

# 6

## Nobre amadora, mulher escultora

A actividade artística da 3ª duquesa de Palmela

Sandra Costa Saldanha\*

Unanimemente aceite<sup>7</sup> como uma das escultoras portuguesas de maior destaque do seu tempo, Maria Luísa de Sousa Holstein, 3ª duquesa de Palmela (1841-1909) [Fig. 1], alcançou efectivamente um assinalável estatuto no meio artístico oitocentista. Titular de uma das mães prestigiadas famílias portuguesas e figura de vulto da sociedade lisboeta do final do século XIX tem sido escasso o destaque dado ao seu desempenho no contexto das artes. Sobretudo célebre por uma dinâmica actividade de âmbito social, na qual se distinguiu a fundação das Cozinhinhas Económicas de Lisboa, é menos recordado o apoio que concedeu às artes e o impulso efectivo que proporcionou a diversos mestres do seu tempo. Admirada como escultora e aclamada como mecenas, o seu desempenho não se resumiu às peças que cizelou, mas estendeu-se também às muitas obras que encomendou, bem como à atribuição de bolsas de estudo e de prémios pecuniários, distribuídos por diversos artistas.<sup>1</sup>

Período sensível quanto à aceitação da mulher, entre um universo artístico predominantemente masculino, revela-se singular o elevado prestígio que alcançou. Com reais aptidões para a prática da escultura, se estas não se traduziram em copiosas novidades de ordem estilística, expressam incontestavelmente uma qualidade técnica acima da média, e francamente proeminente, entre as raras aspirantes que, neste período, ambicionaram desenvolver a sua actividade em Portugal.

\*Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa, com a dissertação *A Real Fábrica do Santíssimo Coração de Jesus à Estrela* (2004), é docente na Escola Superior de Design, e prepara actualmente um projecto de doutoramento, subordinado ao estudo da escultura portuguesa do século XVIII.

Como lembrava o escultor António Teixeira Lopes (1860-1942), “poucas senhoras se entregam seriamente às artes ou a sciencia”.<sup>2</sup> Amigo próximo da duquesa de Palmela e profundamente conhecedor do panorama artístico feminino, é esse mestre quem, na primeira pessoa, a qualifica como uma escultora de “muito talento, sendo verdadeira entusiasta pela arte de Miguel Ângelo e consagrando-lhe todos os momentos que tinha disponíveis (...). Entre todas as Senhoras que conheci, fazendo escultura, era ela, incontestavelmente, a mais distinta.”<sup>3</sup>

### A escultura no feminino

De acordo com um formulário habitual, na prática artística feminina, a actividade das escultoras iniciava-se, em geral, num de dois momentos chave da sua vida pessoal: antes do casamento ou após o nascimento dos primeiros filhos. Abandonando a actividade, normalmente, por força do destino traçado pelo casamento, perde-se o rasto de algumas destas artistas, logo após a concretização de uma ou duas exposições. Com uma obra pouco numerosa, aliada a uma carreira normalmente efémera, a maioria delas acabaria esquecida pela posteridade.

Entre os diversos obstáculos com que se deparavam, desde logo se impunha a dificuldade de acesso a um ensino especializado. Numa época em que a maioria dos escultores portugueses dependia da formação ministrada pelas Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, algumas destas escultoras viam-se na contingência de frequentar aulas particulares.

Mesmo em Paris, centro artístico de eleição, até final dos anos 90, a única escola de arte oficial que contemplava o acesso feminino, era a *École Nationale pour les Jeunes Filles*, na qual as alunas eram especialmente encorajadas a dedicarem-se aos labores e às artes aplicadas. Aspirando a uma preparação que lhes permitisse ascender no mundo das artes, muitas delas acabavam por frequentar escolas privadas, das quais as academias Julian e Colarossi foram das mais conceituadas e dos raros locais onde as mulheres tinham acesso ao estudo do nu.

Formação de elite, estas *Académies Payantes* eram acessíveis àquelas que, na verdade, dispunham dos necessários recursos financeiros. O ensino oficial de Belas-Artes, a *École des Beaux Arts*, apenas abria as suas portas a mulheres em Maio de 1897, e ainda assim com condições especiais, que as excluía, por exemplo, dos ateliers, somente acessíveis desde Janeiro de 1900.<sup>4</sup>

De volta ao panorama da arte portuguesa, não podemos deixar de mencionar o insólito exemplo da Academia Portuense de Belas-Artes, na qual as mulheres foram admitidas, pelo menos a partir dos anos 80. Com condições semelhantes às dos restantes alunos, não tinham porém a obrigação de frequentar lições de modelo vivo.

Com efeito, foram poucas as que arriscaram uma carreira como escultoras, uma escassez que importa considerar, sobretudo se comparada com o panorama da pintura, onde as interessadas foram bastante mais abundantes. Época em que podemos nomear pouco mais do que os nomes de Albertina Falcker, Margarida de Lima Mayer ou da Condessa d’Edla, expositoras regulares dos certames nacionais da última década de Oitocentos. Já no início da centúria seguinte, o grupo seria ampliado pelas portuenses Joana Andresen, Ada da Cunha, Maria da Glória Ribeiro da Cruz<sup>5</sup> e Alice de Azevedo Ribeiro, assim como pelas lisboetas Cristina Vilarinho, Celeste de Melo Mendes e Margarida de Alcântara.<sup>6</sup>

Se, ao nível da formação, as contrariedades se evidenciam quando as artistas ambicionaram divulgar o seu trabalho, elas não seriam menores, na medida em que, outro dos principais problemas que tiveram de ultrapassar, foi a dificuldade na afirmação de uma carreira consolidada.

Objecto de críticas pouco consistentes, verifica-se, por outro lado, uma enorme indefinição quanto à categoria em que eram incluídas. Citadas com recurso a uma equívoca terminologia de amadoras, apesar da qualidade da sua obra, ou mesmo do mérito que já no tempo lhes era reconhecido, não se esquivavam da integração num “grupo, desgraçadamente tão numeroso, de curiosos, que fazem consistir a sua glória em fazer aquilo que não sabem fazer”.<sup>7</sup>

Sem que alguma vez tivessem sido claramente expostos os critérios que definem um amator, depreende-se do teor das críticas, um estágio intermédio entre a formação e a excelência, sendo determinantes factores como o *status* no meio artístico, até um certo escalão etário, mas onde sempre, ou quase sempre, a condição de mulher cabia. Causando por vezes alguma antipatia, para que garantissem um lugar próximo ao dos homens, era-lhes reclamada uma muito maior dose de talento.

Esse epíteto, de que poucas mulheres com aspiração a artistas escapavam, era por vezes atenuado pela sua elevada condição social, factor em perfeito desacordo com o domínio da escultura, que verdadeiramente nunca chegaria, como na pintura, a mover um considerável número de interessadas. Na realidade, a esta actividade apenas se dedicavam aquelas que para o efeito tivessem reais capacidades, sobretudo de ordem técnica, e não apenas as candidatas que procuravam aí uma mera ocupação. Com efeito, apesar de poucas as que arriscaram dedicar-se à escultura, as que verdadeiramente o ambicionaram, gozaram de uma inusitada aptidão.

