MIDAS

Museus e estudos interdisciplinares

8 | 2017

Dossier temático "Objetos e museus: biografias, narrativas e vínculos identitários"

As miniaturas de "filiação política": de objetos perigosos ao esquecimento

Miniature portraits of "political affiliation": from dangerous objects to oblivion

Patricia Delayti Telles

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/midas/1207>

DOI: 10.4000/midas.1207

ISSN: 2182-9543

Editora:

Alice Semedo, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro, Raquel Henriques da Silva, Ana Carvalho

Referência eletrónica

Patricia Delayti Telles, « As miniaturas de "filiação política": de objetos perigosos ao esquecimento », *MIDAS* [Online], 8 | 2017, posto online no dia 31 julho 2017, consultado no dia 04 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/midas/1207> ; DOI : 10.4000/midas.1207

Este documento foi criado de forma automática no dia 4 Maio 2019.

Midas is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License

As miniaturas de “filiação política”: de objetos perigosos ao esquecimento

Miniature portraits of “political affiliation”: from dangerous objects to oblivion

Patricia Delayti Telles

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 09.03.2017

Aprovado para publicação a 24.07.2017

Introdução

- 1 Nas vitrinas dos museus, providos de uma contextualização derivada de escolhas museológicas, dezenas de objetos “menores” apresentam-se ao público impotentes, domesticados pela frieza da luz e pela tranquilidade do ambiente. Na ânsia de valorizarmos as suas supostas qualidades intrínsecas, silenciemos o que poderia sobrar da cacofonia das suas histórias para apresentar estes objetos retirados de contexto, mudos, completamente “nus”. Esse desprover, ou esse “despir”, pretende realçar a importância dos objetos em termos plásticos, mas frequentemente relega para as reservas dos museus objetos cujos aspetos intangíveis poderiam contribuir para o conhecimento da cultura ou história de um povo. Entre estes objetos “nus”, silenciosos ou silenciados, centenas de pinturas anónimas, retratando desconhecidos, constituem as reservas de vários museus. Os materiais em que foram produzidos estes objetos variam quase tanto quanto ao seu tamanho: guaches, aguarelas, pastéis, têmperas e óleos, pintados sobre tela, madeira, papel ou marfim, imensos ou minúsculos – quadros, desenhos e miniaturas.

- 2 São estas miniaturas que nos interessam analisar, encapsuladas em estojos, ou entronizadas em jóias sobre mínimos plintos de acrílico. Assistimos, nos últimos anos, a um renovado interesse pelo retrato europeu, e até pelo retrato régio, tão maltratado pela historiografia durante o século XX (França 1966; França 1981). Após sucessivos estudos no âmbito da semiótica e da história (Brilliant 2008; Burke 2001; entre outros) surgiram novas abordagens que esmiúçam o delicado equilíbrio entre o espectador, o representado e a sua representação, não apenas quanto ao resultado final, mas quanto às complexas negociações entre pintor e retratado, em termos iconográficos e pictóricos (Halliday 2000; Retford 2006). Elabora-se, finalmente, a “biografia” de cada objeto, e estas narrativas levantam questões de cariz cultural e identitário que podem enriquecer, por sua vez, tanto a perceção do objeto *per se* quanto a sua inserção num certo discurso museológico.
- 3 No que diz respeito ao final do século XVIII e início do XIX – período áureo da miniatura – (Lemoine-Bouchard 2008), os estudos mais abrangentes ainda se referem sobretudo à pintura francesa e inglesa. Em Portugal e no Brasil, a escassez e a dispersão dos arquivos dificulta o conhecimento dos ajustes entre as partes interessadas, as suas subtilezas e contradições. Não pretendemos neste artigo deter-nos sobre esse aspeto, esmiuçar qual dos dois “corpos” do rei, o físico ou o político, se encontrava mais presente nas representações reais do Antigo Regime (Kantorowicz 1997), nem percorrer a carreira de um pintor específico ou mesmo a iconografia de um monarca. O objetivo deste artigo é, segundo o conceito de “museu imaginário” de André Malraux (1965), identificar uma “família” quase esquecida de objetos de museu e contar a sua história a partir da análise de exemplares dispersos, para que outros possam vir a estudá-la, interrogando individualmente os muitos objetos que a compõe. Pretendemos analisar uma das mais singelas formas de representação real e propor uma definição e uma nomenclatura que nos permita isolar, para melhor estudar, este tipo de retratos. Tratar-se-á daquilo que designamos por “miniaturas de filiação política” (Telles 2015), pequenos retratos régios que, em Portugal, circularam durante as Guerras Liberais nos mais diversos estratos sociais. Nada que ocupe muito espaço nas vitrinas dos mais de cinco museus nacionais e quatro coleções particulares portuguesas que as possuem.
- 4 Dada a escassez das peças documentadas, usaremos os recursos informáticos à disposição para alargar o número de ilustrações, incluindo *links* para miniaturas pertencentes ao Museu de Alberto Sampaio (Guimarães) e ao Museu Nacional Soares dos Reis (Porto), e ilustrando o texto com imagens de objetos de coleções particulares.

