

MESTRADO EM MUSEOLOGIA

O Objeto Retrato Afetivo em Miniatura: construção de uma biografia possível

Joana Ribeiro de Sousa

M

2024



Joana Ribeiro de Sousa

O Objeto Retrato Afetivo em Miniatura: construção de uma biografia possível

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Museologia, orientada pela
Professora Doutora Alice Duarte

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

*Aos meus Pais e irmã, e ao Pirolito e Pirralho que me vieram ensinar a ver o mundo
com outros olhos!*

À M. e ao T.

Sumário

Declaração de honra	VI
Agradecimentos	VII
Resumo.....	VIII
Abstract	IX
Índice de Figuras	X
Índice de Tabelas.....	XII
Lista de abreviaturas e siglas.....	XIII
Introdução.....	1
Capítulo 1	12
1.A abordagem da Cultura Material na Biografia dos objetos e na Museologia	12
1.1. Para uma noção da Cultura Material.....	12
1.1.1. A dualidade materialidade/imaterialidade nos estudos de Cultura Material	15
1.2. Para uma noção da Biografia dos objetos	18
1.3. O contributo da Nova Museologia para a renovação museológica	24
1.3.1. Contributos dos estudos de coleção no âmbito da Museologia	31
Capítulo 2	35
2.O Retrato em Miniatura	35
2.1 A arte do Retrato como espelho da sociedade	35
2.2 O Retrato em Miniatura: origens, técnicas e funções.....	39
2.2.1 Origens.....	39
2.2.2 Técnica	43
2.2.3 Funções.....	46
2.3 O Retrato em Miniatura em Portugal.....	49
2.4 O Retrato em Miniatura: interpretações e relações com outros objetos	52
Capítulo 3	58
3.A coleção de Retratos em Miniatura do Museu Nacional Soares dos Reis	58
3.1 O Museu e a coleção: percursos interligados.....	58
3.2 Caracterização da coleção de Retratos em Miniatura	65
3.3 Para uma Abordagem Biográfica dos Retratos Afetivos	79
3.4 Retratos em Miniatura Afetivos: uma biografia possível	83

Conclusões	100
Referências Bibliográficas	103
Anexos	109
Anexo 1. Ficheiro de registo para análise das Miniaturas da coleção do Museu Nacional	
Soares dos Reis.....	110
Anexo 2. Cópia da carta do Dr. Gaspar Costa Leite endereçada ao Diretor do Museu Nacional	
Soares dos Reis, Vasco Valente, em 1947.....	122

Declaração de honra

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente tese, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo.

Porto, 19 de junho de 2024

Joana Ribeiro de Sousa

Agradecimentos

A presente tese de Mestrado em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto não teria sido possível sem a orientação da Doutora Alice Duarte. Foi um longo processo e caminho pessoal que sem as conversas e trocas de ideias ocorridas durante as reuniões tutoriais, e várias trocas de emails, teriam tornado a realização deste trabalho mais difícil de concretizar. Os seus comentários (que nunca foram demais) e orientação, nunca serão esquecidos e acompanhar-me-ão para sempre.

Tenho de agradecer ao Museu Nacional Soares dos Reis, na pessoa do seu Diretor, Doutor António Ponte, a autorização permitida para o processo de investigação se concretizar junto dessa instituição museológica. Agradeço à Doutora Susana Medina, responsável e gestora da coleção de Ourivesaria do Museu Nacional Soares dos Reis, pela simpatia e abertura de diálogo desde o primeiro contacto efetuado. Agradeço-lhe ainda ter-me possibilitado o contacto com a Doutora Ana Mântua, responsável e gestora da coleção de Miniaturas do Museu Nacional de Soares dos Reis e coordenadora da Casa-Museu Fernando de Castro. À Doutora Ana Mântua, o meu obrigada pela partilha dos seus conhecimentos, pela disponibilidade em responder às minhas inúmeras questões, e por ter estado sempre presente ao longo de todo este processo. Finalmente, não posso deixar de manifestar o meu agradecimento à Doutora Teresa Pinho Torres, coordenadora da Biblioteca do Museu Nacional de Soares dos Reis, pela consulta dos livros necessários para a realização do trabalho de investigação e a sua rapidez em atender ao meu pedido.

Resumo

A presente dissertação debruça-se sobre a análise biográfica do objeto no âmbito dos estudos de cultura material e da museologia. Os objetos com que o ser humano se rodeia são produzidos e consumidos de formas diversas, são complexos e multifacetados e podem suscitar diálogos entre disciplinas e ser interrogados através de várias vertentes. Quando se analisam as vidas e percursos de um objeto, antes e depois da sua entrada em contexto museológico, constata-se que se está perante uma ferramenta útil que permite aos museus aprofundarem e diversificarem as suas linhas interpretativas e, desse modo, as suas narrativas. O estudo dos materiais e dos significados dos objetos, da relação entre eles, e dos seus contextos históricos e sociais, conduz a uma interdisciplinaridade que vai permitir a sua análise sociocultural. Quando se reconhece a dimensão social e sensorial dos objetos, a sua relação entre materialidade e imaterialidade, consegue-se reunir várias linhas de documentação para a construção biográfica. O foco do presente estudo recai nos retratos em miniatura afetivos, objetos de cariz sentimental, presentes na coleção de miniaturas do Museu Nacional Soares dos Reis. O exercício de construção de uma biografia só é possível quando se consegue documentar a vida dos objetos fora e dentro do museu. Procurei compreender e documentar como os objetos permitem criar relações sociais com os vários atores sociais que os manusearam. Devendo os museus assumir a sua função social, o presente trabalho será um contributo para que possam concretizar abordagens menos centradas nos objetos *per si* e mais interdisciplinares. Por fim, realizo o exercício de construção biográfica possível de um retrato em miniatura afetivo.

Palavras-chave: cultura material, biografia de objetos, retrato em miniatura afetivo, Museu Nacional Soares dos Reis, objetos sentimentais.

Abstract

This dissertation focuses on the biographical analysis of objects within the field of material culture studies and museology. The objects that humans surround themselves with are produced and consumed in diverse ways; they are complex and multifaceted, capable of sparking interdisciplinary dialogues and being examined from various perspectives. By analyzing the lives and trajectories of an object, both before and after its entry into the museological context, it becomes evident that this is a helpful tool that allows museums to deepen and diversify their interpretative approaches and, consequently, their narratives. Studying the materials and meanings of objects, their relationships, and their historical and social contexts leads to an interdisciplinarity that enables their sociocultural analysis. Recognizing the social and sensory dimensions of objects and their relationship between materiality and immateriality allows for gathering various lines of documentation for biographical construction. This study focuses on affective miniature portraits and sentimental objects present in the miniature collection of the National Museum Soares dos Reis. Constructing a biography is only possible when one can document the life of objects inside and outside the museum. I sought to understand and document how objects create social relationships with the various social actors who handle them. In assuming their social function, museums can use this work as a contribution towards adopting approaches that are less centered on the objects themselves and more interdisciplinary. Finally, I undertake the possible biographical construction of an affective miniature portrait.

Keywords: material culture, object biography, affective miniature portrait, National Museum Soares dos Reis, sentimental objects.

Índice de Figuras

FIGURA 1. TRÊS RETRATOS EM MINIATURA PRESENTES NA <i>EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO</i> , PISO 1, MNSR	6
FIGURA 2. RETRATOS EM MINIATURA PRESENTES NA EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA <i>PORTRETO DE LO ANIMO ART BRUT ETC.</i> , MNSR.....	7
FIGURA 3. FICHA DE INVENTÁRIO DO MMP DA PEÇA Nº21.....	63
FIGURA 4. RETRATO EM MINIATURA "A CAMPONESA", 29MIN.CMP.....	69
FIGURA 5. RETRATO EM MINIATURA MASCULINO, 2MIN.CMP	71
FIGURA 6. RETRATO EM MINIATURA MASCULINO, 2MIN.CMP	71
FIGURA 7. RETRATO EM MINIATURA MASCULINO COM ENCAIXE EM JÓIA, 18MIN.MNSR	72
FIGURA 8. RETRATO EM MINIATURA FEMININO COM ENCAIXE EM BOTÃO, 57MIN.CMP	72
FIGURA 9. RETRATO EM MINIATURA MASCULINO COM ENCAIXE EM FECHO DE BRACELETE, 57MIN.MNSR	73
FIGURA 10. RETRATO EM MINIATURA MASCULINO COM ENCAIXE EM PENDENTE, 23MIN.MNSR.....	73
FIGURA 11. RETRATO EM MINIATURA MASCULINO E RESPETIVA MOLDURA COM PÉ, 23MIN.CMP	74
FIGURA 12. RETRATO EM MINIATURA MASCULINO COM ENCAIXE EM TAMPA DE CAIXA CIRCULAR, 35MIN.MNSR.....	74
FIGURA 13. RETRATO EM MINIATURA DE HENRIQUETA BLANC MOREIRA E RESPETIVO ESTOJO, 51MIN.MNSR	75
FIGURA 14. RETRATO EM MINIATURA DE JOÃO CARLOS ARBUÉS MOREIRA, 50MIN.MNSR.....	76
FIGURA 15. ENCAIXE RETANGULAR EM METAL DOURADO ENCIMADO POR UMA ARGOLA, VIDRO E CARTÃO DA PEÇA 50MIN.MNSR	77
FIGURA 16. RETRATO EM MINIATURA DE D. ANA LEONINA BAPTISTA LOBO, 14MIN.CMP	84
FIGURA 17. FICHA DE INVENTÁRIO DO MMP DA PEÇA 14MIN.CMP	85
FIGURA 18. LIVRO REGISTO DE INCORPORAÇÃO COM A INFORMAÇÃO DA PEÇA 14MIN.CMP	86
FIGURA 19. RETRATO EM MINIATURA DE D. ANA LEONINA BAPTISTA LOBO, 13MIN.CMP	89
FIGURA 20. RETRATO EM MINIATURA DE D. GENOVEVA MARGARIDA DE LIMA BAPTISTA, 12MIN.CMP	91
FIGURA 21. RELAÇÃO DAS PEÇAS NA LISTA DO INVENTÁRIO GERAL DO MMP - SECÇÃO DE MINIATURAS	94
FIGURA 22. RELAÇÃO DOS RETRATOS EM MINIATURA NA LISTA DO CATÁLOGO-GUIA DO MNSR DE 1942	94
FIGURA 23. RETRATO EM MINIATURA DE D. ANA LEONINA BAPTISTA LOBO: MODO EXPOSITIVO E LEGENDA IDENTIFICATIVA DO OBJETO.....	96
FIGURA 24. RETRATO EM MINIATURA DE D. GENOVEVA MARGARIDA DE LIMA BAPTISTA, FONTE: JÚLIO BRANDÃO.....	97

FIGURA 25. MOLDURA E VIDRO PERTENCENTE AO RETRATO EM MINIATURA DE D. GENOVEVA MARGARIDA DE	
LIMA BAPTISTA, 12MIN.CMP	97

Índice de Tabelas

TABELA 1. DISTRIBUIÇÃO DA COLEÇÃO DE MINIATURAS QUANTO À ICONOGRAFIA	67
TABELA 2. RELAÇÃO DOS RETRATOS EM MINIATURA QUANTO À REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGEM ISOLADA...	68
TABELA 3. CARACTERIZAÇÃO DOS RETRATOS EM MINIATURA QUANTO AO SEU TIPO DE ENCAIXE	70
TABELA 4. DISTRIBUIÇÃO ICONOGRÁFICA DOS RETRATOS AFETIVOS EM MINIATURA SELECIONADOS.....	78
TABELA 5. CARACTERIZAÇÃO DOS RETRATOS EM MINIATURA SELECIONADOS: FORMATO, TÉCNICA E SUPORTE, DATAÇÃO E AUTORIA	78

Lista de abreviaturas e siglas

CMP	CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
MMP	MUSEU MUNICIPAL DO PORTO
MNSR	MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS
PM	PATRIMÓNIO MUNICIPAL

Introdução

A presente dissertação procurou debruçar-se sobre a análise biográfica do objeto no âmbito dos estudos de cultura material e da museologia. Todos nós estamos rodeados de objetos nas nossas vidas pessoal e profissional, e ao longo delas deixamos alguns, obtemos outros – de vários modos, desde compra, oferta, herança, etc. –, desejamos ainda outros que, por várias razões, consideramos inalcançáveis. Vamos deixando parte da nossa existência no mundo através dos objetos. O ser humano desde sempre os produziu, e assim continua e continuará, seja no campo artístico, seja no campo mais alargado, como objetos utilitários, sem os quais não se conseguiriam realizar as tarefas básicas do dia-a-dia. Os objetos são complexos e multifacetados e podem suscitar diálogos entre disciplinas e ser interrogados através de várias vertentes. Desde a sua materialidade à sua imaterialidade, são vários os temas e questões que direta ou indiretamente se relacionam com eles, podendo serem meios para traçar novas ideias e entendimentos, servindo mesmo como base e inspiração para trabalhos de investigação, criativos, nas mais variadas áreas de atuação. Se se atender a que cada objeto foi pensado com uma função e objetivo pelo ser humano e que este cria e recria ao longo da vida relações com os objetos, e todos coexistem no espaço e no tempo, o que acontece quando os objetos entram em contexto museológico? Que diálogos podem ser construídos entre objetos e entre estes e os visitantes?

Este raciocínio foi o ponto de partida da presente dissertação, utilizando para o estudo os retratos em miniatura presentes na coleção de Miniaturas do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR). Propus-me nesta dissertação explorar as várias linhas de documentação existentes sobre esses objetos, para assim obter informação que me permitisse depois concretizar um exercício de construção de biografias de objetos. A intenção foi demonstrar como a construção da biografia de um objeto, atendendo às suas vidas e percursos antes e depois de entrar na instituição museológica, pode ser uma ferramenta muito útil para aprofundar e diversificar as suas interpretações e narrativas em contexto museológico.

Para a escolha deste tema e proposta foi importante o meu percurso pessoal e profissional, enquanto licenciada em história de arte e, mais recentemente, com investigação pessoal desenvolvida no campo do design e desempenho como formadora nessa área.

Para levar avante esta proposta comecei por aprofundar os meus conhecimentos sobre o tema. Os estudos e investigação na área da cultura material têm aberto caminhos para uma compreensão mais profunda dos objetos que nos rodeiam e com os quais nos rodeamos, levantando questões pertinentes. Os seus vários autores, oriundos de áreas distintas como a antropologia e etnografia, sociologia, arqueologia e igualmente do campo da museologia, têm vindo, desde há algumas décadas, a obrigar à reflexão de como os objetos podem ser poderosos para nos fazerem entender o passado, o presente e mesmo o nosso futuro. A cultura material deve, em primeiro lugar, ser entendida como uma produção e criação social, cujo campo de estudo cruza vários conhecimentos, em constante mutação e crescimento. É esta interdisciplinaridade que vai permitir uma análise sociocultural dos objetos, abrangendo o estudo dos seus materiais, dos seus significados, da relação entre eles, e dos seus contextos históricos e sociais. Observar e compreender as relações sociais e históricas criadas pela interação dos objetos com os vários atores sociais e os diversos significados adquiridos, ajuda a compreender mais profundamente o processo de construção sociocultural de determinado espaço, tempo e sociedade. Ao reconhecer a dimensão social e sensorial dos objetos, e a relação intrincada entre materialidade e imaterialidade fica-se apetrechado para partir para a construção das suas biografias. Ao percorrer a vida social do objeto, tal como a de um ser humano, compreende-se que também ele passa por contextos de significação diversos, podendo ganhar novos significados e ser transformado e alterado. Um mesmo objeto pode, assim, materializar vários significados através e com as pessoas que o criam, constroem, usam, recolhem, coletam, trocam e guardam. Estas leituras e análises precisam, contudo, de ser situadas. Ou seja, é necessário compreender e ter presente que os seus significados resultam da perspetiva do observador, que lhe atribui significado e valor num contexto específico. Os significados produzidos podem mudar de observador para observador e ao longo do tempo, daí que os significados nunca

sejam estáticos. Para dar conta desses processos há que situar as pessoas e as suas relações com os objetos. Por outro lado, as histórias que os acompanham não cessam quando entram em contexto museológico. A análise dos percursos biográficos dos objetos depois de serem musealizados, vai permitir igualmente compreender as mudanças e inflexões de significado sofridas em virtude das políticas e práticas museológicas, e isso nas várias áreas de atuação do museu.

Importa compreender que como campo das ciências sociais e humanas, também a área da museologia é permeável às mudanças e que, ao nível da consciencialização disso e da renovação museológica, foi fundamental o contributo da Nova Museologia. As críticas e teorias museológicas surgidas nos anos de 1960 conduziram a uma mudança epistemológica de teor construtivista que concebe o conhecimento como sendo sempre uma construção social e histórica. Os questionamentos surgidos vieram colocar em discussão o conceito de museu, o seu papel na sociedade e a sua missão, permitindo a introdução de novas abordagens. Nesse movimento de renovação, os contributos da antropologia e da sociologia foram fundamentais. O museu, enquanto instituição social, passa, então, a ser ele próprio objeto de estudo. O modo como atua e constrói definições de valor e os seus discursos narrativos passam a ser entendidos como passíveis de ser questionados, já que são capazes de interferir nas relações socioculturais. Portanto, este novo contexto na museologia também favorece uma maior receptividade para os novos estudos de cultura material. O modo como o museu vê os seus objetos e o modo como interpreta os seus significados devem ser sempre alvo de análise atenta, sendo benéfico que estas construções de significados e narrativas sejam interdisciplinares. Ao permitir o contributo de outras áreas disciplinares, o museu passa a ser um local de teorias e reflexões contemporâneas pertinentes. A importância que o estudo das biografias dos objetos museológicos tem para um museu relaciona-se com a possibilidade de se construírem narrativas multidimensionais e modos de olhar renovados, virtualmente sem fim. Relaciona-se igualmente com a possibilidade de adotar modelos expositivos cada vez mais interdisciplinares, sendo os museus o espaço e local de excelência para aplicar os mais recentes estudos de cultura material.

O objetivo principal da presente dissertação prendeu-se com o esforço para reunir documentação substancial acerca de alguns objetos museológicos, orientada pelos estudos de cultura material e tendo em vista o seu tratamento por forma a construir abordagens biográficas. O foco foi tornar acessível abordagens transdisciplinares da cultura material e conseguir delinear um exercício de construção de biografia do objeto. O trabalho iniciou-se com a identificação e seleção de uma coleção museológica, tendo recaído nos retratos em miniatura do MNSR. Uma vez que a coleção é bastante diversificada, tive depois de estabelecer vários critérios, entre eles a iconografia e a tipologia dos objetos. A seleção focou-se nos retratos afetivos em miniatura com a representação de personagens isoladas (homem e mulher) e como estes atuaram socialmente em articulação com vários intervenientes. Com a documentação reunida procurei responder a questões como: quais os contextos de produção e uso daqueles pequenos objetos; que funções lhe estavam associadas; quem foram os seus intervenientes? Que percurso e vida teve o objeto? Como entrou o objeto no contexto museológico? Que percurso teve e tem hoje no museu? Que leitura é feita neste contexto? A resposta a estas questões iria possibilitar entender e documentar como os retratos afetivos em miniatura permitiram criar relações sociais entre os vários atores sociais que os produziram, usaram, recolheram, guardaram, ofereceram, venderam, trocaram no seu percurso fora e dentro do museu. Que alterações foram ocorrendo ao longo da sua biografia e como essas podem ou não ter influenciado o modo como hoje os vemos.

Em termos do processo de investigação da presente dissertação, depois de ter realizado uma revisão da literatura sobre as mais recentes orientações nos estudos de cultura material e da museologia, procedi a uma recolha documental tão exaustiva quanto me foi possível acerca dos contextos históricos e sociais de produção e uso dos retratos em miniatura, a qual me serviu de base de sustentação para a construção da biografia dos objetos. Essa biografia só é possível de elaborar e construir quando se consegue reunir documentação sobre a vida dos objetos dentro e fora do museu. Como tal, e de forma empírica, foi necessário a consulta no MNSR, de várias fontes de documentação como:

fichas de inventário¹, livros de registo de incorporação², documentação compilada sobre cada peça, publicações em que o objeto fosse mencionado, assim como documentação sobre os artistas e miniaturistas que os produziram.

O início do trabalho deu-se através do contacto com a responsável da coleção de Miniaturas, a Dr^a Ana Mântua, que proporcionou uma primeira visita ao Museu, onde algumas das peças da coleção se encontram expostas. Este foi o contacto inicial com o MNSR, com a sua missão e modos operacionais, assim como com o respetivo acervo. A colaboração da instituição no processo de recolha e análise da informação é fundamental, assim como o contacto com os conhecimentos e pontos de vista discutidos com os seus responsáveis. Foram vários os encontros e reuniões com a Dr^a Ana Mântua durante o processo de investigação e redação desta dissertação, interações bastante proveitosas e que permitiram a realização do presente trabalho. Sempre que foi pertinente e necessário desloquei-me ao Museu, umas vezes sozinha, outras acompanhada, por considerar que uma nova visita e visitante trazia sempre um novo olhar e leitura sobre os objetos, o que era fundamental para o processo. Considerei útil e necessária uma aproximação, uma observação direta na instituição e com as pessoas que integram as suas equipas. Passei, então, para pelo registo fotográfico dos retratos em miniatura. Esta tarefa permitiu um contacto mais próximo com estes pequenos objetos, sobre os quais, até então, conhecia a sua existência, mas nunca tinha tido a oportunidade de me deter na observação dos seus detalhes de execução, características individuais, e sobre os seus usos sociais e culturais. Não foi possível o registo fotográfico individualizado de todas as peças da coleção, uma vez que algumas se encontravam na

¹ Cada objeto museológico é acompanhado por uma ficha de inventário que compreende os seguintes elementos: número de inventário, nome da instituição, denominação ou título, autoria, datação, material, meio e suporte, dimensões, descrição, localização, historial, modalidade de incorporação e data de incorporação. (artigo 19º Lei nº 47/2004 de 19 de agosto)

² Para cada objeto é registado o modo de incorporação na instituição. Deverá compreender os seguintes dados: número de entrada, número de inventário, descrição, dimensões, estado de conservação, procedência, forma de aquisição e observações (Hernández Hernández, 2001)

*Exposição de longa duração*³ do MNSR. Nestes casos, fiz o registo, sim, mas para que se compreendesse como estavam expostas e eram comunicadas ao público, como observável na Figura 1. Todos estes registos fotográficos: do espaço expositivo, dos objetos individualizados ou não e das informações documentais foram devidamente autorizados pelo MNSR.

Figura 1. Três retratos em miniatura presentes na *Exposição de longa duração*, piso 1, MNSR



Havia ainda 13 peças que integravam a exposição temporária *Portreto de lo Animo Art Brut etc*, que esteve em exibição de 13 de julho a 31 de dezembro de 2023⁴. Deste núcleo em exposição foi também efetuado o seu registo fotográfico como se pode observar na Figura 2. Interessava compreender os motivos da seleção de alguns objetos da coleção

³ A exposição de longa duração pretender apresentar uma visão global do MNSR através de duas narrativas complementares: uma que reflete a história do museu e a forma como as coleções foram sendo integradas, e a segunda que valoriza os artistas e as suas obras. Desse modo, o museu procura proporcionar oportunidades para novas leituras e novas narrativas à sociedade e comunidade que o visitam.

⁴ <https://museusoaresdosreis.gov.pt/agenda/exposicao-portreto-de-la-animo-arte-bruta-e-etc/>

para esta exposição, cujo título em esperanto significa 'retrato da alma'⁵. Aquando da visita a esta exposição temporária, tornou-se claro que esta proporcionava um encontro entre partes do acervo do MNSR e retratos e autorretratos integrantes da coleção Tregan San Silvestre, habitualmente em depósito no Centro de Arte Oliva⁶. Esta exposição temporária pretendia ser uma reflexão sobre o mundo interior da alma e as suas múltiplas expressões através do retrato. Apesar de a presente dissertação não aprofundar a questão psicológica associada ao retrato, considero pertinente a visão que esta exposição me trouxe quando comecei a contactar com estes pequenos objetos. As emoções e sentimentos associados a eles foi algo que procurei explorar ao longo do trabalho.

Figura 2. Retratos em miniatura presentes na exposição temporária *Portreto de lo Animo Art Brut etc.*, MNSR



⁵ *Portreto de lo Animo* traduzido do esperanto para português em <https://translate.google.pt/?hl=pt-PT&sl=eo&tl=pt&text=Portreto%20de%20lo%20Animo%20&op=translate>

⁶ <https://centrodearteoliva.pt/>

Na exposição temporária, esta secção de retratos em miniatura fazia-se acompanhar por um painel bilingue (português e inglês) com um pequeno resumo sobre a definição do retrato em miniatura e das várias técnicas e suportes usados, assim como a importância que foi ganhando junto das cortes europeias.

Após o registo fotográfico, foram consultadas as fichas de inventário. Paralelamente procedi à criação de registo digital de dados em formato *excel* onde procurei compilar toda a informação reunida sobre todas as peças da coleção. Este ficheiro incluía os seguintes campos: número de inventário, objeto/designação, descrição, formato, matéria, dimensões, ano/século, autor, proveniência, observações, bibliografia, outros, número de foto, data do registo fotográfico (Anexo 1). Este registo foi sendo preenchido e aumentado sempre que eram recolhidas novas informações. Este será um ficheiro em permanente construção, ampliado sempre que surjam novas investigações e novas descobertas sobre os objetos. No processo de reunião de materiais para a documentação foram também consultados dois dossiers internos existentes sobre a coleção de Miniaturas do MNSR: um sobre as peças que são propriedade do MNSR e, outro sobre as peças por ele detidas, mas oriundas da Câmara Municipal do Porto (CMP). Nestes dossiers, para cada objeto, encontra-se toda a informação que pôde ser reunida por parte dos funcionários do Museu que contactaram com a coleção: fichas de inventário do Museu Municipal do Porto (MMP), cópias dos Livros de registo de incorporação (como e quando a peça foi incorporada), recolha bibliográfica sobre o autor, pequenas fichas com informação compilada sobre o objeto. São documentos fundamentais para a construção de biografias de objetos, uma vez que compilam informação sobre cada objeto a nível da técnica e suporte, autoria e datação, dimensões, identificação do retratado, assim como quando, como e pela mão de quem deram entrada no MNSR. Foi por aqui que a investigação de documentação pôde começar. A partir da informação já reunida e pelo seu cruzamento com outros dados agora recolhidos, procurei alargar o conhecimento sobre cada objeto. Pude igualmente consultar a variada correspondência escrita que foi trocada – e de que há cópias – entre várias personagens acerca dos objetos em estudo. A análise dessa correspondência elucidou-me sobre: pedidos de autorização de compra/aquisição de determinada peça

e respetiva resposta; pedidos de autorização de cedência para exposições; comunicação de ofertas e legados ao Museu; bem como diversas anotações deixadas sobre aquela correspondência por parte de vários funcionários do Museu, ao longo dos anos em que foram tendo contacto com esta coleção. Em consequência da informação recolhida nos dois dossiers fui bastante cedo orientada para: o livro *Miniaturistas Portugueses*, de Júlio Brandão; o *Catálogo-guia de Jóias, Pratas, Relógios, Miniaturas, Esmaltes e Diversos*, do MNSR, de 1942; o *Catálogo Personagens Portuguesas do Século XVII – Exposição de Arte e Iconografia*, da Academia Nacional de Belas-Artes no Palácio da Independência, Lisboa, 1942, entre outros. Pude consultar todos estes títulos na biblioteca do Museu, tendo sido importante a presença de alguns dos objetos em estudo nesta bibliografia, o que permitiu compreender a maior e menor importância e destaque dados a determinados objetos. Outra vertente de documentação procurada, e só alguma obtida, dizia respeito aos autores, artistas e pintores que teriam executado os retratos em miniatura constituintes da coleção do MNSR. Também acerca deles foi igualmente compilada a informação disponível, de modo a conhecer os seus nomes, os seus percursos académicos e pessoais, as suas obras mais relevantes e a respetiva vida enquanto intervenientes ativos na sociedade em que trabalhavam e viviam.

Apesar deste processo diversificado de documentação, em relação a alguns objetos, as informações permaneceram parcas, em virtude, nomeadamente, de nem todas as peças da coleção do MNSR estarem estudadas. A grande dificuldade encontrada foi esta de obter informações que tornassem possível construir as biografias dos objetos. Sobre muitos dos objetos apenas havia as informações constantes nas fichas de inventário, as quais, em alguns casos, se resumem a descrições superficiais do objeto: denominação, dimensões, materiais e suportes, modo de incorporação e datação. Só estudos continuados e investigações aprofundadas poderiam conseguir retirar alguns dos objetos da obscuridade atual em que se encontram. Esta necessidade de estudos mais profundos e prolongados pode ser apontada como uma das principais razões para que continue a ser difícil às instituições museológicas abandonarem a centralidade focada no objeto. Sair desse foco exige que se invistam em recursos que abram caminho a estudos mais interdisciplinares e a novas abordagens narrativas. Daí que o presente

trabalho, neste exercício que se propõe realizar, pretenda ser um contributo útil para que o MNSR possa expandir o seu conhecimento e com isso enriquecer abordagens e narrativas menos centradas nos objetos em si, uma abordagem cara à nova museologia, abrindo caminhos e fronteiras cada vez mais necessários e pertinentes.

Como produto final da investigação realizada, a presente dissertação está estruturada em três capítulos.

No Capítulo 1 debruço-me sobre as abordagens da cultura material na biografia dos objetos e na museologia, demonstrando através de uma leitura crítica a sua importância para o contexto museológico na atualidade. O interesse central recai na questão de como através da análise cultural das coisas se pode perceber o diálogo entre pessoas e objetos, as relações mútuas entre objetos e atores sociais e como estes são modos através dos quais os significados culturais são transmitidos, recebidos e produzidos.

No Capítulo 2 abordo a temática do retrato em miniatura, atendendo à sua utilização, função e técnica, as quais foram sofrendo variações consoante os contextos e as intenções sociais e históricas. Procuro explorar como surgiram e que fatores influenciaram a permanência, por tantos séculos, da produção e consumo destes pequenos objetos, que se espalham por várias coleções museológicas e coleções privadas. Procuro elucidar que atores sociais foram necessários para a produção e consumo dos retratos em miniatura; porque foi escolhido pelas pessoas este modo de se fazerem retratar; e como acabaram por se constituírem como espelho da sociedade, num determinado tempo e espaço. No final, trata-se de compreender mais aprofundadamente como os retratos em miniatura servem como repositórios de emoções e sentimentos desde a saudade, o amor, a amizade e lealdade, até à tristeza e luto, criando relações entre objeto e sujeito, assim como com outros objetos.

O Capítulo 3 começa por explicar como a coleção de retratos em miniatura do Museu Nacional Soares dos Reis está interligada com a evolução histórica, política e social do Museu que atualmente conhecemos. Tratando-se de uma coleção bastante diversificada quanto à tipologia dos objetos que a constituem, constata-se que os retratos em miniatura afetivos são a sua maior expressão. Daí ter sido necessário uma

caracterização geral dos objetos, em função da qual procedi, depois, à exclusão dos objetos que não seria possível tratar em termos de biografia e à identificação daqueles que serviriam o exercício pretendido. Se, por um lado, este processo foi fundamental para aprofundar os meus conhecimentos sobre estes pequenos objetos, por outro lado, sublinhou que para o exercício biográfico no âmbito dos estudos de cultura material a escolha teria de recair sobre um objeto específico: um retrato afetivo em miniatura de uma representação feminina e o seu cruzamento com outros objetos afetivos.

Cumpre-se, assim, o objetivo principal de consumir o exercício de construção de uma biografia de objetos no âmbito dos estudos de cultura material e da museologia.