Porém, a crítica do tempo atalhava com frequência as necessárias apreciações de ordem plástica, e as considerações de âmbito estilístico, lacuna que nem os próprios cronistas dissimulavam. Reconhecendo a real dificuldade em fazer essa análise, Ribeiro Artur (1851-1910) admite algumas limitações no tocante à crítica das obras de escultura. De acordo com as suas palavras, “É grande o numero dos que tentam a pintura com maior ou menor felicidade; a esculptura tem menos adeptos, é menos facil. Os escriptores e os criticos de arte habituam-se a fallar largamente dos pintores, retrahindo-se um pouco quando tratam dos esculptores.”<sup>8</sup>

### **A formação**

Assim contextualizada, a obra e a actividade da duquesa de Palmela impõe-se, incontornavelmente, como uma excepção às práticas habituais. Entre as várias ordens de razões que podem legitimar tal constatação, emergem, além da sua já mencionada propensão para a escultura, o benefício de um estatuto já alcançado e uma projecção entre os seus pares, essencialmente devida ao muito que apoiou as artes e os artistas nacionais.

Entre as causas que contribuíram para o sucesso alcançado, deve destacar-se, o papel preponderante do seu mestre, o francês Anatole Célestin Calmels (1822-1906). Personagem desde então indissociável do seu percurso artístico, e até mesmo pessoal, a formação de Maria Luísa de Sousa Holstein passa inevitavelmente por compreender a figura tutelar desse escultor, cuja obra e prestígio chegariam mesmo a ofuscar o mérito da sua discípula.

Apesar de ter chegado a ser professor interino da Academia de Lisboa, por volta de 1862, é sabido que Calmels formou também um restrito círculo de artistas no seu atelier, instalado na igreja do extinto mosteiro de São Bento em Lisboa.<sup>9</sup> Activo em Portugal desde 1858, desempenhou um papel fundamental no panorama das artes do tempo, inicialmente como retratista, granjeando depois enorme prestígio pelas diversas incumbências que foi alcançando, sobretudo ao serviço de D. Pedro V e de D. Luís I.

Mestre de Maria Luísa e da rainha D. Maria Pia, como lembra Teixeira Lopes, “graças à protecção das suas poderosas discípulas, Calmels teve magníficas e renderosas encomendas (...)”.<sup>10</sup> Referindo-se por certo àquelas não submetidas a concurso, é também sabido que tais vantagens entre a família real haviam de lhe valer alguns dissabores no meio artístico.

Quanto à data de início das aulas, é o próprio Calmels quem nos informa que “A illustre Mãe da Duquesa honrou me com o encargo de dar as primeiras lições a sua filha, então solteira, com desasete annos ferteis de promessas d’ espirito e de coração.”<sup>11</sup> Apesar de algumas imprecisões, devidas aos muitos “annos e achaques”,<sup>12</sup> o escultor acrescenta ainda que, mesmo após o casamento de Maria Luísa (1863), “fui solicitado para continuar o ensino da estatuaría”.<sup>13</sup>

O começo da aprendizagem é deste modo situável em 1858, ano também apontado para a chegada de Calmels a Portugal. Esclarecido o momento dos primeiros contactos, o estatuário torna-se inegavelmente numa referência para a família com quem, progressivamente, desenvolve uma relação de crescente apreço. Se o convívio inicial acontece por via das lições à jovem duquesa, ele será incrementado ao longo dos anos, pela sua participação regular em muitas das encomendas e campanhas decorativas, promovidas pelos duques nos seus vários palácios.

Entre essas, logo de 1861, data a execução de um busto da duquesa de Palmela, encomendado pela marquesa do Faial. Afinidade que se vai cimentando por força dos sucessivos encargos, realiza em 1863 um retrato de D. Maria Luísa Noronha de Sampaio, 2ª duquesa de Palmela e, pela mesma altura, concretiza também parte da sua tarefa para a antiga Câmara dos Pares, na qual se incluía um medalhão em bronze com a efigie do 1º duque de Palmela, destinado à sala das sessões.

Mas será entre 1865 e 1867 que a relação com a 3ª duquesa mais se estreita, em virtude da importante campanha de obras que promove no palácio do Rato. Com a colaboração daquele mestre, Calmels integra desde então o rol de funcionários dos duques, passando a ser assiduamente registado nos livros de contabilidade da Casa, “por lições de Esculptura á Ex.ma Duqueza de Palmella”.<sup>14</sup>



Fig. 2 - Atelier de escultura da 3ª duquesa de Palmela, Palácio Palmela, R. da Escola Politécnica, Lisboa.

Outra das suas mais importantes atribuições, entre as que lhe conferem incontestável responsabilidade no percurso de Maria Luísa de Sousa Holstein, é a construção do atelier de escultura da sua discípula [Fig. 2]. Incumbência naturalmente devida ao conhecimento das necessidades inerentes a um espaço adequado à prática da escultura, remonta a 1867 a edificação de uma pequena estrutura para esse efeito, entre as várias construções existentes no jardim do palácio do Rato.<sup>15</sup> Segundo a traça daquele mestre,<sup>16</sup> distingue-se por um revestimento exterior simulando vigas de madeira, curiosa evocação do sistema em gaiola dos edifícios pombalinos.

Atelier frequentado por diversos artistas do tempo, o conhecimento que hoje temos do primitivo interior deriva de alguns registos fotográficos e testemunhos coevos.<sup>17</sup> Convidado pela escultora a conhecer o seu último trabalho, o conde de Sabugosa (1854-1923) perpetua, na amálgama dos seus *Embrechados*, uma interessante descrição do espaço, “vasta officina povoada de todos os instrumentos e alfaias do trabalho.”<sup>18</sup> De acordo com Gervásio Lobato (1850-1895), “o seu atelier de escultura é um deslumbramento de supremo bom gosto (...).”<sup>19</sup> De visita ao local, também o poeta catalão Ignasi Ribera i Rovira (1880-1942) o classifica como “elegant taller situat encisadorament dintre els jardins del Palau do Rato”.<sup>20</sup>

Na sequência das primeiras intervenções, levadas a cabo na residência de Lisboa, os 3<sup>os</sup> duques de Palmela continuam a recorrer ao estatuário ao longo dos anos 70, desta vez para actuar no recém construído *chalet* de Cascais. Edificado no local do desactivado forte de Nossa Senhora da Conceição, arrematado pela família em 1868, o projecto de arquitectura seria entregue ao inglês Thomas Henry Wyatt (1807-1880) que, a 30 de Novembro de 1871, fazia chegar à família os planos da casa e respectivo orçamento.

Iniciadas as obras em 1873, diz-nos Ribeiro Artur que Calmels estava então incumbido, dois anos mais tarde, de realizar a decoração da nova casa de veraneio.<sup>21</sup> Porém, julgamos que a tarefa a que se refere o escritor, se tenha limitado ao projecto decorativo do palacete, pois na verdade ele seria dado a executar ao entalhador Leandro Braga (1839-1897). Afamado mestre do tempo, com um trabalho que muito agradava à endinheirada burguesia da capital, para a história desta encomenda em concreto devemos também recordar o privilégio de que gozaria o artista junto da família, enquanto antigo aluno de Calmels na Academia. Na verdade toda a decoração interior da residência ficou a seu cargo, a afiançar pelos avultados e sistemáticos pagamentos que, durante dois anos, são criteriosamente assentes nos livros de contabilidade da Casa Palmela.

Artista da absoluta confiança da família, a par do seu vencimento regular, por conta das aulas de escultura, Calmels era subsidiado à parte, por outros serviços prestados aos duques. Entre projectos decorativos, aquisições de materiais, selecção de artífices, e concretização de obras de escultura, um dos trabalhos que viria a marcar mais profundamente a sua carreira foi a execução de uma magistral *Dor Moral* [Fig. 3], destinada à decoração do vestíbulo do palácio do Rato, em pendent com a Maternidade, mais tarde assinada pelo célebre Eugène Guillaume (1822-1905).

