I don't pay much attention to as a consumer, but because of the possibilities of photography. It can be very creative and allows you to express an idea, a vision, and there can be a lot of freedom.

Why did you choose this project with relics?

I find it very interesting to photograph objects - which are usually only used as documentary records (as I did in my work for the IPPC) - in a different way. The way you photograph can give a piece a different vision and meaning. Part of what I wanted to do was not to reproduce, that wasn't the aim. In a way, I wanted to preserve the mystery of the relic and give space to the viewer's imagination.

There's always a problem with this project: is the relic an object, or is it the image of the object in front of us?

I think there's a mystery in the relic itself, there's an 'energy' that passes through it, even though it's an object like any other, there's something different about it, also because of the whole staging of the reliquary and the narrative around it. The construction of the image is very important to transmit this 'energy'.

Did you think about the public when you photographed the relic?

No, never, it's not a concern of mine. I'm very used to seeing my work published in magazines and catalogues, there are often photographs of me around town and I know people see them, but I don't worry about who does or doesn't see them. I worry about doing the best I can on every job, but then there's the idea that the result has a direct impact on my professional image.

And here in the relics, did you prepare what you were going to do?

No, no, I didn't prepare anything. It's a very difficult object to photograph, almost all of them, and this relic in particular, because it's basically an aeroplane, with small variations, but it's an aeroplane, so the easiest thing to do is a reproduction, and I didn't want to do anything like that. I wanted to give the relic a 'body'.

Is it because of this search for the body and a certain variation that you choose the exposure technique of the photograph you've chosen?

In this case, I had a certain difficulty in creating this depth, in other words, I wanted the piece to have depth, to have matter there, because the photograph also lacks matter.

Finally, are you happy with your work or not, and what would you like to do again if you had another opportunity to work with relics?

I'm very happy with the work. I think I've achieved the I think I achieved the idea I had of creating an image that was somewhat mysterious and didn't reveal the mystery of what a relic is to me. It would leave people wondering, imagining what it might be, and I really like that. Of course, I could do a completely different work on the same relic, but I honestly don't know what I would do yet. I think it's possible to do the work in different ways, there are many possibilities.

Lisbon, October 24th, 2024



Impressão 40 × 40 cm, em papel barita fine-art no formato 50 × 60 cm.



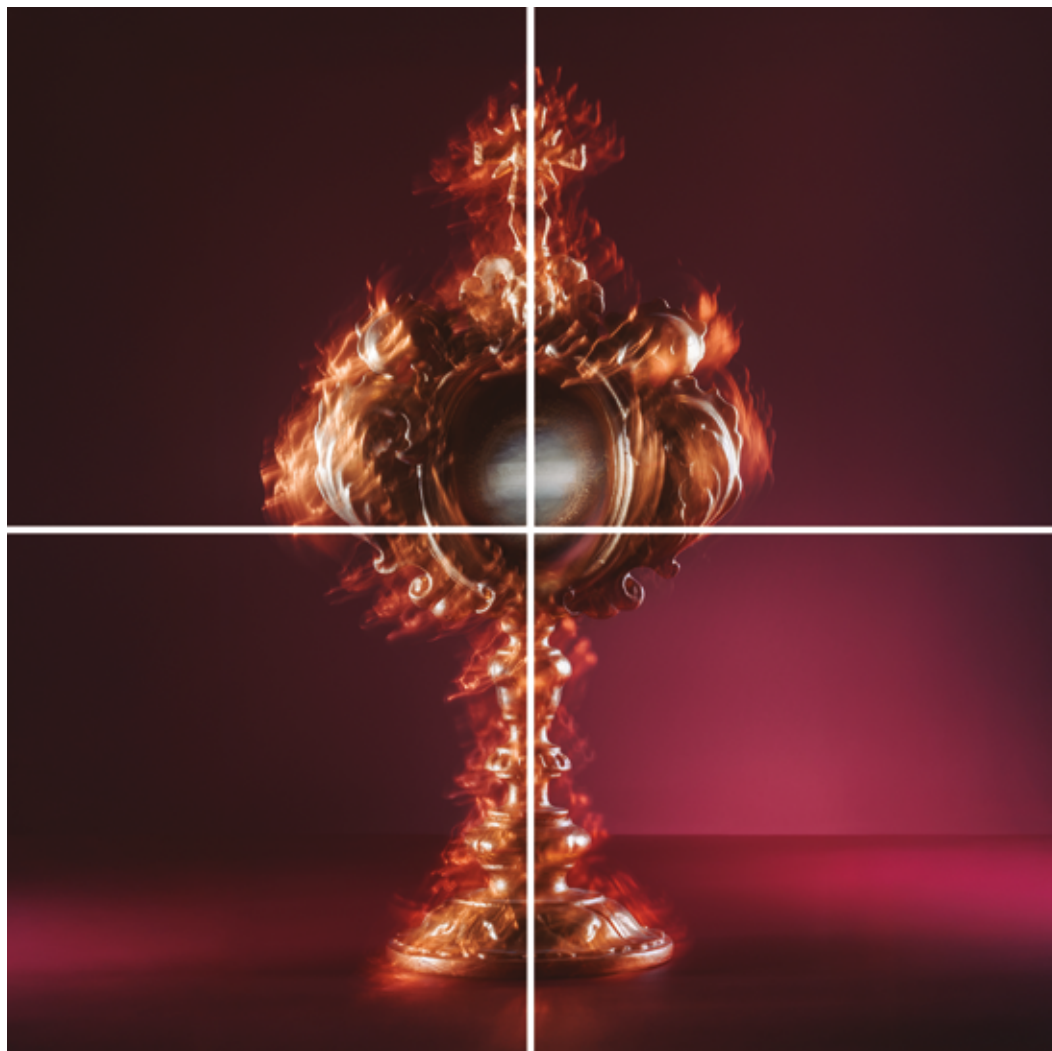
Impressão 40 × 40 cm, em papel barita fine-art no formato 50 × 60 cm.