Capítulo 1

1. A abordagem da Cultura Material na Biografia dos objetos e na Museologia

1.1. Para uma noção da Cultura Material

A noção de cultura material tem o seu início durante a segunda metade do séc. XIX como resultado da conjugação de várias correntes de pensamento, que desencadearam uma metodologia adaptada “através da experimentação prática, o confronto de dados comparáveis, a demonstração como prova, um esforço por estabelecer leis verificáveis” (Bucaille e Pesetz, 1989, p. 13). Disciplinas como a arqueologia e a antropologia, a pré-história, a sociologia, e também o pensamento marxista, foram fundamentais para demonstrar e comprovar a importância do estudo dos objetos como complemento dos conhecimentos por elas produzidos, levando à maturação da ideia de ‘cultura material’. Por essa via, aquelas áreas disciplinares demonstravam igualmente que se identificavam com as modificações epistemológicas que as ciências humanas contemporâneas sofriam, adaptando-se desse modo a uma mutável conjuntura científica.

O papel da antropologia foi bastante decisivo para cimentar os estudos de cultura material, uma vez que o seu pretendido estudo de culturas assentava no uso dos objetos materiais disponíveis nos museus como exemplos precisos e tangíveis, ilustrativos dos estádios de desenvolvimento socioculturais. O mesmo acontece com a arqueologia, que, para as suas análises do material, na tentativa de chegar ao imaterial, necessita dos estudos de cultura material. Uma vez que não pode contar com o sujeito, o ator social já desaparecido, tendo unicamente como fonte primária os vestígios por este deixados, a arqueologia tem necessidade de se dotar de estudos teóricos, metodológicos e técnicos relativos aos objetos (Araújo, 2019). Contudo, todos estes estudos de cultura material surgem como complementares, porque tiveram e têm sempre de ser explicados à luz das várias disciplinas que a eles recorrem. Os estudos de objetos

precisam de ser introduzidos “de modo satisfatório nas suas sínteses socioculturais, onde encontram o seu lugar e o seu significado” (Bucaille e Pesez, 1989, p. 24).

À cultura material são geralmente atribuídas três importantes dimensões de análise: a espacial, a temporal e a social. E, apesar da sua natureza heterogênea e rica em matizes, sendo demasiado imprecisa para ser um conceito, pode-se definir a noção de estudos de cultura material como “o estudo através de artefactos das crenças – valores, ideias, atitudes e suposições – de uma comunidade ou sociedade específica em um determinado momento” (Prown, 1982, p. 1). Neste sentido, portanto, distancia-se da história da arte que é uma disciplina, um modo de investigação, e um campo, um tema de investigação em si mesma. Contudo, o estudo da cultura material é comparável à história da arte na medida em que tem nos artefactos o ponto de partida para o estudo da cultura. Seguindo esta linha de pensamento, os objetos materiais são inúmeros e um objeto pode ter várias leituras e abordagens. Daí o estudo da cultura material não ser vista como um fim, uma disciplina em si, mas, sim, um meio, um campo de investigação, não trabalhando sozinho, mas associado a várias disciplinas distintas.

O estudo da cultura material tem como premissa que “os objetos feitos ou modificados pelo homem refletem, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, as crenças dos indivíduos que os fizeram, comissionaram, compraram ou usaram e, por extensão, as crenças da sociedade mais ampla à qual pertenciam” (Prown, 1982, p. 2). Ou seja, esse estudo refere-se no seu todo à compreensão da cultura. Nesse contexto, o estudo da cultura material refere-se ao estudo de uma produção social e não de uma criação individual. Entretanto, convém salientar que a formulação das diversas noções de cultura material “está sempre intimamente ligada à visão que os autores têm da própria noção de cultura” (Rede, 1996, p. 287). Ocorre, por vezes, uma oposição entre as noções de ‘cultura’ e de ‘cultura material’ associada à dificuldade em reconhecer nesta última uma matriz das relações sociais, o que tem subjacente a formulação de noções de cultura incapazes de assimilarem a ideia de cultura material na extensão do seu significado (idem, p. 281). É isso que ocorre, por exemplo com o autor J. D. Prown (1982) que apresenta a cultura como definida por atributos ideacionais e a cultura material como o reflexo dessa cultura, concebendo esta como abstrata, alheia a toda a

sua materialidade. Esta visão de uma “cultura mental” traz um certo esvaziamento da historicidade à noção de cultura, porque “desvincula de quase toda especificidade espaço-temporal as crenças expressas pelos artefactos” (Rede, p. 268). Ou seja, a ênfase na imaterialidade da cultura em detrimento da sua materialidade, como apresentado na proposta de J. D. Prown (1982), deve ser questionada.

Uma outra perspectiva teórica distinta é proposta por Christopher Tilley (1984) que aborda dois pontos fundamentais para o entendimento da cultura material. Em primeiro lugar, entende-a como um modo de se enquadrar e comunicar as práticas sociais, podendo ser igualmente um meio simbólico que se relaciona com essas mesmas práticas sociais. Assim, a cultura material pode ser vista como um modo para preservar, armazenar e transportar informações acerca dessas mesmas práticas sociais. Em segundo lugar, e em sintonia com o que já foi referido, faz notar que, apesar da cultura material ser produzida por indivíduos, ela é sempre uma criação social. Desse modo, a construção do significado humano dos objetos deve ser enfatizada como um produto de significado partilhado. Ou seja, “o indivíduo não constrói tanto a cultura material, mas é construído através dela” (Tilley, 1984, p. 71). Nos seus estudos de *design*, também J. Attfield (2000) sugere que a importância da cultura material se prende com a integração dos artefactos no mundo social. Pode-se aí chegar através de um estudo empírico centrado nas suas características físicas e na compreensão da aquisição de significado social em contextos culturais/históricos específicos. Como tal, a análise cultural das coisas é mais um veículo para o diálogo entre pessoas e objetos do que um exercício de classificação desses objetos.

São estes diálogos e relações mútuas entre objetos e atores sociais, a principal preocupação dos estudos de cultura material. O foco recai na análise de como essas relações são meios através dos quais os significados culturais são transmitidos, recebidos e produzidos. Compreende-se que os objetos têm vários significados simbólicos e que a sua presença física é importante na estruturação pragmática de diversos aspetos da vida social (Woodward, 2007). Ao estudarmos as coisas, e uma vez que os seus significados estão inscritos nas suas formas, usos e trajetórias, integramos os objetos num estudo que nos aproxima da observação concreta do social, do seu

carácter material e da sua circulação histórica e cultural. Desse modo, o estudo da cultura material abarca na sua análise: os materiais e o seu significado, a relação entre eles, e a história e o contexto social dos objetos. E é esta a capacidade frutuosa dos estudos de cultura material: o de ser um meio e não um fim; ser um campo e não uma disciplina, onde vários saberes e conhecimentos se cruzam, em constante mutação e crescimento.

É necessária e importante a interdisciplinaridade no campo dos estudos de cultura material. Mas, também por isso, a expressão ‘cultura material’ é polissémica: tanto indicia o objeto de estudo, como a forma metodológica do seu conhecimento (Rede, 1996). Neste conhecimento da ligação entre os objetos, na sua materialidade, e as pessoas que os produzem e os usam, e o inverso, como os objetos produzem as pessoas, não se pode esquecer que “o que importa não é o objeto, mas as relações sociais” (Rede, 1996, p. 273).

1.1.1. A dualidade materialidade/imaterialidade nos estudos de Cultura Material

A tendência, que ainda subsiste de opor o objeto, como algo objetivo, ao sujeito, como algo subjetivo, conduziu a um olhar sobre as coisas como mortas e estáticas, e ao sujeito como animado ou vivo. Importa, contudo, compreender que os objetos não são coisas mudas, e que são permeáveis a várias interpretações por quem os vê, toca, cheira, usa: e, como tal, podem criar relacionamentos mutáveis consoante o sujeito, existindo uma relação dinâmica entre as pessoas e as coisas. Isso é bastante evidente quando se analisa o movimento das coisas na história e na cultura, estando essa mutabilidade bem presente quando se atravessa uma linha longa do tempo e/ou do espaço. A leitura que faço hoje de um objeto pode não existir amanhã, ou pode ter um diferente diálogo em culturas diferentes daquela onde foi criado. Podemos dizer, portanto, que os objetos têm histórias de vida e desempenham papéis que nos ajudam a formar e transformar a nossa memória individual e coletiva; que nos ajudam a construir uma identidade individual e coletiva e, desse modo, a construir a cultura em que nos inserimos. Deste modo, surge também evidenciado que a cultura material não deve ser visualizada “de

forma cristalizada, homogênea e singular” (Araújo, 2019, p. 8), mas, pelo contrário, deve ser concebida como um processo complexo, “que pode ser percebido e interpretado de diferentes maneiras, a depender da perspectiva do seu observador” (Araújo, 2019, p. 8). A importância dada a determinado objeto prende-se com a sua associação a uma identidade, com o seu valor histórico, cultural, social e artístico, enquanto algo que reflete uma vivência intrinsecamente humana: foi por esta criado e/ou por esta usado ou fruído. Ao referir memória e identidade associadas às coisas, acabamos por perceber que os objetos ajudam igualmente a dar forma palpável a ideias abstratas, a dimensões que, não tendo realidade concreta, correriam o risco da sua ideia permanecer num nível de abstração que, como tal, seria difícil de partilhar com o Outro. Isso é bastante flagrante nas noções do sagrado, com os objetos ajudando na materialização de complexas crenças e pensamentos. Apesar de, por vezes, a materialidade poder limitar a ação humana, essa é igualmente facilitadora do diálogo com o pensamento do indivíduo e do coletivo (Hopper-Greenhill, 2000), ao materializar, representar, concretizar ou simbolizar ideias e memórias.

Se as relações sociais, em conjunto com a organização simbólica e os sistemas de classificação, são os aspetos imateriais que conferem existência à cultura material, por outro lado, a imaterialidade da cultura, não pode ser vista como refém do concreto. A sua identificação necessita do ângulo de visão de um observador. A materialidade inclui a fisicalidade, os seus atributos inerentes, mas a sua leitura não se esgota aí. Ao observar as características físicas de um objeto percebo que estas são resultado de um processo social, no qual se enquadram os motivos para escolhas como a matéria-prima, a funcionalidade, a economia, o estilo, e onde as questões técnicas, geográficas, ou de moda, são igualmente circunstanciais, podendo influenciar essas mesmas escolhas. Nesse sentido, ao serem definidas culturalmente, as razões das escolhas podem afetar o significado das coisas que compõem, sem que lhes correspondam totalmente. (Rede, 1996). Os objetos têm um papel que excede o quadro físico da vida social; fazem parte do mundo social como uma das suas dimensões, em conjunto com as ideias, as relações sociais e as instituições. A oposição entre material e imaterial, enraizado na sociedade ocidental, precisa ser questionada e ultrapassada. A materialidade como parte

integrante da cultura é uma das características da cultura material, demonstrando que a “matéria tem matriz cultural e, inversamente, que a cultura possui uma dimensão material” (Rede, 1996, p. 274).

A par destas questões, os materiais e os objetos têm cor, emitem ou absorvem som, emitem odores e apresentam texturas e sabores, ou seja, causam sensações. Para não obliterar estas dimensões da cultura material é preciso subscrever o que D. Howes (2022) denomina como o paradigma da “vida socio-sensorial das coisas”. Ou seja, reconhecer que o “conceito de materialidade é tremendamente poderoso e produtivo e que a transmissão de cultura por meios materiais (...) pode ser profundamente educativa e reveladora” (2022, p. 314), mas não fica por aí. Partindo do facto de que as coisas materiais concretizam as relações sociais, ao mesmo tempo tem de ser reconhecido que detêm qualidades sensoriais, que são igualmente apropriadas ou usadas em termos dos seus significados sociais. Ou seja, a materialidade das coisas compreende o social e o sensível. A percepção humana não é só biológica e psíquica, mas também cultural e historicamente mutável. Quando os objetos são considerados, a sua materialidade também atua de forma sensorial, embora esta não substitua a percepção intelectual, não dispensando, portanto, a análise cultural e histórica. Dito de outro modo, os objetos não se ficam na sua materialidade, concretizando caminhos de ligações imateriais e sensoriais.

Em conclusão, desde cedo o ser humano foi manipulando e transformando o ambiente em que se encontrava de modo a atender às suas necessidades, rodeando-se nesse processo do que chamamos objetos (Attfield, 2000). Estes ajudam a definir e organizar o mundo fisicamente, mas também ajudam o ser humano a expressar-se. A materialidade do objeto não acaba na sua fisicalidade, sendo necessária a imaterialidade para se processar a sociabilização e as construções de relações entre as coisas e os atores sociais, sendo que estas não são estáticas. Os objetos passam por vários processos de significação, não sendo unicamente ‘uma coisa’, mas, sim, várias, consoante os contextos, as leituras e as articulações com os vários intervenientes.

Se os objetos ajudam a materializar o imaterial, eles tornam-se atores secundários numa associação com outros meios de comunicação, usados para traduzir os testemunhos da

história, da cultura e da memória. A construção de teias de significados ocorre porque os objetos não representam unicamente materialidades, mas extravasam para as vivências, os contextos, as pessoas, os locais, através da sua leitura material. Daí que, em coleções amplas, os objetos reunidos possam atuar de forma individual, seguindo uma lógica específica, de forma a responder ao pretendido, ou seja, “não existindo um significado certo, mas diferente, dependente do contexto” (Araújo, 2019, p. 19).

Os estudos de cultura material são fundamentais para compreendermos o ser humano na sua articulação social com os objetos, e vice-versa. As propostas para a sua abordagem, questionamento e crítica, oriundas de várias áreas disciplinares, têm vindo a solidificar os estudos de cultura material como uma ferramenta fundamental e transversal nas várias áreas de conhecimento das ciências humanas e sociais.

1.2. Para uma noção da Biografia dos objetos

Do reconhecimento da dimensão social e sensorial das coisas, onde as relações entre materialidades e imaterialidades se encontram bastante intrincadas, a noção de biografia dos objetos emerge como o passo seguinte a ter em conta. Contudo, a (re)construção de uma biografia de objetos apresenta algumas questões metodológicas que devem ser respondidas aquando da sua interpretação e exposição museológica. Para se compreender como proceder à biografia dos objetos, há autores cuja contribuição deve aqui ser revista, quer nos estudos de cultura material, quer sobre a ideia de biografia dos objetos.

Em 1986, Arjun Appadurai editou um livro coletivo sobre a circulação de mercadorias, isto é, sobre a circulação de bens genericamente disponíveis no mercado. Procurava ajudar a concretizar uma mudança de pensamento que atendesse às “coisas trocadas, em vez de apenas às formas e funções da troca” (1986, p. 15). O seu contributo serviu para alicerçar o reconhecimento de que “as mercadorias, como as pessoas, têm uma vida social” (ibidem). A ideia de que as coisas só teriam o significado que as pessoas uma vez lhes atribuíram é limitadora, sendo necessário “seguir as coisas em si mesmas, pois

os seus significados estão inscritos nas suas formas, nos seus usos, nas suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas” (Appadurai, 1986, p. 17).

Num capítulo do mesmo livro, Igor Kopytoff (1986, p. 64) salienta que as mercadorias não são unicamente coisas com valor de troca. A sua produção é igualmente um “processo cognitivo e cultural: as mercadorias devem ser não apenas produzidas materialmente como coisas, mas também culturalmente marcadas como sendo um certo tipo de coisas”. E consoante a ocasião e/ou a pessoa, as coisas podem ter leituras diferentes. Para elaborar a biografia cultural de uma coisa, tal como se colocaria para realizar a biografia de pessoas, devem-se colocar as seguintes perguntas:

quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes ao *status* do objeto, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? de onde vem a coisa e quem a fabrica? qual foi a sua carreira até aqui e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? quais são as idades ou «fases da vida» reconhecidas de uma coisa, e quais os mercados culturais para ela? como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade se esgota. (Kopytoff, 1986, p.66).

O autor sustenta que a pertinência de examinarmos a biografia das coisas recai no facto de que, de outra forma, algumas facetas do objeto poderiam ser negligenciadas ou mesmo ignoradas, caindo na obscuridade. Para realizar uma biografia, deve-se abordar os objetos físicos enquanto representação do que o autor chama “o universo natural das mercadorias” (Kopytoff, 1986, p.64) – i.e., tudo o que foi criado e construído culturalmente pelo ser humano e que tem valor de troca – por oposição às pessoas, que representam o universo natural da individualidade e singularidade. Como é realçado, o que faz uma biografia ser cultural não é o assunto tratado, mas como, e de que perspectiva, é abordado o assunto. Ou seja, traz-se para cada biografia alguma conceção prévia de qual será seu foco (Kopytoff, p. 68). Nesta tensão entre os dois universos, o das mercadorias e o das pessoas, o mundo das mercadorias e o da singularidade, são as significações culturais que fazem com que algumas coisas saiam de um universo e entrem noutro. Não quer dizer que as coisas deixem de ter um valor de troca, mas esta nova abertura leva a que possam existir vários tipos de singularidades associadas a essas coisas, podendo conduzir a novas redefinições do objeto. Daí que as classificações com

que os objetos são cunhados pelo ser humano/ator social quando entram no mundo singular sejam incalculáveis, embora estejam bastante enraizadas em características naturais e culturais.

Tal como Daniel Miller (2007) afirma, a ordem dos bens de consumo é também construída culturalmente. Ainda que o significado das coisas comece por estar associado à ordem a que pertence, o mesmo artefacto pode mudar de significado ao ser introduzido numa nova ordem. Este antropólogo britânico dá um contributo importante para a compreensão das relações entre os bens de consumo e as pessoas, contribuindo também significativamente por essa via para os estudos de cultura material. Desenvolve o conceito de “objetificação” baseado no esquema filosófico de G. Hegel e partindo da sua obra *Fenomenologia do Espírito*, de 1807. O esquema de G. Hegel pode ser resumido do seguinte modo: o sujeito não tem consciência de si nem dos outros; no caminho para o conhecimento, separa-se a si, sujeito, do objeto; e nesse processo, expande-se a si próprio ao reconhecer que criou algo fora de si. Essa “externalização”, denotada como insatisfação, vai servir para o “reconhecimento e a reincorporação do exterior no sujeito; agora em harmonia com aquela parte de si mesmo que ele exteriorizou como sua criação” (Miller, 1987, p. 21). O conceito de objetificação de Miller é assim entendido como “um processo dinâmico pelo qual o sujeito se desenvolve através da sua projeção num mundo externo e da subsequente reapropriação dessa projeção” (Duarte, 2002, p. 368). As relações sociais construídas entre ambos, sujeito e mundo externo, são fruto desse duplo movimento que conduz a uma tomada de consciência mais complexa do mundo exterior e da existência de outros sujeitos. Se se entender o sujeito como uma sociedade que progride através de criações diversas, pode-se conceber a vasta cultura material contemporânea como mais uma forma de externalização dessa sociedade. Assim, o mundo das coisas materiais, e dentro dele, o mundo das mercadorias, são externalizações da sociedade contemporânea; o seu reconhecimento como produtos culturais é o mecanismo que permite a reapropriação dessas externalizações; os bens materiais, mesmo os produzidos em massa, são bens culturais.

Se A. Appadurai (1986) e I. Kopytoff (1986) abordam a mercadoria da perspectiva da sua vida social, D. Miller (1987) vê os bens de consumo, não apenas como uma consequência do capitalismo, mas também como um meio de construção cultural, contribuindo de forma significativa para os estudos de cultura material. São estas várias perspectivas que, por um lado, ajudam a perceber e pensar os objetos, sejam eles de uma coleção museológica ou não, no âmbito da sua vida social; não os estudando isoladamente, mas tendo consciência de que foram objetos de consumo para quem os encomendou ou adquiriu, ou ofereceu, tendo servido a construção de relações entre os intervenientes e destes com os próprios objetos. Como referiu Miller “uma apreciação mais profunda das coisas nos levará a uma apreciação mais profunda das pessoas” (2013, p.12).

Por outro lado, todos estes desenvolvimentos ajudam ao reconhecimento de que, ao longo do seu percurso, o objeto não manterá os atributos semânticos, morfológicos e fisiológicos. Quanto à sua forma e função, pode, com relativa facilidade, ser percebido o distanciamento em relação ao seu estado original, desde que este seja conhecido e as alterações visíveis a olho nu ou com recurso a exames e análises laboratoriais. No que diz respeito às alterações dos seus significados, por serem abstratas e, por vezes, impercetíveis na sua materialidade, dar conta delas exige o esforço de maiores estudos. O conjunto destas transformações, as quais vão alterar a trajetória dos objetos, surge articulado e pode ocorrer, ou não, nas três dimensões a considerar no estudo da cultura material: social, temporal e espacial (Rede, 1996). Ou seja, “os objetos perpassam contextos culturais diversos e sucessivos, sofrendo reinserções que alteram sua biografia e fazem deles uma rica fonte de informação sobre a dinâmica da sociedade (transformações nos modos de relacionamento com o universo físico; mudanças nos sistemas de valores, etc.)” (Rede, 1996, p. 276).

Como já referido anteriormente, os estudos de cultura material e a construção de biografias dos objetos demonstram que os objetos materializam vários significados, criados através das associações estabelecidas com as pessoas que os constroem, usam, recolhem, coletam, trocam e guardam. Esses mesmos objetos podem mais tarde encontrar o seu lugar dentro da instituição museológica, onde são tratados, selecionados e expostos pelas várias pessoas que nela trabalham. Desse modo, estes

objetos passam a fazer parte da história do museu, como parte constituinte deste e em associação com os seus curadores, investigadores e público (Alberti, 2005). Portanto, ao se estudar a trajetória do objeto antes da sua entrada no museu e já dentro deste, quando passa a fazer parte de uma coleção, está-se sempre a estudar a relação entre uns e outros objetos, e entre objetos e pessoas. Ou seja, a “carreira do objeto”, como I. Kopytoff (1986) lhe chama, pode ser traçada desde a sua produção, uso, aquisição, arranjo e exposição, através das suas trajetórias pelos vários contextos que percorre ao longo da sua vida. Apesar do estudo realizado se basear em coleções de museus de história natural, o modelo apresentado por S. Alberti (2005) adequa-se também a outras realidades museológicas. Contempla três fases para a construção da biografia do objeto museológico. A primeira, denominada como “pré-história”, diz respeito ao seu contexto original, antes de ser musealizado, antes da rutura de entrada na instituição museológica. A passagem do objeto de mão em mão, de colecionador para colecionador, inserido em leilões e galerias, antes da sua chegada ao museu faz parte dessa pré-história do objeto. Seja esta chegada concretizada através de doação ou aquisição, há sempre a considerar o papel do colecionador que acaba por estar associado para sempre a essa história, pela partilha de significados entre ambos. A segunda fase prende-se com a vida do objeto dentro da coleção museológica, ou seja, a sua biografia não cessa no momento de entrada no museu. Uma vez que a instituição museológica é dinâmica, o mesmo se passa com os seus objetos. Desde que chega ao museu, o objeto é sujeito à catalogação, inventariação, preservação, investigação e a diferentes modalidades expositivas. Ao analisar a trajetória biográfica de um objeto dentro do museu, pode-se igualmente estudar a evolução e as mudanças que as políticas, as investigações, as normas e os procedimentos destes campos de atuação sofreram no museu, e, até mesmo em termos comparativos, entre diferentes instituições. A terceira fase é denominada “objeto visualizado” e dedica-se a averiguar como o significado do objeto museológico muda no tempo e no espaço em função da forma como é exposto. Procura atender à relação que um objeto exposto tem com outros objetos, com os seus colecionadores e curadores e com o público, averiguando se é ou não mutável e as implicações disso. Ao traçar a biografia de um objeto de museu,

está-se a estudar os seus significados antes da chegada à instituição e o que significa ser um objeto de museu e, em específico, de determinado museu. Importa atender a todas as mudanças ocorridas para passar a fazer parte de uma coleção museológica, dando conta dos modos de atuação exercitados sobre o objeto e dos novos significados adquiridos. Como refere K. Pomian (1984), um objeto quando entra num museu perde o seu valor de uso, podendo passar a ter uma função decorativa, ser fonte de prazer estético e de conhecimento científico ou histórico e, paradoxalmente, ver o seu valor de troca aumentado sem ter valor de uso. Todas essas possibilidades precisam ser consideradas. Para R. Handler (1984), os objetos só têm valor quando associados a um contexto, associados a outros objetos ou a uma atividade humana. Uma vez que os objetos não agem por conta própria, quando se elabora a biografia de um objeto não se pode cair no erro de lhe atribuir um poder intrínseco. Continuamos a sermos nós quem lhe atribui significado e valor.

Ao reconstruir os seus percursos, seja fora ou dentro do museu, devo, portanto, perceber que os objetos estão imbuídos de significados e valores múltiplos e mutáveis, para os quais contribuíram os seus criadores, compradores, utilizadores, colecionadores, curadores, e ainda os públicos. É central compreender que para ocorrer a relação entre pessoas e objetos é preciso a existência do sujeito; para que o objeto seja visto, olhado, observado, tocado, e até mesmo, cheirado. Daí que os próprios significados mudem de observador para observador, uma vez que cada um interpretará o que observa em função da sua própria cultura, das suas procuras e inquietações, podendo gerar, não um significado, mas produzir múltiplos significados. Assim, reitero a ideia de que o significado de um objeto nunca é estático e de que toda a interpretação é situada, histórica e culturalmente, sendo os seus significados construídos através e na cultura. O significado dos objetos resulta, portanto, da posição em que eles são observados, ou seja, está sempre dependente de uma estrutura interpretativa. Visto por outro ângulo, um mesmo objeto tem o poder de contar histórias diversas, pela sua passagem no tempo e no espaço. Estas histórias vão acompanhá-lo à medida que integra diferentes e sucessivas coleções; à medida que, a cada passagem e etapa, acumula novos sentidos para o museu o interpretar e ser apropriado pelo público. O mesmo

acontece com os seus significados sociais, de que se desvincula ao ser musealizado, mas que, através de novas pesquisas, novos programas e exposições e do contacto e da leitura que o visitante faz de cada objeto, o torna interlocutor de múltiplas versões da história (Franco, M., 2019).

1.3. O contributo da Nova Museologia para a renovação museológica

Como qualquer área científica, e mais ainda das ciências sociais e humanas, a museologia é permeável às mudanças políticas, económicas, culturais e sociais que ocorrem local e globalmente.

Em 1946, foi criado o ICOM⁷ (International Council of Museums) como “espaço de diálogo e reflexão sobre a relação que os homens estabelecem com os seus ambientes culturais e museológicos” (Araújo, 2019, p. 10). Ainda hoje, um dos objetivos da organização é recomendar e auxiliar os profissionais dos museus no campo de atuação dos museus. A partir de meados do século XX, a instituição museológica e as suas atividades deixaram de ser olhadas como um conjunto de procedimentos técnicos, centrados na conservação dos objetos *per se*, para se tornarem um campo disciplinar, sustentado e guiado por posições teóricas consistentes. Hoje, a museologia é considerada uma ciência ligada aos museus através de processos de investigação e divulgação, assentes em bases teóricas sólidas, assim como na análise de várias tendências de pensamento, fruto dos trabalhos levados a cabo pelo ICOFOM⁸ – Comité Internacional de Museologia, um ramo do ICOM. Através dos trabalhos e encontros ocorridos durante a década de 1980, a museologia vê internacionalmente reconhecido o seu campo de investigação, ganhando tal área legitimidade académica. Como suas principais linhas orientadoras emerge a discussão de temas como a inter-relação

⁷ <https://icom.museum/en/>

⁸ <https://icofom.mini.icom.museum/>

sociedade-museu-objeto e o questionamento da museologia como prática ou ciência dos museus. A criação da publicação *Icofom Studies Series*⁹ (ISS) é um contributo significativo que permite cimentar a museologia como disciplina científica e analisar as suas diferentes linhas de pensamento. Uma continuada revisão dos seus fundamentos, a par de uma perspetiva crítica em constante renovação sobre a produção das suas várias linhas de pensamento, tem sido fundamental, uma vez que “permite identificar os aportes construtivos do campo e reconhecer as flutuações interpretativas que lhe enriquecem as estruturas, facilitando as interfaces entre o que está dito e as novas abordagens dos que sobre ele se debruçam” (Scheiner, 2012, p. 16).

Atualmente, e cada vez mais, o museu é, uma instituição encarada como laboratório de experiências sociais e humanas, artísticas e criativas, abrindo o leque a projetos e colaborações que até há algumas décadas seriam de difícil concretização. Tem servido como local para estudos cada vez mais interdisciplinares e multidisciplinares, ocorridos dentro da própria instituição e fora dela, preferindo-se atualmente a designação *museum studies*, pelo carácter pluridisciplinar das abordagens defendidas. De igual forma, têm vindo a ser modificadas as ações da instituição museológica junto dos seus públicos e no modo como olha para as suas coleções, existindo maior intervenção e colaboração local, nacional e internacional em relação a assuntos cada vez mais pertinentes para a sociedade atual como: questões ambientais, de género, raciais, de igualdade, sobre a colonização e descolonização, entre outras.

Contudo, ainda subsiste a perceção do museu como o guardião da memória cultural de determinada comunidade local, nacional ou mesmo internacional, através do seu património. Quando assim acontece, é aqui, junto dos objetos museológicos que o visitante pensa poder observar como os discursos e as narrativas construídas respondem à construção e reconstrução das sociedades e das culturas. Isto leva ao que Richard Handler (1994) refere como “objetificação cultural”, ou seja, à perceção da

⁹ <https://icofom.mini.icom.museum/publications-2/icofom-study-series/>

construção cultural e social como um processo natural feito de objetos e entidades, no qual o museu materializa uma exposição como se fosse uma estruturação do mundo moderno (Macdonald, 1996). Importa, contudo, compreender que estas construções de valor e respetivos discursos narrativos não têm nada de intemporais ou absolutos, e devem ser alvo de análise e de crítica.

Estas análises críticas nos e dos museus só foram possíveis graças ao questionamento sobre o papel da instituição museológica, que começa nos anos de 1960. Foi uma época marcada por várias revoltas, entre elas a revolução estudantil que começa em França, mas que se vai propagar a vários países, numa forte contestação social e de mudança, na qual os museus não ficaram incólumes. Integrado neste movimento de revolução que ambicionava uma democratização cultural, o museu vê-se como um instrumento privilegiado no campo da educação e da possibilidade de tornar esta acessível a todos, afastando-se assim do seu entendimento como uma instituição ao serviço das elites e dos intelectuais.

As teorias museológicas que George-Henri Rivière explora, defende e aplica no *Musée National des Arts et Traditions Populaires*¹⁰, vão ser fundamentais pela preocupação que assumem em fazer chegar ao maior número possível de pessoas a mensagem do museu. Ao fazer reviver os objetos expostos em cenários criados, insere-os num contexto social e explora, assim, novos itinerários e linguagens museográficas. Desse modo, o público é confrontado com toda uma dinâmica museológica, na qual o objeto não está mais isolado, sendo auxiliado por todo um conjunto de instrumentos como textos adaptados a vários tipos de públicos, recursos audiovisuais e suportes gráficos. Ainda nos anos de 1960, no âmbito epistemológico, assiste-se também a uma mudança de pensamento, no sentido de uma crítica à ideia do carácter absoluto do conhecimento; ideia subjacente às bases positivistas do conhecimento iluminista. As críticas que vão surgir no campo da representação museológica vão ao encontro da mudança epistemológica construtivista

¹⁰ Museu Nacional das Artes e Tradições Populares, tradução livre

que concebe o conhecimento como sendo sempre uma construção social e histórica. Nessa linha, as diferentes áreas disciplinares passam a entender que, ao produzirem conhecimentos “produzem, em simultâneo, representações sobre a realidade” (Duarte, 2014, p. 105), sendo que estas não são inócuas e, sim, versões da realidade que precisam ser debatidas quanto às suas implicações. É neste novo contexto que o museu vê os seus fundamentos e concepções serem analisados e questionados. A forma como a instituição museológica cria as suas narrativas e as apresenta passam a ser alvo de crítica e reavaliação. O próprio conceito de museu, o seu papel na sociedade e a sua missão são colocados em discussão com a introdução de novas abordagens sobre as temáticas museológicas. Daí que faça sentido substituir a designação ‘museologia’ para ‘*museum studies*’, pelo alcance plural de abordagens que se quer agora referir (MacDonald, 2006, p. 7). As propostas e contributos de outras áreas disciplinares conduzem o museu a surgir como local de discussão de teorias e reflexões relativas a temáticas contemporâneas pertinentes. O museu é obrigado a alargar o seu espaço representacional, incluindo ‘vozes’ até então ausentes (ou mal representadas), em discursos que deixam de se querer unilineares e se passam a desejar reflexivos e plurais. Ou seja, as narrativas expositivas onde os objetos são inseridos devem ser operacionalizadas através de metodologias participativas, sejam elas provenientes de outras disciplinas que não a museologia, sejam por uma efetiva aproximação às comunidades onde se insere o museu (Duarte, 2014).