Motivada pela morte prematura do seu filho varão, falecido em 1869, Maria Luísa encomenda estas duas imponentes esculturas, a primeira das quais nomeada nos livros de contabilidade da Casa Palmela como *La Doleur Morale*. Iniciada em 1872, a sua encomenda ao velho mestre seria em tudo previsível, não apenas por ser ele o escultor mais próximo de Maria Luísa, mas também pela gratidão que esta lhe demonstrava, face ao apoio dado em tão difícil período da sua vida.<sup>22</sup>



Fig. 3 - Anatole Célestin Calmels, *A Dor Moral*, 1875 (Col. particular).

Será durante a realização deste projecto, e talvez em virtude dos bons resultados obtidos, que o autor recebe uma outra encomenda, subordinada ao mesmo tema e destinada ao túmulo de D. Pedro, o falecido filho da duquesa. A primeira referência alusiva a este trabalho, remonta ainda a Dezembro de 1875, altura em que são pagos materiais e outras despesas para uma "obra de Escultura de que vae ser encarregado A. Calmels". Escolhido o artista, é fixado o valor de 1:440.000 réis em 1880, "sendo todas as demais despesas por conta da Ex.ma Duquesa de Palmella."<sup>23</sup> Nesse ano era o trabalho concretizado, bem a tempo de ser ainda exposto na Sociedade Promotora de Belas-Artes, juntamente com o busto de *Alexandre Herculano*, concretizado em 1879 para o duque de Palmela.<sup>24</sup>

Encerrando este breve percurso, não podemos deixar de referir aquela que, tudo aponta, ter sido uma das últimas tarefas propostas pela família a Calmels. De acordo com o seu traçado, desenvolve-se, entre 1881 e 1890, o projecto decorativo para o portal do palácio do Rato. Levado a cabo no atelier do próprio escultor, contemplava as representações alegóricas da *Força Moral e do Trabalho*, esculturas que seriam apenas colocadas em 1902.<sup>25</sup>

Já então com a propecta idade de 80 anos, pode “gozar uma velhice feliz, não lhe faltando a pensão importante e os carinhos da sua ilustre discípula. Ela tratava, com bondade extrema e extremo respeito, esse velho que fôra seu mestre e que, depois, passou a ser como que uma pessoa de família.”<sup>26</sup> Este apreço seria publicamente manifestado a 25 de Março de 1903, no dia em que o escultor completava 81 anos de idade, com um jantar no requintado Avenida Palace de Lisboa. Homenagem sugerida à duquesa de Palmela por Teixeira Lopes, contou com a presença de ilustres figuras do panorama cultural de então, entre as quais, Columbano Bordalo Pinheiro, Veloso Salgado, Simões de Almeida, Costa Mota, Ventura Terra, Adães Bermudes, Ramalho Ortigão e José de Figueiredo.

Representante dos últimos ecos do romantismo no nosso país, se Calmels eventualmente pouco contribuiu para uma actualização de valores estilísticos, é sabido que veiculou aos seus alunos o refinamento de execução, que era apanágio da sua obra. Como lembra Ramalho Ortigão, ao pronunciar-se sobre o ensino artístico em Portugal, num contexto onde trabalham “escultores como Soares dos Reis, Simões de Almeida, Tomás Costa, Teixeira Lopes, Nunes, Duquesa de Palmela, pode-se afoitadamente dizer que há uma arte, e deve-se acrescentar que há uma escola”.<sup>27</sup> Um corporativismo que inclui dois dos mais assinaláveis discípulos de Anatole Célestin Calmels: António Alberto Nunes e Maria Luísa de Sousa Holstein.

### As exposições

Apesar de Calmels continuar a ser pago por aulas de escultura ao longo dos anos,<sup>28</sup> é o próprio artista quem nos informa que, depois de concluído o “ensino tecnico, tenho acompanhado a Senhora Duquesa de Palmella, não como mestre, e sim dando-lhe alguns conselhos como é costume os artistas darem entre si.”<sup>29</sup> De facto, a proximidade a Calmels, aliada à natural propensão que a escultora vinha revelando, terão sido motivos fulcrais para o decisivo arranque da sua actividade. Com reais aptidões e uma afinçada vontade para a prática da escultura, reuniam-se as circunstâncias que lhe permitiam encetar uma carreira nesse domínio.

Acompanhada em Lisboa por Calmels e guiada em Paris pelos grandes mestres do tempo, podemos acompanhar a sua evolução através do percurso expositivo que, como veremos, calcou-se nos circuitos mais habituais. Com efeito, a norma será encontrarmos a artista lado a lado com os mais reconhecidos mestres do tempo, não apenas nos certames nacionais, mas também nos eventos internacionais, de que o mais concorrido foi certamente o *Salon* parisiense, evento a que nenhuma outra escultora portuguesa do tempo teve acesso como expositora.

A sua estreia pública acontece em 1874, e tem lugar na 10ª exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, onde apresenta as obras *Pescador* e um retrato em relevo da *Condessa de Ficalho*. No ano em que seria galardoado o já afamado José Simões de Almeida Júnior (1844-1926), e em que D. Francisco de Sousa Holstein (1838-1878), tio de Maria Luísa, era presidente do conselho administrativo daquela sociedade, o certame contou ainda com a presença de dois outros discípulos de Calmels, Alberto Nunes e Rodrigues Vieira.

Na exposição seguinte, realizada em 1876, a artista exhibe três obras: *Sibila*, *Dryade*, e um retrato de *D. Manuel de Sousa Coutinho*. A participação neste certame revela-se particularmente interessante, na medida em que verificamos uma crescente aceitação da sua obra. Fazendo Calmels parte do júri de classificação desse evento, julgamos que a sua presença tenha contribuído para um curioso aditamento às actas da sessão, em que se atribuíram os prémios. Apesar do principal galardão na categoria de escultura ter sido Soares dos Reis (1847-1889), delibera o júri “consignar na acta da sessão em que foram conferidas estas medalhas, que reputava as obras d’esculptura executadas e expostas pela ex.ma Sr.<sup>a</sup> duquesa de Palmella, dignas de uma medalha de prata, mas considerando que era muito limitado o numero d’ estas e que havia artistas de profissão que mereciam igual recompensa, resolveu dar a preferencia a estes, porquanto taes distincções muito lhes poderiam aproveitar na sua carreira profissional, passando-se á ex.ma duquesa de Palmella um diploma com a mencionada apreciação de jury.”<sup>30</sup>

Com uma experiência favorável nas suas duas primeiras aparições públicas, a duquesa de Palmela estreia-se em Paris na Exposição Universal de 1878, com as obras *Sibila* e *Busto de Mulher*. Exposição que teve como membro do júri da secção de pintura o marquês de Penafiel, na categoria de escultura (cuja medalha de honra seria atribuída a Eugène Guillaume) foram também premiados Simões de Almeida e Soares dos Reis.

Entre os escassos 7 expositores que representavam em Paris a escultura nacional, para a escolha da ainda inexperiente Maria Luísa, julgamos que tenha voltado a contribuir a influência exercida por seu tio, o marquês de Sousa Holstein. Membro do comité de organização do evento em Lisboa, era também ele quem presidia à secção de obras de arte da exposição. Com efeito, a duquesa não só expôs, como conseguiu levar àquele certame duas obras, facto apenas igualado pelos já experientes e galardoados, Simões de Almeida e Soares dos Reis.