Impressão 40 × 40 cm, em papel barita fine-art no formato 50 × 60 cm.



Impressão 40 × 40 cm, em papel barita fine-art no formato 50 × 60 cm.



Impressão em papel barita fine-art no formato 75 x 75 cm (x4), colado sobre Dibond.



Busto-Relicário de São Vicente e São Celestino, Mártires
Reliquary Bust of Saint Vincent and Saint Celestine

Portugal

Final do século XVII

Madeira dourrada e pintada, vidro, papel, osso

42,1 × 16 cm

SCML.MSR.RL.1213

Com a descoberta da ampla rede de galerias, em 1578, depressa as catacumbas de Roma se tornam fontes de relíquias para os séculos posteriores. Foi o caso das relíquias de São Vicente e de São Celestino, extraídas das Catacumbas de Priscila, em 1669, e de Ciríaca, em 1673, respetivamente.

With the discovery of the extensive network of galleries in 1578, the catacombs of Rome soon became a source of relics for later centuries. This was the case with the relics of St Vincent and St Celestine, which were recovered from the catacombs of Priscilla in 1669 and Cirica in 1673.

Sebastiano Raimondo

“Impressionou-me a possibilidade de que a relíquia seja uma relíquia por toque, aí percebi que qualquer imagem fotográfica de uma relíquia é uma relíquia, porque essa imagem se formou por toque da luz, que se reflete na relíquia e se imprime na superfície fotossensível, projetando-se num papel.”

“The possibility that the relic is a relic by touch was a concept that was particularly striking. It was subsequently realised that any photographic image of a relic is a relic, as this image is formed by the touch of light, which reflects off the relic and imprints itself on the photosensitive surface, projecting itself onto paper.”

Sebastiano Raimondo

Arquiteto de formação, fotógrafo e professor na Academia de Belas Artes de Palermo, membro do coletivo de fotógrafos Presente Infinito.

No doutoramento no ISCTE-IUL, dá continuidade às reflexões da sua tese “Uma ponte: a fotografia como forma de habitar e construir o mundo”, investigando como a fotografia transforma o mundo em imagem.

Publicações entre outras:

- *The Mermaids inside*, Urbanautica Institute, 2020.
- *Reduce-re*, Museo Civico Antonio Collisani, 2021.
- *Una verifica nella quinta da Conceição di Fernando Tavora*, LetteraVentidue e HPA-UniBo, 2023.

à conversa com **Sebastiano Raimondo**

Sebastiano começamos pelo princípio, a sua formação é em arquitetura, no seu trabalho a relação com os espaços é evidente e, muitas vezes, essa relação com o espaço transforma-se em memória, isto é verdade, não é?

Sim, é verdade. É muito provável. Comecei o meu curso em arquitetura e, a certa altura, enfrentei uma crise que não era simples de resolver dentro do ensino da arquitetura ou das referências da profissão de arquiteto. Por volta de 2004 ou 2005, tive um encontro muito importante com um grande fotógrafo italiano, que lecionava na Faculdade de Arquitetura de Palermo. Foi nessa altura que percebi a importância da imagem, não apenas na comunicação da arquitetura, mas também na sua relação com a construção do espaço. A imagem fotográfica revelou-se uma verdadeira forma de representação, no sentido de “representar” como dar forma a algo que, inicialmente, não a possui. Ou seja, a fotografia tornou-se uma ferramenta para antecipar discursos sobre arquitetura.

Quando falo de arquitetura, refiro-me também a outras dimensões ligadas à forma como construímos o mundo e habitamos os espaços. Estas questões têm uma complexidade que nem sempre é fácil de sintetizar. Em termos práticos, quando desenhamos algo existente, essa representação transforma-se noutra coisa. E, nesse processo, a memória desempenha um papel crucial – a memória da experiência vivida em relação ao espaço e aos objetos. É através dessa memória que projetamos algo novo para o futuro, mesmo que diferente daquilo que já existe.

O fotógrafo de quem falo é Giovanni Chiaramonte, que infelizmente faleceu há cerca de um ano e meio. Costumava passar muito tempo a folhear revistas de arquitetura, e foi então que percebi que a imagem podia ser algo completamente independente da mera comunicação.

Então diga-me uma coisa, esse contacto com esse professor, ele era professor de arquitetura ou era só de fotografia? A sua formação na fotografia, trabalho com a câmara, luzes, aspetos técnicos, surge com este professor?

Ele era fotógrafo e lecionava uma cadeira chamada “Dramaturgia da Imagem”. A nossa relação nunca esteve ligada à técnica, mas sim a uma aprendizagem e troca contínuas sobre a prática da imagem e da representação. Os aspetos técnicos, aprendi como autodidata. Na Faculdade de Arquitetura, era possível, desde cedo, escolher disciplinas ligadas à fotografia e ao cinema. Ao longo dos anos, escolhi os instrumentos que me permitiam dar forma às imagens que desejava criar. Utilizei equipamentos intuitivos e rápidos, mas

também outros mais lentos, sobretudo clássicos, como a película e o uso do tripé – um instrumento que considero crucial.

Nos últimos anos, comecei a hibridizar o processo com manipulação digital, pois há coisas que hoje em dia são difíceis de realizar exclusivamente com métodos tradicionais. Para mim, o instrumento é importante porque influencia a relação com o objeto, o espaço ou o retrato. Contudo, com o tempo, aprendi a “esquecer” o instrumento. É como aprender a escrever: o automatismo torna-se tão natural que o instrumento quase desaparece.