É um novo tipo de museu, que se quer aberto ao exterior, saindo das suas portas e convidando para o seu interior novas práticas como a realização de conferências; um museu “como instrumento educativo e auxiliar na maior consciencialização dos cidadãos” (Duarte, 2014, p. 102). Mas, ainda ao longo da década de 1970, estes ventos de mudança fazem-se sentir unicamente em algumas exposições temporárias, demonstrando que há alguma resistência em alargá-las às restantes exposições museológicas. O contributo da antropologia e dos museus de etnografia será fundamental para solidificar as novas propostas:

os museus etnográficos corporizam em si mesmo uma ampliação da noção de objeto de museu, já que os artefactos com que lidam são objetos quotidianos de toda a espécie que não cabem na categoria tradicional de «obra de arte». Por

outro lado, o entendimento dos objetos etnográficos como destituídos de valor intrínseco, já que o seu significado só pode ser compreendido pelo respetivo enquadramento sociocultural em que são produzidos e/ou utilizados, reforça a necessidade da sua contextualização e, portanto, de os situar no interior de um discurso expositivo. (Duarte, 2014, p. 102).

O contributo da antropologia e da sociologia são fundamentais para estes questionamentos dos significados e das construções narrativas, uma vez que, nas suas perspetivas interpretativas, as culturas surgem entendidas com as “teias de significado” que o próprio ser humano tece e a que está amarrado; e a análise cultural procurada pela antropologia é entendida como uma abordagem metodológica “interpretativa à procura do significado” (Geertz, 1989, p. 4). O museu passa, então, a ser ele próprio objeto de estudo por ser uma instituição social que produz significados e os comunica ao seu público. Uma vez que o museu constrói definições de valor, decidindo o que exibir ou ignorar, quais os objetos a expor e os que ficam em reserva, alguns negligenciados durante décadas, estas decisões surgem como devendo ser questionadas. Podem e devem ser alvo de análise crítica, ou seja, “as construções de valor e os discursos narrativos concretizados no museu não têm nada de intemporais ou absolutos. São atribuições de significados que, por envolverem a possibilidade de significados alternativos, acarretam sempre a existência de lutas de poder” (Duarte, 2014, p. 107). Estas manifestações de poder e tomadas de posição prendem-se com os significados que podem ser associados ao objeto exposto, o qual está vinculado e relacionado com um determinado contexto histórico, cultural, político e económico. Se, por um lado, podem servir de inspiração, por outro, ao destacarem determinadas dimensões e ignorarem outras, afetam as relações sociais e culturais. O contributo da antropologia na museologia e nos seus desempenhos vai-se repercutir nestes questionamentos e, em particular, na questão que me interessa: o objeto de museu e a interpretação dos seus significados. Há que assumir: “o objeto de museu é polissémico e nenhuma exposição é neutra”; e as “estratégias e narrativas expositivas merecem análise atenta por forma a descortinar, quer os significados construídos e comunicados, quer as suas implicações ideológicas, políticas e éticas” (Duarte, 2014, p. 108).

Refletindo já estes desenvolvimentos, por ocasião da 24ª edição da Conferência Geral do ICOM, realizada em julho de 2016, em Milão, da mesa-redonda intitulada *O papel*

social dos museus: novas migrações, novos desafios saíram duas vias de caracterização para o museu: o *museu mundo* e o *museu fórum*. Para se efetivar como *museu mundo* é recomendado “que conviva com as incertezas do momento contemporâneo, viva das diferenças entre os homens e seus diversos hábitos, crenças e formas de vida” (Franco, M., 2019, p. 25). Como *museu fórum* deve ser um “palco ativo de discussão dos direitos sociais, culturais e ambientais, reforçando toda e qualquer forma de luta por valores cidadãos, humanitários e socialmente defensáveis” (Franco, M., 2019, p. 26), contribuindo assim para relações sociais mais participadas. Deteta-se nestas duas propostas uma continuidade evidente com os contributos da Nova Museologia: o museu como instituição detendo responsabilidade social, que abre as suas portas à discussão e reflexão de temas atuais, junto das suas comunidades e dos vários e distintos grupos socioculturais que as constituem. Um espaço onde a construção de conhecimento e de significado tem de ter consciência e dar espaço às várias ‘vozes’ que lhe estão associadas. Sendo o objeto o instrumento no qual “o encontro e a articulação entre essas múltiplas culturas se dá” (Franco, M., 2019, p. 19), a contextualização e construção de sentidos acerca do mesmo dentro do museu deve ser interdisciplinar e, sempre que possível, contando com uma participação ativa entre o museu e a comunidade. Há, portanto, uma mudança de pensamento quando se aborda o conceito de museu: este deve ser sobre pessoas e não sobre coleções e objetos (Dudley, 2011). São as relações sociais e culturais e as interações dos objetos museológicos com os indivíduos que fazem do museu um dos palcos por excelência para os estudos de cultura material. Na sua comunicação, o museu precisa incluir os resultados da investigação sobre os usos e percursos dos objetos, para poder dar conta das suas múltiplas significações. Como refere S. Conn (2010, p. 19), os museus “podem ser espaços onde as pessoas vão explorar a extensão das suas diferenças e das coisas que todos partilhamos, medir a distância entre passado e presente e contemplar os significados da continuidade e da mudança”. Num momento em que é exigido ao ser humano um papel mais consciente e interventivo em prol de uma maior conservação e proteção do planeta e o questionar da sua relação com ele, ao refletir sobre o museu do futuro, Sharon Macdonald (2020, p. 186) lembra que os objetos de museu estão abrangidos por um tempo e um lugar,

podendo por isso “atuar como repositórios de outros modos de imaginar e fazer o mundo”. Próxima da ideia do museu fórum, traz para discussão o conceito de *worlding*¹¹ como forma de expressar múltiplas ontologias, abrindo o espaço museológico a “realidades que não são conformes às concepções dominantes no ocidente” (MacDonald, 2020, p. 183). Nesse seguimento, o museu poderá abrir-se a imaginários para futuros alternativos. Ou seja, pode abrir-se às ‘vozes’ que precisam ser ouvidas e ser espaço representativo, sendo espaço de discussão e reflexão por parte de todos. Temáticas que não são novas na nossa sociedade, como a descolonização, questões de racismo, gênero, geopolítica ou crises climáticas, continuam pertinentes e carecem de maior discussão e propostas analíticas. Importa, assim, encontrar alternativas ao dualismo tradicional entre mente e corpo, cultura e natureza, sujeitos ativos e objetos passivos. Cabe também ao museu, enquanto educador para as gerações atuais e as futuras, ajudar a refletir sobre os possíveis futuros, usando como ferramenta os objetos das suas coleções e as exposições que façam pensar e interrogar alternativas imaginárias nos tempos conturbados em que vivemos. Não será de estranhar, portanto, a existência cada vez maior de projetos interdisciplinares que utilizam coleções ou objetos museológicos como instrumentos para uma aproximação a questões mais amplas, emergindo “o museu como laboratório e a coleção como uma tecnologia de pesquisa” (Semedo, 2017, p. 2). Ou seja:

o museu de hoje é um agente de transformação em rede, que se conecta de forma exponencial com outros elementos mutantes de múltiplas cadeias, todos voltados a cocriar novas relações, novas linguagens e tecnologias, propondo sinapses interativas e construtivas, capazes de transformar o presente e construir o futuro. (Franco, 2019, p.17).

Por todas as questões aqui apresentadas, demonstrando que as abordagens museológicas se querem e exigem cada vez mais interdisciplinares, o olhar para o objeto

¹¹ “O conceito *worlding* tem vindo a ser usado nos últimos anos por estudiosos de várias disciplinas como parte de uma busca para expressar múltiplas ontologias - isto é, realidades que não estão em conformidade com as concepções ocidentais dominantes. O termo tem sido usado numa tentativa de encontrar alternativas a dualismos generalizados frequentemente considerados universais, como os de cultura e natureza, sujeito ativo e objeto passivo, e mente e corpo.” (MacDonald, 2020, p. 183)

museológico requer e necessita sair da alçada de uma prática fechada, abrindo e colocando os objetos em contato com outros diálogos. Construindo as biografias dos objetos, dentro dos estudos da cultura material, somos conduzidos a novas interrogações, associações, e mesmo ao levantar de questões pertinentes que até então foram negadas e esquecidas.

1.3.1. Contributos dos estudos de coleção no âmbito da Museologia

Antes de avançar, considero necessária uma reflexão sobre a importância dos estudos de uma coleção museológica. Assim, irei procurar identificar os vários processos pelos quais um objeto tem de passar para fazer parte do acervo de um museu.

A grande parte das coleções museológicas foram constituídas a partir do ato de colecionar, e podem ficar sob a alçada do museu através de doações, aquisições ou outras formas de incorporação. A importância de uma coleção de museu, afirma-se no Código Deontológico do ICOM, quando define como uma das missões do museu “o dever de adquirir, preservar e valorizar os seus acervos, a fim de contribuir para a salvaguarda do património natural, cultural e científico” (2004, p. 7). No artigo 3º da Lei-Quadro dos Museus Portugueses¹², a definição de museu estabelece que este deve permitir “garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e lúdicos”. Quanto à política de incorporação, está igualmente regulamentado pela mesma lei, no seu artigo 13º, que esta será realizada nas seguintes modalidades: compra, doação, legado, herança, recolha, achado, transferência, permuta, afetação permanente, preferência e dação em pagamento. Independentemente do modo de incorporação, toda a coleção passa por um longo processo, começando pelo inventário escrito e por

¹² Lei n.º 47/2004, 19 de agosto, n.º 195/2004, Série I-A. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/47-2004-480516>

um sistema de classificação que permite descrever e localizar todo e qualquer item dentro da instituição. O inventário museológico é importante, uma vez que é “a relação mais ou menos exaustiva de todos os objectos que constituem o acervo próprio da instituição, independentemente do seu modo de incorporação, e que são passíveis de registo no Livro de Inventário Geral do museu.” (Pinho, 2000, p. 15). Esta ficha de inventário que acompanha cada objeto é desenvolvida, de modo a que a identificação do objeto seja complementada com outros dados, como a sua exata proveniência, o percurso que a mesma realizou ao longo do tempo, bem como a sua divulgação através de exposições, catálogos e outras publicações. No museu, a coleção é tratada em função de um programa científico que sustenta a razão da sua aquisição e o sentido da sua investigação, a partir dos testemunhos materiais e imateriais do ser humano no seu meio. Importa estarmos cientes que ao estudar uma coleção estamos a estudar os objetos que dela fazem parte e a definir uma proposta metodológica de trabalho que deve estar associada a aspetos descritivos e objetivos, assim como, a aspetos subjetivos e conceptuais (Araújo, 2019, p. 16).

Vários são os autores que se dedicaram a estabelecer métodos e propostas para conduzir um estudo de coleção museológica (R. Batchelor, 1994; Elliot, 1994; S. Pearce, 1994; J. D. Prown, 1982). Contudo, os mesmos autores também têm consciência e alertam para o facto de em todas as coleções ou objetos serem capazes de responder às metodologias propostas, devendo estas, por tal razão, ser olhadas como guias que podem e devem ser adaptadas. Nesse processo, toda e qualquer documentação escrita sobre uma coleção deve ser tida como uma atividade de conhecimento que não pode deixar de ser interpretada. Dois destes autores merecem destaque pela sensibilidade que as suas propostas apresentam em relação às questões levantadas pelos recentes estudos de cultura material. Um deles é Susan Pearce (1994), que defende que só se consegue perceber o objeto na organização social se se conseguir responder às seguintes questões: como, o quê, quando, onde, por quem e porquê sobre cada objeto. Assume, portanto, que estes “incorporam em si informações únicas sobre a natureza do homem em sociedade” (Pearce, 1994, p. 125). De modo que seja possível chegar a uma interpretação abrangente do objeto, a autora apresenta um modelo de estudo que

contempla o material, a história, o contexto e o seu significado, culminando em oito passos. Desse modo, procura abarcar a dimensão da materialidade do objeto, e igualmente as questões emocionais e psicológicas que podem ser interpretadas quanto ao seu significado na relação social com as pessoas. Tal como o autor anterior, Susan Pearce (1994) defende a necessidade de recorrer a outras disciplinas, como a história social, a etnografia, arqueologia, geologia, entre outras. Isso deve acontecer sempre que o estudo a isso obrigue, alargando-se assim o campo de conhecimento, até porque “toda a expressão cultural, de uma forma ou outra, se enquadra no campo da cultura material” (p. 9). Ao abordar o objeto de museu a partir desta perspectiva cultural, a autora alarga o domínio do estudo não só aos artefactos, mas também aos exemplares dos mundos animal, vegetal e mineral, que ao serem também eles musealizados e estudados, se tornam, desse modo, elementos de estudo no âmbito da cultura material.

Por último destacamos, Jules Prown (1982), para o qual, ao longo dos anos, disciplinas como a história da arte e a arqueologia desenvolveram métodos de estudo e teorias bastante consideráveis e importantes no que diz respeito ao estudo da cultura material. Isso em virtude de ambas as disciplinas trabalharem e investigarem objetos produzidos por contextos culturais e providenciam modos de interpretar a respetiva cultura. Considera igualmente a necessidade de recorrer a metodologias do campo da história social e cultural como a antropologia, sociologia, estudos de folclore e mesmo da linguística, tornando desse modo a investigação mais completa. O seu modelo para o estudo do objeto abarca três fases, durante as quais é defendido que o investigador deve ser o mais isento possível. Na primeira etapa, a descrição, são registadas as evidências visíveis do objeto; na etapa seguinte, a dedução, ocorre a interpretação do objeto pelo investigador; e na última etapa, a especulação, é o momento em que são formuladas as hipóteses e colocadas as questões. É neste momento final que as “metodologias e técnicas de diversas disciplinas podem ser postas em prática, de acordo com a natureza das questões levantadas” (Prown, 1982, p. 137). Assim, para ambos os autores, o objeto é um instrumento, através de cuja materialidade, se alcança a imaterialidade de uma dada sociedade ou cultura que o produziu (Araújo, 2019).

Estes modelos de análise de coleções museológicas passados em revista serão um auxílio que deverei ter em conta para realizar o estudo pretendido. Assim, as limitações que neles identifiquei requerem uma análise de estudo de modo a poder dar resposta à abordagem biográfica de um objeto no campo de estudos da cultura material. Para estudar a vida social de um objeto, para elaborar a sua biografia é imprescindível identificar quem o construiu e porquê, os seus significados múltiplos e as suas reutilizações, assim como dar conta das relações estabelecidas com outros objetos e com as pessoas em diferentes contextos (objetos, pessoas, locais, etc). Ou seja, entender a existência do objeto no seu contexto cultural e social, ter consciência que o objeto contém informação em si mesmo, tal como um documento (Kirshenblatt-Gimblett, 1999), e como tal é necessário estudar as suas várias interpretações e interações.

Traçar a vida social dos objetos é um trabalho em permanente construção, que não cessa quando o objeto se torna museológico. Estas são algumas questões que se concentram nas várias fases da vida de um objeto e das relações e experiências, e como estas foram e são comunicadas. Ao encontrarmos as respostas a questões até então não colocadas, permitimos que leituras diversas, que se podem complementar sobre o objeto, vejam a luz do dia, resultando numa maior e melhor compreensão da relação social entre pessoas e coisas.

Capítulo 2

2. O Retrato em Miniatura

2.1A arte do Retrato como espelho da sociedade

“estudar o retrato é dialogar com uma multidão de fantasmas” (Telles, 2022)

Neste Capítulo, começo por abordar, de um modo geral, a arte do Retrato enquanto género artístico, especificando, sempre que pertinente, algumas notas sobre este género em Portugal. Segundo a lenda, a origem do retrato está associada à invenção da pintura em si. É Plínio, o Velho (23-79 a.c.) quem nos conta a história de uma jovem rapariga de Corinto que terá desenhado numa parede o contorno do seu amado, prestes a partir em viagem. É com base nesta lenda que Francisco de Holanda (1517-1585) afirma que terá nascido o retrato, a partir do desenho da sombra de um homem (Franco, 2019). Como tal, um retrato pode ser definido como uma imagem desenhada, gravada, pintada, esculpida ou fotografada de uma pessoa. Como género da arte europeia independente, está presente a partir do século XVI.

É graças ao impulso económico e comercial dos séculos XV e XVI a acontecer na Europa, no qual o nosso país teve um papel predominante, que o retrato pintado vê alargado o seu mercado de trabalho, acontecendo o mesmo em Portugal. Irá encontrar na Itália renascentista uma inspiração, assim como uma forte influência flamenga, fruto das relações mantidas com a Flandres nos séculos XV e parte do XVI. É de referir, igualmente, a importância dos intercâmbios culturais entre Portugal e outros centros europeus, permitindo uma estadia de retratistas estrangeiros em Portugal que introduzem novas práticas e modelos de execução (Flor, 2008). Contudo, apesar das múltiplas influências, à pintura de retrato que se produz nesta época estaria aliada uma originalidade criativa própria (França, 1981). Durante o reinado de D. João III assiste-se a um aumento de encomendas de retratos por parte da corte. É neste contexto que irão trabalhar: o

retratista António de Holanda (e, mais tarde, o seu filho Francisco de Holanda, seguindo a mestria do pai); e o pintor francês Antoine Touveron. No tratado *Polo Natural*, de 1549, considerado o primeiro tratado autónomo sobre o retrato da arte ocidental, Francisco de Holanda, descreve os ensinamentos para retratar, considerando-se a si próprio como um dos grandes retratistas da corte portuguesa. Ao escrever sobre o retrato, reafirma a ideia de um certo prestígio e/ou privilégio que o retratado deveria ter em si, estando assim, reservado para heróis e governantes. Contudo, estes conceitos são particulares a cada sociedade e, tal como o prestígio social, são ambíguos e mutáveis. Daí que os retratos tenham contribuído para construir e afirmar a percepção desse prestígio, não só do estatuto social do retratado, mas também do estatuto do pintor (Telles, 2022).

A pintura de retrato, que se difundiu em Portugal durante a segunda metade do século XVI, receberia uma forte influência da presença do flamengo António Moro (1517-1575), considerado, a seguir a Ticiano, o Velho, o maior pintor de retrato da Europa. Esse período está também documentado o gosto colecionista e legitimador do poder na figura de D. Catarina, esposa de D. João III. Numa época em que a encomenda ganha especial vitalidade, fosse por parte da corte ou da encomenda eclesiástica, e mesmo de outros membros proeminentes da sociedade (sobretudo ligados ao comércio), o mestre flamengo chega a Lisboa em 1552, enviado pela rainha da Hungria para pintar os retratos dos príncipes da corte portuguesa. A passagem por Portugal e a capacidade do mestre em associar a tradição flamenga com a influência italiana, pode ser vista como um processo que solidificou as linhas orientadoras da tratadística portuguesa de então, institucional e padronizada (Veiga, 2015). Será influência entre nós, a sua capacidade e atenção ao pormenor da caracterização e o cuidado na definição psicológica do retratado, em conjunto com um gosto refinado, e usando contrastes entre planos, tudo numa tradição da retratística do Renascimento. Percebe-se, assim, que, até ao final do século XVIII, a encomenda de retratos esteve reservada às elites, como as casas reais, nobreza e alguns membros abastados, afetos a estas e ao clero. Pretendia-se, com essa, perpetuar a memória e dar a conhecer aos vindouros e à sociedade quem foram as

personalidades e as suas ligações familiares destacadas. Porém, a partir do século XIX há uma abertura no perfil social dos retratados.

Observa-se, que, desde o momento da criação do retrato, a importância do modelo prende-se com o seu papel social, exigindo ou condicionando a sua representação para que esta traduza ou proponha padrões sociais e políticos que se vão manter durante décadas. Desde o Antigo Egipto, passando pela Antiguidade Clássica, o retrato foi-se emancipando como género, “impulsionado pelo desejo, ou pela necessidade, de conhecer o outro – que é sempre maneira de se conhecer a si próprio” (França, 1981, p. 8). Quanto à sua classificação académica, desde o Renascimento, o Retrato inclui-se no âmbito da Pintura. Para tal, deve obedecer a regras fundamentais: exibir fidelidade à identidade pessoal do retratado; em caso de ausência deste, fidelidade à memória existente do retratado; contribuindo, desse modo, para um perpetuar de emoções ou estados de ânimo. Compreende-se que este género artístico, de cariz identitário, que pretende reproduzir realisticamente as faces de membros da sociedade, se encontra presente na história europeia desde a Antiguidade Clássica, tendo o Retrato o objetivo de perpetuar a memória de individualidades entendidas como merecedoras de serem eternizadas (Franco, A., 2019). É clara a ligação às elites da sociedade, quer pelo pagamento necessário ao artista, quer pela personalidade que se declarava ser merecedora de ter a sua memória perpetuada. Tal feito, não estaria reservado às classes menos endinheiradas, e que não eram reconhecidas e até, talvez não se olhassem a si próprias como merecedoras de tal ato. Sendo o retrato uma construção plástica, que responde a uma vontade de perpetuar uma imagem, resulta como veículo de expressão, quer do pintor, quer do modelo, conta com três intervenientes: quem o pinta, quem o encomenda e quem é representado. Estas teias de relacionamentos sociais em que a peça surge refletem escolhas, cuja leitura implica o desvendar dos seus significados. O retrato é um resultado visual final, que, através da “semelhança ou evocação de uma pessoa, por um artista, visa uma certa função, um certo público, mediante um custo financeiro” (Telles, 2022, p. 25).

Pela sua especificidade, o retrato consegue espelhar as conjunturas de um tempo e de um local, tornando-se assim um género rico em informações, contribuindo para o

estudo da sociedade e da cultura em que foi e para o qual foi produzido. O retrato, enquanto género, requer a identificação do modelo através dos seus elementos identitários e, por sua vez, que este seja reconhecido aos olhos dos outros, acabando por ter o seu próprio sistema de signos e significados estéticos, iconografia, iconologia. Contudo, este tende a ser manipulado ou tipificado de modo a responder a necessidades históricas, políticas e culturais, como acontece na retratística oficial do poder, onde muitas vezes as qualidades representadas são abstratas ou simbólicas, e não realistas. Observa-se, portanto, que o Retrato responde às estruturas e relações sociais e culturais, e de moda, em que se situam o retratado e o retratista, e o seu público. Uma vez que situa histórica e socialmente tanto o modelo como o pintor, o retrato é “agente de uma criação de sinais de que o retratado é mais ou menos pretexto, no texto que a própria pintura é” (França, 1981, p.7). Como tal, “não se trata de uma mera ilustração de um período histórico, mas de um fator de construção dessa mesma história” (Telles, 2022, p. 33). Através do retrato pictórico é-nos dado a conhecer as vidas dos retratados, mas igualmente, dos seus retratistas; os gostos de ambos e os costumes da época; os seus quotidianos, as suas modas, e de igual modo, a representação do retratado, o que exhibe e do que se faz rodear, num processo visual e mental que, analisado em conjunto, permite chegar ao sentido cultural e social (França, 1981; Pinheiro, 2020). Há uma “vontade explícita de deixar para a posteridade a imagem da pessoa retratada, associada ao prestígio em vida que o retrato evidenciava” (Sousa, 2008, p. 259). Não devemos esquecer que estas representações são para serem vistas e observadas pelos respetivos contemporâneos, o que incute maior relevância à importância de se fazer retratar.

Para o início do século XIX, P. Telles (2022) aponta o retrato como conseguindo responder a três necessidades básicas: a afirmação das afinidades políticas, a sustentação ou construção do prestígio social dos retratados e retratistas, e a preservação da lembrança do retratado, naquele conceito tão nacional que é a saudade, abarcando quer uma dimensão de memória visual e afetiva, desde o carinho à tristeza, quer a própria lenda da criação do retrato. Esta lenda, atrás referida, foi bastante difundida em finais do século XVIII, acabando por ser uma temática pictórica recorrente,

ajudando a consolidar o retrato como instrumento privilegiado contra a saudade. Como observa A. Franco, “podemos olhar para o retrato como uma luta suprema pela imortalidade. Uma vez no passado, nós existimos” (2019, p. 32).

Como se viu, a leitura da sociedade através do retrato permite considerá-lo um espelho, que, desde o seu ato de criação, tem servido a historiadores, historiadores de arte, sociólogos, antropólogos e todos os que veem neste género um potencial de recolha de informações. No momento da sua maior democratização no século XIX, o campo é alargado, pelo crescimento dos atores sociais que irão recorrer a este género artístico para se fazerem retratar, dar a conhecer e serem reconhecidos, perpetuar a sua memória junto dos seus entes queridos e familiares, num ato de que ainda hoje, através de outros objetos, se podem encontrar reminiscências. Como afirmava Pedro Vitorino (1931), “era de bom tom possuir o retrato em miniatura e de esmerada educação também a saber executar” (p.129). Estas são algumas das questões que pretendo explorar em relação ao retrato em miniatura. Um género pictórico, que se pode considerar peculiar, quer nas suas origens, quer nas técnicas usadas ao longo dos séculos, e ainda nas diferentes funções que os vários atores sociais lhe foram conferindo.

2.2 O Retrato em Miniatura: origens, técnicas e funções

2.2.1 Origens

Existe algum debate sobre a origem do retrato em miniatura, surgindo esse debate associado à discussão do conceito e definição de ‘miniatura’. Quando, no século XVI, começa a florescer este género de pintura, o termo utilizado para o identificar não era ‘miniatura’, mas sim ‘iluminura’¹³, desde que fosse realizada com a mesma técnica dos

¹³ O termo “iluminura” é geralmente empregue para designar todo o conjunto pictórico de carácter decorativo ou ilustrativo que acompanhava os textos dos códices e dos livros manuscritos do período

códices¹⁴, ou ‘retrato’, caso fosse pintado a óleo. É preciso chegar ao século XVIII e a França para que ambos os casos sejam nomeados de ‘miniaturas’, deixando cair a sua ligação às iluminuras que tinha sido estabelecida por via das suas pequenas dimensões. O que se sabe, é, portanto, que o termo ‘miniatura’ é bastante posterior ao surgimento dos primeiros retratos em miniatura. Em simultâneo, no século XVIII, o termo ‘miniatura’ era usado para descrever um tipo de pintura a guache usado quer em livros, quer fora destes. Nesta época, a definição de miniatura refere-se, então, a trabalhos executados sobre papel liso ou pergaminho (como a iluminura), mas, cada vez menos, tendo como referência a técnica usada e servindo para descrever pequenos objetos, enquadrando-se aí os retratos. Em finais do século XIX a definição de miniatura abrange *“aguarelas ou aguadas executadas em pergaminho que adornam os antigos manuscritos. Por extensão, as obras de arte, pinturas, desenhos ou gravaduras, de pequenas dimensões e de execução delicada. Cenas ou retratos pintados a aguada sobre pergaminho ou marfim...”* (Adeline, 1887, p. 362). Deste processo não muito linear, ainda subsiste, na definição de miniatura dos dicionários, a ligação à iluminura, perpetuando essa ligação a uma referência à técnica e à sua dimensão. Atualmente, quando se refere a ‘pintura em miniatura’ esta é uma pintura de pequenas dimensões, transportável, com carácter íntimo ou de representação, sendo a razão da sua existência e elaboração a sua facilidade de transporte e de circulação. Ou seja, os retratos em miniatura enquadram-se no universo pertencente a este género pictórico com características específicas.

Desse modo, quando se refere a origem do retrato em miniatura, encontrar-se-á um duplo percurso relativo a dois modelos distintos: o retrato em relevo de selos, moedas e medalhas, e o retrato dos códices, as iluminuras (Fazio, 2009). Nestes últimos, o

medieval. *iluminura ou miniatura* na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2024-07-08 21:27:24].

¹⁴ O termo códice refere-se a um manuscrito anterior à invenção da imprensa e organizado de forma semelhante à de um livro. *códice* no Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2024-07-08 21:28:46]

grande contributo é fornecerem o que vai permitir realizar os primeiros retratos pintados em miniatura: a têmpera sobre pergaminho, as pinturas feitas com tinta aquosa sobre superfícies claras. Esta ligação aos códices e suas iluminuras é, contudo, principalmente técnica, e não iconográfica. Tal não é, portanto, suficiente para se poder afirmar que a miniatura resulta da iluminura ou que é a mesma arte aplicada de maneiras distintas, já que a sua principal característica é a transportabilidade. Quanto ao modelo iconográfico que dá origem ao retrato em miniatura, ele pode ser observado numa manifestação artística mais antiga: as moedas como primeiros retratos portáteis.

As moedas receberam os primeiros retratos portáteis, sendo consideradas a melhor forma de todas as artes visuais da Antiguidade para a difusão de ideias políticas. Onde antes apareciam representações de imagens de deuses, heróis ou grupos mitológicos, com as conquistas e aumento territorial do império romano, vão surgir retratos dos governantes e imperadores. Esta é uma prática que não termina com a queda do império romano, atravessando toda a Idade Média e perdurando até aos nossos dias. Continua a manifestar-se, por exemplo, na atual cunhagem de moedas, em que há a representação de governantes políticos, papas, santos e pessoas pertencentes às monarquias.

Este mesmo movimento de substituição de figuras é de igual modo observável na decoração do anel. Como elemento de adorno corporal remonta à Idade do Bronze, mas será a partir do século V a.c. que a representação da figura humana substitui a representação de deuses e heróis (Fazio, 2009). O anel no mundo romano adquire um carácter político público, convertendo-se num símbolo de cargo militar ou de manifestação do título do seu dono. Serão as monarquias europeias que irão fazer perdurar esta prática ao mandarem colocar o retrato do rei ou de elementos da sua família nos anéis que usam ou que oferecem como prenda. Os camafeus são outro tipo de adorno corporal usado como recipiente para retratos de membros das casas reais, prática que remonta à Antiguidade Clássica. Já no mundo grego, estas peças talhadas servem como selo e sinal de identificação. Numa altura em que a população era analfabeta; na época imperial romana vão servir não só como selos, mas também como amuletos e ornamentos. Por esta via se chega ao retrato romano, no qual a reprodução

das fisionomias atinge uma precisão quase fotográfica, sendo acompanhado por inscrições de identificação. A representação do próprio através do retrato é igualmente encontrado em medalhas, muito difundidas no território que é hoje a Itália setentrional, em virtude do gosto dos grandes senhores pela sua própria imagem e do gosto renascentista pelo colecionismo de numismática. A título de curiosidade, refira-se ainda que a ligação entre o retrato e o poder político também se afirmou através dos jogos lúdicos, como o xadrez ou as damas, que serviram como base para a representação de rostos de reis, regentes e outros elementos da família real ou da nobreza.

Quanto à questão da relação do retrato em miniatura com as iluminuras, além da técnica é necessário observar como passam as iluminuras a incluir retratos. Em finais da Idade Média, com o crescimento da burguesia, as encomendas de livros para uso particular em capelas privadas, ou como prenda ou doação a instituições religiosas, requerem um retrato do doador ou do seu utilizador. Sendo estes livros vistos como objetos de grande valor simbólico, é através destes que os mais enobrecidos se fazem distinguir do resto da sociedade, nesta representação da sua imagem no livro, causando um aumento na sua produção. É ainda de salientar, que, entre finais do século XV e inícios do século XVI, duas evoluções ocorrem nas iluminuras. Por um lado, existe uma evolução da estrutura interna do códice, pela qual as grandes letras capitulares deixam um espaço circular no seu interior para a representação de retratos. Por outro, o espaço circular pode já não receber as letras, sendo deixado livre para se poderem enquadrar os retratos. Ou seja, por um lado, o retrato em miniatura responde a uma tradição iconográfica que remonta à Antiguidade, na representação em escala muito pequena de uma pessoa de estatuto público ou próxima em termos afetivos. Por outro lado, corresponde também à tradição técnica do modelo dos códices, realizados em têmpera sobre pergaminho.