Como o seu mestre, também Maria Palmela, como ficou conhecida entre os seus pares, se tornou expositora regular da SPBA, apresentando em 1880 três trabalhos. Ano em que Calmels expõe o busto de *Alexandre Herculano* e *A Dor Moral*, a que nos referimos atrás, este evento foi particularmente marcante por ter sido aquele onde se apresentaram publicamente os famosos, mas também controversos, retratos da duquesa de Palmela, de sua filha, D. Helena, e de Calmels, da autoria do francês Carollus Duran (1838-1917). De acordo com as palavras de Ramalho Ortigão, pelas três obras, recebeu o pintor “aproximadamente a quantia em que importa o custeio de todo o ensino artistico em Portugal”,<sup>31</sup> hiperbólica comparação que, esperamos, não expresse que em “todo o ensino artistico” português se canalizavam os expressivos, mas insuficientes, 44:000.00 réis, pagos a Carollus Duran por dois desses retratos.

Após um breve interregno na actividade expositiva, durante o qual se tornou sócia do Centro Artístico Portuense, fundado por Soares dos Reis, a duquesa de Palmela estreia-se no *Salon da Société des Artistes Français*, em 1884. Exposição inaugurada no dia 1 de Maio, contou também com a presença de outros dois escultores portugueses: Simões de Almeida e José Moreira Rato (1860-1937), este último premiado com uma menção honrosa.

Com as obras *Diógenes* e *Varina*, foi sem dúvida a representação do célebre filósofo aquela que valeu à escultora os mais fortes aplausos, alcançando em Paris um êxito assinalável, traduzido não apenas pela atribuição de um prémio, como também nas abonatórias críticas que lhe foram dirigidas pela imprensa francesa.

Talvez entusiasmada com tão repentino sucesso, no ano seguinte parece trabalhar com o propósito de expor no *Salon* de 1886. Enquanto Calmels confirmava o seu prestígio junto do





Fig. 4 - Duquesa de Palmela, *Santa Teresa de Jesus*, 1885 (Col. particular).

público nacional, por Paris, a sua discípula voltava a integrar o grupo de escultores que representavam Portugal, com as obras *Nègresse e Sainte-Thérèse*, a última das quais premiada com uma menção honrosa [Fig. 4].

Na derradeira década de Oitocentos, já ocupada com a fundação das Cozinhas Económicas de Lisboa, a duquesa irá promover duas exposições na livraria Gomes, eventos amplamente noticiados. O primeiro, realizado em 1892, seria especialmente consagrado à aguarela e ao pastel, contando, entre os seus expositores, com as presenças de D. Amélia e D. Carlos, assim como dos aquarelistas Roque Gameiro, D. Fernando de Serpa e do portuense Manuel San Romão, marcando ainda a presença feminina, Maria Portocarrero da Câmara, e, naturalmete, a promotora do evento.

Sobre o evento, se demora Fialho de Almeida em *Os Gatos*, num texto datado de 12 de Fevereiro de 1892, onde refere que na Livraria Gomes “reuniram algumas pessoas da sociedade uma colleçãozinha d’aguarela e pasteis (...)”<sup>32</sup> Sobre a artista em particular, diz o mesmo autor que apresentou “tres bronzes originaes (...) que entretem os seus ocios patricios vitalisando a materia sob o influxo d’ um cinzel já consagrado. Os bronzes captam-me – pois se ha tanta falta de metal! – especialmente a mulatinha, cuja humoristica risada tem o ar de dizer: - Aqui está o que vossês vão fazer á Africa!”<sup>33</sup> Refere-se o escritor à cabeça de *Negra* (1885), a *Simy* (1888) e a *Alegria* (1891), na verdade os bronzes mais conhecidos da escultora, que adiante voltaremos a mencionar.

Será também neste ano de 1892 que Maria Luísa participa, pela primeira e única vez, numa exposição do Grémio Artístico de Lisboa. Sócia dessa agremiação desde 1890, foi representante da secção de escultura, unicamente ao lado de Costa Mota (1862-1930), o que ocasionou que a categoria se resumisse à apresentação de apenas duas obras. Sobre a sua presença, descreve Emídio Brito Monteiro “um busto de creança, amuada, muito graciosa e trabalhada com muita delicadeza”,<sup>34</sup> o que nos remete para uma obra datada de 1885, e que julgamos então concebida com o propósito de ser exposta no *Salon* de 1886 [Fig. 5].



Fig. 5 - A) Duquesa de Palmela, *Amuado*, 1885 (Col. particular) B) Duquesa de Palmela, *Busto de Menino*, 1887 (Col. particular).

Em 1894 tem lugar a segunda exposição da livraria Gomes a que nos referimos. Ao contrário da anterior, esta seria quase exclusivamente dedicada à escultura, contando, entre os expositores principais, com as presenças de Moreira Rato, Simões de Almeida, Costa Mota, Alberto Nunes, bem como de José e de António Teixeira Lopes, portanto, os nomes maiores da escultura portuguesa do fim de século.<sup>35</sup>



Fig. 6 - Duquesa de Palmela, O Pescador, 1870 (Col. particular).

Relatando a visita ao local, Joaquim Martins Teixeira de Carvalho (1861-1921) descreve-o como um “salão pequenino e frio, mas onde passara a Arte, deixando-o alegre e perfumado (...)”, onde observa ainda “paredes forradas de cortinas vermelhas, do vermelho escuro querido dos escultores, e que enche de reflexos vermelhos de sangue a correr o mármore branco da carne das estátuas.” Também Gervásio Lobato alude ao acontecimento, que “com as apparencias desprezenciosas de ser apenas um auxilio prestado a uma obra pia iniciada por uma sua amiga íntima, se transformou, mercê do alto merecimento das obras d’arte expostas, n’um verdadeiro acontecimento artistico do nosso paiz.”<sup>37</sup>

Na primeira pessoa, fala-nos ainda Teixeira Lopes, que com o pai transportou de Gaia as obras apresentadas no evento. De empolgado discurso, relata-nos que, “A duquesa ficou encantada por me ver, em Lisboa, colocar eu próprio o que levei, mostrando o interesse em a ajudar a conseguir um pleno êxito.”<sup>38</sup>

Provas prestadas, às portas do século XX, Maria Luísa era já uma escultora reconhecida, por vezes até apartada do numeroso e ambíguo grupo de amadores, em que a classe feminina de artistas era geralmente integrada. Não carecendo de superior afirmação pública, a sua participação em acontecimentos artísticos constituiu-se, daqui em diante, como mero acto de filantropia.

Desse modo, voltamos a encontrá-la no primeiro salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes, realizado em 1901. Mostra em que expôs um busto de *Negra*, mantém posição firme ao lado de alguns dos principais nomes da escultura da época, como Simões de Almeida, Costa Mota, ou Moreira Rato, assim como de promissoras revelações, como é o caso de Francisco dos Santos. Em benefício da Assistência Nacional aos Tuberculosos, instituição patrocinada pela rainha D. Amélia, expuseram-se neste certame, “numa parede, quasi até ao tecto, as obras offerecidas à S. Magestade a Rainha para que o producto da venda”<sup>39</sup> revertesse a seu favor desse estabelecimento.<sup>40</sup>

O último evento em que Maria Luísa está presente como escultora, é a Exposição Nacional do Rio de Janeiro, realizada em 1908. Convidada pela comissão organizadora da secção portuguesa, da qual eram vogais Jorge Colaço e António Teixeira Lopes, apresentou a concurso “tres das suas melhores producções”,<sup>41</sup> os bronzes *Fiat Lux*, *Negra* e *Simy*.