Estivemos a ver os seus portfolios de fotografia e notamos que há uma procura de uma linguagem. É uma relação que procura ter com a imagem, mas também é certo que há muitos trabalhos nos quais a imagem ou essa linguagem têm dimensões simbólicas, ou seja, há uma procura de símbolos em muitas produções. É uma procura consciente?

A questão da linguagem é absolutamente central no meu trabalho. Pela experiência que fui acumulando, sempre tive a percepção de que o meu trabalho é algo que dá continuidade a um processo que já existia antes de mim. Nunca tive a pretensão de inventar algo completamente novo, mas sim o objetivo de continuar e aprofundar um percurso que vem de longe. É por isso que, para mim, a questão da linguagem é bastante complexa. Acho que não podemos falar de uma linguagem única ou universal da fotografia; o que existe, na verdade, são múltiplas formas de expressão, e cada autor acaba por desenvolver a sua própria linguagem.

Desde o início do meu percurso, tenho vindo a explorar as possibilidades que a linguagem da fotografia oferece, especialmente a sua dimensão simbólica. Essa origem simbólica é, para mim, como um regresso constante a uma forma essencial, quase primitiva. Quero dizer que, ao longo do meu caminho, vou absorvendo e integrando o que já foi feito, porque me interessa profundamente esse diálogo com o que veio antes. A importância simbólica de uma imagem fotográfica não se pode compreender se ignorarmos o percurso que levou à sua criação.

Por exemplo, nesta experiência específica com as relíquias, a dimensão simbólica da imagem fotográfica ganha ainda mais força. Isto tem muito que ver com o estudo semiótico dos signos. Na fotografia, encontramos três níveis interdependentes que a tornam única: o índice, o ícone e, por fim, o símbolo (como se pode ver em estudos como o de Roberto Signorini).

O índice é, talvez, o mais evidente e imediato: refere-se à ligação direta entre o objeto e a luz que dele se reflete, sendo captada pela superfície fotossensível. Essa ligação faz com que muitos vejam a fotografia como uma cópia fiel da realidade, mas sabemos que isso não é assim tão simples. Por trás de qualquer fotografia, há sempre um ser humano, um olhar que escolhe, interpreta e dá significado ao que é captado. O próprio funcionamento

da câmara é impregnado de simbolismo: a lente, o corpo da máquina, a película ou o sensor, todos foram desenhados por alguém com uma intenção e uma visão. Para mim, a câmara fotográfica é como um pequeno quarto escuro onde o fotógrafo entra, procurando uma janela que lhe permita olhar para fora e, simultaneamente, iluminar o interior.

Depois, temos o ícone, que traz uma forte ligação à religião, embora não exclusivamente à religião cristã. O exemplo mais conhecido é, talvez, o conceito de transubstanciação no cristianismo, onde o pão e o vinho se tornam no corpo e sangue de Cristo. Este processo de substituição simbólica está presente em muitas tradições e objetos religiosos, como os ícones ortodoxos russos. Na fotografia, também existe este tipo de substituição: a imagem capta algo que já não está presente, mas que continua a “habitar” a imagem.

Finalmente, o símbolo, que considero o aspeto mais complexo. Ele representa a possibilidade de uma imagem ser mais do que aquilo que mostra à superfície. Cada vez que produzimos e observamos uma fotografia, estamos perante algo que vai além do índice (o objeto físico fotografado) e do ícone (a substituição simbólica da presença do objeto). O símbolo é aquilo que transporta a imagem para um espaço onde cada pessoa pode interpretá-la e dar-lhe um significado único, moldado pelo seu tempo, cultura e contexto.

Essa construção simbólica é o resultado de um processo coletivo e intemporal: pessoas diferentes, em espaços e épocas diferentes, criam e recriam esse significado. Mas isto tem implicações interessantes. A fotografia não é, como a palavra, um sistema fechado de códigos que pode ser aprendido ou decodificado. A imagem fotográfica é genérica, aberta, muitas vezes ambígua. E é precisamente nessa abertura que reside o seu poder – ela não dita, mas sugere.

Já percebemos então que existe essa dimensão simbólica no Sebastiano, queríamos perguntar se pensou também nos públicos, isto é, se pensou transmitir essa sua ideia para alguém que estivesse a ver as suas fotografias?

Sim, claro. Essa transmissão depende, muitas vezes, das oportunidades que temos de realizar exposições ou projetos fotográficos. Quase sempre expus o meu trabalho de forma clássica, pensando na possibilidade de suscitar no público uma ligação entre as imagens, numa sequência que estimule associações.

A forma como um projeto é apresentado também depende do espaço expositivo. Por exemplo, alguns projetos ganham novos significados ao longo do tempo, devido às condições do espaço ou ao número de peças exibidas. Assim, tento adaptar-me ao espaço.

O espaço expositivo, na verdade, é um ponto de encontro com o público, mas também um desafio, pois nem sempre posso controlar todos os detalhes. Não posso construir do zero um dispositivo que comunique exatamente o conceito que quero transmitir. Por

essa razão, muitas vezes recorro a formas clássicas de exposição. No entanto, gosto de experimentar, como numa exposição que participei há dois anos no CCB, intitulada “A Imaginação Cria Cidades”. Nesse projeto, explorei a ideia de projeção fotográfica como antecipação de algo inexistente, inspirado numa cidade real, mas projetando-a como possibilidade futura.

Naquela exposição, utilizei um dispositivo feito com caixas e imagens transparentes. A ideia era destacar a leveza da imagem e a sua capacidade de transformar um objeto pesado em algo efêmero, capaz de ficar impresso na memória e de alimentar o imaginário na criação de algo novo e concreto.