Pela sua transportabilidade, o retrato em miniatura é bastante apreciado nas cortes itinerantes europeias do século XVI. Esta prática difundiu-se pela necessidade em reconhecer as várias personagens envolvidas em negociações diplomáticas, em especial nos contratos matrimoniais, tendo o mesmo acontecido em Portugal. Encontramos na família Holanda os artistas que, em Portugal, fazem a passagem da iluminura para a miniatura sobre outro suporte. Francisco de Holanda, considerado um dos primeiros

miniaturistas portugueses, faz referência ao seu pai, António de Holanda, pintor de iluminuras, como grande retratista. Em Inglaterra, Nicholas Hilliard (1547-1619) escreve *A Treatise Concerning the Arte of Limning* (1598-1602). Os dois primeiros autores de tratados sobre retratos eram iluminadores. Está-se numa época em que, apesar de ainda se confundir a iluminura com a miniatura, se começa a assumir a independência desta. Mais tarde, retratos que teriam sido inicialmente executados para manuscritos, foram recortados e vendidos como miniaturas.

É com o avançar do século XVI que ocorre o processo de separação entre iluminura e pequenos retratos ou miniaturas, sendo os materiais usados o que ainda os vai unindo. O retrato sai da dependência do livro e, sendo o pergaminho um material leve, torna-se no suporte ideal para as primeiras pinturas em miniaturas, e conferindo-lhe a sua pretendida característica: o carácter portátil. Será esta a sua grande característica, única e diferenciadora, o facto de serem transportáveis, possíveis de serem carregados por quem importa, passando a ser a base dos retratos em miniatura entre os séculos XVI e XIX. Estes retratos em miniatura, serão, por isso bastante apreciados nas cortes itinerantes, transportando-os consigo, tendo-os sempre perto e à mão para contemplação, admiração, e como lembrança do ausente.

2.2.2 Técnica

No *Breve Tratado de Miniatura*, o seu autor, José Mendes Saldanha (1814, p. 257), define miniatura como “uma pequena pintura feita com a ponta do pincel por uma repetida imposição de pontos miúdos”. Deve ficar esclarecido que explicar minuciosamente as várias técnicas pelas quais passaram os retratos em miniatura ao longo dos séculos não é um dos objetivos desta dissertação. Contudo, é necessário algum grau de conhecimento sobre os vários suportes, corantes e pigmentos, modos de desenhar e pintar ao serviço destes pequenos retratos. São fatores que se associam ao percurso pelo qual passam estes pequenos objetos, como foram sendo moldados e adaptados às necessidades das épocas, acompanhando e sendo um reflexo das novas soluções técnicas encontradas. Importa reter que quanto à técnica para a realização dos

pequenos retratos, durante os séculos XVI e XVII estes têm como suporte o pergaminho ou cartão, pintado a óleo, guache ou têmpera¹⁵. Mais tarde, finas lâminas de cobre vão servir como suporte aos retratos que circulam pela Europa. Estes pequenos retratos a óleo sobre cobre passam a ser conhecidos como *rametti* - termo italiano que deriva de *rame*, significando cobre (Telles, 2019). Os *rametti* irão ter enorme êxito nos países ibéricos, nos Países Baixos e em alguns locais de Itália. Diferentemente do que acontece com os suportes de porcelana e esmalte, a sua especificidade técnica permite retoques e as cores escolhidas não se alteram ao longo do processo técnico¹⁶. A partir de meados de 1700, o suporte mais utilizado é o marfim, material exótico, usando a técnica da aguarela, considerada pelos utilizadores mais ‘limpa’ do que a óleo e, como tal, mais aristocrática, denotada como elegante quanto à sua execução. Para esse fim, o marfim é trabalhado até se obter finas folhas, tornando-o num suporte leve que permite maior maleabilidade e resistência ao retrato. As suas finas folhas vão permitir uma transparência que contribuirá para que a pele do retratado surja mais translúcida, os seus cabelos mais brilhantes. Estes efeitos são alcançados usando pincéis finos, através de pequenos traços, ou através da técnica de pintar pequenos pontos que se unem visivelmente à distância. Além disso, conferiam menos peso à peça. Com o passar do tempo, e uma vez que a técnica do óleo se tornava cada vez mais popular, os retratos em miniatura que hoje se conhecem eram executados sobre metal, marfim, podendo alguns artistas usar a técnica do guache também. Ainda, tecnicamente, quando o retrato estava dado como concluído, podia receber no seu redor uma dedicatória ou uma mensagem evocativa. De seguida, o suporte era cortado para lhe dar a forma desejada (retangular, circular ou oval), sendo a peça colocada em moldura ou encaixe de metal cinzelado, de modo a estar protegida e poder ser facilmente transportável.

¹⁵ Ainda dentro desta questão técnica é de referir a existência de pequenos retratos executados a óleo sobre porcelana ou esmalte. Contudo, estes inserem-se nas chamadas artes do fogo e, como tal, pelas suas características técnicas encontram-se noutra categoria das artes plásticas.

¹⁶ Sobre a técnica do fabrico e da preparação das placas de cobre e do douramento que podia receber consultar A. Veiga (2015).

Desse modo, pode-se definir o retrato em miniatura como um retrato de pequenas dimensões, que por norma não excede os 10 a 12 cm, pintado a têmpera, óleo, guache ou aguarela sobre pergaminho, papel, cobre ou marfim. Como já referi, tradicionalmente os retratos em miniatura eram estudados separadamente do resto da pintura, sendo dada ênfase à sua peculiaridade técnica. Daí ter resultado que “a forma como se tenta definir a miniatura do retrato, utilizando alguns termos e não outros, responde a uma conceção que ou tende a enfatizar a sua dependência da tradição da iluminura manuscrita, ou procura apresentá-la como uma manifestação artística independente” (Marco, 2018, p. 333). Um exemplo claro da discussão em torno da técnica prende-se com o facto de, durante algum tempo, os *rametti*, pela sua técnica, terem sido afastados segundo Patricia Telles da definição de miniatura pelos historiadores, que os excluía das investigações. Contudo, como defende Patrícia Telles (2019), pelo seu modo de uso e de realização, a guache ou têmpera e com pincel e modelo frente a frente, levam a que possam e devam ser incluídas nos estudos de miniaturas. Esta mudança de suporte, que levou a alguma perda de interesse pelos *rametti*, na opinião de Patricia Telles (2019) prende-se mais com mudanças nos contextos socioculturais do que com a especificidade técnica. Em sociedades europeias onde a aristocracia não podia trabalhar com as mãos sem perder estatuto e nas quais a pintura era vista como um ‘ofício mecânico’, a alteração técnica e a substituição do metal pelo marfim e do óleo pela aguarela resolveu o problema. Uma sociedade que não se queria ‘sujar’ e onde muitos dos seus membros estudavam desenho, mas não pegavam em pincéis devido ao risco de se suja-rem, a mudança do óleo para a aguarela permitiu que senhoras da aristocracia pegassem em pincéis e executassem retratos e mesmo se retratassem a pintar (Telles, 2019). O óleo e a aguarela eram bem contrastantes: um odorífero, a outra não; um que manchava as mãos, a outra que se lavava com água; um sujo e a outra não. Esta mudança mental, social e cultural permitiu que a miniatura continuasse a ter o seu lugar na sociedade, satisfazendo a necessidade de representação do eu e do outro.

Ainda no campo da técnica, há que referir uma interessante solução encontrada que consistia, tal como nos jogos de brincar de vestir bonecas, na sobreposição de diferentes

peças pintadas em cores opacas sobre mica¹⁷, que formavam uma galeria de figurinos para o retrato em miniatura original. Colocando o rosto debaixo da mica podia-se visualizar como ficaria o modelo com trajes e acessórios diversos. O modelo podia ver-se vestido de guerreiro, com chapéu e sem chapéu, entre outras variedades. Estes jogos de miniaturas em micas tiveram o seu surgimento na escola francesa do século XVII, existindo igualmente em Inglaterra e nos Países Baixos exemplares destes conjuntos.

Conhecer e identificar as soluções técnicas utilizadas na elaboração dos retratos em miniatura ao longo dos tempos, pode, assim, ajudar a posicionar cronologicamente o objeto, ainda que não absolutamente. A existência de pintores amadores, a par dos profissionais, pode conduzir a escolhas diversificadas, como, por exemplo, materiais que podiam ter à sua disposição, em função do seu preço e das exigências do encomendador e o seu pagamento. Todos estes elementos, se identificados, podem ajudar à análise da condição social do objeto.

2.2.3 Funções

Os retratos em miniatura são objetos que traduzem uma expressão artística relacionada diretamente com a vida social das pessoas que os consomem (os que os encomendam, utilizam e procuram), sendo parte fundamental de um repertório de estratégias evocativas, próprias do espaço do quotidiano do estrato social em que circulam (Smith, 2014). Ainda assim, os retratos em miniatura vão encontrar funções diferentes, de cariz mais público ou privado consoante os seus propósitos, usos e épocas. Além do reconhecimento público que permitem, a partir de determinada altura encontrarão no ambiente privado e íntimo a sua grande manifestação. Durante os séculos XVI e XVII cumprem também uma função de carácter público, atuando como imagem substituta do rei nos jogos políticos da época (Fazio, 2009). Era, aliás, através destas miniaturas de representação régia, quase sempre, realizadas em série, que se tinha acesso à imagem

¹⁷ Fina capa plástica

do monarca. Uma vez que não era exigida autorização real para a realização das séries, seguiam quase sempre como inspiração uma cópia de retrato pintado ou gravado (Telles, 2017). Desse modo, eram de fácil acesso por compra no comércio e, assim, oferecidas como prenda ou para uso próprio. Além das encomendas da casa real, onde se encontrariam obras mais luxuosas, havia um comércio paralelo de retratos em miniatura, através do qual as imagens produzidas por pintores diversos se difundiam na sociedade pela crescente procura. Não eram objetos decorativos nem vistos como os pintados 'ao natural', com o retratado a posar para o retratador, mas aproximavam-se das miniaturas devocionais, e circulavam como manifestação de respeito, devoção e lembrança (Telles, 2017). Por outro lado, a partir do século XVII, o retrato em miniatura associa-se de forma geral ao ambiente íntimo e privado, através do qual se perpetua a memória de uma pessoa querida. Neste sentido, reflete um vínculo de afeto com pessoas ausentes ou já falecidas. Um objeto de tão pequeno formato proporciona a sua contemplação a uma distância pequena, possibilita o toque, o cheiro, permitindo estabelecer uma relação pessoal e afetiva.

Quanto à função social do retrato em miniatura, Julia Fazio (2009) o retrato em dividi-o em dois grupos: um público e outro privado. No primeiro grupo, encontram-se os retratos dinásticos, símbolos do poder real, que atuavam com missão representativa. Eram usados aquando da realização de matrimónios entre casas reais; como prendas entre Estados, celebrando acordos de amizade entre países. Serviam também como prendas a embaixadores, cortesãos e personalidades com altos cargos. Quando morria algum membro da família real serviam para dar a notícia e, ao mesmo tempo, permitir guardar a sua memória. Além de privilegiarem quem os tinha, significavam sinal de respeito e de lealdade, uma vez que quem os possuía, levava consigo a 'dignidade real'. A sua ligação à condição política do representado, associa-o a um papel instrumental em virtude da imagem apresentada ser a representação de uma figura de poder. Ainda neste desempenho mais público, o retrato em miniatura também podia ganhar a condição de objeto simbólico de afeto e proximidade, quando usado como prenda entre as casas reais e elementos da aristocracia. E, a partir do século XVII, com o crescimento e consolidação da burguesia comercial, dos mecenas e representantes das elites

mercantes, a representação pictórica em miniatura destes, ainda que situada em contextos mais íntimos e familiares, não deixava igualmente de ser instrumental como forma da sua afirmação social e até política. No segundo grupo, com função sobretudo privada, encontra-se o retrato em miniatura que representa a esposa ou o marido, o amigo ou o amante, tendo como objetivo central a evocação do retratado pela sua imagem quando este está ausente. Numa época em que a fotografia não existia, servia igualmente, como objeto de memória, como recordação junto dos filhos ou dos pais que se ausentavam. Ao ser adotado pela burguesia como símbolo de afeto e amizade, o retrato em miniatura vulgarizou-se, sofrendo uma democratização que também servia para tornar estas classes sociais mais visíveis, dando expressão ao culto do indivíduo, entre os quais os ausentes. Vai, assim, funcionar como objeto com grande significado afetivo entre familiares e amigos, e amoroso, entre casados e amantes (Bastos, 2014).

É de salientar, que por vezes, se encontra nos retratos de grande formato realizados ao longo destes séculos, a inclusão de uma representação pictórica de uma pintura em miniatura. Este tipo de representação tem várias explicações, sendo a principal, a demonstração de estatuto e apelo à linhagem do representado. A parte da imagem em grande formato com a representação em miniatura servia para provar a respetiva ascendência, reforçando alianças e a afirmação de poder político. Podia ser usada, também, como prova do matrimónio entre marido e mulher ou como demonstração de ligação de parentesco. Podia igualmente servir para demonstrar relações de amizade ou mesmo para prestar homenagem a outra pessoa. Esta integração da miniatura no interior do retrato em maior escala, uma imagem dentro de outra imagem, reforça a importância do retrato em miniatura, que se vê, neste caso, transposto do seu ambiente mais íntimo para uma exibição pública, transformando para sempre o seu propósito original. Por outro lado, o retrato em miniatura, ao trazer para dentro do retrato outro retrato, acaba por conferir uma dinâmica temporal, colocando dois tempos num só espaço de representação (Pointon, 2016).

O grande paradoxo deste género artístico prende-se com o facto de representarem sempre alguém que viveu, embora nunca se possa confirmar se era ou não parecido.

Portanto, os retratos acabam por ser pintados para serem consumidos no futuro, num espaço e local, em que nem os artistas, nem os modelos estarão presentes.

2.3 O Retrato em Miniatura em Portugal

Em Portugal, desde meados do século XVI, a grande maioria dos pintores de miniaturas tem de aproveitar todas as oportunidades de trabalho, já que na época os encomendadores de obras de arte eram quase em exclusivo a Igreja, as Ordens religiosas e a monarquia. Além dos retratos de grandes dimensões, os pequenos são considerados os únicos testemunhos históricos da atividade pictórica fora do mundo eclesiástico. Durante o século XVII, pode-se encontrar os artistas mais reconhecidos na arte portuguesa a dedicarem-se ao retrato em miniatura, o que faz aumentar a qualidade das obras produzidas. Entre os poucos conhecidos destacam-se Domingos Vieira, Josefa de Óbidos (que poderá ter iniciado a sua carreira a pintar miniaturas), Manuel Franco (pintor da Casa de Bragança) e os estrangeiros com passagem por Portugal, como Dirck Stoop, que executa retratos aquando do casamento de D. Catarina de Bragança (Veiga, 2015).

Como já foi referido, o retrato em miniatura responde a necessidades de carácter político e sociológico, e o aumento da sua produção através da execução de retratos das pessoas de famílias importantes, acaba por se relacionar com momentos históricos, que marcam mudanças ou renovações das hierarquias instituídas. Em Portugal, a retratística em miniatura pode ser dividida em três grandes momentos. Num primeiro, quando era evidente a necessidade política de colocar Portugal no centro das atenções europeias, através da nova Dinastia de Avis, existe uma afirmação da retratística em Portugal. Um bom exemplar deste primeiro momento é o conjunto de trabalhos do século XVI de retratos da família real de D. João III, designado por ‘miniaturas de Parma’. O segundo grande momento desta produção retratística, prende-se com a renovação do poder das elites no período da pós-restauração de independência, no século XVII, quando os retratados se fazem representar ostentando insígnias de ordens militares, numa

exibição de direitos adquiridos ou renovados e de demonstração de elevado estatuto social. Ao nível técnico, é nesta altura que se assiste a uma mudança no suporte das pinturas em miniaturas, que passam a ser pintadas a óleo sobre cobre. O século XVIII, com a ascensão social da burguesia em resultado das fortunas pombalinas, e os inícios do século XIX, com a instabilidade social que o marca, assinalam o terceiro grande momento da retratística em miniatura no país. Nomeadamente, fruto dos efeitos da guerra civil que opôs absolutistas e liberais, assiste-se, nas famílias vencedoras, a um movimento de (re)construção da memória pela necessidade de perpetuar a imagem dos antepassados. Esse processo dá um impulso significativo à arte do retrato em miniatura, no sentido da sua maior autonomia em relação à pintura de grande formato. Surgem, neste contexto, os pintores especializados neste género pictórico, que tendem a regressar à pintura a têmpera pela facilidade com que permite ao pincel a minúcia necessária tão cara a este género artístico. Como suporte passam a ser sobretudo usadas finas placas de marfim. Assim, em Portugal, o grande apogeu do retrato em miniatura situa-se entre 1780 e 1830, período a partir do qual o desenvolvimento dos daguerreótipos e da fotografia contribuirão para o declínio desta expressão artística (Franco, 2003). Datam dessa época alguns dos miniaturistas portugueses mais conhecidos: J. Almeida Furtado, mais conhecido por *Gata*, era oriundo de Viseu e faleceu em 1837; seu filho Tadeu e filhas, entre elas a Francisca que chega a trabalhar para a rainha D. Maria II; J. A. Ferreira Lima, falecido em 1844, e J. J. Primavera, os dois pintores de Santa-Bárbara que trabalharam entre os anos de 1830 e 1870; e Eduardo Lobo de Moura, falecido em 1877, em Londres, onde chegou a trabalhar para a corte da rainha Vitória. Em Portugal, poucas eram as mulheres que pintavam de modo constante, tendo a maioria sido amadora e muito poucas daí conseguido retirar algum tipo de sustento que as retirasse da dependência de pais, irmãos ou marido. Contudo, em casa e no contexto de amadorismo, foram as mulheres que contribuíam para uma das principais características do retrato: preservar e manter a memória e lembrança dos entes queridos. A prática da pintura amadora por parte de burgueses e aristocratas, homens e mulheres, permitia, então, que a pintura se restringisse em grande medida a uma esfera doméstica, que dispensava a contratação de um retratista estranho ao ambiente

familiar. Esta pode ser apontada como uma das razões para muitos retratos em miniaturas apenas identificarem relações de parentesco ou não apresentarem qualquer indicação, existindo falta geral de informação sobre quem foram estes artistas amadores. Ou seja, nesta pintura de retrato amador, “importa o modelo, a memória, a mensagem e não o mensageiro” (Telles, 2022, p. 235), e não deve ser esquecida quando nos debruçamos no estudo deste género artístico.

Conclui-se que, em Portugal, como um pouco por toda a Europa, durante o século XVIII e XIX, verificou-se um consumo alargado desta pintura em miniatura com retratos de figuras das casas reais, da nobreza, mas também da burguesia, como forma de representação das relações afetivas no seio das várias famílias. Para além desta representação do outro alvo de afeto familiar, da representação do ente querido, tornou-se de bom gosto a representação do próprio e, quando possível, com diferentes idades ao longo da sua vida (Pinheiro, 2020). O retrato em miniatura, como objeto carregado de significados, simbologias e segredos, estabelece a ligação entre três funções: preservação da saudade e da memória visual de entes queridos; afirmação ou construção de certo prestígio social; e manifestação ou reconhecimento de posição política (Telles, 2022). Contudo, com a morte dos seus intervenientes, todo o seu contexto de produção se pode perder e, muitas vezes, acontece a perda de informação em relação a todos os que estiveram envolvidos: pintor, representado, encomendador, recetor, dador, consumidor. Desse modo, nestes objetos de pequenas dimensões, encontram-se muitas vezes rostos desconhecidos, dos quais ignoramos os sentimentos. Raramente datados ou assinados, tendem, assim, a tornarem-se “meras imagens bidimensionais – analisadas pela qualidade pictórica, ou falta dela, por pessoas cujo olhar, delimitados pelos padrões do seu próprio tempo, difere quanto à conceção de qualidade e interesse” (Telles, 2022, p.337).

2.4 O Retrato em Miniatura: interpretações e relações com outros objetos

Como afirmava Júlio Brandão (1933, p. 37), “o retrato miniatura em marfim fazia parte dos velhos lares portugueses, menos muitas vezes como obra de arte do que como objeto de luxo e afeto”. Como observa P. Telles (2022), além da necessidade de conhecer a realidade histórica, há que conhecer a sociedade que se quis representar, como se percecionava a si própria, e como estes objetos podem ajudar a refletir a sociedade em que se inseriam, sendo este o significativo potencial que o estudo dos retratos em miniatura permite. Os objetos com que as elites e famílias burguesas se faziam rodear e o significado que estas lhes atribuíam tem sido, por parte da comunidade académica e museológica, um campo de estudo com crescente interesse (Sousa, 2008). Ao longo dos pontos anteriores, fui demonstrando como, desde o seu surgimento no século XVI, os retratos em miniaturas têm feito parte integral da memória cultural ao refletirem significativos aspetos da vida social. Para lá dessa história mais ampla, contudo, o conjunto de retratos em miniatura que me merecerão toda a atenção no Capítulo 3 recaem em exclusivo no segundo grupo antes mencionado, os de função sobretudo privada e afetiva. Em relação a este grupo de retratos em miniatura são várias as interpretações que se podem produzir, desde a sua dimensão visual, ao seu significado social, passando pela sua produção e relação com outros objetos, e o seu consumo pelos vários intervenientes no processo.

Partindo de uma perspetiva antropológica, as relações que os retratos em miniatura operam com o corpo, no campo físico e social, são facetas pertinentes para o seu estudo. Nos retratos em miniatura, é um fragmento do corpo do representado que evoca o sujeito retratado, uma reminiscência do que está ausente e é desejado. O retrato atua e serve junto de quem o possui e consome para compensar, de alguma forma, essa ausência. Ou seja, há um desdobramento do ente querido representado e não uma quebra da sua unidade, tornando-o presente, ainda que não fisicamente, através da sua imagem. Os retratos em miniatura encarnam, “uma retórica da imagem pois transitam

entre o corpo do representado, de quem a transporta, e o corpo social, tempo ou cultura no qual se insere” (Smith, 2014, p. 34). As características que o retrato em miniatura possui na sua portabilidade e no seu pequeno formato, permitem que a imagem da pessoa retratada acompanhe, literalmente, quem o usa, quem o consome, quem o carrega, tornando-o parte de si, numa relação sentimental pertinente. Apesar de serem frequentes as trocas destes pequenos retratos entre homem e mulher, apenas as últimas os podiam exibir publicamente, não sendo habitual os homens agirem de igual modo. Estes possuíam-nos, sim, e estimavam-nos, mas normalmente não os exibiam tão em público como as mulheres. Os retratos em miniatura veiculam sentimentos como admiração, proteção, amor, tristeza, lealdade, consoante a pessoa retratada, a função para que foram executados e para quem foram produzidos. São criados laços entre o objeto e o sujeito que perduram, por vezes durante gerações, ou se perdem no esquecimento do portador, ou ganham novas relações pelo que conseguem evocar no sujeito. Como tal, funcionam dentro de um processo de comunicação. Os retratos em miniatura tornam-se no que Karim Shcrader (2019) denomina “objetos narrativos interativos”. Carregam sempre alguma ambivalência, por serem, por um lado, objetos preciosos, íntimos e carregados emocionalmente, e, por outro, atuarem como objetos de estatuto social e de poder. Este facto confere-lhes um valor cultural e histórico especial. São objetos que vão atuar como meios de afirmação e valorização, quer para quem os usa, quer para quem se faz retratar, exibindo-os como jóias usa-os discretamente. Os retratos em miniatura “não são feitos ou pensados para serem experienciados à distância, ou só visualizados” (Koos, 2018, p. 36). São produzidos para serem pegados, tocados, cheirados, e até beijados, permitindo um relacionamento físico e íntimo sempre que o seu possuidor deseje essa manipulação entre o seu corpo e o objeto que representa o outro. Este secretismo associado à sua dimensão reduzida provoca interesse, e os retratos em miniatura só cumprem a sua função se forem possuídos por alguém. Necessitam de ser veículo de relacionamento de um outro com o seu detentor. Têm o poder de estimular as pessoas a agir e de agir sobre estas, criando relações que, por vezes, podem ser sagradas face à pessoa retratada. São estas capacidades “interativas” e as leituras associadas às suas várias narrativas que me

interessam e a que atentarei no Capítulo 3, na análise dos retratos em miniatura selecionados.

Há, ainda, uma questão deve ser referida e que se prende com outros objetos que mantêm relação com os retratos em miniatura. Independentemente do seu encaixe, os retratos em miniatura estão vinculados aos atos performativos de ocultar e revelar. Pela sua pequena dimensão e portabilidade, o dono do retrato em miniatura pode então guardá-lo no bolso ou na manga, usá-lo pendurado ao peito por numa corrente ou, no caso das mulheres, como complemento do guarda-roupa através dos seus acessórios. Daí resulta que, nas coleções de museu e nas privadas, o retrato em miniatura se possa encontrar associado ou inserido noutros objetos tão comuns e funcionais, como caixas de rapé, alfinetes de gravata, colares, anéis, pendentes, botões, relógios, pulseiras e medalhões, numa relação de intimidade e proximidade que é sentida por quem o usa e transporta. Os respetivos atos performativos só são efetivamente estabelecidos quando os objetos são manipulados por quem com eles tem uma relação. Infelizmente, muitos dos retratos em miniatura que chegaram até hoje perderam os seus invólucros originais e protetores. Adicionalmente, o modo como se podem encontrar nas vitrines dos museus, retira-lhes esta capacidade para os quais foram concebidos: serem manuseados, escondidos, revelados, abertos e fechados, construindo uma intimidade com quem os manuseia.

A integração do retrato em miniatura numa jóia, através do uso de materiais preciosos como o ouro, as pérolas ou os diamantes, torna o objeto mais valioso e luxuoso, associando ao carácter sentimental e simbólico o monetário e, assim, o comercial. O que começou por ser um objeto de carácter íntimo, acaba por entrar num sistema de troca económica e social, ganhando, assim, mais destaque na esfera pública (Pointon, 2001). Esta prática de associar o retrato a um suporte, tornando-o uma jóia, levanta a questão sobre o que deve ser privilegiado na sua análise: um ou a outra. Com a entrada do marfim como principal suporte de execução do retrato em miniatura, e sendo este encarado como um material nobre, a relação com a jóia torna-se cada vez mais próxima. Desse modo, usar o retrato em miniatura em público – o que consoante, o seu portador, podia corresponder a um sinal de aliança política, de casamento entre casas reais ou

outras famílias, a um sinal de relação afetiva, amorosa ou de noivado – deve ser visto em simultâneo como exibição de poder económico, pelos materiais empregues, mas também de valorização artística, pela qualidade artística de quem o realizou. Pelo seu potencial de portabilidade, a sua associação a outros materiais ou objetos como seus encaixes vai-se diversificando, consoante a exigência do encomendador. A produção de jóias que incluíam o retrato em miniatura, comum no século XVII como demonstração das relações entre casas reais, tende a popularizar-se no século seguinte. Isso faz com que a própria tipologia de jóia se vá reinventando, consoante os enquadramentos artísticos e a evolução, quer ao nível dos materiais e técnicas, quer ao nível do gosto estético e do pensamento da época, segundo as exigências colocadas pela mais diversificada clientela.

Na época do romantismo e numa altura marcada pelo espírito vitoriano, os sentimentos e o sentimentalismo, bastante exacerbados e levados à exaustão pelos artistas, tomam a primazia, perpetuando, desse modo, a denominada *sentimental jewellery*¹⁸. Assiste-se, então, à produção de peças que, para além de incluírem retratos, têm igualmente compartimentos destinados a albergar pequenas ‘reliquias’, como madeixas de cabelo dos entes queridos ou amados. As relações secretas entre amantes irão produzir um género de miniatura particular que pictoricamente não apresenta um retrato, mas partes da cara como, por exemplo, a representação de um só olho em primeiro plano. Esta miniatura particular era oferecida como prenda entre amantes reservados que não queriam revelar a sua identidade. Nas palavras de Júlio Brandão (1933, p. 33) “é uma arte recatada e doce, que os namorados aproveitam em segredo – e que os próprios artistas nem assinam muitas vezes para não se desvendar o misterioso encanto...”. As jóias tornam-se, então, os veículos privilegiados para se transmitir a ideia de sentimento. Como esta dimensão sentimental é muitas vezes impercetível no próprio objeto, posteriormente, pode-se perder ao longo do tempo. Outras vezes, o sentimento amoroso é transposto para o objeto através de uma legenda, monograma ou inscrição

¹⁸ <https://www.naj.co.uk/news/sentimental-jewellery-from-the-antique-to-the-contemporary>

(Sousa, 2008). Por todas estas razões, nos séculos XVIII e XIX, os pintores de retratos em miniatura tiveram de se associar a mestres joalheiros e ourives, no sentido de darem resposta à grande quantidade de encargos que era colocada à sua produção.

Um retrato em miniatura é um pequeno objeto tridimensional. Essa tridimensionalidade pode ganhar maior destaque quando este se funde com um encaixe que o transforma numa jóia. Contudo, esse efeito é algo que será anulado se e quando o retrato for extraído e recolocado noutro. Em simultâneo, esta última ação irá dificultar a posterior leitura do objeto e a compreensão da intenção com que o objeto, no seu todo, foi idealizado e concretizado. O mesmo acontece quando, devido ao seu uso continuado e à passagem de mão em mão até chegar aos nossos dias, o retrato em miniatura perde o encaixe que o protegia, o qual teria sido pensado e executado de propósito para ele. Ou seja, há que reconhecer que, muitas vezes, o problema na interpretação do retrato em miniatura é sobretudo um problema de compreender a sua relação com os outros objetos ou materiais com que se define (Pointon, 2001, p. 48). Será ilustrativa a diferença de leitura entre um retrato em miniatura, que tem uma moldura em metal simples, e a narrativa de um outro que detém uma moldura em ouro com pedras preciosas. Numa primeira instância pode-se afirmar que um estaria associado a uma função íntima e o outro, muito provavelmente, a uma função mais pública. Se ambos perderem o seu encaixe ou forem recolocados noutros diferentes, e não tendo acesso a essa informação, a sua leitura será sempre outra. Era igualmente comum o uso decorativo do retrato em miniatura, quer nas paredes de uma sala, normalmente privada e longe dos olhares públicos, quer em molduras de pé, colocadas em vários locais da divisão para usufruto particular. Ou seja, o seu pequeno formato possibilita um fácil enquadramento, consoante o desejo do seu dono e da sua relação com a peça. No caso dos retratos de cidadãos burgueses comuns, eles seriam apenas acessíveis a amigos, familiares e frequentadores da casa, como os empregados. Mesmo quando o retratado morria, raramente eram vendidos, passando de geração em geração, pelo menos, até se perder a sua memória.

O aumento da produção e consumo dos retratos em miniatura demonstra como neles eram investidos significados pessoais e sociais de representação. A sua portabilidade e

o que isso podia facilitar nas deslocções humanas, o facto de as pessoas poderem levar consigo estes objetos, assim, conseguindo criar contextos para recordação, deixam antever sobre estes objetos “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” (Telles, 2017, p. 2). Construir e reconstituir as biografias destes objetos e dos seus percursos levanta questões pertinentes que se prendem com fatores de ordem estética, histórica, sociológica e mesmo psicológica. Como pertinentemente colocado por A. Franco (2003, p. 1): “como se explica a quantidade destes objetos que chegou até aos nossos dias; que razões presidiram à sua produção; quem eram os pintores que se dedicavam a esta arte; que importância tinham as miniaturas para quem as mandou fazer”. Estas são algumas das questões que servirão de base ao Capítulo 3 e à análise destes objetos no âmbito do estudo da cultura material.

Capítulo 3

3. A coleção de Retratos em Miniatura do Museu Nacional Soares dos Reis

3.1 O Museu e a coleção: percursos interligados

A coleção de um museu prende-se quase sempre com a sua história, seja no modo como foi incorporada, através das missões e critérios que a instituição museológica adotou e foi adotando, seja pelas metodologias de estudo desenvolvidas junto do seu acervo. Não desmentindo essa tendência, a coleção de retratos em miniatura do Museu Nacional Soares dos Reis tem e vê o seu percurso interligado com a história deste Museu e com o modo como ele se foi desenvolvendo e crescendo até ser a instituição que hoje conhecemos. Começarei, portanto, pela história do MNSR, o que ajudará desde já a começar a traçar alguns dos percursos pelos quais os objetos da coleção de retratos em miniatura passaram.