### A obra e a crítica

Apesar de uma obra pouco numerosa, a duquesa de Palmela gozou de uma qualidade técnica que já fizemos notar, facilmente reconhecível pelo tratamento cuidado dos panejamentos, pela exactidão detalhada das cabeleiras, ou pela fidelidade dos retratos. Revelando um crescente domínio da linguagem escultórica, foi sobretudo uma modeladora nata, capacidade que praticou livremente enquanto ceramista, na célebre Fábrica de Cerâmica do Ratinho, fundada em 1872 com a sua amiga, D. Josefa Pimentel de Menezes Brito do Rio, 4ª condessa de Ficalho (1840-1892).

Quanto à sua integração no panorama artístico do tempo, a escultora tem sido incluída num grupo de ambígua classificação. Com uma obra de refinado sentido plástico, mas pouco abundante em novidades estilísticas, opera na fase final da sua actividade uma cisão com um gosto romântico e de pendor academizante, veiculado pelo seu mestre.

Frequentemente integrada nas correntes que oscilam entre o Romantismo e o Naturalismo, o nome da 3ª duquesa de Palmela foi mais habitualmente associado ao de Calmels. Porém, a ruptura é atestada pelo predomínio de temáticas de género, que cada vez mais se sobrepõem aos assuntos de tratamento clássico.

Aos seus valores iniciais, imbuídos da influência do mestre, se refere Teixeira Lopes nas suas *Memórias*. Tendência depurada, bem diversa do naturalismo texturado e irregular que praticava, o escultor de Gaia deixa-nos uma certa descrição, ao qualificar os trabalhos daquele francês “por vezes frios como gelo até ao excessivo acabamento numa factura igual e monótona.”<sup>43</sup> Lembrando ainda os anacronismos de uma escultura que “Tanta importância dava às partes principais como aos acessórios e aos detalhes mais ínfimos”, considera que se tivesse a duquesa de Palmela sido “dirigida por outro artista, menos convencional, ela teria ido mais longe.”<sup>43</sup> Sugerida frontalmente uma desactualização de valores, foi exactamente esse pendor clássico, patente em muitas das suas obras, que lhe valeu o injusto epíteto de ‘duquesa de Calmels’.

Sintomática desta fase inicial, é a representação de um *Pescador* (1870) [Fig. 6], obra de suave expressão e pendor romântico,<sup>44</sup> classificada por António Enes como “um busto de sabor clássico”, e por Zacharias d’Aça como uma obra “deliciosa de suavidade, de finura e de elegância”.<sup>45</sup> Trabalho apresentado publicamente em 1874, na 10ª exposição da SPBA, retrata um jovem pescador napolitano, bem distante do pendor realista que um tal tema solicita, e que naquela época já pertinentemente se impunha. Tendência estilística evidentemente anacrónica, adequava-se porém aos já longos 16 anos de formação orientada por Calmels.

Mas entre a sua obra, um dos conjuntos mais significativos de peças são os retratos, maioritariamente representando membros do seu círculo de familiares ou amigos.<sup>46</sup>

Entre todos, o mais célebre trabalho nesta área foi o busto do 1º *Marquês de Sá da Bandeira* [Fig. 7], principal obra que a artista expõe em 1880 na SPBA. Com uma primeira versão feita em 1879, ocasionária, em 1883, a réplica oferecida pela autora ao Museu Militar, e ainda a uma outra, concedida à Sociedade de Geografia de Lisboa, cuja inauguração, com honras de sessão real, havia de ser amplamente noticiada em 1909.

Obra executada a partir de um retrato ou, de acordo com Maria O’Neill, “de memória”,<sup>47</sup> a escultora mantinha no seu atelier a farda usada para modelo, como se observa em fotografias coevas. Trabalho favoravelmente recebido pela crítica, é Rangel de Lima quem faz notar as semelhanças físicas e o “muito conhecimento do natural”.<sup>48</sup>

Pela mesma época, a duquesa executará outra das suas mais importantes obras de escultura: *O Diógenes* [Fig. 8], um dos trabalhos mais marcantes da sua carreira, sobretudo pelo amplo reconhecimento público de que viria a ser alvo. Considerada como uma das suas melhores criações, alguma crítica apontou-a também como a obra que revelou a autora entre os escultores. Executado em 1883, e exposto pela primeira vez no Salon de Paris do ano seguinte, não podemos deixar de notar, as semelhanças fisionómicas que se reconhecem entre o rosto desta escultura e um retrato de Calmels, que a artista executa no mesmo ano.

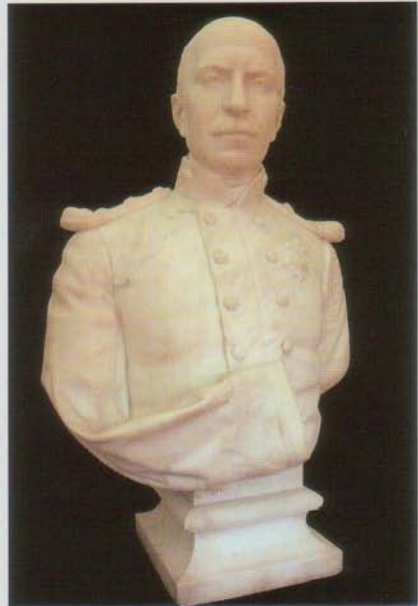


Fig. 7 - Duquesa de Palmela, 1º *Marquês de Sá da Bandeira*, 1883 (Museu Militar de Lisboa).



Fig. 8 - A) Alphonse-Charles Masson, *Diógenes*, 1888 (Col. particular) B) Duquesa de Palmela, *Diógenes*, 1883.

Premiado no *Salon* com uma menção honrosa, em verdade, “Paris consagrou-lhe o merecimento artístico n’uma sincera manifestação de entusiasmo, e a imprensa da grande capital foi unânime em applaudir o *verdictum* do jury das recompensas do *Salon*, onde o *Diógenes*, um esplêndido trabalho da sr.<sup>a</sup> duquesa, obteve um êxito colossal.”<sup>49</sup> Comprovando o que se dizia na *Ilustração Portuguesa*, logo um mês após a abertura do evento, o jornalista Henry Houssaye (1848-1911) escrevia na parisiense *Revue des Deux Mondes*: “M.me la duchesse de Palmella a sculpté d’une main savante et virile un terme de Diogène; ce bronze serait bien placé dans quelque parc, au croisement de deux allées plantées de grands arbres.”<sup>50</sup>

Com tal sugestão, evocaria o autor o conjunto de estátuas que decoram as alamedas do parque de Versailles, encomendadas no tempo de Luís XIV. Repleto de atlantes assentes em plintos, ostentam uma estrutura muito idêntica aquela que Maria Luísa concebeu. Na verdade, consideramos que este conjunto não tenha sido de todo estranho ao traçado da duquesa, sobretudo porque num deles figura efectivamente o célebre filósofo envolto no seu manto. Da autoria de Matthieu Lespagnandelle (1617-1689), acresce ainda a interessante circunstância destas esculturas terem sido gravadas e publicadas em 1695 por Simon Thomassin (1655-1733).<sup>51</sup> Eficaz meio de divulgação dessas obras, se não chegou a integrar a biblioteca da Casa Palmela, foi certamente uma obra de referência para o clássico Anatole Calmels.