No caso da relíquia a peça principal é uma referência ao ícone do “Véu de Verônica” (ou *vero ícone* do corpo e rosto de Jesus) à Sagrada Síndone. Durante a observação detalhada e cuidadosa da relíquia através da câmara, percebi que não estava apenas a ver dois ossos. Estava a ver algo que exigia uma imagem. No museu de São Roque, o que o público vê são os relicários, enquanto a relíquia em si é quase um objeto abstrato, sem uma imagem clara. Com a câmara, comecei a notar que estava perante um pedaço de um corpo humano. Daí surgiu a ideia de imprimir essa imagem num papel muito fino, quase transparente, em preto e branco, e colocá-lo numa caixa de madeira com vidro em ambos os lados. Essa composição remeteu-me a um véu, como se cobrisse um corpo ausente.

Inicialmente, pensei em fotografar a relíquia de São Vicente, padroeiro de Lisboa, mas rapidamente percebi que qualquer outra relíquia poderia servir. Esta, especificamente, está rodeada de um vasto imaginário – desde a viagem dos restos mortais até às pinturas e representações associadas –, mas nenhuma dessas imagens revela os verdadeiros ossos.

O que realmente vemos? É um osso? Não é? Até porque, por vezes, as relíquias nem sequer são autênticas. Impressionou-me a ideia de que há relíquia “por toque” e aí apercebi-me de que qualquer imagem fotográfica de uma relíquia também é, de certo modo, uma relíquia, porque se forma pelo toque da luz, que reflete na relíquia e se imprime na superfície fotossensível, mesmo quando projetada depois num papel.

Na verdade, não tirei muitas fotografias, talvez menos de vinte. Durante o processo, reparei que, entre os dois ossos, surgiam outras imagens – como o perfil de um rosto. Fiquei impressionado ao notar isso. No entanto, ao procurar outros rostos com entusiasmo, aquele desapareceu, como uma visão momentânea.

As outras três peças que produzi estão em caixas transparentes, com sobreposição de duas imagens. A imagem frontal está sempre relacionada com o dispositivo do relicário – seja o vidro, as suas imperfeições ou outros detalhes. Na última peça, quando o rosto que procurava desapareceu, surgiu o rosto de madeira do relicário.

A ideia de que qualquer imagem fotográfica de uma relíquia é, ela própria, uma relíquia,

questiona a verdade do ícone religioso. Mas também desafia a relação que temos com as imagens fotográficas e a forma como acreditamos nelas.

O Sebastiano, fez um resumo muito interessante, porque este projeto procura precisamente perceber essa relação que mencionou, ou seja, se a relíquia é um objeto ou se é sempre uma imagem de algo. Mas queríamos ainda perguntar mais duas coisas. Primeiro, como é que avalia este trabalho e esta perspetiva de realizar residências artísticas sobre esta coleção de relíquias e, segundo aspeto, se essas residências se desenvolverem, como é que acha que estas se podiam materializar, de um ponto de vista mais prático?

A minha foi uma experiência incrível. Fazer residências artísticas sobre este tema parece-me uma excelente ideia. Trabalhei bastante na reprodução de obras de arte e, sem essa experiência, acredito que não teria conseguido realizar este projeto em tão pouco tempo. Poder dedicar tempo a uma obra de arte ou a um objeto de valor é essencial para ir além de uma mera reprodução.

Ao longo dos anos, percebi que, ao produzir uma imagem, surgem muitas coisas que só se revelam através da fotografia e não apenas numa observação rápida diante do objeto. Por isso, a possibilidade de residências artísticas, que proporcionem um contacto mais prolongado, é fundamental. Em visitas a museus, o tempo é extremamente limitado. Num espaço repleto de peças, dedicar 20 segundos a uma obra não nos permite ver ou compreender nada.

Estas residências poderiam ajudar os artistas e o público a ter uma experiência mais rica. Já devem ter visitado o Louvre, certo? É impossível absorver tudo o que está lá num único dia. Claro, é sempre bom passear por lá, mas seria extraordinário poder concentrar-se em algumas peças, com tempo suficiente para as compreender. É aqui que os artistas, com a sua prática, podem ajudar a oferecer novas perspetivas.

O vosso convite foi justamente isso: não para reproduzir uma relíquia, mas para explorar, através das imagens, novos aspetos e interpretações. Por isso, considero as residências artísticas fundamentais – tanto para os artistas quanto para o público.

Lisboa, 31 de outubro 2024

conversation with **Sebastiano Raimondo**

Your background is in architecture, in your work the relationship with spaces is evident and this relationship with space is transformed into memory, isn't that right?

Yes, it's true. It's very likely. I began my studies in architecture and at a certain point there was a crisis that wasn't easy to resolve in the teaching of architecture, in other words in the references of the architectural profession itself. At that time, around 2004, 2005, I had a very important meeting with a great Italian photographer who taught photography at the Faculty of Architecture in Palermo. It was then that I realised the importance of the image, not only in communicating architecture, but the importance of the image in relation to the construction of space.

Did your training in photography, working with the camera, lighting, technical aspects, come from this teacher?

The relationship with that teacher was never linked to the technique itself, it was more like a continuous learning and a continuous exchange of things related to our practice of the image, of representation. My learning of the technical aspects was self-taught. At the Faculty of Architecture, from the very first years, it was possible to choose subjects related to photography and cinema. In the same way, over the years I have chosen the tools that allow me to do what I want to do in an image.

There is a search for language in your work, and in many of them the image or language has symbolic dimensions, in other words, there is a search for symbols in many productions. Is this a conscious search?

The question of language is fundamental to my work. From my experience, I've always had the idea that my work is something that continues a process that already exists. I'm interested in what has been done before; you can't understand the symbolic meaning of the photographic image without understanding what the journey is. Me, for example, in this experience with the relics. The symbolic question of the photographic image comes from the semiotic study of signs. At the origin of photography, these signs can be the index, the icon or even the symbol. These are three interdependent forms that manifest themselves in photography in a particular and unique way.

We wanted to ask you if you have thought about the audience, that is, if you have thought about communicating your idea to someone looking at your photographs?