Retratos em miniatura – alguns exemplos

- 5 Embora presentes nos principais museus portugueses, e até qualificadas como “raras” – como no Museu de Alberto Sampaio (inventário MAS O 133)¹ – estas miniaturas talvez fossem uma das formas mais acessíveis de se adquirir uma imagem régia. Impressas e depois aquareladas, como neste caso, ou pintadas individualmente sobre papel ou marfim, eram sempre feitas em série. Encontram-se inseridas em objetos funcionais ou em jóias de pouco valor: tabaqueiras, caixas de rapé, alfinetes de gravata, anéis e pendentes em metal. Nalgumas subsistem resquícios do pouco prestígio de que gozavam durante o século XX – como uma fita-cola usada para segurar o vidro enquanto se aguarda pelo seu restauro, em muitos casos postergado (fig. 1).

Fig. 1 – Escola portuguesa “D. Miguel”, ca. 1828-1833, aprox. 1,7 x 1,2, miniatura sobre marfim (?) em pendente metálico (vidro preso com fita-cola), coleção particular, Lisboa

Fotografia de Pedro Lobo

- 6 O seu fabrico semiartesanal não terá dependido de uma autorização real, necessária no caso de retratos de maior importância. Mesmo quando pintadas *à main levée* estas pequenas imagens derivam quase sempre de retratos anteriores (sobre tela ou gravados). A sua posse resultava provavelmente de aquisições “espontâneas”, independentes da vontade real. Os anúncios em periódicos coevos demonstram que teria sido relativamente comum, por volta de 1820-1830, dá-las como presente ou comprá-las no comércio (Telles 2015). Ao contrário da maioria dos retratos régios, cujas molduras douradas reluzem nos museus, estas miniaturas não falam tanto de pompa e poder, meias de seda e perucas, como de botas sujas e calças rotas, lealdade, respeito, fidelidade política e – por que não? – afeto.
- 7 As características quase ingênuas da produção destes retratos régios, o seu tamanho diminuto, o pouco valor dos objetos em que se inserem e o desprestígio sofrido pela arte do retrato durante o século XX contribuíram para a sua dispersão e desconhecimento. Embora possam interessar a pelo menos três campos de estudo: à arte, ao artesanato (e à antropologia) e à história – as miniaturas de filiação política não parecem ter sido estudadas enquanto arte, talvez por tratar-se de objetos em série, nem como artesanato, pois carecem de especificidade etnográfica ou regional. E, não obstante o seu interesse histórico, os historiadores tendem a ignorá-las, pois a sua predominância pictórica remete para o campo da arte. O resultado é uma bibliografia sumária e um conhecimento exíguo sobre estes retratos régios de baixo custo e de pequena dimensão.
- 8 Alguns exemplares surgem regularmente em leilões europeus, demonstrando que este tipo de pintura existia pelo menos também em França, sobretudo entre o período revolucionário e o desenvolvimento das primeiras técnicas fotográficas. Em Portugal,

estas miniaturas de filiação política parecem ter sido usadas sobretudo durante a ausência da monarquia no Brasil e durante as Guerras Liberais, como símbolo de fidelidade.