Para se conhecer a história do MNSR é preciso recuar até ao momento da sua criação e fundação, quando a sua designação, papel e identidade ainda não eram os conhecidos atualmente. Recue-se, então, à época do liberalismo quando D. Pedro IV de Portugal, imperador do Brasil, cria o *Museu de Pinturas e Estampas e outros Objetos de Belas Artes*, em 1834. A intenção era poder responder às necessidades de preservar e guardar o património proveniente dos conventos extintos e os bens artísticos acumulados na Academia Real da Marinha e Comércio. Ficou localizado na Praça de São Lázaro, instalado no extinto Convento de Santo António da Cidade, atual Biblioteca Municipal do Porto¹⁹. Sob a direção do pintor João Baptista Ribeiro, o seu acervo era composto

¹⁹ <https://museusoaresdosreis.gov.pt/museu/historia/#origem>

sobretudo por obras de pintura e gravura, resultantes da extinção dos mosteiros e conventos da cidade do Porto, em 1833, assim como de hospícios. Este primeiro diretor elabora o seu regulamento, dando relevância às questões da dignificação social e cultural do artista, assim como ao papel do Museu enquanto instituição pública²⁰. Enquadrava-se, assim, nos ventos liberais e culturais ocorridos em consequência da Revolução Francesa, que tinham conduzido à criação de instituições museológicas e à valorização das artes e do património. O *Museu Portuense de Pinturas e Estampas e outros Objetos de Belas Artes* apresentava um programa cultural e pedagógico inovador, procurando divulgar as artes através da organização de exposições públicas e fornecendo apoio a artistas. O *Museu Portuense*, agora assim designado, torna-se o primeiro museu público de arte do país, formalizado a 12 de setembro de 1836²¹, por decreto da rainha D. Maria II, no âmbito de várias reformas da instrução pública levadas a cabo por Passos Manuel, onde se inclui a criação da Academia Portuense de Belas Artes. A partir de 1839, João Baptista Ribeiro torna-se o Diretor de ambas as instituições, dirigindo o Museu até à proclamação da República, em 1910. Procura sempre reforçar a relação entre o Museu e o ensino artístico à época, incluindo no respetivo acervo peças decorrentes do processo de ensino e trabalhos dos alunos e professores. Com as reformas introduzidas pela República, em 1911, que consideram os museus como importantes meios de intervenção social, destinados a educar o sentido estético dos cidadãos, assiste-se à fundação de grandes museus em Lisboa, Coimbra e Porto. É nesta altura que, numa homenagem ao escultor António Soares dos Reis, o anterior *Museu Portuense* passa a designar-se *Museu Soares dos Reis*.

Será em resultado do trabalho de valorização e das contribuições do seu Diretor de então, Vasco Valente, que, por decreto-lei nº 21.504 de 25 de julho de 1932²², a instituição adquire o estatuto de Museu Nacional, o que lhe confere independência em relação à tutela académica local e a expansão nacional do seu estatuto. O decreto previa

²⁰ <https://museusoaresdosreis.gov.pt/museu/organizacao/#antigos>

²¹ http://193.137.22.223/fotos/editor2/RDE/L/S19/1831_1840/1836_09_12decreto.pdf

²² <https://files.dre.pt/gratuitos/1s/1932/07/17200.pdf>

também o depósito das coleções do extinto Museu Municipal do Porto (MMP), que se manteriam como propriedade da Câmara Municipal do Porto (CMP)²³. De facto, o inventário realizado em 1933, e entregue pelo Diretor da Academia de Belas Artes ao Diretor do MNSR, não incluía ainda estas coleções da Câmara Municipal, as quais só ficarão em depósito a partir de 1937. Foram igualmente incorporados objetos pertencentes à Mitra do Porto e ao extinto Museu Comercial e Industrial do Porto.

Durante a década de 1930, assiste-se, portanto, a um alargamento do acervo de artes decorativas do MNSR, promovendo o seu Diretor Vasco Valente a publicação de catálogos e o estudo e divulgação das coleções através de exposições temporárias. É também da sua responsabilidade a mudança para o novo edifício, promulgada através do decreto-lei nº 27.878 de 21 de julho de 1937 (MNSR, 2022), que incorpora o Palácio das Carrancas no Património do Estado. O MNSR instala-se, então, no antigo edifício, agora adaptado às novas funções museológicas de conservação e exposição. Estabelecendo as normas de utilização das suas coleções, é oficialmente inaugurado a 31 de janeiro de 1942. Apresenta lado a lado as coleções dos dois anteriores museus, com a exposição permanente organizada em áreas distintas de pintura, arqueologia, lapidária, assim como artes decorativas. Pela sua grande diversidade, esta junção de coleções permitiu alargar o âmbito geográfico e cronológico dos objetos apresentados ao público. Essa forma de organização e distribuição das coleções permanecerá semelhante por largos anos, salvo algumas pequenas mudanças, consoante os diretores de então. É ainda de referir que entre os anos 50 e 60, sob a direção de Salvador Foyo, é criada uma sala dedicada à Arte Contemporânea, tendo sido uma época de significativa política de aquisições de obras de arte.

Entre 1990 e 2001, o MNSR sofrerá obras profundas de remodelação e ampliação sob um projeto do arquiteto Fernando Távora. O edifício passa a contar com novas reservas, auditório, salas de exposições temporárias e instalações para serviços técnicos e

²³ O Museu Municipal do Porto tinha sido organizado em 1850 a partir da coleção de João Allen e outras proveniências, cujo direito de propriedade pertencia à Câmara Municipal do Porto.

administrativos, biblioteca e serviço de educação. Em 2001, a sua reabertura, além de permitir a valorização do edifício e da memória do palácio, é ainda complementada com a ampliação do acervo de artes decorativas, que surge reunido no segundo andar, ficando a pintura e escultura distribuídas pelo primeiro andar.

Sob a atual direção, o MNSR esteve novamente fechado para reestruturação da exposição permanente e reabriu as suas portas a 13 de abril de 2023. Apresenta um novo programa expositivo, agora designado por *Exposição de longa duração*, que concretiza a exibição de duas narrativas paralelas e complementares: uma, que reflete a história do Museu e das coleções que o foram integrando; e, outra, que destaca e valoriza alguns artistas e as suas obras. Como sugerido pela nova designação, a instituição autoimpõe-se uma maior rotatividade das peças expostas, o que permitirá uma visualização de maior número de peças que, de outro modo, permaneceriam nas reservas sem serem dadas a conhecer aos diferentes públicos do Museu. Ao longo dos dois pisos da exposição de longa duração, o visitante é confrontado com estas duas narrativas que se apoiam em múltiplos conjuntos de peças que dialogam com a história do Museu. No primeiro andar, a ênfase é dada à pintura e escultura, abordando-se igualmente quem são os artistas presentes no Museu. O segundo piso propõe uma leitura do património artístico do Museu de forma multidisciplinar, relacionando a pintura e a escultura com as artes decorativas. Integra coleções tão diversas como: ourivesaria do século XVIII, mobiliário e cerâmica, bens da Igreja, a Coleção Allen, joalharia arqueológica, escultura religiosa, os Primitivos Portugueses e a pintura luso-flamenga, vidros portugueses do século XVIII e o tema do Oriente. A visualização desta enorme diversidade de coleções e o diálogo estabelecido com a história do museu, assim como entre os vários objetos que compõem as coleções, permitem colocar e explorar novas leituras e narrativas do seu acervo, procurando espelhar, assim, as propostas museológicas atuais que explorei no Capítulo 1. Para além da exposição de longa duração, o MNSR tem apresentado regularmente exposições temporárias, conferências e *workshops* de temáticas variadas, abrindo as suas fronteiras a uma programação variada e diversificada, pensada para os diversos públicos com quem o museu pretende e quer dialogar.

No seu último regulamento interno, datado de março de 2022, a missão do MNSR é referida como visando “promover o estudo e a difusão das coleções, assim como a sua conservação, proteção, valorização, ampliação e reconhecimento do património artístico nacional, em Portugal e no estrangeiro” (MNSR, 2022). É reconhecido o papel do Museu como gerador de cultura e desenvolvimento humano, social e económico, manifestado pela procura em estabelecer redes de cooperação entre instituições culturais, científicas, sociais, tecnológicas, educacionais e económicas. Neste âmbito, há que referir os projetos colaborativos²⁴ que o museu tem desenvolvido, como o *Arte e Saúde*, uma parceria estabelecida com o Centro Hospitalar Universitário do Porto, através do qual se pretende promover a arte como terapêutica e forma de prevenção da doença. Por outro lado, o programa *Outros Lugares* tem como objetivo a abertura das portas do museu, das suas fronteiras físicas, através de parcerias com outras entidades, procurando curadorias particulares, pensadas de acordo com as especificidades dos parceiros e seus contextos e locais. Em particular, estes dois programas aproximam o museu do cumprimento da sua missão, votada ao alargar dos seus públicos e integrando diferentes setores da sociedade. A intenção é que através das suas coleções, se possa “refletir sobre os temas mais prementes, e mesmo fraturantes da sociedade contemporânea” (MNSR, 2022). A intenção de continuar e aprofundar as relações do MNSR com a comunidade próxima, com os seus “vizinhos”, como lhe chama o seu Diretor António Ponte, é pertinente e um dos últimos projetos resultou no desenvolvimento de uma parceria entre o Museu e a Associação Quarteirão Criativo. Visando a promoção e valorização da comunidade artística do Quarteirão Bombarda, na cidade do Porto, o projeto denominado *Afinidades*²⁵. Nesta sua primeira edição de 2024, tem como tema a joalharia contemporânea. Desafia a comunidade artística a desenvolver propostas criativas de joalharia em estreita relação com algumas obras selecionadas do acervo do MNSR. Os resultados do projeto traduzir-se-ão numa

²⁴ <https://museusoaresdosreis.gov.pt/projetos-colaborativos/>

²⁵ <https://bombarda.pt/afinidades2024/>

exposição com um ano de duração, demonstrando as afinidades entre a peça da coleção do MNSR e as criações dos diversos artistas. A importância de projetos como este prende-se com o objetivo de aproximar as comunidades artísticas à comunidade do museu, abrindo-se diálogos interdisciplinares e explorando sintonias entre as diversas comunidades. Dando relevo à sua história e ao seu acervo, o museu abre as suas portas, dando espaço para simbioses criativas e de relação com os outros, alargando desse modo as suas fronteiras físicas e reafirmando o seu papel social e inclusivo, gerador de novos discursos e narrativas.

Entre o vasto acervo do MNSR que comporta as mais variadas coleções, como cerâmica, mobiliário, têxtil, vidros, pintura, escultura, gravura, lapidária, ourivesaria e joalheria, a coleção de retratos em miniaturas constitui uma coleção autónoma que responde à coleção de Pintura e à coleção de Ourivesaria (especificarei mais adiante). Pela investigação realizada nas fichas de inventário provenientes do Museu Municipal do Porto, percebe-se que já aí as miniaturas integravam o grupo da pintura (Figura 3). Na figura apresentada abaixo pode-se ainda visualizar o carimbo e ler: “Museu Municipal do Porto / Inventário Geral / CONFERIDO e ENTREGUE ao Diretor do Museu Nacional / Soares dos Reis, conforme determinação Superior / Porto, 30 de agosto de 1940”. Confirma, portanto, a entrega do espólio do MMP ao Diretor do MNSR, ficando em depósito e mantendo-se a sua posse da Câmara Municipal do Porto.

Figura 3. Ficha de inventário do MMP da peça nº21

Nº 21.

MUSEU MUNICIPAL DO PORTO

INVENTÁRIO

SALA: *30 agosto*

COMPART.:

GRUPO: **PINTURA (MINIATURA)**

CAT. 1853 PÁG.:

GUIA 1902 PÁG.:

ASSUNTO: **RETRATO DE JOAQUIM RIBEIRO DE FARIA GUIMARÃES**

ÉPOCA: **Séc. XIX.**

ESCOLA:

AUTOR:

DIMENSÕES: Altura **0,045** mm. x largura **0,035** mm.

SUORTE: **Marfim**

PROCESSO: **Gravado**

ASSINATURA:

DATA:

PROCEDÊNCIA: **Adquirido pelo Museu.**

Atualmente, o respetivo número de inventário de cada peça permite identificar a que acervo o objeto pertence, dando informações quanto à sua proveniência. Para classificação do acervo em que se integra, a abreviatura MIN indica a palavra “miniatura”. Para identificar a sua proveniência, há duas possibilidades: as peças propriedade do MNSR, incluem a sigla do museu; e as peças que vieram do MMP, pertença da Câmara Municipal do Porto, recebem no seu número de inventário a sigla CMP. Ou seja, há o objeto com o número 1MIN.MNSR e o objeto com o número 1MIN.CMP.

As atuais *Normas de Inventário de Pintura* (2007) esclarecem que as expressões ‘artes plásticas’ ou ‘artes decorativas’ são uma supercategoria, dentro da qual se encontrará a ‘pintura’ como categoria. Desta fazem parte duas subcategorias, a das ‘iluminuras’ e a das ‘miniaturas’. Na coleção de retratos em miniatura do MNSR é isso que acontece: está localizada na categoria da pintura, constituindo-se com a sua subcategoria de miniaturas. Contudo, uma vez que a coleção tem a particularidade de incluir miniaturas encaixadas em peças de ourivesaria e joalharia, acaba por surgir desdobrada em duas categorias: a de pintura e a de ourivesaria. Por esse motivo, alguns dos objetos, para além da respetiva ficha de inventário, enquanto peça da subcategoria das miniaturas, têm associado uma outra ficha de inventário que os localiza na categoria da ourivesaria. Exemplos dessa situação são as peças 18MIN.MNSR e 24MIN.MNSR, o que se justifica pelo facto de serem retratos em miniatura, tornados pendentos trabalhados em ouro com cercadura de minas novas²⁶. Fica, assim, explicada quer a dupla proveniência da coleção de retratos em miniatura do MNSR, quer a sua dupla categorização, uma vez que alguns dos seus objetos tanto respondem às secções de pintura como à de ourivesaria. Daí que seja constatável uma grande diversidade de tipos de peças. Além

²⁶ A expressão ‘minas novas’ é a “designação comercial antiga para referir gemas incolores facetadas, normalmente em cravação fechada com folheta refletora. Eram comuns em peças de prata de finais do século XVIII, princípios do século XIX. Na esmagadora maioria dos casos, as pedras designadas como *minas novas* correspondem a cristais-de-rocha, topázios ou goshenites. A expressão não tem significado gemológico ou mineralógico, sendo, porém, ainda registada em contexto histórico-artístico e no mercado de antiguidades” (Alves, 2011, p. 149).

dos retratos em miniatura soltos, no acervo do MNSR, estão igualmente presentes retratos em miniatura com grande variedade de encaixes, como tampos de caixas, tampos de caixas de rapé²⁷, fechos de bracelete, pulseira e botão, e pendentes. Nestes últimos casos, tanto há peças simples como mais elaboradas que, com facilidade, podem suportar a designação de ‘jóia’ e/ou ‘acessório’. O que une todos os objetos da coleção é apenas o facto de exibirem uma representação pictórica em miniatura. A coleção no seu todo, é constituída por 122 peças. Contudo, dois objetos encontram-se desaparecidos: o 45MIN.CMP e o 60MIN.CMP. Assim, materialmente, a sua totalidade são 120 as peças que compõem a coleção de retratos em miniatura do MNSR atualmente.

3.2 Caracterização da coleção de Retratos em Miniatura

Antes de avançar com a caracterização da coleção de retratos em miniatura do MNSR, há alguns pontos acerca desses pequenos objetos que considero necessário ter em atenção. Aquando do seu estudo de retratos régios em miniatura, Patrícia Telles (2017) refere a existência de bibliografia apenas sumária e de um conhecimento ainda parco sobre estas obras de pequena dimensão. Aponta algumas razões, para tal, como o facto de estarem associadas ao artesanato e, daí à antropologia, e a sua subsequente abordagem através de estudos regionais e etnográficos; e faz também notar que os historiadores tendem a ignorá-las, dado que, pela sua especificidade pictórica, são remetidas para o campo da arte. Por outro lado, Júlio Brandão, é ainda hoje uma referência incontornável. Na sua obra, de 1933, *Os Miniaturistas Portugueses*, foi pioneiro no estudo dos retratos em miniatura em Portugal. Aí inventariou os nomes dos artistas identificáveis através da sua assinatura nas respetivas obras, demonstrando

²⁷ A caixa de rapé é uma “pequena caixa portátil com tampa articulada executada em prata, prata dourada ou ouro, por vezes em associação com outros materiais como a porcelana ou o marfim, destinada a conter tabaco moído para inalar. A tampa articulada permitia que apenas uma mão segurasse a caixa enquanto a outra colhia o rapé” (Alves, 2011, p. 70).

que, na sua maioria, eram do século XIX. Contudo, o facto deste autor se referir aos objetos em questão, umas vezes como ‘medalha’ e outras como ‘retrato’, não estabelecendo uma definição unificada, pode ser a causa para que entre as coleções museológicas não existir consenso quanto à sua classificação tipológica. Como já referi, no Capítulo 2, no ponto 2.2.2, os retratos em miniatura, independentemente da sua técnica de execução e/ou do suporte usado, são comumente associados a uma moldura em metal (precioso ou não) ou a outros tipos de encaixe. Este pormenor faz com que seja sempre requerida uma intervenção manual em acréscimo à produção do retrato propriamente dito, mas como alerta P. Telles (2017, p. 4): “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”. Ou seja, tal facto pode prejudicar grandemente a leitura e o conhecimento que se quer alcançar acerca do objeto. Para evitar que se gere confusão, nesta dissertação adoto a seguinte especificação terminológica: o *suporte* é o material sobre o qual o retrato em miniatura foi realizado, podendo ser em marfim, cobre, cartão, pergaminho ou tela; o *encaixe* diz respeito à parte sobre a qual foi colocado o retrato em miniatura propriamente dito, podendo ser uma caixa, uma moldura, uma jóia, um botão ou um outro elemento.

No Capítulo 2, referi que a própria definição de retrato em miniatura levanta algumas questões, sendo discutida por vários autores. Como vimos, faltam ainda estudos aprofundados e reflexões para que se obtenha um esclarecimento cabal acerca do início desta prática, das técnicas e suportes empregues ao longo da sua já longa existência enquanto género artístico, do reconhecimento dos seus pintores e encomendadores, bem como das mudanças ocorridas e do seu cruzamento com as várias conjunturas coexistentes. As dúvidas e dificuldade de interpretação que estes pequenos objetos suscitam não são menores quando os mesmos surgem inseridos em contexto museológico. Importa, então, começar por clarificar que objetos compõem a coleção de retratos em miniatura do MNSR.

Na análise que realizei ao universo de 120 peças disponíveis no acervo do MNSR, constatei que, quanto à iconografia da sua representação pictórica é possível reuni-los nos seguintes grupos: personagem isolada (homem e mulher), conjunto de personagens

(quando há mais do que uma personagem representada), família (quando há uma personagem acompanhada de crianças), paisagem, cena mitológica, cena religiosa, gravura e motivo decorativo. A distribuição destas representações pictóricas pode ser observada na Tabela 1.

Tabela 1. Distribuição da coleção de Miniaturas quanto à iconografia

Personagem isolada	Homem	48
	Mulher	38
Conjunto		4
Família		2
Cena paisagem		11
Cena mitológica		10
Cena religiosa		2
Gravura		2
Motivo decorativo		3
Total		120 peças

Pela grande diversidade de representações pictóricas, e também porque não seria exequível estudar a totalidade da coleção, foi tomada a decisão de estudar o retrato em miniatura de carácter mais intimista, o que pode ser e é usado mais perto do corpo humano, aquele que mais permite ser manuseado, aproximado dos sentidos de quem o desfruta e para quem foi pensado e mandado executar. Objetos que, sendo portáteis, eram potencialmente usados como veículo para a criação de relações afetivas e diretas entre quem os oferecia e quem os recebia. Foi necessário analisar os objetos de modo a ir de encontro ao pretendido. Este processo ocorreu em várias fases como passo a explicar.

Exclui, assim da análise realizada no âmbito desta dissertação, várias peças da coleção que tratam os temas sagrados e religiosos, quer na representação de santos, quer na representação da Sagrada Família, ou mesmo na representação de elementos do clero, que se afastam dos objetivos do estudo. As pinturas em miniatura que não representam

retratos, mas paisagens, cenas mitológicas, cenas religiosas ou temas alegóricos foram igualmente deixadas de parte. Os retratos em miniatura com representações régias, na figura de monarcas, rainhas e princesas e elementos pertencentes à nobreza, todos associados a funções políticas e/ou diplomáticas foram também excluídos, uma vez que a função pública para que foram concebidos os coloca igualmente fora dos objetivos definidos²⁸.

Esta seleção inicial reduziu o conjunto de retratos em miniatura aos de representação pictórica de humanos comuns. Procedi, depois a uma seleção mais cuidada das peças individualizadas por forma a reduzir o seu número. Os ‘conjuntos’ e representações que classifiquei como ‘família’ foram excluídos, centrando a atenção sobre o retrato afetivo isolado de uma só personagem. Outro fator de exclusão considerado foi a sua dimensão. A referida transportabilidade, que facilita o seu transporte perto do corpo ou guardado longe de olhares mais públicos, levou-me a aplicar a regra que referi no Capítulo 2, no ponto 2.2.2, onde mencionei que, por norma, o retrato em miniatura não excede os 10 a 12 centímetros. Por fim, foram ainda desconsideradas as peças 35MIN.CMP, 52MIN.CMP e 59MIN.CMP por serem três objetos, cujo fraco estado de conservação, os tornava de leitura muito difícil. Terminei a seleção com o número de peças reduzido de 120 para 58, cuja representação pictórica se distribui conforme a Tabela 2.

Tabela 2. Relação dos retratos em miniatura quanto à representação de personagem isolada

Personagem isolada	Homem	25
	Mulher	33
	Total	58 peças

²⁸ Neste caso foram excluídos os retratos em miniaturas com representações régias, na figura de monarcas, rainhas, princesas e elementos pertencentes à nobreza que, como tal, tinham sido identificados pelo MNSR. Nas peças selecionadas pode, portanto, subsistir algum exemplar deste tipo, mas ainda não identificado como tal.

Como observável na tabela 2, as personagens retratadas repartem-se entre homens e mulheres com maior peso para a representação masculina, mas em ambos os casos há representações pictóricas diversificadas. Assim, observam-se homens e mulheres que aparentam idades diversas, vendo-se quer pessoas muito jovens, quer pessoas de idade avançada. Podem ser identificadas pessoas que, de modo geral, pelos trajes parecem nos remeter à classe burguesa. Mas existe uma representação feminina que na sua ficha de inventário surge designada como “a camponesa” em virtude dos seus trajes, e por estar retratada tendo ao colo um animal (Figura 4). Alguns dos retratos masculinos são representações de oficiais do exército, sem que sempre se consiga perceber se se trata de oficiais portugueses ou não. Entre estas representações de militares há uma de um oficial do exército inglês e algumas que ostentam insígnias de Ordens Militares e Religiosas: uma foi identificada pelo Museu como sendo um cavaleiro da Ordem de Cristo e, outro, como ostentando as insígnias da Ordem Constantiniana de São José. Não pode ser ambição da presente dissertação, mas uma investigação mais aprofundada sobre o modo como as personagens aparecem vestidas e os respetivos acessórios usados poderá permitir um conhecimento mais efetivo acerca do período cronológico da sua produção, o que poderá também ajudar a identificar a origem geográfica e social da personagem representada. Fica aqui a nota para investigação futura.

Figura 4. Retrato em miniatura "A camponesa", 29MIN.CMP



Continuando com a análise dos 58 retratos em miniatura selecionados com a intenção de chegar ao objetivo pretendido, prossegui procurando aprofundar a leitura das peças. Comecei por agrupar os objetos em dois grandes grupos: os que optei por designar como ‘soltos’, e os que têm determinado tipo de encaixe como podemos ver na Tabela 3.

Tabela 3. Caracterização dos retratos em miniatura quanto ao seu tipo de encaixe

soltos	17 peças
soltos com estojo	2 peças
jóia / acessório	7 peças
pendente	12 peças
moldura	17 peças
caixa	3 peças
Total	58 peças

Classifico como ‘soltos’ aqueles dos quais só chegou até nós o retrato em si. Podem ter perdido o seu encaixe em qualquer altura, não tendo sido possível até ao momento obter a informação que permitiria situá-los ou não originalmente no outro grupo. Mas, ainda que ‘soltos’, os objetos em análise confirmam o facto de os retratos em miniatura receberem acabamentos após concluída a pintura do retrato. Pude constatar que alguns têm os cantos da sua superfície aparados, ou a sua extensão em altura ou largura encurtada, levando-me a supor que essas operações teriam sido realizadas para poderem caber no encaixe pretendido, sendo ou não este o original. Neste grupo de retratos em miniatura soltos encontra-se uma peça que considero merecedora de ser abordada pela particularidade de ser um objeto que contempla, em cada uma das suas duas faces, um retrato masculino (Figuras 5 e 6), a peça inventariada com o número 2MIN.CMP.

**Figura 5. Retrato em miniatura
masculino, 2MIN.CMP**



**Figura 6. Retrato em miniatura
masculino, 2MIN.CMP**



Ou seja, sobre a placa de cobre retangular, que constitui esta peça, foi elaborada em ambos os seus lados, a óleo, a representação pictórica de uma personagem masculina. O objeto apresenta assim dois retratos em miniatura, um de cada lado da superfície do cobre. Pode-se questionar se é o mesmo homem, em dois momentos da sua vida, ou se são dois homens distintos de algum modo relacionados. Aparentam algumas semelhanças físicas, embora um retratado pareça mais novo e o outro aparente mais idade. Poderiam ser pai e filho, mas também dois irmãos; poderia ter sido uma oferta para um progenitor trazer consigo a imagem dos filhos ou de uma mãe fazendo retratar o seu filho em diferentes idades. A particularidade do objeto ter dois retratos realizados na mesma placa de cobre levanta a questão de qual seria a sua função e de como seria usado. Se se pensar que, quando foi realizado, foi equacionada a forma de o usar sem omitir um dos lados, esta duplicidade apresentada pelo objeto coloca questões pertinentes para as quais ainda não obtive resposta. Na investigação realizada não foi possível encontrar outro exemplar semelhante, não acedendo por aí a informações complementares que me auxiliem nestas interrogações. Talvez uma investigação futura mais aprofundada possa alcançar mais resultados.

Quanto ao grupo dos retratos em miniatura que surgem unidos a um encaixe, ele também comporta alguma variedade, que passo a expor. Desde logo, há os que se constituem como jóia ou acessório de moda. Ou seja, há 7 jóias que se concretizam pelo acréscimo de uma cercadura em metal precioso, como ouro ou prata, ou pela incrustação de pedraria mais ou menos preciosa (Figura 7).

Figura 7. Retrato em miniatura masculino com encaixe em jóia, 18MIN.MNSR



Cabem igualmente neste subgrupo, como acessórios, 1 botão e 2 fechos de bracelete (Figuras 8 e 9).

Figura 8. Retrato em miniatura feminino com encaixe em botão, 57MIN.CMP



Figura 9. Retrato em miniatura masculino com encaixe em fecho de bracelete, 57MIN.MNSR



Quanto aos pendentes, estas peças constituem-se pelo acréscimo de uma simples cercadura (que pode ser em metal mais ou menos precioso) e de uma pequena argola, pela qual passaria um fio para ser usado pendurado ao pescoço, como um colar. Se os retratos em miniatura transformados em jóia ou acessório, pelo modo como foram finalizados, acabam por poder ter uma exposição ainda bastante pública (Figura 7), uma vez que fariam parte do traje, já os pendentes assentam num uso mais recatado ou de maior secretismo. Tanto poderiam ser usados sobre as vestes como escondidos debaixo destas, consoante o desejo do seu proprietário (Figura 10).

Figura 10. Retrato em miniatura masculino com encaixe em pendente, 23MIN.MNSR



Outro subgrupo é o que reúne os retratos em miniatura que têm uma pequena moldura trabalhada de forma simples ou não, e que pode ser de madeira ou metal. Em algumas destas peças, é visível uma argola no seu reverso, permitindo, assim, que o objeto fosse pendurado na parede; um deles apresenta um pé que mantém a moldura na vertical (Figura 11), permitindo, assim, que fosse colocado sobre uma superfície plana como uma mesa, acabando por ter também um carácter decorativo de exposição doméstica.

Figura 11. Retrato em miniatura masculino e respetiva moldura com pé, 23MIN.CMP



O último subgrupo dos retratos em miniatura com encaixe são os que integram caixas, surgindo as tampas destas como os respetivos encaixes. Entre os objetos selecionados, todas as caixas são circulares. Estes objetos teriam uma existência doméstica, se bem que pudessem ser colocados em espaços mais ou menos privados, já que se constituíam como objetos decorativos (Figura 12).

Figura 12. Retrato em miniatura masculino com encaixe em tampa de caixa circular, 35MIN.MNSR



Dois destes objetos possuem uma caixa ou estojo, feito à medida, onde ficariam guardados e protegidos, ficando igualmente facilitado o seu transporte. Além de proteger o retrato, auxiliaria igualmente na criação de um elemento surpresa ao ser oferecido à pessoa para que foi pensado. O ato de abrir o estojo e ser surpreendido com o pequeno retrato de um ente querido ou de si próprio conferiria e reforçaria ainda mais o significado do ato, fosse ele amoroso, fraternal, ou de amizade entre os intervenientes. Reforçava-se, desse modo, a ligação emocional que era estabelecida através destes objetos. É disso exemplo a peça que se pode ver na Figura 13.

Figura 13. Retrato em miniatura de Henriqueta Blanc Moreira e respetivo estojo, 51MIN.MNSR



Este retrato em miniatura de Henriqueta Blanc Moreira está inserido num estojo de madeira que guarda no interior da sua tampa um papel com um texto escrito à mão onde se pode ler: “Retratos de meus Avós Maternos: João Carlos Arbués Moreira e D. Henriqueta Blanc Moreira. António do Canto B. M. da L. Falcão. Tenente de ... 18 Fev 1891”. Este retrato faz par com o retrato em miniatura de João Carlos Arbués Moreira (Figura 14). Este apresenta um encaixe em metal dourado encimado por uma argola, para ser usado como pendente (Figura 15). O papel que acompanha os objetos, além de ter permitido ao Museu a identificação dos retratados, permite ainda estabelecer uma baliza cronológica para a produção dos objetos, uma vez que se sabe a data de redação

da nota, escrita pela mão do neto, colocando os objetos numa cronologia entre finais do século XVIII e inícios do XIX.

Figura 14. Retrato em miniatura de João Carlos Arbués Moreira, 50MIN.MNSR



Estes dois retratos em miniatura fornecem informações das relações afetivas que os terão ligado e os modos diferentes como terão sido usados para cumprir a sua função de ligação amorosa. Na Figura 15, pode-se observar nos cantos do cartão as iniciais do nome da personagem masculina, enquanto ao centro estão as iniciais HCB, que interpreto como podendo ser as iniciais de Henriqueta C. Blanc. O facto destas iniciais centrais não incluírem o M, de Moreira, interpreto como indicando que terão sido objetos trocados entre o par num momento anterior ao seu casamento, para assinalar um compromisso de noivado ou jura de amor. Por outro lado, percebe-se que desde o início da sua produção foram concebidos como um par para ser trocados entre um casal, mas também, que desde o início se decidiu que o homem e mulher os usariam de modos distintos. Enquanto a mulher usaria o retrato do seu amado pendurado ao pescoço, perto do coração e transformado em pendente; o homem poderia trazer consigo o retrato da sua amada e noiva, mas não de modo tão exposto: seria colocado dentro de um estojo. Com essa proteção, o retrato podia ser colocado no bolso das calças ou guardado onde o pudesse ver sempre que pretendesse lembrar afetuosamente a sua amada.