The possibilities we have to communicate this are sometimes the possibilities we have to make an exhibition or to produce something, and then the physical production of communicating this way of understanding photography is always limited to the possibilities.

I've almost always exhibited my work in a classical way, I've always thought about the possibility that this thought of mine could emerge not just from an image, but from the relationships with the public that can be suggested between the relationship of one image to another, and then sometimes the possibility of exhibiting a project also has to do with the different spaces where these projects can be exhibited.

This project tries to understand precisely this relationship between image and object, in other words, is the relic an object or is it always an image of something?

If you remember, I had this idea of looking for a relic of Saint Vincent, but then I realised that I could have photographed anything, because it's not important whose name the bone belongs to, the most important thing was to try to find an image. Then I realised that every photographic image of a relic is a relic, because that image was made by touch, by the touch of light reflecting off the relic and imprinting itself on the light-sensitive surface, projecting itself onto the paper.

We wanted to ask you two more questions. Firstly, how do you see this work and the prospect of artists' residencies on this collection of relics, and secondly, if these residencies develop, how do you think they might materialise, from a more practical point of view?

It's been a great experience for me. I think it would be a great opportunity to do residencies on this topic. I have worked a lot on reproducing works of art, and if I had never done this work, I don't think I would be able to do this project in a few hours. This invitation of yours, which wasn't an invitation to produce a relic, but an invitation to try to see new aspects of the images produced. I think residencies are crucial for artists and especially for the public.

Lisbon, October 31st, 2024



ÍCONE – impressão fine-art em papel japonês 40x50cm, pendurada dentro de uma caixa de profundida 10 cm em madeira com vidros enfrente e atras.



ROSTO#1 – impressão fine-art em papel barita e impressão transparente sobre acrílico
32 × 40 cm, sobrepostas dentro de uma caixa de profundidade 8 cm em acrílico.



ÍNDICE – impressão fine-art em papel barita e impressão sobre acrílico 32x40cm, sobrepostas dentro de uma caixa de profundidade 8 cm em acrílico.



ROSTO#2 – impressão fine-art em papel barita e impressão sobre acrílico 32 × 40 cm, sobrepostas dentro de uma caixa de profundidade 8 cm em acrílico.

**relíquias, fotógrafos
e fotografias
no Museu de São Roque**

relíquias, fotografos e fotografias no Museu de São Roque

Casa Photographica Vasques (1901-c.1980)

Álbuns de fotografias da exposição temporária das relíquias da igreja de São Roque

Photo albums from the temporary exhibition of the relics of the church of São Roque

Casa Photographica Vasques (1901-c.1980)

Agosto de 1909

Fotografias impressas sobre papel

30 × 44,5 cm

44,5 × 34 cm

Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa,

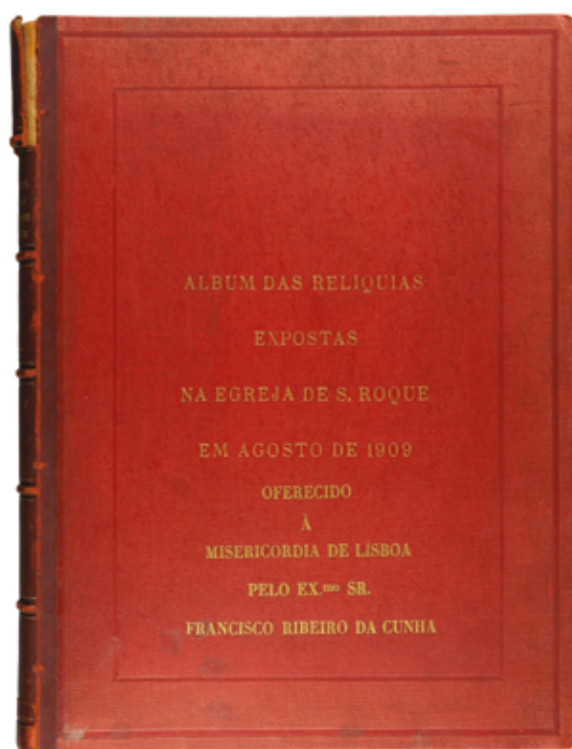
PT/SCMLSB/CFSCML/000131 e 132

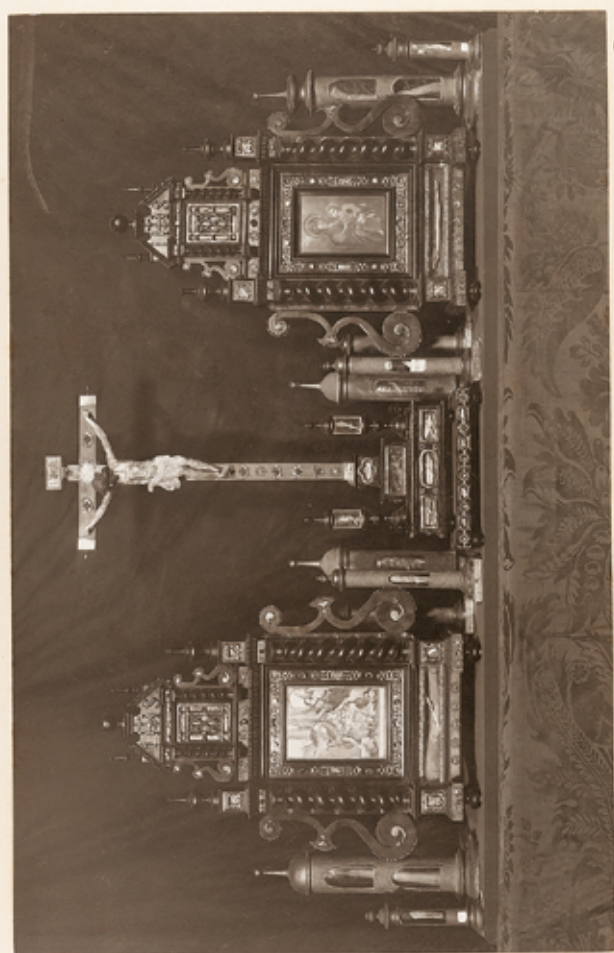
Em agosto de 1908, o porteiro da contadoria João de Macedo, terá levado a que se reencontrassem os relicários da igreja de São Roque, ocultados por de trás das pinturas laterais das capelas do Santíssimo Sacramento e da Doutrina na igreja de São Roque. A administração deliberou que os quadros fossem retirados de forma permanente, que as relíquias fossem inventariadas e que fossem expostas ao público numa exposição temporária.