- 9 O supracitado medalhão existente no Museu de Alberto Sampaio exemplifica alguns dos problemas que encontramos e leva-nos a reclamar a necessidade de estudos mais aprofundados. A julgar pela fotografia e pela ficha de inventário², trata-se de uma gravura aguarelada representando D. Miguel, inserida num pendente de prata e vidro, medindo cerca de 3,5 cm de circunferência (inv. MAS O 133). O facto de se encontrar denominada de “medalha” e inserida na categoria “ourivesaria”, demonstra que foi classificada pela moldura. A sua descrição enquanto «joia de cariz político, raras [sic] entre nós, de propaganda da causa miguelista», parece mais adequada (ainda que privilegie a moldura sobre a obra). Embora não tenhamos podido examiná-la em mãos, se compararmos a fotografia e descrição com outros exemplares que analisámos pessoalmente (Telles 2015), acreditamos que poderá tratar-se de um exemplar do início do século XIX, e não do século XX como consta, ou seja quase 100 anos mais antiga do que a sua atual datação.
- 10 As dificuldades encontradas nas classificações museológicas explicam-se em parte pelo estudo de Júlio Brandão [1933] sobre a miniatura em Portugal, até hoje uma referência incontornável, pois o autor refere a existência deste tipo de miniaturas por volta de 1820-1835, mas não estabelece uma especificidade, referindo-se às mesmas ora como “retratos” ora como “medalhas”.³ Ora, essa tipologia de miniaturas difere das últimas, não apenas por integrar diferentes materiais não metálicos, mas por comportar quase sempre alguma intervenção manual, sendo a grande maioria pintada ou, no caso das gravuras, aguarelada à mão. Descrevê-las como “medalhas”, como ainda é comum, não apenas prejudica o conhecimento aprofundado dessas peças: o valorizar da ourivesaria sobre a pintura e a história do objeto, sobre a sua própria razão de ser, equivale a descrever um quadro pela sua moldura.
- 11 O Palácio Nacional de Queluz, proprietário desde 1938 de um belo exemplar pintado sobre marfim, separou a miniatura (inv. PNQ 226A/1) da sua moldura (inv. PNQ 226A/2), embora inclua a segunda na descrição da primeira: «Pintura com retrato de D. Miguel I [...] em moldura circular em prata, a meio corpo, voltado de três quartos à direita [...]»⁴. Identifica-se corretamente a origem do modelo no retrato do monarca pintado pelo austríaco Johann Nepomuk Ender (1793-1854) durante o exílio de D. Miguel em Viena – mas como este seria amplamente divulgado em Portugal por uma gravura de Franz Xäver Strober (1795-1858), fonte inesgotável para diversas outras peças miguelistas, discordamos que a miniatura seja austríaca. A Áustria dispunha, de facto, de magníficos pintores em miniatura, responsáveis por retratos régios que, por tradição, eram oferecidos a dignitários e diplomatas inseridos em caixas preciosas – um hábito pouco comum na corte portuguesa no início do XIX, como demonstra a carta oficial do Marquês de Marialva quando este era embaixador em Viena, em 1816.⁵ Contudo, nada indica existir naquele país uma demanda por retratos portugueses, nem encontramos notícia do seu fabrico para exportação. Por outro lado, este tipo de comércio existia em Portugal, o que, somado às características ingénuas da própria pintura, parece apontar para uma origem lusa.
- 12 As miniaturas de filiação política não eram peças decorativas. Raros depoimentos coevos demonstram que o seu uso poderia trazer implicações sérias. Veremos que estes objetos, realmente ativos num determinado contexto histórico, chegavam a pôr em causa a segurança física do seu portador por identificá-lo com uma das facções monárquicas em

conflito. Não se trata, neste contexto, do retrato-miniatura como “arte da memória” (Franco 2008, 1), mas como sinal de pertença, como elemento ativo numa guerra.