Pouco depois, era na *Gazette des Beaux-Arts* que o conhecido crítico de arte Louis de Fourcaud (1851-1914) escolhe o *Diógenes* para imagem de abertura do texto que dedica à escultura presente no *Salon* desse ano, referindo-se à obra “signé d’une grande dame portugaise, M.me la duchesse Maria de Palmella”.<sup>52</sup> O autor, que defende a humanização do nu em escultura, insistindo numa maior aproximação à verdade psicológica das representações, argumenta que o artista “a modelé sans savoir pourquoi un corps nu d’homme ou de femme, et cette forme humaine, dépourvue de personnalité, n’a rien d’humain.” Nesta linha de pensamento, aproveita metaforicamente o tema escolhido pela duquesa de Palmela, em que Diógenes procura com a sua lâmpada um homem verdadeiro, para dizer: “Il me semble que ma situation, à l’heure présente, n’est pas fort différente de celle du philosophe. Comme il cherchait un homme, je cherche un viril moreau de sculpture. Trouva-t-il l’homme ? Je ne le crois pas. Trouverai-je ce que je souhaite ? On le verra bien.”<sup>54</sup>



Fig. 9 - A) Duquesa de Palmela, *Cabeça de Negra*, 1885 (Col. particular). B) Duquesa de Palmela, *Símy*, 1888 (Col. particular). C) Duquesa de Palmela, *Alegria*, 1891 (Col. particular).

O êxito parisiense, aliado à divulgação pela imprensa, justifica que o original, com base em mármore, tenha sido gravado em Paris por Alphonse-Charles Masson (1814-1898), em 1884 e 1888 [Fig. 8]. Pintor, pastelista e desenhador, ficou conhecido por ter gravado obras de diversos artistas, nomeadamente Millet, Rousseau, Marvy, e sobretudo Ribot. As suas obras, quase sempre publicadas nos periódicos franceses *L'Artiste* e *L'Art*, ampliaram naturalmente o impacto e a divulgação da obra de Maria Luísa de Sousa Holstein.

Amplamente acreditada, o sucesso desta obra contribuiu para o surgimento de outras versões mais reduzidas, e o original em mármore seria destinado a adornar a escadaria do palácio do Rato. Conhecendo-se alguns exemplares da autoria de Charles Floréal Thiébaud, solicitado e conhecido *fondeur-éditeur* parisiense, trabalhou por exemplo com Camille Claudel ou Rodin, e ainda com o português Tomás Costa (1861-1932). Ao contrário da maioria dos moldes, que segundo a tradição familiar terão sido destruídos por vontade da própria duquesa, para evitar reproduções posteriores, o gesso desta peça seria registado no interior do seu atelier por Francesco Rocchini, e a sua fotografia publicada pela *Ilustração Portuguesa* em 1909.<sup>55</sup>

Na sequência deste reconhecimento, Maria Luísa parece cada vez mais decidida em desenvolver uma obra de características próprias, uma autonomia a que não vão ser alheias três das suas mais célebres criações, os bustos de *Negra*, *Simy* e *Alegria* [Fig. 9].

Retratos de três jovens suas conhecidas, foi sem dúvida a *Cabeça de Negra* (1885) a mais aclamada. Com genuínas virtudes no género, assume um especial significado na globalidade da obra da escultora, na medida em que reflecte uma prática que tende a afastar-se do pendor classicista que lhe era inculcado em tempos da Sociedade Promotora.

Apesar da índole pitoresca que o tema acarreta, de pendor orientalizante, capta um olhar penetrante que cativa pela vivacidade de uma expressão catraia que, na verdade, retrata Maria José dos Santos. Criada da duquesa de Palmela, e filha dos cozinheiros de seus pais, é ainda hoje carinhosamente lembrada por "*Jéjé*".

Obra feita originalmente em mármore e exposta pela primeira vez no Salon parisiense de 1886 reveste-se de particular importância por ter sido uma das raras peças dadas a fundir a E. Guet Jeune. Artífice activo em Paris, colaborou com escultores de renome, entre os quais Carpeaux, Injalbert ou Camille Claudel. Sobejamente apreciada, a mesma peça havia ainda de ser replicada em versão mais reduzida e fundida por Ferdinand Barbedienne (1810-1892), com quem a autora trabalhou assiduamente.

Escassos anos volvidos, a duquesa voltará a causar sensação, desta vez com uma obra que é, ainda hoje, um dos seus mais célebres e divulgados trabalhos, o *Fiat Lux* [Fig. 10]. Figura alegre e triunfante, que representa alegoricamente o *Génio do Progresso da Medicina*, são-lhe reconhecíveis qualidades no tocante à modelação do corpo da figura, "num sentimento tão vivo da carne, do movimento e da vida",<sup>56</sup> mas também uma evidente propensão no tratamento dos panejamentos, pela capacidade da autora em lhes conferir desejáveis propriedades de ordem plástica e formal.

Para a sua execução, é sabido que serviu de modelo à escultora o jovem Luciano Moreira, a quem o futuro reservava uma auspiciosa carreira no mundo da tauromaquia, onde foi insigne bandarilheiro. Aqui retratado com apenas 13 anos de idade, reza a tradição que terá posado para outras obras da duquesa de Palmela.<sup>57</sup>

Apesar de ser a versão mais conhecida da escultura, trata-se na verdade de uma cópia, feita a partir de um original em bronze oferecido pela artista a D. António de Lencastre, seu médico





Fig. 10 - Duquesa de Palmela, Fátima Lux, 1900 (Museu do Chiado).

pessoal e da Câmara Real. De facto, uma das primeiras notícias que possuímos sobre este trabalho é-nos dada pelo conde de Sabugosa, segundo o qual “a obra ia ser vasada em gesso, e enviada às fundições de Barbedienne.”<sup>57</sup> Amigo de Maria Luísa e mordomo-mor da Casa Real, foi convidado pela própria a conhecer a sua última obra, descrevendo o momento em que a artista “despia a sua nova estatua da mortalha humida em que estava envolvida para conservar a ductilidade do barro”, acrescentando adiante: “*fiat lux* – que n’ esse momento me descobria palpitante ainda do trabalho da modelação.”<sup>59</sup>

No intuito de ser proposta académica de mérito da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, executa em 1900 uma cópia em mármore de Carrara, já que era condição indispensável a apresentação de uma obra da sua autoria.<sup>60</sup> Numa altura em que eram já académicos de mérito Guillaume e Calmels, a duquesa é justamente distinguida pelas suas criações artísticas, sendo nomeada em 1903, a primeira mulher com tal categoria. Por essa via, a versão em mármore do *Fiat Lux* integra o acervo do Museu Nacional de Belas-Artes, passando em 1914 para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, e encontrando-se actualmente, no acesso ao Supremo Tribunal de Justiça de Lisboa.

O derradeiro trabalho que seleccionámos para integrar este breve ensaio sobre a obra da duquesa de Palmela coincide também com a sua última obra conhecida. Trata-se de uma representação da virgem com o menino, que a autora intitulou de *Mater Admirabilis*. Exemplar raro entre a temática religiosa,<sup>61</sup> exemplifica bem a tendência final da sua carreira, num sentido que cada vez mais se afasta de Calmels.

Culminando em glória o trabalho da duquesa de Palmela como escultora, a *Mater Admirabilis* vinga pela novidade, pela função e pela escala. Obra já descrita por Ribera i Rovira em 1903,<sup>62</sup> e por João da Câmara em Abril de 1904, quando a autora estava “dando os ultimos retoques”,<sup>63</sup> representa a Virgem em tamanho natural, que eleva nos braços a figura do menino.

Acerca do seu destino, é Caetano Alberto (1843-1924) quem nos informa que foi feita para o templo da Imaculada Conceição, monumento comemorativo do cinquentenário da definição desse dogma. Lançada a primeira pedra a 8 de Dezembro de 1904, na zona de Picoas, a igreja não chegaria a ser concluída, mas o projecto daria origem à abertura de um concurso de escultura. Desfile de afirmados artistas, responderam com propostas para diferentes figurações da Virgem - Costa Mota sobrinho, Anjos Teixeira, Francisco dos Santos e Moreira Rato - havendo ainda notícia de uma maquete encomendada pela duquesa de Palmela a Teixeira Lopes, para a capela-mor do monumento, que este lhe apresenta em Dezembro de 1904. Verdadeiro repositório de escultura religiosa, acusa todavia uma fraca originalidade no tratamento iconográfico do tema.