Esta exposição foi perpetuada através de uma reportagem fotográfica, publicada num álbum precisamente um ano depois, em agosto de 1909, sendo conhecidos apenas dois exemplares da autoria da Casa Photographica Vasques.

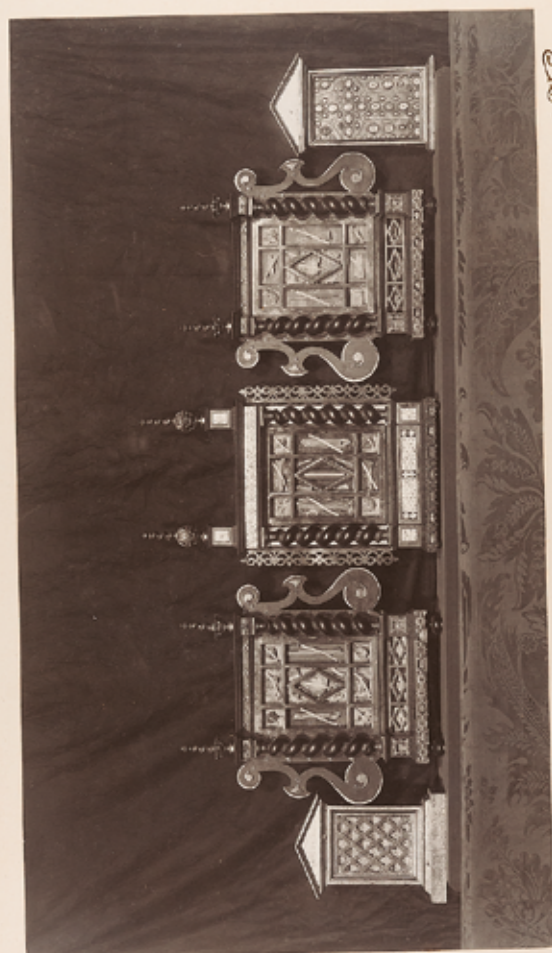
Este estúdio foi fundado em 1901 por Manuel Henriques Batista e Carlos Vasques na rua D. Pedro V, n.º 2, com a designação Baptistas & Vasques.

O primeiro sócio morreu a 16 de novembro de 1902 ficando Carlos Vasques como o único proprietário. Em 1907, a firma mudou-se para o largo da Abegoaria (atual Rafael Bordalo Pinheiro) e, depois, em 1914, para a rua D. Pedro V, n.ºs 26-28, onde faliu no início da década de 1980. Neste último prédio vivia o pintor Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) e uma das lojas era ocupada pelo cineasta José Leitão de Barros (1896-1967). Tanto o primeiro edifício como o terceiro onde teve a sua sede são hoje propriedade da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. O espólio desta empresa deu entrada no Arquivo Nacional de Fotografia em 1981. Nela trabalharam Augusto Kurt Silva Pinto, Mário Novais e Manuel Tavares sendo especializada em retratos de arte, filmagens, reportagens, fotografia de palco e retrato de artistas. Colaborou com a Ilustração Portuguesa (1908 a 1912) e a Revista Ocidente (1908). As suas imagens eram amplamente divulgadas em formato de postal.





Paul Kasper
Lithograph
1864



В. П. Ковалев
Литограф
1885 г.