- 13 Mas não seriam sequer objetos “de propaganda política” no sentido moderno, pois no contexto do Antigo Regime, em que o poder real era entendido como derivado direto do poder de Deus, tal propaganda – tal disputa – simplesmente não faria sentido. Contudo, a posse e o uso dessas pequenas “efígies” afirmavam claramente uma determinada filiação política em detrimento da outra. Aproximavam-se das miniaturas devocionais⁶ mais do que propriamente das miniaturas pintadas “do natural”, trocadas como *tokens of affection, respect and remembrance* (Aronson et al. 2006, 7). Estas últimas pouco diferem conceitualmente dos retratos a óleo. Constatam-se semelhanças na especificidade das suas funções, nas motivações para a sua criação e sobretudo no espelhar e cristalizar o momento de intimidade que levou à sua elaboração: verdadeira “chave” do seu fascínio e poder.
- 14 No estudo seminal *Portraiture*, Shearer West demonstra como a *Vox populi* acreditava que os retratos – a óleo e em miniatura – eram sempre pintados “ao natural”, ou seja na presença do retratado, e como parte não negligenciável da sua carga “mágica” junto do público derivaria de um resquício dessa presença (West 2004). Para todos os efeitos, o retratado “estava lá”, diante do pintor durante horas a fio. O possuidor do retrato podia ter presenciado este encontro (talvez até posasse para o pintor), mas no caso de retratos de terceiros geralmente o imaginava – e é esta dimensão intangível, esta suposta biografia de cada peça, que mais importava, sobretudo em retratos de santos ou monarcas. Segundo West, mesmo se os espectadores, os apreciadores, e em diversos casos os donos de retratos soubessem que muitas imagens se elaboravam a partir de gravuras, outras telas, ou até de descrições físicas de personagens mortos, este conhecimento racional tendia a ceder frente à magia de uma presença “original”, frente a uma história. Essa dimensão presencial tornava pouco relevantes os aspetos materiais do retrato – nomeadamente em situações como as de Portugal ou do Brasil, onde não existiam exposições públicas de pintura no modelo dos *Salons* que permitissem aos artistas exibirem a sua habilidade técnica e estimulassem uma concorrência entre pares.⁷ Bastava, em poucos traços, evocar uma vaga “semelhança” com o modelo; pouco importava que um retrato fosse grande ou pequeno, pintado sobre madeira ou marfim, de face ou de perfil: mais do que a representação do retratado, aqueles rostos e corpos de tinta procuravam conservar o *memento* de uma presença.
- 15 A diferença principal entre o retrato de grande formato e a miniatura não está assim na sua conceção, mas na sua portabilidade e no sentimento de intimidade que um menor tamanho permitia estabelecer entre o objeto e o seu dono através do seu uso diário. Ora, as miniaturas de filiação política minimizavam o elemento ilusório. Mesmo que o tamanho pudesse gerar uma certa intimidade física, as obras gravadas ou pintadas em série não deixam dúvidas quanto à distância entre o retratado e a sua representação. Sabia-se de antemão que o modelo não posara, nem pretenderia posar, para aquele retrato específico: a imagem derivava necessariamente de um “original”, resultava apenas da vontade de um terceiro reproduzir, para os seus próprios fins, uma figura que nunca lhe pertencera. Em termos platónicos, as miniaturas de filiação política eram meras cópias de cópias (retratos), de um corpo terrestre que mal reproduzia o nosso “ser” ideal. Assim, com o modelo tão distante da equação, o responsável pelo retrato era quem o produzia – e cada proprietário, de certo modo, tornava-se cúmplice dessa apropriação. As

miniaturas de filiação política contam, assim, uma história muito mais complexa do que a do retratado.

- 16 Pouco mais do que o seu uso mundano distingue estas miniaturas dos registos de santos e das pinturas de cariz devocional, muitas vezes intituladas “verdadeiros retratos” de santos, embora fossem copiadas de outros quadros.⁸ Como estas, as miniaturas de filiação política são, na sua maioria, muito simples, preservando, em poucos traços, uma carga intangível para além da imagem representada. Tal não impede a existência de exemplares luxuosos, provavelmente mais caros, pintados sobre marfim, que adornavam tabaqueiras ou caixas de rapé de tartaruga trabalhadas a ouro. Como nos exemplos mais humildes, trata-se de uma produção em série, com pequenas variações no fundo e na indumentária do soberano – encontramos-las nas coleções de alguns museus nacionais portugueses, e raramente em coleções privadas (fig. 2).⁹ Inserem-se na longa tradição dos retratos régios, grandes e pequenos, trocados entre casas reais. Diferem destes, como vimos, por não serem encomendas “oficiais” da Casa Real, mas elaborados comercialmente para venda a particulares.

Fig. 2 – João de Almeida Santos (?-1875), “D. Miguel”, ca. 1828-1833, assinada S.tos 6 cm (diâmetro), miniatura sobre marfim, coleção particular, Lisboa

Fotografia de Pedro Lobo

- 17 Ainda não temos dados que possam estabelecer uma cronologia, mas algumas miniaturas mais ingênuas de D. João VI, muito semelhantes entre si, emolduradas por pedras preciosas ou semipreciosas, à semelhança dos luxuosos presentes régios, parecem indicar que os primórdios desta produção derivam precisamente desse tipo de presentes. Durante a ausência do rei no Brasil, teriam vindo a multiplicar-se em Portugal – símbolo de saudade e de fidelidade.¹⁰
- 18 A maioria dos outros exemplos conhecidos são, como referimos, produções mecânicas ou semiartesanais: gravuras sobre papel ou pergaminho, por vezes aguareladas à mão,

inseridas em jóias de pequeno valor. Não dispomos ainda de análises de materiais, mas podemos deduzir que seriam em cobre, prata, chumbo ou, mais raramente, em ouro de baixo teor. Memórias contemporâneas revelam que a sua posse se estendia a diversos estratos sociais, o que confirma a existência de um mercado de compra e venda, como revelam as gazetas.