Assim contextualizada, a *Mater Admirabilis* parecia distinguir-se por uma maior liberdade compositiva, isenta de convencionalismos tradicionais. Notável por um tratamento não canónico daquela temática, como se reconhecia no tempo, “representa uma nova feição do seu genio artistico, libertando-se do classicismo do mestre Calmels.” Falecido em 1906, o citado mestre ainda chegaria a ver iniciado este trabalho, cuja ousadia “inquietava devéras o classico Anatole Calmels, a quem se arripiavam os cabellos na sua contemplação”.<sup>65</sup>

Sugerindo uma modernidade iconográfica ímpar, também Maria O’Neill (1873-1932) faz notar que tem a estátua “physionomias completamente novas em santos. A mãe não tem o ar de piedade e de resignação quasi apathica, que desde sempre lhe attribuem”, rematando mais adiante: “Uma estatua lindíssima da Virgem, com seu Filho nos braços, como vulgarmente a esculpem os classicos, encanta, mas não commove a multidão.”<sup>66</sup>

Primeira incumbência pública em que a escultora se envolvia, marcava assim uma viragem axiomática na sua actividade. Unanimemente considerada como uma das suas criações mais originais, em verdade filia-se na *Virgem apresentando o menino ao mundo*, da autoria do francês Albert Dominique Roze (1861-1952). Discípulo de Rodin e presença habitual no *Salon* parisiense, realizou a citada escultura para o coroamento da torre sineira da basílica de Notre Dame de Brebières, em Albert, cidade na região do Somme. Obra datável da última década do século XIX, chegou certamente ao conhecimento da duquesa de Palmela. Sem que fosse exposta em nenhum *Salon* daquela época, julgamos que a tenha conhecido apenas depois de inaugurada.

Igreja neo-bizantina, iniciada em 1885 e consagrada em 1901, mais do que um local de peregrinação, acabou por se celebrar sobretudo devido à *Virgem* em bronze a que nos referimos. Destruída durante a 1ª Guerra, em Janeiro de 1915, a estátua ficaria suspensa sobre a cidade, tendo a sua insólita imagem percorrido todo o mundo. A fotografia da *Vierge Penchée*, como ficou conhecida depois do sucedido, seria publicada em Portugal na *Ilustração Portuguesa*, logo dois meses após a queda.<sup>67</sup>

A confirmar-se a informação concedida por Caetano Alberto, quando nos diz que a *Mater Admirabilis* se destinava ao “templo-monumento da Imaculada Conceição que ainda se está construindo”,<sup>68</sup> pode efectivamente aceitar-se uma finalidade idêntica à da basílica francesa. Com efeito, observamos alguns dos projectos elaborados em 1904, depressa concluímos da importância dada à componente escultórica do exterior, onde se incluía um coroamento semelhante que variava de acordo com a proposta e a localização da cúpula.

Apesar do emprego de um esquema compositivo já experimentado, a obra da duquesa de Palmela não é totalmente isenta de novidades, sobretudo expressas pela pose natural, meiga e materna da *Virgem*. Traduzindo um naturalismo que se opõe à rigidez expressiva da sua congénere, fixa assim uma mudança de rumo na actividade da escultora que, porém, não chegou a tempo de se desenvolver.

### **Um balanço: duquesa-escultora ou escultora-duquesa**

Com um lugar cada vez mais próprio entre os escultores, também a crítica acabaria por se render face aos aplausos que, vindos sobretudo de Paris, tardavam a ecoar em Lisboa. Em Portugal, a escultora viu-se na contingência de gerir a dualidade da sua própria condição (escultora e nobre), mas também a posição hesitante da crítica (amadora e artista). Apesar do entusiasmo manifestado por alguns cronistas do tempo que elevavam as suas qualidades de insigne escultura, outros houve que se concentraram em aspectos de pouco interesse.

De facto, é curioso notar que a recepção da sua obra pela crítica comece por enaltecer a condição social da autora junto do meio artístico. Zacharias d’Aça, que destaca o facto da escultora não recear colocar-se “ao lado dos artistas”, lembra frontalmente que a duquesa não receia que o seu título enfraqueça o merecimento do seu trabalho,<sup>69</sup> aspecto também sugerido por Calmels, quando diz que a escultora se alheia a “todo o ruído em volta do seu nome” e a “preocupações de reclamo”.<sup>70</sup>

Sobre matéria semelhante, também Ramalho Ortigão vai sugerindo que a duquesa de Palmela “já não é hoje uma simples amadora, uma dilettante, mas sim uma artista na mais bella accepção da palavra (...),”<sup>71</sup> uma opinião favorável igualmente expressa por Rangel de Lima que considera os seus trabalhos executados “com tanta mestria, que supportam perfeitamente o confronto

com as obras dos nossos melhores artistas. (...) A arte da escultura em Portugal pôde, pois, ensoberbecer-se por contar entre os seus cultores amadora tão fidalga e tão distinta nos trabalhos a que liga o seu nome.<sup>72</sup>

Dama da rainha D. Maria Pia, camareira-mor de D. Amélia de Bragança e titular de uma das mais prestigiadas famílias portuguesas, a sua condição social parece de facto ter minado o real reconhecimento das aptidões que possuía, ofuscando a sua competência como escultora. Entre “ducaís”, “aristocráticas” e “fidalgas”, foram vários os adjectivos com que se apelidaram as “delicadas” mãos de Maria Luísa. Crítica estagnada em panegíricos fáceis, o nobre estatuto da artista parecia assim indissociável da prática de uma tão árdua tarefa.

Em 1879, Pinheiro Chagas, que a qualifica como “uma artista de superior talento”, não deixa de lembrar que “As suas mãos ducaes manejam o escopro com a habilidade de um grande artista.”<sup>73</sup> No ano seguinte, era Rangel de Lima quem falava das “aristocráticas mãos afeitas ao contacto do barro e da pedra”.<sup>74</sup>

Como recorda António Guimarães, “A sua situação social apenas podia prejudicar o seu valôr artistico em afastal-a da vulgarisação da sua obra (...).”<sup>75</sup> De acordo com Maria Amália Vaz de Carvalho, “se fosse pobre, em vez de ter nascido em berço d’ oiro, a Duquesa de Palmella poderia ter vivido largamente do seu escopro de escultora. Não era uma *amadora*; era uma grande e conscienciosa artista.”<sup>76</sup> Reconhecendo-lhe “inteligência e excelente cultura” defende Teixeira Lopes que a duquesa de Palmela “conseguiu, algumas vezes, realizar o que muitos profissionais não conseguem.”<sup>77</sup>

Defrontada assim, não apenas com a sua condição de mulher, mas também com o peso do seu título, é interessante assinalar o caso paradigmático da duquesa de Collona, figura marcante da escultura internacional, e certamente lembrada por Zacharias d’ Aça que considerou Maria Luísa de Sousa Holstein “Mais franca do que a duquesa Colonna, que se escondeu por detraz d’ um pseudonymo, Marcello”.<sup>78</sup>

Referida como amadora, amadora-artista e, escassas vezes, como artista, Gervásio Lobato refere-se directamente a esta matéria em 1894. Em sua opinião, a escultora “não seguiu a tradição dos amadores e em vez de entrar n’esse grupo, desgraçadamente tão numeroso, de curiosos, que fazem consistir a sua gloria em fazer aquilo que não sabem fazer, dedicou-se ardente ao estudo da arte e de ha muito que disputa primasias com os verdadeiros artistas, egualando-os muitas vezes, excedendo os algumas.”<sup>79</sup>