Figura 15. Encaixe retangular em metal dourado encimado por uma argola, vidro e cartão da peça



São dois objetos que trocaram de mãos entre os dois amantes, e que assim devem ter permanecido em contexto familiar, até à altura em que o neto, na pessoa do tenente, sente a necessidade de não deixar cair no esquecimento a sua relação mútua, assim perpetuando a memória dos seus avós maternos ao incluir o pequeno pedaço de papel com os respetivos nomes identificativos e sua relação de parentesco. Estamos perante um objeto que inicialmente foi pensado para celebrar o compromisso amoroso entre duas pessoas, ao qual já duas gerações à frente lhe é atribuído um novo significado afetivo: a lembrança e memória de dois familiares queridos. Sobre o autor dos retratos não foi possível encontrar informação, nem acerca de quando e como os objetos entraram no contexto museológico, dados estes que seriam fundamentais para uma sua abordagem biográfica mais aprofundada.

Quase todos os objetos até aqui descritos apresentam um fino vidro, colocado por cima do retrato em miniatura. Este serviria uma dupla função: para proteção do objeto e simultâneo alcance visual por parte de quem o possuía, que, assim, o podia admirar de imediato quando desejasse.

Assim, e atendendo à totalidade dos objetos, se compreende que os retratos em miniatura selecionados se materializam em peças bastante diversificadas: objetos íntimos, jóias, acessórios femininos e masculinos, objetos decorativos, havendo ainda todos os soltos sobre os quais não há qualquer informação sobre como seriam usados,

guardados ou transportados. Contudo, como se pode observar nesta última análise, existem objetos que não se enquadram no objeto retrato em miniatura intimista. Ficam excluídos, então, os retratos em miniatura presentes em acessórios de moda, nas caixas, assim como os presentes em molduras de parede ou de pé. Desse modo, apresenta-se na Tabela 4, os objetos de retrato afetivos de miniatura, demonstrando que o número de peças ficou reduzido a 43. De salientar, que nesta fase, o grupo de representação masculina tem precedência.

Tabela 4. Distribuição iconográfica dos retratos afetivos em miniatura selecionados

Personagem isolada	Homem	23
	Mulher	20
	Total	43 peças

De forma a dar a conhecer algumas das características do grupo de retratos afetivos em miniatura selecionado, seguem-se algumas tabelas estruturadas retiradas do registo que realizei para análise, em função do formato dos objetos, da sua técnica de execução e respetivo suporte e da sua datação e autoria.

Tabela 5. Caracterização dos retratos em miniatura selecionados: formato, técnica e suporte, datação e autoria

Formato	Técnica e Suporte	Datação	Autoria
oval = 21	óleo sobre cobre = 12	datada = 9	assinada = 9
circular = 3	guache sobre marfim = 29	sem data = 34	sem assinatura = 34
retangular = 19	óleo sobre cartão = 1		atribuídas = 1
	sépia sobre marfim = 1		

Quanto às balizas cronológicas da produção destes objetos, elas situam-se entre o século XVI e o século XIX. Os artistas identificados foram 9: José Joaquim Rodrigues Primavera (1 peça), Louis Ami Arlaud-Jurine (1 peça), Inácio da Silva Coelho Valente (1 peça), António Manuel de Santa Bárbara (1 peça), Hippolyte Joseph Leuquetre (1 peça), Franz Peter Joseph Kýmli (1 peça), Tadeu Maria de Almeida Furtado (2 peça), J. Guest (1 peça) e João Baptista Ribeiro (1 peça atribuída).

Deste universo de 43 retratos em miniatura, apenas 10 das personagens retratadas estão identificadas nas respectivas fichas de inventário. Ou seja, apenas se sabe quem foram poucas das pessoas retratadas, estando a maioria, em número de 33, submetidas a um anonimato, cuja possível ultrapassagem requeria uma investigação muito detalhada e morosa, uma vez que exigiria investigação histórica sobre quem foram os seus donos anteriores e de que modo foram incorporadas na coleção, dados esses que, há que ter consciência, podem estar perdidos para sempre. O mesmo acontece relativamente aos artistas que terão elaborado estes pequenos retratos, os quais, como vimos no Capítulo 2, muitas vezes, eram realizados por amadores, e até mesmo, por artistas ou pintores familiares.

3.3 Para uma Abordagem Biográfica dos Retratos Afetivos

Antes de começar a traçar a abordagem biográfica de alguns retratos afetivos do MNSR, aplicando as propostas teóricas mais recentes dos campos de estudo da cultura material e da museologia, é necessário relembrar alguns aspetos. Já referi como os objetos – quer na sua materialidade, quer na sua imaterialidade – são fundamentais para a compreensão articulada do ser humano enquanto ser sociocultural. Este rodeia-se de bens materiais que lhe permitem articular questões sociais e mentais ao longo da sua vida, construir o seu ego também pelo impregnar dos objetos de significados que os tornam, por vezes, indissociáveis do indivíduo. Em simultâneo, algo semelhante acontece também no plano do coletivo, das comunidades. Por outro lado, os próprios objetos passam por vários processos de resignificação ao longo das suas vidas sociais, pelos quais os seus significados se tornam mutáveis, consoante a pessoa e o respetivo contexto de utilização. Claro que, ao longo dos séculos, muitos objetos se perderam ou foram destruídos, quer por causas naturais, quer por intenção humana. Tudo isso conduz a que as práticas de admirar, selecionar, recolher e colecionar certos objetos, ordenando-os de modos diversos, se encontrem a par da existência humana. A intenção consciente de recolher e preservar certos objetos demonstra as relações profundas que

o ser humano estabelece com a cultura material, as quais não podem deixar de ser estudadas. Começando por abordar o que é uma coleção, para K. Pomian (1984, p. 53) esta pode ser entendida como “qualquer conjunto de objetos, naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora dos circuitos das atividades económicas, sujeitos a uma proteção especial em lugar fechado preparado para este fim e, exposto ao olhar do público pela instituição que os abriga ou por seu proprietário”. Nesse processo de constituição de uma coleção, os objetos perdem a sua utilidade e/ou o seu valor de troca, tornando-se *semióforos*. Isto é, tornam-se bens que ganham novos valores simbólicos, em função dos quais adquirem a capacidade de tornar “visível o invisível”. Convém relembrar que o valor simbólico de um objeto não se produz unicamente quando este integra uma coleção, já que a ligação entre sujeito e objeto existe igualmente fora deste campo. Isto é, numa coleção privada ou numa coleção de museu (onde ocorre a institucionalização de coleções privadas), os objetos que passam a integrar uma coleção são apenas acrescentados de mais um significado, entram em mais uma ordem de valor. Por outro lado, quer já integrem coleções, quer sejam apenas objetos que nos rodeiam na nossa vida quotidiana, os objetos quando entram no museu são descontextualizados, ou seja, a sua funcionalidade, utilidade e mesmo a sua relação com o ser humano sofre uma rutura, ao mesmo tempo que ganham um novo significado. Assim, nem a anterior vida social dos objetos, em função da qual diferentes leituras podem ser traçadas consoante a sua ligação a diferentes sujeitos e a diferentes momentos históricos, nem os respetivos processos de integração em coleções devem ser esquecidos aquando da sua interpretação. Nomeadamente no caso do objeto tornado museológico, interessa que o museu seja igualmente capaz de interrogar e atender às relações desse objeto, agora museológico, com os seres humanos e com a sociedade, dando conta dos seus sucessivos processos de resignificação e da subsequente transformação que ocorre quando é musealizado. Ou seja, é fundamental assegurar que os museus, ao registarem “os testemunhos das experiências humanas, garantem a democratização do conhecimento e a fruição dos bens preservados” (Araújo, 2019, p.14). Só deste modo, o museu atuará como gestor de memórias e do seu questionamento. A musealização traz, portanto, ao objeto um novo contexto,

transforma-o em repositório histórico, tecnológico, artístico, linguístico, tornando-o veículo de abordagem das vivências da comunidade que se revê nele, uma vez que o valoriza e o legitima como tal.

Como elemento de fruição e deleite por parte do visitante, o objeto de museu tem também um papel de mediador com o espectador. É através dele que o visitante se pode relacionar com diferentes tempos e espaços. Mas é necessário aprofundar essa relação, porque é possível o objeto museológico servir várias leituras e interpretações. O modo como é exposto pode e deve oferecer ao visitante um conjunto de experiências pessoais e coletivas, capazes de despertar sentimentos, conhecimentos e aprendizagens, bem como questionamentos, indo além do deleite puramente estético. Ao se usar a cultura material como ferramenta ao serviço de narrativas plurais, os objetos abrem o leque de possibilidades de reflexão e discussão sobre pessoas e assuntos diversos, até então sem voz ou indiscutidos. Daí que, através das práticas de recolha e exposição da cultura material no museu deva ser possível aceder e compreender como os significados são construídos pela sociedade e que diálogos podem ser criados com esta, com as comunidades e com os indivíduos.

Todo este enquadramento tem igualmente de ser considerado a propósito da construção de biografias dos aqui tratados retratos em miniatura intimistas. Estes “têm sido objeto de coleção desde o seu surgimento por tratar-se normalmente de retratos de família” (Marco, 2018, p. 337). O ambiente familiar em que eram produzidos, bem como a sua portabilidade e natureza delicada tornavam recorrente a sua preservação em armários ou dentro de caixas, sendo expostos em salas de uso doméstico sempre que os seus proprietários o desejassem. Contudo, por volta do século XVIII dá-se uma transformação: o retrato em miniatura, de posse privada, também se torna uma peça de museu, saindo assim da privacidade do armário para o mundo do museu ou do gabinete do colecionador (Pointon, 2001). A integração destas peças em coleções de vários museus europeus, nomeadamente coleções de objetos antes pertencentes às casas reais, faz com que o público entre em contacto com estes pequenos objetos, até então desconhecidos para a grande maioria. Desse modo, a história da peça e da sua chegada ao museu conta ainda com mais um interveniente: o colecionador. Este poderia

ser um familiar que ao longo das gerações tenha conservando estes pequenos retratos perto de si, ou pode ter sido um colecionador que adquiriu os objetos por diversas razões, desde o prazer da pura fruição e deleite, ao aumentar da sua coleção devido a especial interesse nestes objetos, até à questão do valor comercial e/ou artístico.

Estas considerações são importantes estarem presentes e tentar aplicá-las na tarefa a que me propus na construção de biografias dos retratos afetivos. Voltando aos 43 objetos selecionados, através da informação presente nas fichas de inventário, pude ficar a saber que alguns dos retratos em miniatura foram adquiridos pelo Museu a pessoas privadas, outros foram oferecidos e outros ainda legados ao Museu. Contudo, para além desta informação muito geral, nada mais se sabe sobre os percursos percorridos e as trocas de mãos efetuadas. Desde o seu passado mais ou menos longínquo até à atualidade e à sua integração na coleção do MNSR, o trajeto de um retrato em miniatura pode ter ocorrido através de uma herança familiar, o que faria com que existissem laços de parentesco com o retratado; pode ter sido adquirido numa leiloeira ou galeria; pode ter transitado através da oferta de alguém que conhecesse o gosto colecionador de outra pessoa por estes objetos, apesar de sem nenhum laço de parentesco com o retratado. São inúmeros os possíveis percursos destes pequenos retratos até chegarem à instituição museológica. Porém, conseguir vislumbrar o percurso porque os objetos passaram, fora e dentro do Museu, é fundamental para que se possa reconstituir a sua biografia. O principal objetivo do presente trabalho é conseguir traçar leituras interdisciplinares destes pequenos objetos, considerando a sua presença quotidiana na vida das pessoas e no posterior contexto museológico. Apesar, a análise biográfica de 43 retratos em miniatura é uma tarefa impossível de realizar no âmbito de uma dissertação de mestrado, cujo extensão em tempo e tamanho tem limitações relativamente apertadas. Assim, também por isso, foi necessário reduzir o número de objetos sobre os quais me debruçar para cumprir o objetivo a que me propus. Desse modo, o exercício de construção biográfica que procuro concretizar a seguir parte de um único retrato em miniatura: o de D. Ana Leonina Baptista Lobo.

3.4 Retratos em Miniatura Afetivos: uma biografia possível

Traçar a biografia de um objeto é abordar o seu percurso. Neste caso, antes da sua entrada no Museu e depois disso: considerar a informação disponível sobre a sua vida anterior e sobre como entrou no Museu e a sua vida dentro do contexto museológico. Pode-se pensar no exercício como o contar de uma história, tal como se contaria sobre um indivíduo, começando no momento do seu nascimento até ao seu fim de vida, o que no caso dos objetos não é necessariamente apenas uma. Essa história deve relatar o percurso do objeto, a sua história de vida e respetivos contactos ou apropriações por diversas pessoas, as suas viagens, atenções e desatenções suportadas, perdas e ganhos, alegrias e tristezas a que possa ser associado. Para tudo isso, a investigação é fundamental. No caso dos 43 retratos afetivos selecionados, para além das informações que surgem compiladas no Capítulo 2 e que se debruçam sobre os contextos históricos, sociais e técnicos relacionados com os retratos em miniatura em geral, a investigação específica realizada teve como únicas fontes os registos documentais existentes no próprio Museu e os produzidos por mim em resultado da observação e análise dos mesmos e dos objetos. Em relação aos retratos em miniatura afetivos (e até em relação à totalidade da coleção) consultei de forma minuciosa as respetivas fichas de inventário e toda a documentação sobre os mesmos, compilada pelos vários profissionais do museu que contactaram com as peças desde a sua incorporação. Em sequência, realizei o respetivo registo fotográfico dos objetos e procedi à elaboração de um ficheiro *excel*, criando um documento onde ia reunindo toda a informação recolhida sobre cada retrato em miniatura. Algumas das peças têm, na respetiva ficha de inventário, bibliografia associada, ou seja, têm indicado alguma publicação em que o objeto aparece mencionado e, algumas vezes, há uma imagem. Esta é uma informação importante quando se pretende construir a biografia de um objeto, já que permite compreender se houve momentos em que foi dado especial importância e destaque a determinado objeto e porquê. Pode-se conseguir identificar e entender as relações criadas entre os objetos e as pessoas também através destas fontes documentais. A dada altura terá havido um interesse de alguém por determinada temática e o objeto em questão surge

como lhe dando resposta, ficando, assim, ilustrada uma via de comunicação objeto/sujeito. Depois de ter explorado todos estes indícios e ter conseguido como resultado desse processo investigativo identificar algumas pistas que davam conta de conexões particulares entre alguns poucos retratos afetivos é que fui levada a concluir que o exercício de construção de biografias que pretendia realizar só podia ser um, e tinha de partir de um retrato afetivo específico.

A peça selecionada é o retrato em miniatura de D. Ana Leonina Baptista Lobo, uma personagem feminina já identificada na respetiva ficha de inventário, cujo número é o 14MIN.CMP (Figura 16).

Figura 16. Retrato em miniatura de D. Ana Leonina Baptista Lobo, 14MIN.CMP



Quanto ao objeto em si, este retrato em miniatura foi realizado a guache sobre marfim, com as dimensões de 3,9 x 4,5 cm, estando assinado e tendo nele inscrito o ano de 1838. É um retrato em miniatura com encaixe em ouro, na forma de pendente, encimado por uma argola. Portanto, quando é incorporado em contexto museológico o objeto tinha como função o ser usado ao pescoço como um colar.

Para começar a contar a história do objeto, a percorrer a sua biografia antes da entrada no Museu, devo concentrar-me em dois aspetos iniciais: quem é a personagem retratada e quem elaborou o seu retrato em miniatura.

A personagem retratada está identificada nas fichas de inventário já desde a incorporação da peça no MMP, em 1935, verificando-se a constância da mesma informação até hoje (Figura 17).

Figura 17. Ficha de inventário do MMP da peça 14MIN.CMP

The image shows a handwritten inventory card from the Museu Municipal do Porto. The card is titled 'INVENTÁRIO' and contains the following information:

- MUSEU MUNICIPAL DO PORTO**
- INVENTÁRIO**
- GRUPO: PINTURA (MINIATURA)**
- CAT. 1853 PÁG.**
- GUIA 1902 PÁG.**
- ASSUNTO: "RETRATO DE D. ANA LEONINA BAPTISTA LOBO"**
- ÉPOCA: Séc. XIX.**
- ESCOLA:**
- AUTOR: Tadeu de Almeida Furtado (* 1813+1901)**
- DIMENSÕES: Altura 0,046 mm. x largura 0,039 mm.**
- SUORTE: Marfim**
- PROCESSO: Guáche**
- ASSINATURA:**
- DATA:**
- PROCEDÊNCIA: Adquirida em Dezembro de 1935.**

There is a red stamp on the left side that reads 'MUSEU MUNICIPAL DO PORTO' and 'SALA DE EXPOSIÇÃO NACIONAL' with a date '30 de agosto'. There is also a red stamp on the right side that reads 'ORIGINAL' and 'CÓPIA'.

Consultando a documentação escrita nos Livros de registo de incorporação confirma-se a identificação e o nome da personagem: D. Ana Leonina Baptista Lobo (Figura 18).

Figura 18. Livro Registo de Incorporação com a informação da peça 14MIN.CMP

N.º 318 / 1935 Deu entrada no Museu Municipal do Porto, em 11 de Dezembro de 1935, o seguinte:

PAGINA N.º

Miniatura em marfim, retrato de D. Ana Leonina Baptista
 sob a autoria do pintor português Tadeu de Almeida Furtado.
 Enoldamento de ouro francês (46x39)

Oferta

Doação

Aquisição ao Dr. Gaspar da Costa Leite

Valor da aquisição quinhentos escudos Esc. 500.000

Observações:

Verbete n.º — Ficha n.º

Livro de Inventário Geral n.º Sec. Pag.ª

Quanto ao autor do retrato, ele foi Tadeu de Almeida Furtado (1812-1901)²⁹, não levantando esta informação qualquer dúvida já que é comprovada pela assinatura *Thaddeof*, presente no objeto e reconhecida como sendo a usada por este artista.

Ao consultar estas fontes documentais torna-se evidente que estas contêm informação sobre o objeto que permitirão interligá-lo com outros dados relevantes para a construção da sua biografia. Foi necessário avançar por etapas. Identificados os dois primeiros intervenientes no objeto: a personagem retratada e o autor do retrato tive de dedicar algum tempo a aprofundar o conhecimento sobre eles. Ver-se-á pela descrição do processo como a restante informação recolhida se foi enquadrando no percurso do objeto, seja na sua história antes da entrada no Museu, seja no seu percurso museológico.

²⁹ Na ficha de inventário do MMP, a data indicada como do nascimento do autor é 1813, mas a data correta é 1812, conforme a investigação realizada me permitiu concluir (Ribeiro, 2015).

Começando pelo artista, pude apurar que este era o primeiro dos filhos do miniaturista José de Almeida Furtado (1778-1831) que ficou conhecido como *O Gata*³⁰. Esse epíteto pode estar relacionado com o pintor italiano de miniaturas sobre pergaminho, Barolomeu della Gata, resultando a sua adoção do reconhecimento por parte dos contemporâneos do seu mérito como pintor de retratos em miniatura, ao mesmo tempo que seria também uma homenagem ao mestre (Ribeiro, 2015). Ora, o primeiro filho de *O Gata* nasce em Salamanca, a 9 de fevereiro de 1812, com o nome de batismo de Tadeo Maria Almeida y Amezqueta. É o pai que lhe transmite os ensinamentos artísticos, verificando-se que após a morte deste, a família se desloca para a cidade do Porto. Aqui, o artista dedica-se ao ensino particular de desenho e pintura, transmitindo igualmente os ensinamentos às suas irmãs mais novas. Depois, será secretário e professor na Academia Portuense de Belas Artes do Porto³¹, cuja documentação comprova que, em Portugal, assinava como Thaddeu Maria d’Almeida Furtado (Ribeiro, 2015).

Quanto a quem era D. Ana Leonina Baptista Lobo, a investigação realizada apoiou-se numa cópia de uma carta³² (Anexo 2) que se encontrava junto da informação documental sobre a peça. Essa carta tornou-se uma fonte preciosa para várias informações fundamentais. Está datada de 3 de dezembro de 1947 e foi escrita na cidade do Porto. O remetente é o Dr. Gaspar da Costa Leite (1837-1948), estando dirigida ao então Diretor do Museu de Soares dos Reis, Dr. António Vasco Rebelo Valente. O assunto da carta trata da oferta ao Museu de um “Álbum dos desenhos feitos por D. Ana Leonina Lobo, conforme a legenda a letras douradas que se vê inscrita na

³⁰ O miniaturista José de Almeida Furtado, *O Gata*, nasceu em Viseu e trabalhou na transição do século XVIII para o século XIX. É sabido que se movimentou entre as cidades de Viseu, Porto, Lisboa e Salamanca, tendo sido aí que casou, em 1811, com Maria do Loreto Bentura. Desse casamento, que durou 20 anos, nascem oito filhos, três registados em Salamanca, quatro em Viseu e um outro em local desconhecido. É em Lisboa que vai desenvolver a arte de pintar, sobretudo a miniatura, pela qual se distinguirá dos demais pintores. Depois parte para Espanha, onde se torna professor da disciplina de miniaturas na Escola de San Eloy, continuando a trabalhar em Portugal sempre que havia encomendas (Ribeiro, 2015).

³¹ Integra em 1837 o cargo de professor agregado de Desenho da Academia Portuense de Belas-Artes. Em 1843 é nomeado professor substituto de Desenho da mesma Academia, tornando-se professor efetivo da cadeira em 1868. Jubilou-se no ano de 1881 (Ribeiro, 2015).

³² Documento da Biblioteca e Documentação do MNSR gentilmente cedida para a realização do presente trabalho.

capa desse artístico volume”. Procurando informação escrita sobre aquele item oferecido, fica-se, então, a saber com mais pormenor, continuando a leitura da carta, sobre quem era a retratada: Ana Leonina Baptista Lobo. Nascida na cidade do Porto, era filha de João de Souza Lobo, negociante e com relações comerciais a Inglaterra, e de sua mulher D. Ana Genoveva Baptista Lobo. Era neta materna de Manuel Ignácio Baptista, ourives estabelecido na rua das Flores, e de sua mulher D. Genoveva Margarida de Lima Baptista. O autor da carta informa ainda que a autora do Álbum de desenhos foi uma estimada discípula de Tadeu Furtado. Foi, aliás, este que ajudou a organizar o álbum, após a morte precoce, em 1838, de D. Ana Leonina. O Álbum de desenhos acaba por ser pertença do Dr. Gaspar, uma vez que D. Ana Leonina era enteada do seu pai, tendo desse modo as duas famílias (Baptista Lobo e a Costa Leite) criado laços de parentesco. Contudo, não consegui apurar em que ano ocorreu tal união.

A compilação destes dados permite concluir que o autor do objeto museológico em apreciação era um conhecido e reputado artista, e localiza a sua atividade a partir das primeiras décadas do século XIX. Por esta via compreende-se igualmente, não apenas que a produção do objeto foi fruto do trabalho de um reconhecido retratista, mas também que a pessoa representada tinha dotes artísticos e que ambos se conheciam entre si³³.

No que diz respeito ao objeto em si e, não está disponível informação para quem terá sido pensado quando foi executado o retrato. Quem o usou e de que modo só posso tentar interpretar com base no que já foi explorado nos capítulos anteriores: poderia ter sido executado tendo em vista a sua oferta a algum familiar ou amigo querido, ou ter sido uma oferta do mestre à sua aprendiz. Uma vez que não consegui apurar qual o objetivo principal do objeto, só posso interpretar que inicialmente era um objeto com um significado associado ao sentimento de amizade, tornando-se depois da morte da retratada uma peça de memória. Há um corte de relação objeto/sujeito, provocando

³³ Apesar de ter consciência de que esta informação ocorre com o objeto dentro do Museu, optei por a colocar nesta etapa, por ser uma informação auxiliar a esta construção biográfica inicial.

uma rutura do percurso biográfico aquando da morte da retratada. Do que não há dúvidas é de que o objeto acaba por pertencer ao Dr. Gaspar, uma vez que é este que o vende ao Museu, pela quantia de 500\$00, no ano de 1935, em 11 de dezembro (Figura 18). Portanto, sem saber quem foi o seu encomendador e com que intenção, posso apenas dar como sua primeira proprietária identificada D. Ana Leonina Baptista Lobo, e como seu último proprietário antes da entrada em contexto museológico o Dr. Gaspar.

Ainda antes de atender ao seu percurso dentro do Museu, há mais informações encontradas que considero pertinente referir. Quer nas fichas de inventário, quer no Livro de registo de incorporação, há um outro objeto cujos autor do retrato e personagem retratada são os mesmos. Trata-se de um outro retrato em miniatura de D. Ana Leonina, datado de 1838 e assinado por Tadeu Furtado. Esta peça, com o número de inventário 13MIN.CMP, deve ter seguido um percurso idêntico ao conhecido para a peça anterior, uma vez que também foi adquirida pelo Museu ao Dr. Gaspar, pela quantia de 1000\$00, em 11 de dezembro de 1935 (Figura 19).

Figura 19. Retrato em miniatura de D. Ana Leonina Baptista Lobo, 13MIN.CMP



Trata-se de um retrato a guache sobre marfim, com as dimensões de 9,6 x 12,1cm, com uma moldura de metal dourado como encaixe. Observando os dois retratos há algo que

os distingue quando ao modo como seriam usados: um é bastante menor e é de supor que tivesse um uso mais íntimo; o outro, mais do que duplica o tamanho do primeiro e é de supor a sua exibição mais pública. O primeiro retrato seria usado como pendente e de modo mais ou menos intimista, enquanto o segundo já suportaria ser colocado numa parede ou numa moldura de pé e, desse modo, ser observado por quem frequentasse o espaço da sua exibição. Este último, por essa razão, não está incluído na seleção de retratos afetivos que referi anteriormente. A consideração deste segundo retrato na biografia do primeiro, prende-se com a informação que deste se pode retirar no sentido de conhecer melhor quem terá sido a personagem representada. Já se viu que na carta dirigida ao Diretor do Museu pelo Dr. Gaspar, este referia que a personagem representada tinha sido discípula de Tadeu Furtado, o miniaturista portuense. Neste segundo retrato, Ana Leonina encontra-se representada a segurar o que parece ser um objeto que serviria para a escrita, desenho ou pintura, e na mesa onde se apoia encontra-se um caderno e folhas soltas. Talvez esta representação pictórica seja um modo de demonstração mais explícita dos seus dotes artísticos e conhecimentos disciplinares. O facto de, também esta, ter sido realizada no ano da morte da retratada permite-me colocar a possibilidade da sua execução ser um ato póstumo, uma forma de homenagem, mas não tenho informação que confirme ou infirme esta interpretação. Contudo, o facto de poder ser colocado numa parede aponta nesse sentido, podendo até ter sido uma oferta do artista, em jeito de homenagem à sua discípula, que, sabemos pela carta do Dr. Gaspar referida anteriormente, lhe era estimada.

Nessa carta já mencionada, o seu autor refere, ainda, que o Museu tem na sua coleção de miniaturas, um retrato da avó materna de D. Ana Leonina. Consultando as fichas de inventário, a peça com o número de inventário 12MIN.CMP corresponde ao retrato em miniatura de D. Genoveva Margarida de Lima Baptista (Figura 20). Tem formato circular,

com a dimensão de 5,2 cm de diâmetro, executada com a técnica de guache sobre marfim, de autor e data desconhecidos³⁴.

Figura 20. Retrato em miniatura de D. Genoveva Margarida de Lima Baptista, 12MIN.CMP



Chego, assim, à identificação de duas personagens femininas com ligações de parentesco entre si, ambas se tendo feito retratar nestes pequenos objetos. Por outro lado, em relação a todos os três retratos das duas mulheres, a figura do Dr. Gaspar surge como o último proprietário conhecido antes da sua incorporação no Museu. Pelo livro de registo de incorporação, fica-se a saber que a peça da avó materna é igualmente adquirida pelo Museu a este, pela quantia de 300\$00, na mesma data de 11 de dezembro de 1935. Quanto ao percurso deste retrato, uma vez que se percebe que deve ter continuado no seio da família até à sua aquisição pelo Museu, posso interpretar que se deve ter tratado de um retrato em miniatura oferecido ao seu respetivo pretendente ou noivo, o avô de D. Ana Leonina, tendo depois transitado e permanecido como objeto de afeto no seio familiar. A morte precoce da neta, em relação à qual não se sabe se era solteira ou casada, e a sua posterior ligação à família do Dr. Gaspar, terá tornado este o

³⁴ Na ficha de inventário do MMP desta peça, a data que consta é século XIX. Contudo, sabendo agora que se trata da avó materna de Ana Leonina e tendo em atenção que o seu retrato a representa como uma jovem mulher, pode-se apontar como mais provável para a sua data de execução os finais do século XVIII.

fiel depositário dos pertences de D. Ana Leonina, incluindo o retrato em miniatura da sua avó materna. No livro de Júlio Brandão, de 1933, sobre os *Miniaturistas Portugueses*, encontra-se uma fotografia deste retrato em miniatura de D. Genoveva e a legenda informava que pertencia ao Dr. Gaspar Costa Leite. Ou seja, aquando do lançamento do livro, confirma-se que o proprietário ainda era ele.

Portanto, se iniciei a construção da biografia do objeto pelo esforço de identificação do autor do retrato e da personagem retratada, a consulta cruzada da documentação existente permitiu-me chegar a um outro elemento também importante na história de vida da peça: ao colecionador ou fiel depositário deste(s) pequeno(s) retrato(s) que, no caso, é a figura do Dr. Gaspar Costa Leite. Sobre este é possível saber que nasce e vive na cidade do Porto, tendo-se licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra³⁵. Esteve associado ao MNSR enquanto sócio doador, vice-presidente do Conselho Diretor e vice-presidente da Assembleia Geral do Círculo Dr. José de Figueiredo. Colaborou em alguns periódicos com artigos de arte e de história e publicou, em 1931, um livro sobre a arte de Tadeu e Francisca Furtado. Compreende-se, portanto, pelo seu trajeto de vida e interesses, que tinha alguma sensibilidade artística e se interessava em particular pelos retratos em miniatura, o que é comprovado pelo livro que escreve sobre o trabalho dos dois irmãos miniaturistas portuenses. Ele próprio será também retratado enquanto jovem, já que o seu pai, segundo Paula Santos (2020, p. 18), “deu a retratar o seu filho a uma conceituada miniaturista, Francisca de Almeida Furtado”. O resultado desse trabalho é outro dos retratos em miniatura que faz parte da coleção do MNSR, tendo sido oferecido ao Museu pelo Círculo José de Figueiredo³⁶.

As informações obtidas acerca desta figura foram importantes na medida em que ajudaram a compreender as ligações familiares e de amizade que se comprova terão

³⁵ Gaspar Costa Leite foi diretor da Companhia Geral de Agricultura das Vinhas do Alto Douro e assumiu compromissos sociais como vice-provedor e presidente da Irmandade de N. S. da Lapa. Foi amigo pessoal de José de Figueiredo.

³⁶ Pertence à coleção de miniaturas com o código de inventário 424.DEP.MNSR. A nomenclatura DEP indica que o objeto se encontra em depósito no MNSR. Atualmente encontra-se em exibição na *Exposição de longa duração*, no piso 1.