- 19 Paradoxalmente, embora o conceito de “filiação política” esteja ligado à imagem de um soberano específico (D. João, D. Miguel, D. Maria ou D. Pedro), cabe ressaltar que a sua representação mimética nem sempre parece ter sido importante. Mantém-se a intenção de uma “semelhança” real, contudo, muitas vezes, o tamanho ínfimo da miniatura – inserida, por exemplo, num alfinete de gravata – torna-a tão estilizada que se aproxima da abstração (fig. 3). Numa época em que a pintura prezava por um acabamento primoroso, pela quase invisibilidade da mão do pintor (o *fini*), bastam poucas pinceladas toscas para criar o rosto glabro e o uniforme colorido de D. Miguel. É novamente o intangível que importa realçar, o símbolo de fidelidade a um monarca e de filiação a um partido em conflito.

Fig. 3 – Escola portuguesa “D. Miguel”, ca. 1828-33, 1,7 cm (altura da pintura), miniatura em alfinete de ouro e pérolas, coleção particular, Lisboa

Fotografia de Pedro Lobo

- 20 Podemos perceber a importância desse poder simbólico nas memórias de Francisco de Paula Ferreira da Costa (1788-1859)¹¹. Ao fugir de Lisboa diante das tropas liberais, este membro da pequena burguesia miguelista teve de abandonar duas miniaturas que, conforme analisaremos, inserem-se na categoria cuja “história” focamos. Saiu à pressa, na madrugada de 24 de julho de 1833 «não fazendo mais arranjo que vestir uma camisa sobre a que já tinha, e metendo outro par de meias na algibeira» (Costa 1982, 21). Pretendia seguir para o Porto, onde esperava juntar-se a D. Miguel, mas três dias depois, ao seguir pela estrada, foi raptado por “uma guerrilha” de homens comuns da facção oposta que acabariam por matar um dos seus companheiro de estrada. Diante do perigo, assim que se

encontrou preso numa casa isolada, Ferreira da Costa (ou seu filho, o texto não é claro) arrancou «impercetivelmente a fita azul e encarnada que, com a efígie d'El-Rei, levava na casaca» e «[deitou] no chão um anel que levava no dedo com o retrato do mesmo Senhor» (Costa 1982, 45-46). Não teriam grande valor monetário, pois Ferreira da Costa, além de detalhista, considerava sempre os preços de tudo o que pagava ou recebia, e neste caso não mencionou o valor dos objetos perdidos. Revela muito mais dissabor ao desfazer-se, alguns dias depois, da sua tabaqueira, também ornada com uma miniatura de D. Miguel, já avariada:

Aqui [em Alcobaça] fiz uma pequena bolsa ou bornel para levar pendurada ao lado e conduzir nela alguma comida e nos munimos de cajados [...], deixando sobre um armário a minha boa bengala e uma caixa de tartaruga, com retrato d'el-Rei que, com o calor, me estalara no caminho, com tenção, se ali voltássemos, de trazer estes trastes de que nunca mais soube. (Costa 1982, 52)

- 21 A narrativa não especifica se a “efígie” que o burguês levava na casaca era uma “miniatura de filiação política” ou uma medalha em metal, mas o anel e a tabaqueira inserem-se, sem dúvida, nessa categoria. O episódio explícita o potencial simbólico da posse desses retratos, passíveis de colocar em perigo, durante as Guerras Liberais, a segurança e talvez a vida de uma pessoa. Desfazer-se desses retratos tornou-se uma prioridade assim que Ferreira da Costa se viu ameaçado, mesmo que pretendesse recuperá-los depois – pelo menos a tabaqueira, supostamente de maior valor (pois era de tartaruga), e cuja função principal para um amante confesso de tabaco como o autor seria mesmo utilitária. Esse receio e as próprias dificuldades da sua conservação em situações adversas¹² ajudam a explicar a relativa raridade de tais miniaturas hoje em dia, pois se Ferreira da Costa, homem de posses modestas, tinha, como refere, pelo menos duas, talvez três miniaturas de filiação política, a posse desses objetos seria relativamente comum, pelo menos na burguesia portuguesa dos anos 1820-1830.
- 22 Alguns pintores ter-se-ão especializado neste tipo de miniaturas. Esse seria o caso de João de Almeida Santos (? - 1875), em que se verifica uma grande semelhança entre as suas peças sobre marfim, sobretudo os retratos de D. Miguel, quase sempre imberbe, com a coroa de Portugal ao fundo, demonstrando claramente uma produção em série e de qualidade, embora de cariz algo ingénuo. Geralmente, as suas pinturas inseriam-se sob um vidro, na tampa de tabaqueiras em tartaruga marchetadas a ouro. Conhecemos poucos retratos de D. Pedro por este autor (Herstal 1972), mas a existência de alguns da jovem D. Maria II, em pose muito semelhante a D. Miguel, parece reforçar a hipótese de que a sua produção não dependia das simpatias políticas do pintor. De facto, uma breve comparação do retrato de D. Maria nas colecções do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR 46 Min)¹³ com o de D. Miguel acima ilustrado (fig. 2) revela uma notável semelhança, não apenas na pinelada, mas na composição, centrada nos jovens monarcas voltados para a direita, a três quartos, em destaque sobre um fundo liso. A rainha, ricamente vestida, usa a banda das três ordens e segura na mão direita a carta constitucional, D. Miguel ostenta uniforme militar e aparece envolto num manto forrado de arminho. Em segundo plano vêem-se, em ambos os casos, a coroa e o ceptro reais pousados sobre uma mesa à direita. Qualquer simpatia política por parte do autor, caso houvesse, transparece apenas numa outra miniatura do mesmo monarca elaborada pelo mesmo autor (fig. 4), onde o fundo neutro cede lugar a uma pequena paisagem com tropas em formação. Nesta imagem, o rei, ainda muito jovem, ergue na mão direita um minucioso mapa de Portugal, referência ao seu caloroso acolhimento ao chegar ao país. Teria sido uma encomenda? Refletiriam estas diferenças uma evolução temporal e estilística na obra do artista, nas suas opiniões