Wm. L. Brown
1884



St. Peter's
Basilica
Rome



Verde
di
Verde
di
Verde



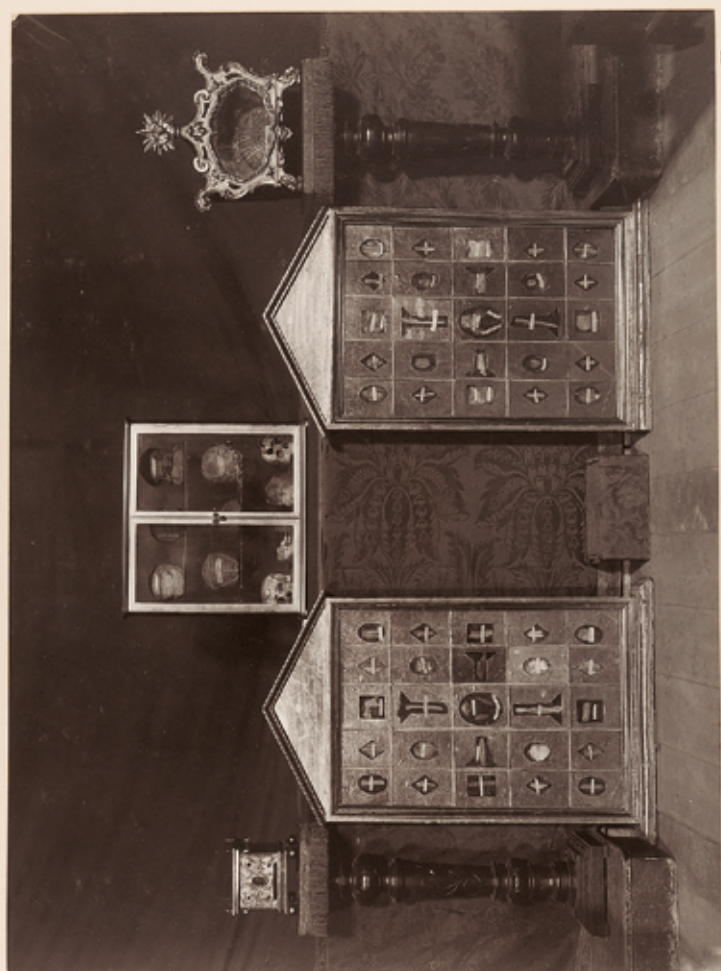
*Th. P. Vierge
L'Assommoir
1874*



*Don V. ...
L. ...
1904*



Владимир
Савицкий
1914



West
Hutchinson
1890



Walt
Kunst
Galerie
Berlin



Paul Jacquet
Lyon, France
1884



Paul Koenig
Lithographie
1874



B. V.
1. 24. 1894
1894

reíquias, fotógrafos e fotografias no Museu de São Roque

Cinco Fotógrafos a Fotografar Five Photographers Shooting

João Paulo Serafim – 16 de julho de 2024

Lucília Monteiro – 23 de julho de 2024

Maria Beatriz de Vilhena – 25 de julho de 2024

Pedro Ferreira – 11 de julho de 2024

Sebastiano Raimondo – 18 de julho de 2024

João Paulo Serafim

Margarida Carriço, SCML



Lucília Monteiro

Sofia Silva, SCML



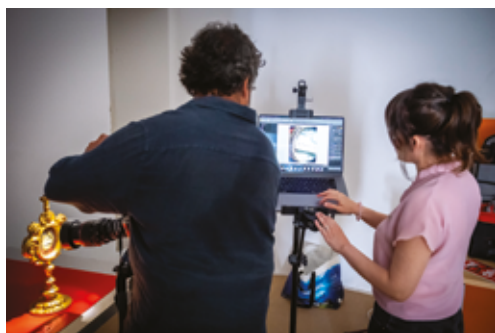
Maria Beatriz de Vilhena

João Oliveira, SCML



Pedro Ferreira

João Oliveira, SCML



Sebastiano Raimondo

Sofia Silva, SCML



relíquias, fotografos e fotografias no Museu de São Roque

Colaboradores-Curadores Collaborators-Curators

Todos temos diferentes funções na Santa Casa, juntos olhamos
para a construção da exposição que irão ver.
Fotografamos relíquias a que associámos uma palavra de acordo
com a nossa sensibilidade. Nesta exposição irão ver fotografias de
cinco relíquias pela objetiva de cinco fotógrafos.
Observem, vejam, pensem, sintam, imaginem-se fotógrafos....

*We all have different roles at Santa Casa, together we looked at the
construction of the exhibition you are about to see.
We photographed relics to which we attached a word according to our
sensibilities. In this exhibition you will see photographs of five relics,
seen through the lens of five photographers.
Observe, see, think, feel, imagine yourselves photographers....*



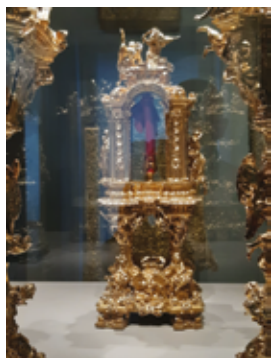
poros do tempo
pores of time



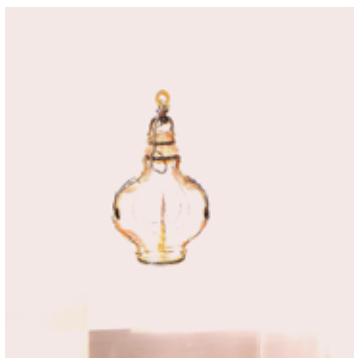
inclinação
inclination



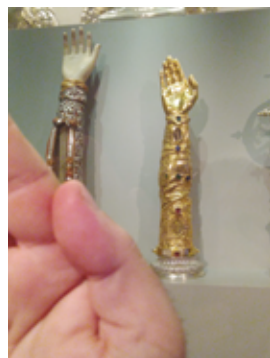
esplendor
splendour



ouro sobre azul
gold over blue



sofrimento
suffering



bênção
blessing



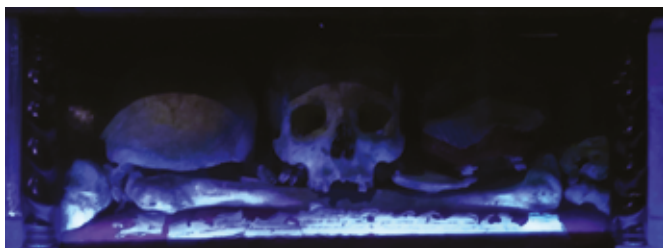
luz
light



dignidade
dignity



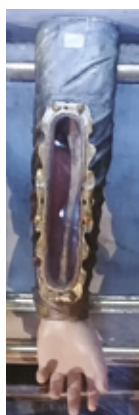
eternidade
eternity



vida e morte
life and death



inquietação
restlessness



chamamento
call



cura
healing



união faz a força
unity is strenght



morte e vida
death and life



juízo
sence



magno
magnum



espiritualidade
spirituality



intersitícios
interstices



sabedoria
wisdom

FICHA TÉCNICA / CRÉDITS

CATÁLOGO / CATALOGUE

Coordenação Geral / General Coordination
Teresa Nicolau

Coordenação Executiva / Executive Coordination
Teresa de Freitas Morna

Coordenação do projeto *reliquiarum* / Coordination of *reliquiarum* project
António Camões Gouveia (NOVA-FCSH / CHAM)