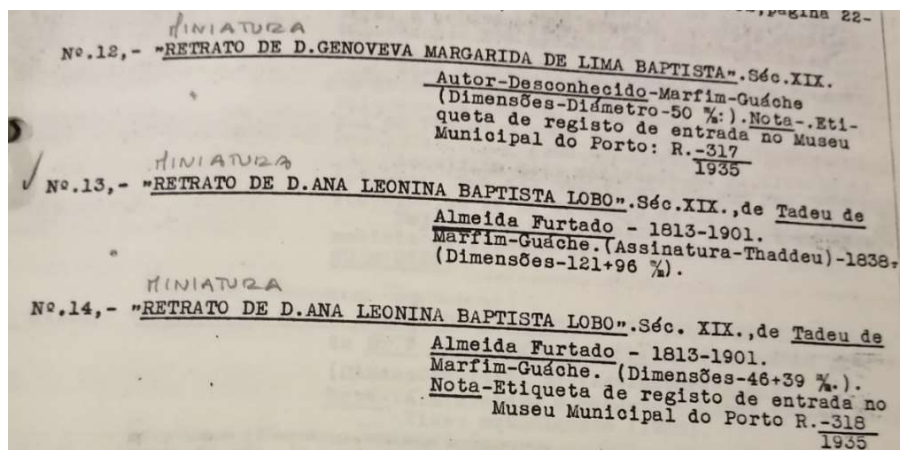
existido entre estes diversos intervenientes que, de modos distintos, participam na biografia do objeto selecionado. Por um lado, os miniaturistas Almeida Furtado: o irmão Tadeu, que é o autor dos dois retratos de Ana Leonina, e a sua irmã Francisca, que pintará o retrato do seu colecionador ou fiel depositário, o Dr. Gaspar Leite. É a este que se fica a dever a chegada ao museu, ou seja, uma nova etapa na biografia do(s) objeto(s). E o próprio Gaspar Leite que, para além de ter sido ele a proporcionar ao museu a aquisição da peça e do seu próprio retrato em miniatura integrar a coleção, também se interessa e escreve sobre estes pequenos retratos e seus pintores. Ou seja, através deste deslindar de interconexões compreende-se a existência de uma rede de relações sociais, criada por estes objetos, e que os vários intervenientes criaram através deles. Parece possível afirmar que a produção e uso dos objetos nunca terá saído do seio familiar e de amizade, tendo sido pensados e realizados com esse intuito. A rutura no seu percurso ocorre quando D. Ana Leonina morre. A sua posse transita para o Dr. Gaspar Costa Leite e este decide vendê-los à instituição museológica com a qual tinha ligações e compromissos diversificados.

Estes são os dados que me permitiram traçar a biografia possível do retrato em miniatura com encaixe em pendente, representando D. Ana Leonina Baptista Lobo, antes da sua entrada no museu. Nesse momento, a sua narrativa biográfica sofre a grande rutura detetável. Tentarei agora prosseguir com essa construção biográfica dentro do contexto museológico, chamando sempre que seja pertinente os outros dois objetos já referidos.

Através das Figuras 17 e 18 é atestado que, quando o retrato em miniatura de D. Ana Leonina entra no contexto museológico, esse dado é registado no Livro de registo de incorporação, e é criada uma ficha de inventário que acompanhará a peça. Esta contém as informações básicas para a identificação da mesma. Desse modo, fico a saber que o objeto de que tenho vindo a tratar é adquirido pelo MMP, em 1935. A leitura da peça que o Museu fez aquando da sua entrada foi a de o incorporar no grupo da pintura, na subcategoria da miniatura. Assim terá permanecido até à altura da incorporação da coleção do MMP no MNSR. Na cópia do Inventário Geral do MMP, referente à secção de miniaturas, observa-se a presença dos três retratos em miniatura na lista de objetos,

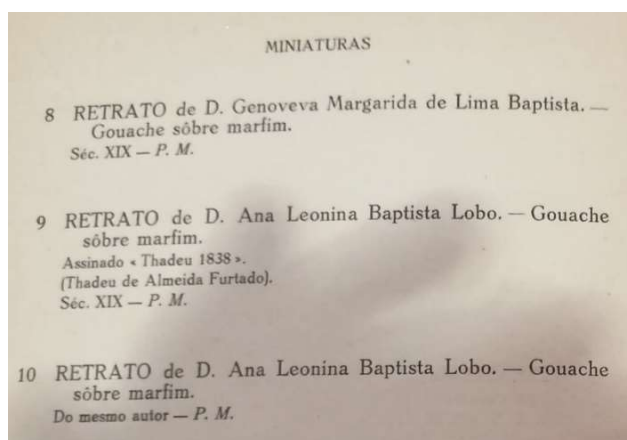
como se pode ver na Figura 21. É de salientar as anotações a lápis escritas por um funcionário do Museu, feitas não se sabe quando, reforçando a sua classificação como “miniatura”, o que terá sido sentido como necessário uma vez que a listagem apenas refere os objetos com a palavra “retrato”.

Figura 21. Relação das peças na lista do Inventário Geral do MMP - secção de miniaturas



Mais tarde, já em contexto do MNSR, no livro do *Museu Nacional Soares dos Reis – Jóias, Pratas, Relógios, Esmaltes, Miniaturas e Diversos – Catálogo-guia de 1942*, os três objetos voltam a aparecer na lista: o retrato em miniatura mais pequeno de Ana Leonina corresponde ao nº 9; o segundo retrato em miniatura da mesma personagem, ao nº 10; e o retrato em miniatura da avó, ao nº8 (Figura 22). Todos estão referidos como “retratos” e como pertencendo ao Património Municipal (PM).

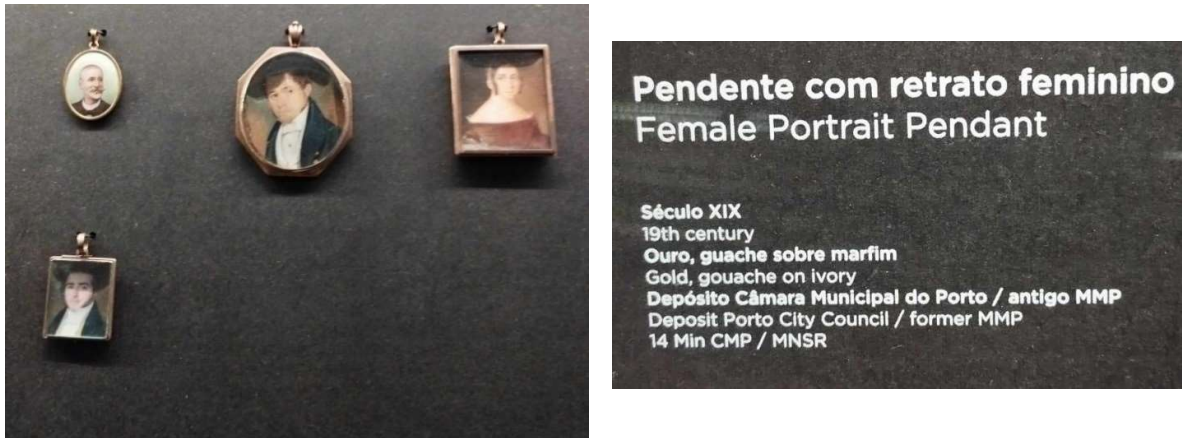
Figura 22. Relação dos retratos em miniatura na lista do Catálogo-guia do MNSR de 1942



Sem conseguir balizar cronologicamente de modo preciso, sabe-se que, anos mais tarde, a coleção é analisada, o que lhe traz novas leituras. É nesta altura que parece ter havido a preocupação em olhar também para o respetivo encaixe que acompanha alguns destes pequenos retratos. Assim se explica a atual situação, já referida anteriormente: a coleção de miniaturas responde, quer à secção de pintura, quer à secção de ourivesaria. Quando o objeto apresenta determinado tipo de encaixe, é criada uma outra ficha de inventário na secção da ourivesaria. Por essa razão, o retrato em miniatura de D. Ana Leonina Baptista Lobo tem a sua ficha de inventário como miniatura; e o pendente que lhe está associado como encaixe, sendo uma parte trabalhada em ouro, tem a sua própria ficha de inventário. Existe, portanto, para esta peça, o desdobramento em duas fichas de inventário. Esta preocupação com a inventariação dos encaixes, vejo-a como uma tendência que se mantém por parte da equipa do museu, uma vez que atualmente o objeto é exibido na *Exposição de longa duração*, no piso 2, na secção de jóias e acessórios de uso pessoal. O mesmo já não acontece com o segundo retrato da mesma personagem, que atualmente se encontra exposto na *Exposição de longa duração*, no piso 1, em concordância com a não existência de uma segunda ficha de inventário para si, ainda que também possua uma moldura. Explico esta diferença de tratamento entre ambos pelo facto de apenas o encaixe do primeiro ser tido como jóia, como é atestado pela própria legenda que acompanha ambos os retratos na *Exposição de longa duração*. O primeiro objeto vê a sua legenda identificá-lo como “pendente com retrato feminino” (Figura 23), enquanto a legenda do segundo o identifica como “retrato de Ana Leonina Baptista Lobo”. É possível observar que o objeto está exposto ao lado de outros retratos em miniatura, representando figuras masculinas e com encaixes em forma de pendentes, pelo que é uma opção do Museu apresentá-lo com aquela legenda, mas a leitura que faz do objeto acaba por colocar o retrato em miniatura em segundo plano. Como já referi, esta é uma situação que pode comprometer a leitura do objeto, no caso, do objeto como retrato em miniatura. Contudo, compreende-se que dar primazia ao encaixe na sua legenda expositiva possa facilitar a comunicação com o visitante, ajudando-o à melhor

compreensão de como podia ser usado o retrato em miniatura: como pendente ao pescoço, o que também é estratégico para demonstrar a diversidade da própria coleção.

Figura 23. Retrato em miniatura de D. Ana Leonina Baptista Lobo: modo expositivo e legenda identificativa do objeto

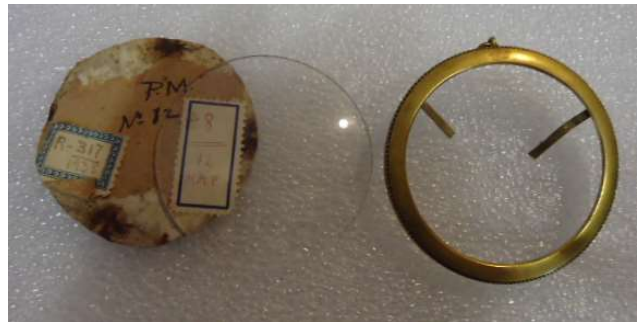


De qualquer modo, o que se torna evidente é que ocorre uma mudança na leitura do objeto quando se observa o mesmo retrato em miniatura em encaixes distintos, porque isso também permite compreender diferentes modos de o usar e dos significados que lhe podiam ser atribuídos por quem o manuseava. Isto pode ser bem ilustrado com o exemplo do retrato em miniatura de D. Genoveva Margarida de Lima Baptista. Mencionei atrás que este aparece no livro de Júlio Brandão, e como se pode observar na Figura 24 este aparece encaixado numa moldura de madeira trabalhada. Contudo, quando contactei com o objeto no museu para proceder ao registo fotográfico do mesmo este apresenta uma simples moldura de metal dourado e um vidro (Figura 25). Não foi possível averiguar quando ocorreu tal mudança.

Figura 24. Retrato em miniatura de D. Genoveva Margarida de Lima Baptista, fonte: Júlio Brandão



Figura 25. Moldura e vidro pertencente ao retrato em miniatura de D. Genoveva Margarida de Lima Baptista, 12MIN.CMP



Quanto à questão de estarem estes objetos em exposição, em detrimento de outros da coleção que se encontram guardados em reserva, em conversa com a responsável da coleção pude apurar duas razões. Por um lado, a opção prendeu-se com o facto de serem objetos que já tinham sido selecionados pela responsável anterior, desejando dar-lhe continuidade. Por outro lado, e como já referido, a *Exposição de longa duração* procura concretizar narrativas duplas: no caso do piso 1, o Museu procura associar os objetos com os artistas portuenses, assim, a ligação aos irmãos Almeida Furtado; e na secção de jóias e acessórios de uso pessoal, procura fazer a ligação com personagens da cidade do Porto e da região Norte.

Quando se estuda e analisa estes pequenos retratos, várias são as associações que eles podem suscitar. A importância de serem facilmente transportáveis, sendo a mobilidade uma característica definidora e pretendida, faz com que muitos destes objetos acompanham o seu dono, seu apreciador ou colecionador, podendo chegar a lugares novos e ultrapassar fronteiras. Contudo, este movimento físico não surge isolado,

associando-se-lhe igualmente um movimento emocional. Seja através da oferta ou troca, são objetos que permitem canalizar emoções positivas como o amor, a lealdade, a amizade, mas também emoções doridas, como a tristeza e o luto, ficando a saudade num meio termo entre os dois polos. Em todos os casos, é a saudade causada pela ausência, temporária ou definitiva, do outro que mais se procura colmatar por intermédio destes objetos. É assim que, chegado às mãos do seu destinatário original, tende a tornar-se um objeto associado a grande intimidade ou mesmo secretismo e, neste sentido, é um objeto intransmissível a outras pessoas. Contudo, este objeto fortemente vinculador de sentimentos e carregado de emoções pode encontrar nas mãos de membros da família do destinatário original uma razoável linha de continuidade, um contínuo perpetuar da memória de entes queridos e ausentes, continuando, então, o seu papel e função, ao mesmo tempo que pode ganhar novas valências, consoante os novos significados e a nova leitura e olhar do novo proprietário. O retrato em miniatura afetivo ou intimista é um objeto que, através da sua materialidade portátil, permite *performances* e interconexões entre os seus intervenientes assentes numa relação objeto/corpo. Por outro lado, permite concretizar ligações emocionais e sensoriais, ajudando a contruir relações sociais entre esses vários intervenientes. O ato de se fazer retratar ou ser retratado, espelhando a sua imagem visual e psicológica, perpetuando a sua imagem, vai permitir através da sua oferta ou troca, uma construção relacional com o outro. Em simultâneo, é esperado que o destinatário guarde, estime e interaja com o objeto, na esperança de que através desses gestos os seus sentimentos possam ser saciados e apaziguados. Quanto ao artista, o seu papel continua atuante por ter sido capaz de concretizar aquele objeto afetivo que ainda hoje perdura, perpetuando de igual modo a existência de si mesmo. O mesmo acontece com o colecionador, como aquele que em determinado momento da vida encontra uma outra ligação com os retratos em miniatura e os protege, interagindo com os mesmos numa relação afetiva, seja na figura de um familiar ou numa relação de pura fruição artística, ou até mesmo numa relação económica e puramente comercial.

Estas relações sociais e afetivas ocorrem igualmente em contexto museológico. O museu é constituído por pessoas que vão trazer leituras diversas e criar relações

distintas com estes objetos. Isso é visível quando se traça os vários percursos pelo qual o objeto passa desde o ato da sua entrada neste novo contexto, onde adquire novas funções e significados, até ao dia de hoje. Foi este o exercício que tentei concretizar, partindo do retrato em miniatura de D. Ana Leonina Baptista Lobo: uma mulher do século XIX, nascida na cidade do Porto, que, desde 1838, tem a sua imagem perpetuada na representação pictórica de uma pequena placa em marfim, pintada a óleo, por um miniaturista portuense de seu nome Tadeu de Almeida Furtado.

Conclusões

O presente trabalho tinha como objetivo principal proceder ao exercício de construção de uma biografia de objetos no âmbito dos estudos de cultura material e da museologia. Para esse efeito, foi escolhido o conjunto de retratos em miniatura afetivos presentes na coleção de Miniaturas do MNSR. Uma vez que se trata de um conjunto caracterizado por grande diversidade no que diz respeito à sua tipologia, iconografia, técnica e suporte, foi necessário fazer várias escolhas. Foram, então, selecionados os objetos identificados como retratos em miniatura afetivos. Esta restrição permitiu à investigação aprofundar os conhecimentos quanto à caracterização destes pequenos objetos e às relações sociais criadas entre sujeitos e tais pequenos objetos. Várias foram as técnicas e suportes que estiveram ao serviço do retrato em miniatura, respondendo a esta necessidade de fazer retratar ou se fazer retratar, perpetuando a memória de figuras através de várias expressões e funções. Ainda dentro deste contexto não pude deixar de observar a relação que o retrato em miniatura teve com outros suportes e como esta relação, pode ou não ter influenciado o seu contexto museológico. Foi possível perceber como, ao longo das décadas, o seu significado e simbologia foi sendo construído, na sua produção, nos seus intervenientes, nas trocas e nos significados que lhe eram atribuídos. São peças carregadas de emoções que passaram gerações. Um objeto com expressões tão variadas, que vão desde a lembrança de alguém ausente à recordação de alguém que já morreu, até trocas e juras de amor e compromisso entre duas pessoas, mas também como sinal de amizade e lealdade. Mais no início da sua existência, serviram para assinalar contratos matrimoniais entre as várias monarquias europeias, ou como testemunho de pertença por laços de sangue e de parentesco, num reafirmar de poder político e, que, ainda hoje, são usados como acessórios nos trajes femininos das cerimónias protocolares das casas reais europeias.

O estudo sobre o modo como representado e representador se expressavam através destes objetos, como estes refletem o seu pensamento, modos de vida social e as relações entre indivíduos e espectadores, e destes com os objetos, ajuda a perceber os significados e as suas várias expressões contidas nos retratos em miniatura.

O presente trabalho permitiu-me solidificar os conhecimentos teóricos nas várias áreas de estudo abordadas e, assim, aplicar essas bases teóricas na construção da biografia possível de um objeto museológico. O traçar da biografia do objeto, dentro e fora do Museu, não é unicamente trilhar o seu percurso, mas exige igualmente a interpretação e leitura da sua condição como testemunho histórico-social das relações criadas entre as pessoas, num determinado tempo, espaço e sociedade. Só assim se compreende como estas relações foram sofrendo mudanças de significado ou não, consoante as mudanças sociais, históricas, culturais, económicas de determinado contexto. Os resultados alcançados e a alcançar por estudos seguindo as mesmas linhas orientadoras permitirão, então, aos museus a adoção de novas interpretações e narrativas dos seus acervos, em abordagens mais críticas e analíticas dos mesmos.

Na presente dissertação, a dificuldade maior prendeu-se com o fator tempo. Ultrapassar a mera abordagem iconográfica e/ou técnica da cultura material são investigações que necessitam de tempo, no aprofundamento das questões que se querem respondidas. Como pude constatar no exercício de construção biográfica do retrato em miniatura de D. Ana Leonina Baptista Lobo, ainda ficaram por atender diversas questões que mereciam ser atendidas, entre elas o seu Álbum de desenhos a que não consegui dar a atenção que mereceria. Só o conhecimento aprofundado de quem foi a personagem retratada e a vida e percurso do objeto onde se encontra retratada permite compreender como os objetos não são estanques nem imunes à existência das pessoas com que se cruzam. Quando os intervenientes que participaram da sua produção já não se encontram entre nós, a investigação precisa continuar para que as leituras dos objetos à luz dos estudos da cultura material possam prosseguir. De igual modo, seria útil elaborar no futuro um enquadramento caracterizador da cidade do Porto sobre o período de maior profusão dos retratos em miniatura. De qualquer modo, a investigação realizada permitiu enquadrar algumas das dimensões da sociedade portuense à época. Tendo como ponto de partida o retrato em miniatura selecionado para proceder ao exercício biográfico pretendido, consegui esboçar uma imagem impressiva dos seus vários intervenientes: retratada, retratista e colecionador.

Ainda assim, entendo que o estudo dos retratos em miniatura afetivos e suas biografias não se encerra aqui. Procurei demonstrar que são inúmeros os pontos de vista, os fios condutores que se podem traçar e percorrer nas investigações quando se analisa estes pequenos objetos nas suas dimensões biográficas à luz dos estudos de cultura material. Uma das possíveis linhas de investigação futura já foi referida: o estudo do traje dos retratados como forma de alcançar uma possível cronologia e distribuição geográfica da produção e uso dos retratos em miniatura. Outra linha de investigação futura poderá ser dirigida aos processos técnicos e sua apropriação, nomeadamente, pelos pintores(as) amadores(as) da burguesia.

O fim desta investigação permitiu-me constatar que: se com o aparecimento e difusão da fotografia, o retrato pintado ficará relegado para segundo plano, o mesmo não aconteceu com o desejo e o empenho em querer perpetuar a memória através do fazer-se retratar, como uma lembrança a um ente querido ou amoroso, como lembranças de amizades. Tais atos continuam a assentar na oferta ou troca de retratos. E no âmbito da nova técnica que é a fotografia, cabe-lhe também a realização de pequenos retratos que podem ser colocados em pendentes ou medalhões que suportam até a colocação de duas fotografias, todos podendo ser usados ao pescoço ou guardados em gavetas. Ou seja, as pessoas continuam a ter e desejar objetos portáteis que lhes permitem ter por perto sempre que queiram, para matar saudades, a imagem de um ente querido e amado ou já eternamente ausente. O ser humano continua, portanto, a encontrar modos alternativos de lidar com as mesmas questões da saudade, da lembrança e da necessidade de ter por perto a imagem daquele ou daquela que tanto lhe diz. A imagem de nós e dos outros, seja na forma de retrato individual ou em conjunto, continua a perpetuar a lenda do nascimento da pintura e a permitir que essas imagens sejam um espelho de como a sociedade se vê e quer ser vista.

Referências Bibliográficas

- Adeline, J. (1887). *Vocabulario de términos de arte*, La Ilustración Española y Americana, Madrid.
- Alberti, S. (2005). Objects and the Museum. *Isis*, 96(4), 559–571.
<https://doi.org/10.1086/498593>
- Alves, F., Ferrão, P., Carvalho, R. & Maranhas, T. (2011). *Normas de Inventário – Ourivesaria*, Instituto dos Museus e da Conservação, IP, 1ª edição, fevereiro de 2011.
- Appadurai, A. (1986). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Araújo, B. M. (2019). A cultura material entre a arqueologia e a museologia: aprofundando reflexões, XX ENANCIB 2019, GT-09 Museu, Patrimônio e Informação, Florianópolis, 1-21.
<https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/download/1428/691>
- Attfield, J. (2000). *Wild things: the material culture of everyday life*. Oxford: Berg.
- Bastos, A. R. (2014). A fotografia como retrato da sociedade. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XXVIII, pp. 127-143.
<https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/1310>
- Brandão, J. s/d [1933]. *Miniaturistas Portugueses*. Porto: Litografia Nacional.
- Bombarda – Quarteirão Criativo. (2004). <https://bombarda.pt/>
- Bucaille, R. & Pesez, Jean-Marie (1989). Cultura material in *Enciclopédia Einaudi*, dir. Ruggietto Romano, coord. Fernando Gil. Vol. 16 Homo-domesticação. Cultura Material. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 51-86.
- Caetano, J. O. (2007). *Normas de Inventário – Pintura (Artes Plásticas e Artes Decorativas)*, Instituto dos Museus e da Conservação, 1ª edição, novembro de 2007.
- Código Deontológico do ICOM para Museus (2004). <https://icom-portugal.org/2015/03/19/codigo-deontologico/>
- Conn, S. (2010). *Do museums still need objects?*. University Of Pennsylvania Press.
- Duarte, A. (2002). Daniel Miller e a antropologia do consumo. *Etnográfica*, vol. VI (2), pp. 367-378. <https://doi.org/10.4000/etnografica.4594>

- Duarte, A. (2014). Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio* - vol. 6, nº 2, pp. 99-117. <https://hdl.handle.net/10216/89660>
- Dudley, S., Barnes, A., Binnie, J., Petrov, J., & Walklate, J. (2011). *The Thing about Museums*. Routledge.
- Fazio, J. T. (2009). *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*. [Tese de doutoramento, Universidade de Málaga]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=21975>
- Flor, P. (2008). A arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI – problemas, metodologia e linhas de investigação. *Revista de História de Arte*, nº 5, pp.115-130. <http://hdl.handle.net/10362/12604>
- França, José-Augusto (1981). *O retrato na arte Portuguesa*. Coleção Estudos de Arte. Livros Horizonte, Lisboa.
- Franco, A. (2003). Miniaturas Portuguesas. *Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa.
- Franco, A. (2019). *Identidades, pronomes e emoções: as regras do retrato*, Paiva, Odete (coord.), Franco, Anísio & Gonçalves, Ramiro (coord. Científico). Viseu: Museu Nacional Grão Vasco. Direção Geral do Património Cultural.
- Franco, M. M. (2019). Museus: agentes de inovação e de transformação. *Cadernos de Sociomuseologia*, pp. 13-27. <https://doi.org/10.36572/csm.2019.vol.57.02>
- Geertz, C. (1989). *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora.
- Handler, R., Arcand, B., Cohen, R., Delfendahl, B., MacCannell, D., Maynard, K., Pilon-Lê, L., & Smith, M. E. (1984). On Sociocultural Discontinuity: Nationalism and Cultural Objectification in Quebec [and Comments and Reply]. *Current Anthropology*, 25(1), 55–71. <http://www.jstor.org/stable/2742940>
- Hernández Hernández, F. (2001). *Manual de Museologia*. (2ª edição). Editorial Síntesis, S.A., Madrid.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge.

Howes, D. (2022). In defense of materiality: Attending to the sensori-social life of things. *Journal of Material Culture*, 27(3), 313–335.

<https://doi.org/10.1177/13591835221088501>

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1999). *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University Of California Press.

Koos, M. (2018). Ocultando y mostrando imágenes en “pequenos volúmenes”: las miniaturas retrato y sus envoltorios. *Espacio, Tiempo y Forma*, série VII, Historia del arte (nº época) 6, 33-54. <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.22873>

Kopytoff, I. (1986). The Cultural Biography of Things, in Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 64–91.

Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto – Diário da República n.º 195, 1.ª série-A, de 19.08.2004 Aprova a Lei-Quadro dos Museus Portugueses, consultada a 09 de outubro de 2023. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/47-2004-480516>

Macdonald, S., & Fyfe, G. (1996). *Theorizing museums: representing identity and diversity in a changing world*. Blackwell Publishing.

Macdonald, S. (2006). Expanding museum studies: an introduction. In: Macdonald, Sharon. (Ed.). *A companion to museum studies*. Oxford/Malden, Blackwell Publishing, 2-12.

Macdonald, S. (2020). Re: Wordling the museum or, the museum for possible futures. In Joachim Bauer (ed), *Das Museum der Zukunft 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museum*, Transcript Verlag.

Marco, I. M. R. (2018). Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato. *Espacio, Tiempo y Forma*, série VII, Historia del arte (n. época) 6, 331-348. <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20598>

Miller, D. (1987). *Material culture and mass consumption*, Oxford, Basil Blackwell.

Miller, D. (2007). Artifacts and the meaning of things, in Knell, Simon J., *Museums in the material world*. London: Routledge.

Miller, D. (2013). *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.

- Museu Nacional Soares dos Reis. (2024). <https://museusoaresdosreis.gov.pt/>
- Museu Nacional Soares dos Reis. (2022). Regulamento interno. <https://www.museusoaresdosreis.gov.pt/wp-content/uploads/2023/03/Regulamento-Interno-MNSR.pdf>.
- Pearce, S. M. (1994). *Interpreting objects and collections*. Routledge.
- Pinheiro, M. L. (2020). Perto do coração: a joalharia enquanto elemento da representação ao nível das coleções reais portuguesas. Neto, Maria João & Malta, Marize (coord.), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, Edição Caleidoscópio, Lisboa, 83-93.
- Pinho, E. G., Freitas, I. C. (2000). *Normas de Inventário. Normas Gerais – Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Instituto Português dos Museus, 2ª edição, Janeiro.
- Pointon, M. (2001). Surrounded with brilliants: miniature portraits in eighteenth-century England. *The Art Bulletin*, vol. 83, nº 1, College Art Associations, 48-71. <http://www.jstor.org/stable/3177190>
- Pointon, M. (20016). *Accessories as portrait and Portrait as accessories*. 45-59. 18 dezembro de 2016. <https://www.researchgate.net/publication/311705617>
- Pomian, K. (1984). Coleção in *Enciclopédia Einaudi*, Romano, Ruggietto (dir.), Gil, Fernando (coord.). Vol. 1 Memória-história. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 51-86.
- Prown, J. D. (1982). Mind in Matter: an introduction to Material Culture Theory and Method. *Winterthur Portfolio*, vol.17, nº1 (Spring, 1982), 1-19. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/496065>
- Rede, M. (1996). História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 4(1), 265–282. <https://doi.org/10.1590/S0101-47141996000100018>
- Ribeiro, A. (2015). *O Gata, José de Almeida Furtado, Coleções do Museu Grão Vasco*. Ribeiro, Agostinho (coord. geral), Edição DGPC, Direção Geral do Património Cultural/MGV, Museu Grão Vasco, Viseu.
- Saldanha, J. M. (1814). Breve Tratado de Miniatura. Jornal de Coimbra, abril de 1814.

- Santos, P. M. L. (2020). *Jean Pillement (Lyon, 1728-1808) e os colecionadores do Porto. Pintura nos Museus Nacionais de Soares dos Reis e de Ante Antiga*, Midas [Online], 11. <https://doi.org/10.4000/midas.2171>
- Semedo, A., Fontal, O., & Ibanez, A. (2017). Objetos e museus: biografias, narrativas, vínculos identitários. *Midas* [Online], 8. <http://midas.revues.org/1169>
- Schrader, K. (2019). “Telling objects” – miniatures as an interactive medium in Eighteenth-century female european court portraits. *Études Épistémé* [Online], 36. <https://doi.org/10.4000/episteme.5399>
- Scheiner, T. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v.7, nº1, 15-30. <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/cSJ5xdKWRhL9fQTfkQvyJMc/?format=pdf&lang=pt>
- Smith, B. & Rueda, H. (2014). *El retrato en miniatura. Imagen íntima*. Colecciones del Museo Histórico Nacional, Santiago do Chile.
- Sousa, G. V. (2008). *Jóias, retratos e a iconografia das elites portuguesas de Oitocentos*. *Revista de História de Arte*, nº 5, 259-271. <http://hdl.handle.net/10362/13242>
- Veiga, A. C. (2015). *Estudo arqueométrico de pinturas a óleo sobre cobre dos séculos XVII e XVIII do Museu de Évora*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, setembro, Instituto de investigação e formação avançada]. <http://hdl.handle.net/10174/17299>
- Vitorino, P. (1931). Museus, Galerias e coleções. VIII. Miniaturistas e litógrafos. *Revista de Guimarães*, 41 (3) Jul.-Set. 1931, 127-133. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/rgmr/item/55365#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Telles, P. D. (2017). As miniaturas de “filiação política”: de objetos perigosos ao esquecimento. *Midas – Museus e estudos interdisciplinares* [Online], 8. <http://journals.openedition.org/midas/1207>
- Telles, P. D. (2019). Retratos em miniatura não são (apenas) pequenos retratos. *Kairós*: nº 1, pp. 28-33. https://doi.org/10.14195/2184-7193_1_5
- Telles, P. D. (2022). *A pintura do retrato em Portugal e no Brasil no início do século XIX – Prestígio, política e saudade*. Publicação: Camões Instituto da Cooperação e da Língua, Portugal – Ministério dos Negócios Estrangeiros.

Tilley, C. (1984). Interpreting material culture. In Pearce, S. (ed.) *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.

Woodward, I. (2007). *Understanding material culture*. Sage Publications.