políticas, ou no mercado de compra e venda destes objetos? Não dispomos nem de dados documentais, nem de exemplares em número suficiente para chegar a uma conclusão.

Fig. 4 – João de Almeida Santos (?-1875) “D. Miguel”, ca. 1828, assinada S.tos 6,7 cm (diâmetro da pintura). Miniatura sobre marfim em tabaqueira trabalhada a ouro, coleção particular, Lisboa
Fotografia de Pedro Lobo

- 23 A diminuta importância atribuída às miniaturas de filiação política reflete-se ainda no desprestígio deste autor, um pintor sobre o qual pouco sabemos. Até recentemente (cf. Telles 2015), encontravam-se divergências até quanto ao seu nome: José, ou João? Num catálogo para o Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), o historiador Anísio Franco chamou-o de João (Franco 2003), seguindo Pedro Vitorino (Vitorino 1931, 130), embora no Brasil, o historiador Stanislaw Hersthal o nomeasse por José (Herstal 1972, 529), seguindo Fernando Pamplona. Este último afirmava que o “pintor, miniaturista e litógrafo portuense” deste nome, falecido em 1875, «teria sido professor substituto na Academia Portuense de Belas-Artes [...] bom miniaturista [...]. Assinava os quadros *Almeida Santos*; e as miniaturas *Santos* ou *Stos*”. Assinala apenas que Pedro Vitorino chama-lhe João» (Pamplona 1987, 145). Trata-se do mesmo artista. Pamplona ter-se-á baseado numa leitura rápida de Júlio Brandão, cujo livro sobre pintores em miniatura refere diversas vezes, pois este corrige o nome de José para João, sem maiores explicações, apenas na errata da sua primeira e única edição (Brandão s/d [1933], 92-96 e errata).
- 24 Se tais dificuldades se apresentam quanto a obras assinadas, quanto mais no que se refere às miniaturas pintadas ou gravadas em pendentes e outros pequenos objetos. As suas molduras em metais de baixo valor prescrevem a existência de marcas de ourives, e não encontramos até agora nenhum exemplar assinado ou datado. No clássico *A Gravura Artística em Portugal*, embora refira *fisionotracas* e registos de santos, Ernesto Soares sequer menciona a sua produção (Soares 1971).

Notas finais

- 25 Ao propormos a delimitação desta tipologia como objeto de estudo – miniaturas de filiação política – e ao começarmos a biografia destes pequenos retratos, esperamos ter dado um primeiro passo no longo percurso do seu conhecimento e valorização patrimonial, nomeadamente a sua compreensão enquanto objeto político e social, tal como demonstrámos neste artigo. Pretende-se que um maior conhecimento destas miniaturas incentive novas pesquisas, contribuindo para que se redescubram objetos, porventura esquecidos em reservas e gavetas. Tal permitiria uma visão mais abrangente não apenas da arte de um período em si ainda pouco estudado, mas das relações sociais e políticas da sociedade portuguesa na segunda e terceira décadas do século XIX, e daria voz a alguns dos silêncios que ainda pairam nas salas dos museus.
-