Coordenação Científica: equipa do *reliquiarum* / Scientific Coordination: *reliquiarum* team
António Camões Gouveia
Carlota Cyrne Manoel
Gonçalo de Carvalho Amaro
João Miguel Simões
Maria do Carmo Lino
Maria João Ferreira
Sílvia Linhares de Freitas Pereira
Teresa de Freitas Morna

Cinco Fotógrafos / Five Photographers – Comissário / Curator
Paulo Catrica (FCSH-IHC)

Cinco Fotógrafos / Five Photographers
João Paulo Serafim
Lucília Monteiro
Maria Beatriz de Vilhena
Pedro Ferreira
Sebastiano Raimondo

Edição/Editing
Gonçalo de Carvalho Amaro

Autoria dos Textos / Texts
João Miguel Simões
Maria João Ferreira
Paulo Catrica (FCSH-IHC)

Fotógrafos. Entrevistas e Edição / Photographer interviews
Gonçalo de Carvalho Amaro
com colaboração de / with the collaboration of Maria do Carmo Lino

Secretariado / Administrative Support
Elisabete Moreno

Design Gráfico / Design and Layout
Luis Chimeno Garrido

Tratamento de imagem / Image processing
José Domingues

Colaboradores-Curadores SCML / Collaborators-curators SCML
Bruno Correia – Museu, receção *Museum, reception*
Carmo Duarte – Biblioteca *Library*
Catarina França – Centro editorial *Editorial Center*
Cláudia Duarte – Refeitório *Canteen*
Elisabete Moreno – Museu, secretariado *Museum, secretariat*
Gonçalo de Carvalho Amaro – Museu, historiador *Museum, historian*
Isabel Vieira – Informática *IT*
Joana Leite – Restauro *Restoration*
João Cavadinhas – Comunicação, imagem *Communication, image*
Lurdes Santos – Museu, manutenção *Museum, maintenance*
Nelson Antão – Arquivo *Archive*
Nelson Inácio – Informática *IT*
Ricardo Máximo – Serviço de Públicos e Desenvolvimento *Cultural Cultural Mediator*
Rita Pereira – Museu, receção *Museum, reception*

Making-off dos cinco fotógrafos / Making-off of the five photographers
João Oliveira (NAM, SCML)
Margarida Carriço (NAM, SCML)
Sofia Silva (NAM, SCML)

Revisão do inglês / English revision
SPS Traduções

ISBN
978-989-9151-79-6

Abreviaturas utilizadas / Abbreviations used
CHAM – Centro de Humanidades
DGIP – Direção de Gestão Imobiliária e Património da SCML
FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova
IHC – Instituto de História Contemporânea
NAM – Núcleo de Audiovisuais e Multimédia da SCML
SCML – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Coordenação Geral / General Coordination

Teresa Nicolau

Coordenação Executiva / Executive Coordination

Teresa de Freitas Morna

Coordenação do projeto *reliquiarum* / Coordination of *reliquiarum* project

António Camões Gouveia (NOVA-FCSH / CHAM)

Coordenação Científica: equipa do *reliquiarum* / Scientific Coordination: *reliquiarum* team

António Camões Gouveia

Carlota Cyrne Manoel

Gonçalo de Carvalho Amaro

João Miguel Simões

Maria do Carmo Lino

Maria João Ferreira

Sílvia Linhares de Freitas Pereira

Teresa de Freitas Morna

Cinco Fotógrafos / Five Photographers –

Comissário / Curator

Paulo Catrica (FCSH-IHC)

Cinco Fotógrafos / Five Photographers

João Paulo Serafim

Lucília Monteiro

Maria Beatriz de Vilhena

Pedro Ferreira

Sebastiano Raimondo

Impressão das fotografias dos cinco fotógrafos

Printing of photographs by the five photographers

GAMUT

Autoria dos Textos / Texts

Colaboradores-Curadores *Collaborators-Curators*

João Miguel Simões

Colaboradores-Curadores SCML /

Collaborators-curators SCML

Bruno Correia – Museu, *recepção Museum, reception*

Carmo Duarte – Biblioteca *Library*

Catarina França – Centro editorial *Editorial Center*

Cláudia Duarte – Refeitório *Canteen*

Elisabete Moreno – Museu, *secretariado Museum, secretariat*

Gonçalo de Carvalho Amaro – Museu, *historiador Museum, historian*

Isabel Vieira – Informática *IT*

Joana Leite – Restauro *Restoration*

João Cavadinhas – Comunicação, *imagem*

Communication, image

Lurdes Santos – Museu, *manutenção Museum, maintenance*

Nelson Antão – Arquivo *Archive*

Nelson Inácio – Informática *IT*

Ricardo Máximo – Serviço de Públicos

e Desenvolvimento *Cultural Mediator*

Rita Pereira – Museu, *recepção Museum, reception*

Making-off dos cinco fotógrafos / Making-off of the five photographers

João Oliveira (NAM, SCML)

Margarida Carriço (NAM, SCML)

Sofia Silva (NAM, SCML)

Museografia / Museography

Paulo Catrica (FCSH-IHC)

**Equipa do *reliquiarum*
*reliquiarum team***

Mediação de Cultura / Cultural Mediation

Helena Mantas

André Martins da Silva

Dora Castelo

Isabel Guedes

Luís Nobre

Pedro Rocha

Ricardo Máximo

Luminotecnia / Lighting

DGIP, SCML

Produção Gráfica / Graphic Production

Logotexto, Lda.

Construção / Construction

DGIP, SCML

Montagem / Assembly

Equipa do *reliquiarum*

reliquiarum team

Abreviaturas utilizadas / Abbreviations used

CHAM – Centro de Humanidades

DGIP – Direção de Gestão Imobiliária e Património da SCML

FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova

IHC – Instituto de História Contemporânea

NAM – Núcleo de Audiovisuais e Multimédia da SCML.

SCML -Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Agradecimentos/Acknowledgements

Ana Viegas



7