Anexos

**Anexo 1. Ficheiro de registo para análise das Miniaturas da coleção do
Museu Nacional Soares dos Reis.**

RETRATOS EM MINIATURA DA COLEÇÃO DO MNSR													
Nº de inventário	Objeto/ Designação	Descrição	Formato	Matéria	Dimensões	Ano/Século	Autor	Proveniência	Observações	Bibliografia	Outros	nº foto	data registo
1 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	óleo sobre cobre	42x56mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu	ficha do Museu Municipal do Porto, tem a data séc. XVI			176 e 177	06 Novembro 2023
	2 Min. CMP	Retratos de homens	retangular	óleo sobre cobre	58x73mm	Séc. XVII	sem assinatura	fundo de museu	Ofício de 11 Fevereiro 1942 a pedir autorização para participar na exposição "Personagens"			216, 241, 242, 243, 244	11 Novembro 2023 / 26 Março 2024
	2 B Min. CMP												
3 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	rectangular	óleo sobre cobre	57x64mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu	capa verde tem a data séc. XVII		com moldura e vidro (etiqueta "32")	56, 57, 58, 59 e 60	06 Novembro 2023
4MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	rectangular	óleo sobre cobre	87x107mm	1786	assinado "Kymli", datado "1876", com moldura oval e cartão / Franz Peter Joseph Kymli 1748-1813	fundo de museu	No verso na moldura tem 3 lacres: um da administração geral do Porto, dois têm iniciais. Tem uma etiqueta com o seguinte nº 1/4 MMP. Na frente na moldura uma pequena etiqueta dourada com o nº 1			65, 66, 67, 68, 69 e 70	06 Novembro 2023
							sem assinatura	fundo de museu	ficha do Museu Municipal do Porto, tem a data séc. XVII	com estorho vermelho de interior verde	45, 46, 47, 48, 49 e 50	06 Novembro 2023	
6MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato religiosa feminina	retangular	óleo sobre cobre	64x85mm	sem data	sem assinatura	fundo do museu		Personagens portuguesas do século XVIII exposição de arte e iconografia. Academia Nacional de Belas Artes, lx 1942, nº 15, Miniaturas, pag. 27 /MNSR - Joias, pratas - catálogo - guia - Porto, 1952, nº 3, pag. 27 / Guia 1902, pag. 22, nº 621		37 e 38	06 Novembro 2023
7MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	circular	óleo sobre madeira	108mm	séc. XVIII	"Vieira Portuensis fez"	fundo do antigo museu	Retrato de Pedro Archer (1736-1807) cônego secular de São João Evangelista / foi Frade Lolo e Abade das Freguesias de São José e São Lázaro em Braga / ver foto do livro com informação que tirei a 26 de Março			199	11 Novembro 2023
8MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	circular	óleo sobre tela, cartão e madeira	51mm	sem data	sem assinatura	fundo do museu	inscrição "Democrit"	Autoria atribuída a Joaquim Rafael no Catálogo Provisório do Novo Museu Portuense de 1853, pag. 35, nº 513.		43 e 44	06 Novembro 2023

9MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato religiosa feminina	retangular	óleo sobre cobre	50x63mm	sem data	sem assinatura	fundo do antigo museu	Retrato presumível da rainha D. Luísa de Gusmão / verso da pintura tem a inscrição "Donna Luísa de Gusman mer del rey..." / No verso da moldura está escrito "Donna Luísa de Gusmão mulher de S. João 4" / capa verde tem a data séc. XVI	Personagens portuguesas do século XVII - exposição de arte e iconografia. Academia Nacional de Belas Artes, lx 1942, nº 11, Miniaturas, pag. 27 / MNSR - joias, pratos - catálogo - guia - Porto, 1952, nº 5, pag. 27	41 e 42	06.Novembro.2 023
10 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de um cavaleiro de Cristo	retangular	óleo sobre cartão	58x76mm	sem data	sem assinatura	fundo do museu	na capa verde tem séc. XVI	na moldura / Cavaleiro de Cristo	39 e 40	06.Novembro.2 023
11MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	circular	guache sobre marfim	70mm	sem data	"Primavera, F"	fundo do museu	Retrato de D. João VI	tem moldura e vidro	04,05 e 06	06.Novembro.2 023
12 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de D. Genoveva Margarida de Lima Baptista	circular	guache sobre marfim	51mm	sem data	sem assinatura	Aquisição Dr. Gaspar da Costa Leite	adquirida em Dezembro de 1935	tem vidro, moldura e cartão	01,02 e 03, 252, 253	06.Novembro.2 023
13MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato feminino	rectangular	guache sobre marfim	96x121mm	1838	"Thaddeo F"	Aquisição - Dr. Gaspar da Costa Leite	Retrato de D. Ana Leonina Baptista Lobo	moldura em metal	194 e 195	11.Novembro.2 023
14MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato feminino	retangular	guache sobre marfim	39x45mm	1838	"Thaddeo F"	Aquisição Dr. Gaspar da Costa Leite	Retrato de D. Ana Leonina Baptista Lobo / desdobramento ficha de ourivesaria do pendente	moldura num pendente em ouro baixo	212	11.Novembro.2 023
15MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato duas personagens	retangular	guache sobre marfim	105x132mm	sem data	sem assinatura	Aquisição - Dr. Gaspar da Costa Leite	Retrato D. Albertina Borges de Castro e seu filho Manuel (viscondessa de Oliveira 1849-1916) / atribuído a sua autoria a Francisca Furtado pela referência do Gaspar Leite em carta - ficheiro técnico nº114 MIN.CMP		198	11.Novembro.2 023
16MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato feminino	oval	guache sobre marfim	68x81mm	1805	"...yhotivet"		Retrato da imperatriz Josefina ao piano	moldura, dois cartões e vidro	16, 17, 18, 19, 20, 21 e 22	06.Novembro.2 023
17 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	rectangular	guache sobre marfim	52x60mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu		com vidro, moldura e cartão	07, 08, 09, 10 e 11	06.Novembro.2 023
18MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	retangular	guache sobre marfim	44x51mm	sem data	sem assinatura	(na capa verde é atribuído a João Baptista Ribeiro, sendo do séc. XIX	Retrato de António de Passos de Almeida Pimental	com vidro e moldura	12, 13, 14 e 15	06.Novembro.2 023
19 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de um oficial inglês	oval	guache sobre marfim	64x76mm	1749	J. Guest [sic] (assinado)	fundo de museu		com moldura em ouro baixo e vidro	166 e 167	06.Novembro.2 023
20 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	rectangular	guache sobre marfim	56x75mm	sem data	sem assinatura				164 e 165	06.Novembro.2 023

21 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de Joaquim Ribeiro de Faria Guimarães	rectangular	guache sobre marfim	35x45mm	sem data	sem assinatura	Aquisição - Alberto de Artayette	Retrato de Joaquim de Faria Guimarães (1807-1879), industrial e político natural de St Eulália		emoldurada num pendente em ouro com decoração na cercadura de meias perolas e meias novas	213	11. Novembro 2 023
22 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de Gomes Freire de Andrade	oval	guache sobre papel	60x81mm	Séc. XX	"Japer" Japer = José Augusto Pereira, página 113 de Jílio Brandão (o autor em 1938 vivia em Visau)		Retrato de Gomes Freire de Andrade, 3º grão mestre da Maçonaria Portuguesa		vidro, dois cartões e moldura com pendente em talha	23, 24, 25, 26, 27 e 28	06. Novembro 2 023
23 MIN. CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	guache sobre papel	58x81mm	sem data	"Japs" / (na capa verde é atribuída a José Augusto Pereira)		Retrato de José Xavier Mouzinho da Silveira (1780-1849)		vidro, cartão, metal, moldura para pousar e pendurar	29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 e 36	06. Novembro 2 023
24 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	guache sobre marfim	31x45mm	sem data	sem assinatura				emoldurada num pendente em prata com cercadura de meias perolas	214	11. Novembro 2 023
25 MIN. CMP	Pintura em miniatura	Retrato feminino	oval	sépia sobre marfim	97x124mm	sem data	sem assinatura					122 e 123	06. Novembro 2 023
26 MIN. CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	aguarda sobre papel	80x109mm	sem data	sem assinatura		Retrato de Harry Carey (poeta e músico inglês) / perfil, está numa moldura quadrada com a etiqueta "19", traduz com inscrição			103, 104, 105 e 106	06. Novembro 2 023
27 MIN. CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	aguarda sobre papel	113x148mm	1826	"Hummel p"	fundo do museu	Retrato de Rodrigo Navarro de Andrade, barão de Vila Rica / na moldura quadrada, traduz com inscrição	Ofício de 19 Dezembro de 1972 enviada para o sr. Nuno de Alcochete a autorizar a fotografar a miniatura para figurar num trabalho sobre os diplomatas portugueses do princípio do séc. XIX	moldura quadrada, tardos com inscrição	107, 108, 109, 110 e 111	06. Novembro 2 023
28 MIN. CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	guache sobre marfim	52x66mm	sem data	sem assinatura	Oferta de Dr. Pedro Vitorino	Auto-Retrato de João Baptista Ribeiro inacabado			192	11. Novembro 2 023
29 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de uma camponesa	circular	guache sobre marfim	66mm	sem data	sem assinatura				moldura e vidro	130 e 131	06. Novembro 2 023
30 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	oval	guache sobre marfim	55x65mm	sem data	sem assinatura				tem moldura mas não tirei foto porque estava fora do sítio	151, 152 e 153	06. Novembro 2 023

31 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	oval	guache sobre marfim	90x72mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu	figura com leque	pequeno furo em cima da pintura	tem moldura, vidro e cartão. Na moldura com etiqueta "23"	115, 116, 117, 118 e 119	06.Novembro.2 023
32 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	oval	óleo sobre cobre	45x32mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu				144, 145 e 146	06.Novembro.2 023
33 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	oval	óleo sobre cobre	32x39mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu				154, 155 e 156	06.Novembro.2 023
34 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	oval	óleo sobre cobre	56x70mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu				160 e 161	06.Novembro.2 023
35 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	óleo sobre cobre	67x88mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu			pequeno furo em cima	147 e 148	06.Novembro.2 023
36 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	óleo sobre cobre	49x63mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu				162 e 163	06.Novembro.2 023
37 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	óleo sobre cobre	40x46mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu				157, 158 e 159	06.Novembro.2 023
38 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	óleo sobre cobre	54x73mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu			com moldura em talha dourada	124, 125, 126 e 127	06.Novembro.2 023
39 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval, cortado no fundo	óleo sobre cobre	51x64mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu				141, 142 e 143	06.Novembro.2 023
40 MIN.CMP	Pintura em miniatura	paisagem com cidade portuária	retangular	óleo sobre metal (zinco?)	86x125mm	sem data	sem assinatura	fundo do museu				120 e 121	06.Novembro.2 023
41 MIN.CMP	Pintura em miniatura	cena paisagem com 2 barcos	circular	óleo e madeira	94mm	sem data	sem assinatura	fundo do museu	na moldura			132 e 133	06.Novembro.2 023
42 MIN.CMP	Pintura em miniatura	cena paisagem com um barco	circular	óleo e madeira	95mm	sem data	sem assinatura	fundo do museu	na moldura			134 e 135	06.Novembro.2 023
43 MIN.CMP	Pintura em miniatura	paisagem com três figuras à beira mar	circular	óleo e madeira	78mm	sem data	sem assinatura	fundo do museu	na moldura			112, 113 e 114	06.Novembro.2 023
44 MIN.CMP	Pintura em miniatura	cena paisagem com 2 figuras	circular	óleo e madeira	80mm	sem data	sem assinatura	fundo do museu	com moldura e aro			128 e 129	06.Novembro.2 023
45 MIN.CMP	Pintura em miniatura	cena com tres figuras	retangular	óleo sobre cartão	46x56mm				tres meninos, um deles com uma paleta e pincel, outro com um espelho				
46 MIN.CMP	Mosaico	cena paisagem com ponte	circular	mosaico sobre cobre	65mm	sem data	sem assinatura				moldura, inscrição tardoz "mosaico florentino antigo"	136, 137 e 138	06.Novembro.2 023
47 MIN.CMP	Mosaico	cena paisagem com torre	circular	mosaico sobre cobre	64mm	sem data	sem assinatura					139 e 140	06.Novembro.2 023
48 MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato feminino	rectangular com angulos cortados	óleo sobre cobre	64x87mm	sem data		fundo do museu	figura de santa ?			149 e 150	06.Novembro.2 023
49 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	rectangular	óleo sobre tela	83x95mm	sem data	sem assinatura	Aquisição do MIMP em 1882				191	11.Novembro.2 023
50 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	circular	óleo sobre cobre		sem data	sem assinatura					88, 89, 90 e 91	06.Novembro.2 023

51 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de uma rapariga	retangular com angulos cortados	guache sobre marfim	25x41mm	sem data	sem assinatura	fundo de museu				98 e 99	06.Novembro 2 023
52 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	óleo sobre cobre	64x83mm	sem data	sem assinatura		Conservação: Péssima			168 e 169	06.Novembro 2 023
53MIN.CMP	Pintura em miniatura	inglês a cavalo				sem data	J.A.		cena de caça				
54MIN.CMP	Pintura em miniatura	guerreiro indiano a cavalo				sem data	J. A.						
55MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato feminino	oval	óleo sobre cobre	83x98mm	sem data	sem assinatura	fundo do museu	figura corada e com halo			83 e 84	06.Novembro 2 023
56MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	óleo sobre cobre	58x74mm	sem data	sem assinatura	Legado Cristiano Augusto da Silva	figura com halo, segura um livro			85, 86 e 87	06.Novembro 2 023
57 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	circular	guache ?		sem data	sem assinatura				tem vidro incorporado (botão? tem pequeno ferro atrás, parte de algum conjunto?	100, 101, 102	06.Novembro 2 023
58 Min. CMP	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	circular com fundo cortado	guache sobre marfim	72x66mm	sem data	sem assinatura					80, 81 e 82	06.Novembro 2 023
59MIN.CMP	Pintura em miniatura	Retrato feminino	circular	guache sobre marfim	25x41mm	sem data	sem assinatura		mau estado de conservação, sem leitura		tem estojo próprio	92, 93, 94, 95, 96, 97	06.Novembro 2 023
60MIN.CMP	Pintura em miniatura	cena com duas figuras	circular	pintura sobre metal	75mm				São José com o Menino Jesus				
1MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato feminino	retangular	óleo sobre cobre	57 x 71mm	sem data	sem assinatura	fundo do antigo museu	Retrato presumível da rainha D. Luísa de Gusmão / No inv. De 1839 (pinturas em cobre) figura com o nº 57 com a designação "D. Inez de Castro (jovem)" /	Personagens portuguesas do século XVII exposição de arte e iconografia. Academia Nacional de Belas Artes, lx 1942, nº 13, Miniaturas, pag. 27 /MNSR - joias, pratas - catálogo - guia - Porto, 1952, nº 32, pag. 31.	com vidro e moldura	51, 52, 53, 54 e 55	06.Novembro 2 023
2MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato feminino	retangular	óleo sobre cobre	50,5 x 60 mm	sem data	sem assinatura	fundo antigo museu	Isabel de Borbón - mulher de Filipe IV de Espanha? / com moldura e vidro (etiqueta "31")			61, 62, 63 e 64	06.Novembro 2 024
3MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	rectangular	guache sobre marfim	85 x 108 mm	1845	"Thaddeo p"	fundo antigo museu	Retrato do Visconde de Beire (vice-inspector da academia portuense de belas-artes)	MNSR - joias, pratas - catálogo - guia - Porto, 1952, nº 27, pag. 30 / Julio Brandão . Miniaturistas portugueses, Porto, 1933, pag. 114 e 115.		262, 263	21.Maio 2024

4MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	retangular	guache sobre marfim	106 x 137 mm	1878	Francisca A. F.	fundo antigo museu	Retrato do conde de Samodães (vice-inspector da academia portuense das belas-artes) Francisco de Azeredo Teixeira de Aguiar (1828-1918) 2º conde de Semodães / oferta da autora à academia em 1878, informação escrita no tanzoz /	"Portugal Antigo e moderno", vol. 12, pag. 1850 / Catálogo da exposição trienal de 1878, pag. 49 / Julio Brandão - Miniaturistas portugueses, Porto, 1933, pag. 63 / MNSR - joias, pratas - catálogo - guia - Porto, 1952, nº 26, pag. 30.	196	11.Novembro.2023
5 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	circular	guache sobre marfim	75mm	sem data	sem assinatura			tinha uma carteira de couro em muito mau estado e foi retirada	174 e 175	06.Novembro.2023
6MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	circular	guache sobre marfim	44mm	1816	assinado "J. B..." / J. Bauzi		Retrato de D. Fernando VII de Espanha	moldura e vidro (etiqueta "34")	71, 72, 73, 74 e 75	06.Novembro.2023
7 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de homem. Ostenta as insígnias da Ordem Constantiniana de S. José	oval	guache sobre marfim	32x40mm	sem data	sem assinatura	Consta no ficheiro ter pertencido à família Rego, Visconde de Sousa Rego, de Caminha. Pode ter chegado à posse da família por oferta ou compra.	Azeredo, Dr. Francisco de Lima Alves de. Retrato de um cavaleiro constantiniano no MNSR, in Revista Museu, 2ª série, nº15, Janeiro-Dezembro 1972, pp. 53 a 57.	com moldura e aro	178, 179, 180 e 181	06.Novembro.2023
8 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	guache sobre marfim	31x40mm	sem data	sem assinatura		MNSR - joias, pratas - catálogo - guia - Porto, 1952, nº 33, pag. 31		228,229,230	26.Março.2024
9 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de Duarte Ferreira Pinto Basto (pai)	rectangular	guache sobre marfim	36x31,4mm	sem data	Primavera (sic) (Assinado)	Retrato de Duarte Ferreira Pinto Basto (pai)	MNSR - joias, pratas - catálogo - guia - Porto, 1952, Brandão, pag. 104-107 / Dic. Pintura Universal pag. 324	com moldura e aro	211	11.Novembro.2023
10 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de Senhora	rectangular	guache sobre marfim	69x80mm	sem data	sem assinatura	1830's (penteado + mangas)	atribuída ao pintor Primavera no MNSR joias, pratas - catálogo - guia - Porto, 1952, nº 28, pag. 30	moldura tem marca no fabricante num dos espigões	235, 236, 237, 238	26.Março.2024

11MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena mitológica	oval	guache sobre marfim	84x107mm	sem data	sem assinatura		Hebe - figura feminina com seios descobertos, segura uma taça, e uma ave	atribuída ao pintor Duarte Ferreira Pinto Basto (pai), discípulo de Primavera no MNSR - joias, pratos - catálogo - guia - Porto, 1952, nº 30, pag. 31	223, 224, 225, 226, 227	26. Março. 2024
12MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	guache sobre cartão	49 x 60mm	sem data	sem assinatura		Retrato de D. João VI / tem moldura		239, 240	26 Março. 2024
13MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena com Sagrada Família	caixa circular		diâmetro 94 x alt 22 mm	sem data	sem assinatura	D.G.F.P. (depósito nº 17.204) / Palácio das Necessidades	no interior da caixa tem as iniciais "St" / Sagrada Família, Santa Isabel e São João			
14MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena paisagem	caixa circular		diâmetro 94 x alt 21 mm	sem data	sem assinatura	D.G.F.P. (depósito nº 17203)	vue de la porte sainte et de ses environs - "à moscow avant l'incendie" / no interior da tampa da caixa tem as iniciais "St" e "gr"			
15MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena com personagens	caixa circular	guache sobre marfim	largura 71 x comprimento 94 x altura 30 mm	sem data	sem assinatura	D.G.F.P. (depósito nº 17201)				
16MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato feminino	caixa circular	guache e marfim	diâmetro 75 x 26mm	séc. XVIII	Dubois	D.G.F.P. (depósito nº 17196)	Retrato da mãe da rainha D. Carlota Joaquina, Maria Luísa Teresa de Parma (1751-1819) / tampa com cercaduras em pedras		205	11. Novembro. 2023
17MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena com tres personagens	caixa circular	guache sobre marfim	diâmetro 65 x 210mm	sem data	sem assinatura	D.G.F.P. (depósito nº 1797)				
18 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	guache sobre marfim	36x47mm	sem data	sem assinatura	Aquisição - Salão Silva Porto	Pedido de autorização para a sua aquisição ao salão Silva Porto, pela quantia de 2750000, em ofício de 23 de Junho de 1943 para o diretor Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, e autorizado a 1943.	Moldurada num pendente com cercadura em minas novas e ouro / Pertence ao pendente 18 Min. MNSR, ver ficheiro de ourivesaria	215	11. Novembro. 2023
19 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de Joana Mazza Amsinck Allen, do outro: alegoria à sua morte	oval	guache sobre marfim	38,5 x 51,8mm	Séc. XVIII	sem assinatura	Aquisição - Salão Silva Porto	Pedido de autorização para a sua aquisição ao salão Silva Porto, pela quantia de 3.500000, em ofício de 6 de Março de 1944, e autorizado a 12 de Maio de 1944	Boletim cultural da CHP, vol. XXI, Setembro/Dezembro 1958, fasc.3-4, pag. 431	251	11. Novembro. 2023
20MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena religiosa	circular	guache sobre marfim	109x140mm	sem data	sem assinatura		Nossa Senhora com o menino e São João Baptista (cópia de Rafael Sanzio Sr da cadeira)			

21MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato feminino	oval	guache sobre marfim	88 x 92mm	sem data	LS Arlaud		Louis Ami-Arlaud-Jurine (Swiss 1751-1829)			264, 265	enviada Dr. Ana Mântua
22MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	guache sobre marfim	22 x 31mm	finals séc. XIX	sem assinatura		Busto de Napoleão coroado imperador romano			242, 243	05 Maio 2024
23 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	guache sobre marfim	45x52mm	sem data	sem assinatura		exposição 2001?			210	11.Novembro.2 023
24 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	guache sobre marfim	30x40mm	Séc. XVIII	sem assinatura		Pedido de autorização para compra a Ricardo Francisco Ribeiro de Guimarães pela quantia de 3.000\$00 a 24 de Junho de 1945, e autorizado / exposição 2001? / noutra ficha de inventário, na pasta azul, é atribuído do séc. XVII			241	
25 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de homem	rectangular	guache sobre marfim	39x49mm	1813	Ignacio da S. C. Valente		compra por 650\$00 a Belmiro da praça Almeida Garrett, 46, Porto, de 30 Novembro de 1945	Julio Brandão, pag 99-101 / Dic. Pintura Universal pag. 412		170 e 171	06.Novembro.2 023
26MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato feminino	caixa circular	guache e marfim	65mm	sem data	sem assinatura		Vénus? Figura de mulher nua de frente e a meio corpo, sustentando na mão esquerda uma concha				
27MIN.MNSR	Pintura em miniatura	figura feminina	caixa circular	guache sobre marfim	74mm	sem data	sem assinatura		duas cenas na tampa: mulher nua e cena erótica?				
28MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato feminino	circular	guache e marfim	68mm	finals séc. XVIII	Britte		mulher sentada			203	11.Novembro.2 023
29MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	caixa circular	guache sobre marfim	53mm	sem data	sem assinatura		figura de homem / apóstolo?				
30MIN.MNSR	Pintura em miniatura	figura feminina	caixa circular	guache sobre marfim	76mm	sem data	assinado "Tyesca F"		mulher nua deita com pequeno anjo				
31MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena com vários figuras	caixa circular	placa wedgwood com aplicação de tartaruga	50mm	sem data	sem assinatura		"Mercado de Cupidos"			209	11.Novembro.2 023
32MIN.MNSR	Pintura em miniatura	figura feminina	caixa circular	guache e marfim	64mm	sem data	sem assinatura		mulher nua				

33MIN.MNSR	Pintura em miniatura	figura feminina ou masculina?	caixa circular	guache sobre marfim	63mm	sem data	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto	mulher com ramos e folhas na cabeça (baco?)		217	11.Novembro.2023
34MIN.MNSR	Pintura em miniatura	família	circular	guache sobre marfim	67mm	sem data	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto	adulto e três crianças		218	11.Novembro.2023
35MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	guache sobre marfim	miniatura oval: 49 x 60mm	sem data	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto			201	11.Novembro.2023
36MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	circular	guache sobre marfim	63mm	séc. XVIII	assinado canto direito superior mas ilegível	Legado António Ramos Pinto			266	enviada Dr. Ana Mântua
37MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena campestre	caixa circular	marfim		sem data	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto			207	11.Novembro.2023
38MIN.MNSR	Pintura em miniatura	caixa de rapé	caixa circular	tartaruga com embutidos em ouro		séc. XIX	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto		caixa de rapé, duplo tambor, ouro baixo embutido, armas reais	204	11.Novembro.2023
39MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena mitológica	caixa circular	marfim		sem data	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto				
40MIN.MNSR	Pintura em miniatura	caixa de rapé	caixa circular	metal e aplicações de pedras		séc. XIX	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto	Motivos florais ao centro			
41MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena mitológica	caixa circular	guache sobre marfim	52mm	sem data	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto	tres figuras feminias			
42MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena com duas figuras	caixa circular	guache sobre marfim	54mm	sem data	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto	Pintura com o mesmo tema "Caridade Romana" / filha amamentando o pai?			
43MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	caixa circular	guache sobre marfim	87mm	séc. XIX	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto	Rei D. João VI (grã-cruz das tres ordens, ao pescoço a insígnia do toção de ouro, ao peito, placas das tres ordens: São Tiago, Cristo e Aviz.	Vasco Valente "Tabaqueiras Artísticas" in Ourivesaria portuguesa, 1948, nt 2, pag. 91-94	200	11.Novembro.2023
44MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	caixa circular	guache sobre marfim	65mm	séc. XIX	"S.tos" (João de Almeida Santos)	Legado António Ramos Pinto	Rei D. Miguel com cinco grandes cruzes: São Tiago, Cristo, Aviz, Carlos III e Isabel, a católica. Colar tosaço de ouro e insígnia da Ordem de Malta. Medalha militar com fita verde e branca (talvez lealdade instituída depois da revolução de 1823), medalha do sagrado coração de Jesus	Vasco Valente "Tabaqueiras Artísticas" in Ourivesaria portuguesa, 1948, nt 2, pag. 91-95	206	11.Novembro.2023
45MIN.MNSR	Pintura em miniatura	cena politico-mitológica	caixa circular	guache sobre marfim	70mm	séc. XIX	"S.tos" (João de Almeida Santos)	Legado António Ramos Pinto	Anjo apresenta o rei D. Miguel um escudo com as armas de Portugal; à esquerda tres figuras simbolicas de mulheres, uma das quais apelhada a oferecer uma flor, e com o joelho direito sustenta outro escudo com as mesmas armas. Ao fundo, uma parada militar.	Vasco Valente "Tabaqueiras Artísticas" in Ourivesaria portuguesa, 1948, nt 2, pag. 91-96	202	11.Novembro.2023

46MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato feminino	caixa circular	guache sobre marfim	64mm	séc. XIX	"S. tos" (João de Almeida Santos)	Legado António Ramos Pinto	D. Maria II com a Carta Constitucional	Vasco Valente "Tabaças" in Ourivesaria portuguesa, 1948, nº 2, pag. 91-97	208	11. Novembro 2 023
47MIN.MNSR	Gravura	gravura	caixa circular	metal		séc. XIX	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto	Busto de D. João VI	caixa de rapé com medalha de busto em metal dourado		
48MIN.MNSR	Gravura	gravura	caixa circular	metal		séc. XIX	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto	Busto de D. Miguel	caixa de rapé com medalha de busto em metal dourado		
49MIN.MNSR	caixa de "mouches"	caixa de rapé	caixa circular	marfim, ouro e pérolas		séc. XVIII	sem assinatura	Legado António Ramos Pinto	Caixa de "mouches" / interior com espelho	Tem na tampa aplicações de pérolas formando flores ao centro. No interior, um espelho	250	05. Maio 2024
51 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de D. Henriqueta Sane Moreira	rectangular	guache sobre marfim	27x34mm	sem data	sem assinatura		Faz conjunto com 50MIN.MNSR	com caixa, e inscrição na tampa "Retrato de meus avós maternos: João Carlos Arbúes Moreira e D. Henriqueta Sane Moreira/ António do Canto B. M. da L. Falcão/ Tenente de ... 18 Fev 1891"	185, 186, 187, 188, 189 e 190	06. Novembro 2 023
50 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de João Carlos Arbúes Moreira	rectangular	guache sobre marfim		sem data	sem assinatura		Faz parte de um conjunto com pendente	com moldura e vidro e cartão com as letras "HCB"	182, 183 e 184	
52MIN.MNSR	Pintura em miniatura	moldura		guache sobre marfim	36,4x42,3m	sem data	sem assinatura		52 A MIN.MNSR = Retrato de homem / 52 B MIN.MNSR = alegoria ao amor	desdobramento com ficha de ourivesaria / moldura de prata	258, 259, 260, 261	21. Maio 2024
53MIN.MNSR	Pendente com miniatura	Figura masculino	retangular	guache sobre marfim	25x30mm	sem data	sem assinatura	Oferta de Dr. Gaspar da Costa Leite			254, 255, 256, 257	21. Maio 2024
54MIN.MNSR	Pintura em miniatura	alegoria: mulher a pisar um anjo, e homem fardado a segurar uma espada	circular	guache sobre marfim	44mm	sem data	sem assinatura				76 e 77	06. Novembro 2 023
55 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de homem. Oficial do exército	oval	guache sobre marfim	61x46mm	sem data	sem assinatura				78 e 79	06. Novembro 2 023
56 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de senhora, tendo na mão uma miniatura	circular	guache sobre marfim	63mm	sem data	sem assinatura				219, 231, 232, 233, 234	11. Novembro 2 023 / 26. Março 2024

57MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	guache sobre marfim, cobre ?	31x37mm	séc. XVIII	sem assinatura		fecho de bracelete		prata, prata dourada, vidro	248, 249	05 Maio 2024
58MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato feminino	oval	guache sobre marfim, cobre ?	32x38mm	séc. XVIII	sem assinatura		fecho de bracelete		prata, prata dourada, vidro	246, 247	05 Maio 2024
59 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de senhora	rectangular	guache sobre marfim	45x54mm	1847	S.Ta. Barbara (sic.) (assinado)	Aquisição - Belmiro Teixeira Silva Junior		Julio Brandão, pag 90 / Dic. Pintura Universal pag. 370		172, 173	06 Novembro 2023
60MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	retangular	guache sobre marfim	37x50mm	1818	"Baptifec"		auto-retrato de João Baptista Ribeiro			193	11 Novembro 2023
61 Min. MNSR	Pintura em miniatura	Retrato de homem	oval	guache sobre marfim	31x42mm	1828	Lequeutre (siec.) (assinado)				moldura metal dourado	220, 221, 222	26. Março. 2024
424MIN.MNSR	Pintura em miniatura	Retrato masculino	oval	guache sobre marfim		1884	"Francisca A. F."	Círculo José de Figueiredo	Retrato de Dr. Gaspar Costa Leite	Julio Brandão pag 60 / Dic. Pintura Universal pag 146 / O Tripeiro, n.º6, outubro 1945, V série, ano IV, pag.140		197	11 Novembro 2023

Anexo 2. Cópia da carta do Dr. Gaspar Costa Leite endereçada ao Diretor do Museu Nacional Soares dos Reis, Vasco Valente, em 1947.

Porto 3 de Dezembro de 1942
SEU NACIONAL
JARES DOS REIS
ADA Nº 224

Passeio das Virtudes

5 de Dezembro de 1942

Ly. Sr. D. Antonio Vaz de Azevedo Valente,
Dir. do Museu de Soares
dos Reis. Porto.

Tenho o prazer ao Museu, sob a illu-
strada direcção de V. Ex.ª um "Album dos
Desenhos feitos por D. Ana Leonina
Lobo," conforme a legenda a letas doura-
das que se vê inscrita na capa desse
artístico volume.

A auctora dos desenhos, natural desta
cidade, tem nesse Museu dois retratos
em miniatura (batalho da secção
de miniaturas nºs 9 e 10). Era filha
de João de Sousa Lobo, negociante des-
sa praça, com relações commerciaes
em Inglaterra, e de sua mulher
D. Ana Genoveva Baptista Lobo, neta
materna de Manuel Ignacio Baptista,
ourives do ouro, estabelecido na
Rua das Flores, e de sua mulher

D. Genoveva Margarida de Leme
Daptista, cujo retrato em miniatura
possue o Museu, na aludida secção
verba N. 8.

A título de identificação seja-me
permitido observar que o alvará de
profissão de Manuel Ignacio, por-
tado pelo Senado municipal por-
tuense, em data de 1794, e mais
2 documentos inerentes ao mesmo
alvará se encontram reproduzidos em
gravura, no apreciado livro "As
Contrastarias em Portugal" do saudoso
escritor Laurindo Costa, pag. 49, 57 e 61.

Os retratos da desenhista, de sua
mãe e avó, acima referidas, estão
publicados no opúsculo intitulado
Tadeu Furtado e D. Francisca Fur-
tado, miniaturistas portuenses.

A auctora dos desenhos compreen-
didos no "Album foi dilecta
discipula de Tadeu Furtado

2
a' interferência do qual não teria
sido estranha a organização daquelle
artística colectânea postuma.

Em virtude de laços de parentes-
co, por isso que D. Ana Leonina
Baptista Lobo, falecida precocemen-
te nesta cidade em 1838, era ente-
da de meu finado pae, e' que o
mencionado "Album" me ficou per-
tencendo.

Tracta-se de uma estimada e
veneranda reliquia que eu não
poderia transmitir melhor do que
ao Museu que V. Ex.^a notavelmente
dirige.

A Bem da Nação

Garçon da loja de arte