BIBLIOGRAFIA

- Aronson, Julie, Marjorie E. Wieseman, Cynthia Amnéus, Cincinnati Art Museum, e Columbia Museum of Art. 2006. *Perfect Likeness, European and American Portrait Miniatures from the Cincinnati Art Museum*. New Haven: Yale University Press.
- Belting, Hans. 1996. *Likeness and Presence – A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brandão, Júlio. s/d [1933]. *Miniaturistas Portugueses*. Porto: Litografia Nacional.
- Brilliant, Richard. 2008. *Portraiture*. London: Reaktion Books.
- Burke, Peter. 2001. *Eyewitnessing, the Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.
- Costa, Francisco de Paula Ferreira da. 1982. *Memórias de um Miguelista, 1833-1834*. Lisboa: Editorial Presença.
- França, José-Augusto. 1966. *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- França, José-Augusto. 1981. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Franco, Anísio, compil. 2003. *Miniaturas Portuguesas: Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga* [catálogo]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.
- Halliday, Tony. 2000. *Facing the Public, Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*. Manchester: Manchester University Press.
- Herstal, Stanislaw. 1972. *D. Pedro I – Estudo Iconográfico*. São Paulo: edição do autor, vol 2.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig. 1997. *The king's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press.
- Lemoine-Bouchard, Nathalie. 2008. *Les Peintres en Miniature Actifs en France 1650-1850*. Paris: Les Éditions de l'Amateur.
- Malraux, André. 1965. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard.

- Norton, Luís. (1938) 2008. *A Corte de Portugal no Brasil - Notas, Alguns Documentos Diplomáticos e Cartas da Imperatriz Leopoldina*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Pamplona, Fernando de. 1987. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora. Vol. V.
- Retford, Kate. 2006. *The Art of Domestic Life, Family Portraiture in Eighteenth Century England*. New Haven: Yale University Press.
- Soares, Ernesto. 1971. *História da Gravura Artística em Portugal. Os Artistas e as suas Obras*. Lisboa: Livraria Samcarlos.
- Telles, Patricia Delayti. 2015. “Retrato entre Baionetas - Prestígio, Política e Saudades na Pintura do Retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834.” Tese de doutoramento em História da Arte, Universidade de Évora.
- Vitorino, Pedro. 1931. “Museus, Galerias e Coleções - VIII - Miniaturistas e litógrafos.” *Revista de Guimarães* 41: 128-131.
- West, Shearer. 2004. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

NOTAS

1. Em casos como este, em que as peças descritas fazem parte das coleções de museus e estão disponíveis online, indicamos o link: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=5249> (consultado em fevereiro 8, 2017).
2. Ambas disponíveis online no link supracitado.
3. «Entre nós, durante as lutas políticas, a partir de 1820, os partidários guardavam fanaticamente os retratos dos seus ídolos. D. João VI, D. Miguel, D. Pedro aparecem-nos em centenas de medalhas de tamanhos diversos, algumas riquíssimas, ornadas de pedras finas, ou em caixas de rapé opulentas ou modestas» (Brandão s/d [1933], 40-41).
4. As imagens e as suas descrições estão disponíveis em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=998569> (consultado em fevereiro 25, 2017). Note-se que a descrição da moldura também inclui o retrato: «Moldura de forma redonda em prata sobre marfim, contendo o retrato de D. Miguel. Decoração formando um cabo a toda a volta. Ao centro inclui um vidro que fecha toda a zona do retrato. Na parte posterior da moldura tem um suporte para equilibrar a moldura e um sistema de encaixe». <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=999925> (consultado em fevereiro 27, 2017).
5. «Todos os mais [presentes] são dados em jóias, caixas com o retrato de Sua Majestade, [...] &a. Como não será fácil haver ahi todos esses objetos [...] particularmente as Caixas com retrato ou com Cifra, ocorreu-me, que em lugar desta qualidade de presentes, [...] se lhe poderiam dar barras de ouro, como a nossa Corte costuma dar aos Embaixadores e Ministros estrangeiros [...]» (carta de Marialva, Viena, 2 de dezembro de 1816, *apud* Norton (1938) 2008, n.º 43, 291).
6. No caso das miniaturas de filiação política referentes a D. Miguel, essa proximidade é explorada de maneira quase explícita, sendo notáveis os pequenos retratos do rei que possuem no verso representações de N. Sra. da Rocha, cuja aparição milagrosa considerava-se ligada à volta do príncipe exilado. Quanto às miniaturas devocionais,

exemplares nos Museu Nacionais de Évora, Soares dos Reis (Porto) e de Arte Antiga (Lisboa) atestam que eram usadas em Portugal pelo menos desde o século XVII. No entanto, este tipo de miniaturas carece ainda de estudos aprofundados.

7. Sobre as consequências da escassa importância dada em Portugal a esse aspeto expositivo, fundamental para o desenvolvimento da pintura a óleo no resto da Europa, veja-se a tese de doutoramento de Teles (2015).

8. Para uma análise desse elemento presencial em imagens de devoção veja-se o estudo de Hans Belting sobre ícones. Nesse contexto defende-se que algumas tipologias eram “cópias fiéis” de “retratos originais” da Virgem Maria ou mesmo de impressões deixadas pelo rosto de Cristo. Cópias dessa “semelhança” continuaram a ser produzidas durante séculos, pois supostamente traziam consigo a carga milagrosa dos “originais” (Belting 1996).

9. Tanto o Museu Nacional Soares dos Reis (inv. n.º 44 Min) quanto o Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 206 Min) possuem exemplares semelhantes, o primeiro encontra-se disponível em <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=307020> (consultado em Julho 19, 2017).

10. Ver exemplares reproduzidos nas pranchas 1 e 3 de Brandão (s/d) [1933].

11. Sobre a vida de Francisco de Paula Ferreira da Costa, veja-se o prefácio às suas ‘Memórias’, da autoria de João Palma-Ferreira (Costa 1982, 7-18). Trata-se do diário da sua fuga, reescrito por volta de 1837 para suprir aquele que destruiu, por medo, após a assinatura da Convenção de Évoramonte.

12. O facto que o calor rachasse o retrato na tabaqueira leva a crer que o seu suporte fosse o marfim.

13. A imagem e a sua descrição estão disponíveis em <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=307021> (consultado em fevereiro 27, 2017).

RESUMOS

Pretendemos identificar e contar a história de uma “família” quase esquecida de objetos de museu: as “miniaturas de filiação política” (séc. XIX), uma das mais singelas formas de representação real. O seu poder simbólico, capaz de prejudicar o próprio dono, jaz hoje “emudecido” pela sua inserção em contextos museológicos que privilegiam o elemento visual sobre o intangível. Pouco sabemos ainda sobre estes diminutos retratos régios pintados, tendencialmente de pouco valor monetário, inseridos em objetos de uso quotidiano. Ao contrário das miniaturas oferecidas oficialmente, a sua aquisição parece ter sido de cariz espontâneo, e terão circulado sobretudo entre gente comum, como sinal de fidelidade, mesmo se a sua posse pudesse trazer consequências para os seus donos em períodos de instabilidade política, nomeadamente, em Portugal, durante as Guerras Liberais. Ao devolver-lhes uma “voz”, partindo de objetos em museus nacionais portugueses e em coleções particulares, pretendemos recuperar a sua importância sócio-histórica e abrir caminho para novas apresentações museológicas próximas do conceito do “museu imaginário” de André Malraux.

We intend to identify and tell the story of an almost forgotten “family” of museum objects: “miniatures of political affiliation” (19th century), one of the most humble forms of royal representation, preserved in Portuguese national museums and private collections. Their symbolic power, once capable of injuring their owners, lies “muted” by their insertion into museum contexts prone to favor visual aspects over intangible ones. Little is known about these minutely painted royal portraits, of little monetary value, inserted in objects of everyday usage. Contrary to “official” miniature portraits offered by members of the aristocracy, they seem to have been acquired spontaneously. They circulated mainly among the common people, as signs of fidelity, even if possessing them could have serious consequences in times of political instability, particularly, in Portugal, during the so-called “Liberal Wars” of the 1820s. By giving them back their “voice”, we intend to recover their socio-historical importance and to open up new possibilities of museological approaches, close to André Malraux’s concept of an “imaginary museum”.

ÍNDICE

Keywords: miniature portraits – XIX century, miniature portraits of political affiliation, object biography

Palavras-chave: retratos em miniatura – séc. XIX, miniaturas filiação política, biografia de objecto, Museu de Alberto Sampaio, Museu Nacional Soares dos Reis, Palácio Nacional de Queluz

AUTOR

PATRICIA DELAYTI TELLES

Bolseira de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT (SFRH/BPD/115974/2016) e investigadora do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP) da Universidade de Coimbra e do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora. Doutora em História da Arte (Universidade de Évora, 2015), mestre em *Arts Administration* (Columbia University, 1996), pós-graduada em História da Arte e Arquitetura (Pontifícia Universidade Católica - Brasil, 1992) e licenciada em Economia (Pontifícia Universidade Católica, 1988). Vencedora dos prémios Fernão Mendes Pinto (2016) e *Dahesh Museum Prize* (2011). Especialista em pintura portuguesa e brasileira de finais do século XVIII ao início do XIX, sobretudo retratos em miniatura.

Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP) da Universidade de Coimbra, Palácio de Sub-Ripas, 3000-395, Coimbra, Portugal, pat2telles@gmail.com