Misturando os dois conceitos, é sintomática a apreciação de António de Lemos (1864-1931), ao designar a duquesa de Palmela como “a maior alma de artista que pode ter uma amadora. Os seus trabalhos perfeitamente executados são confirmações indiscutíveis do lugar proeminente que ella deve occupar entre os que são sacerdotes na sublime arte de Milo.”<sup>80</sup>

Premiada em Paris e no Rio de Janeiro, é ainda assinalável que a artista nunca tenha sido galardoada nas exposições nacionais. Entre outras contingências, motivo de força foi o facto de não se ter assumido como “artista de profissão”. Com efeito, não subsistia a duquesa de Palmela a expensas daquela actividade, vendo-se assim privada de um reconhecimento apenas concedido aos artistas a quem “muito lhes poderiam aproveitar na sua carreira profissional”.<sup>81</sup> Referimo-nos concretamente ao caso ocorrido na exposição da SPBA de 1876, na qual, apesar das suas obras serem “dignas de uma medalha de prata”, foi preterida a favor de Soares dos Reis pois, merecendo também a recompensa, era ele um “artista de profissão”.<sup>82</sup>

Estranha incompatibilidade, a sua consagração até espanto causou: "Para muitos dos seus compatriotas esta revelação do talento artístico da illustre dama, representante de um dos nomes mais gloriosos do seu paiz, foi uma grande e agradável surpresa. Ninguém esperava que a illustre fidalga, vivendo n'um meio tão avesso ás penosas fadigas do estudo, tivesse pela Arte tamanha dedicação. Ninguém supunha que a sr.<sup>a</sup> duquesa consagrasse as suas vigílias a obras de grande folego, que lhe deram no mundo da Arte um nome verdadeiramente distincto (...). Hoje, a sr.<sup>a</sup> duquesa de Palmella não é apenas a amadora distincta (...) é uma artista distincta".<sup>83</sup>

Talvez por essa razão, ou no dizer de D. Carlos, pelo "muito geito para pôr, as apparencias contra si, e é bom pensar sempre que 'quand tout le monde a tort tout le monde a raison'<sup>84</sup>, Maria Luísa foi mesmo acusada de não ser a verdadeira autora dos seus trabalhos, e injustamente apelida de "Duquesa de Calmels". Como lembrava João da Camara em 1895, "Ella bem conhece a lucta. Ella sabe que horas amargas custa essa arte para quem tantos olham com desprezo, como para fragil quinquilharia."<sup>85</sup>

Na verdade, várias foram as vozes que contra a escultora se levantaram. Como escreveu D. Carlos, "Tem-se fallado muito d' ella em bem e em mal. Em bem é caridosa e creio-a amiga dos seus amigos, Em mal... tem-se dito tanto que não sei o que diga."<sup>86</sup> O próprio rei, dirigindo-lhe duras críticas, considera-a "Uma grande dama 'jusqu'au bout des ongles', quando o quer ser, o que não é sempre. Estremamente leviana, uma toquée. Organização d'artista... que não estudou; faz esculptura, e tem opiniões sobre arte, que nem sempre são as melhores."<sup>87</sup>

Imperturbável e com uma vontade firme para a prática da escultura, Maria Luísa não se deixou abalar pelas críticas e o seu trabalho como escultora foi finalmente reconhecido com a atribuição da comenda da ordem de Santiago, concedida por mérito artístico em 1909, ano da sua morte.<sup>88</sup>

Praticamente isolada no meio artístico feminino do seu tempo, parece-nos incontestável que o estatuto de Maria Luísa de Sousa Holstein favoreceu a rápida aceitação pública do seu trabalho. Como já fizemos notar, o elevado prestígio de que gozava, aliado à popularidade que cultivou entre os artistas, em muito contribuíram para um imediato reconhecimento como escultora.

Não menos sintomática dessa realidade, foi a facilidade de recursos a que teve acesso, indispensáveis à prática de tão onerosa actividade. Como se comprova pelos criteriosos registos nos livros de contabilidade da Casa Palmela, eram mensalmente despendidas elevadas somas com os seus dois ateliers de escultura, nomeadamente para aquisição de materiais, manutenção dos espaços, ou pagamento de ajudantes. A estas despesas, juntar-se-iam ainda as frutíferas lições de escultura ministradas por Calmels que, se de início tiveram uma função intrinsecamente pedagógica, mais tarde acabariam por se converter numa espécie de aconselhamento personalizado, mas também assalariado.

Estas vantagens, a que as restantes artistas apenas tiveram acesso por via de um enorme esforço pessoal colocam, naturalmente, a duquesa de Palmela em posição bem diferenciada face ao panorama mais comum do seu tempo. Se tais benefícios em nada diminuem o seu merecimento como escultora, é também um facto que contribuem, em boa parte, para desmistificar uma tão rápida e visível ascensão, no panorama da escultura portuguesa de Oitocentos.

Notas:

<sup>1</sup> O presente texto tem por base um trabalho de investigação subordinado à obra de escultura da 3ª duquesa de Palmela, cujos resultados pretendemos publicar em breve.

<sup>2</sup> Carta de António Teixeira Lopes à escultora Ada da Cunha, datada de 16 de Junho de 1910, publ. "Senhoras em evidência", *Serões*, Lisboa, Vol. 11º, n.º 62, Ago. 1910, p. 150.

<sup>3</sup> António Teixeira LOPES, *Ao correr da pena: memórias de uma vida*, Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal, 1968, p. 158.

<sup>4</sup> Estudo que tem vindo a merecer assinaláveis desenvolvimentos nos últimos anos, para uma visão sistematizada do assunto veja-se, por exemplo, Gill PERRY, *Women artists and the parisian avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, 1995, Gabriel P. WEISBERG, Jane R. BECKER, *Overcoming all obstacles. The women of the Académie Julian*, New York, Dahesh Museum, 2000.

<sup>5</sup> Cf. Sandra Costa SALDANHA, "Ada da Cunha", "Joana Henriqueta Margarida Lehmann Andresen Silva", e "Maria da Glória Ribeiro da Cruz", *Dicionário no Feminino* (séculos XIX-XX), Vol. 2, Lisboa, Livros Horizonte (no prelo).

<sup>6</sup> Para o estudo das mulheres escultoras em Portugal, veja-se essencialmente o contributo de Ana Paula Pereira QUEIROZ, *A criação escultórica feminina em Portugal: 1891-1942*, (Dissertação de mestrado em Estudos sobre as Mulheres apresentada à Universidade Aberta), Lisboa, 2003 (Texto policopiado).

<sup>7</sup> Gervásio LOBATO, "A Duquesa de Palmella", *O Occidente*, Lisboa, Ano 17º, n.º 546, 21 Fev. 1894, p. 42.

<sup>8</sup> Ribeiro ARTUR, *Arte e Artistas Contemporaneos*, Vol. 1, Lisboa, Livraria Ferin, 1896, p. 242.

<sup>9</sup> Entre os nomes de José Rodrigues Vieira (1856-1898), Jorge Augusto Pereira e Margarida de Lima Mayer (1876-1962), um dos que viria a alcançar maior sucesso foi António Alberto Nunes (1838-1912), seu aluno entre 1858 e 1870, e também ele protegido da duquesa de Palmela.

<sup>10</sup> António Teixeira LOPES, 1968, p. 159.

<sup>11</sup> Na sequência de um convite dirigido por Silva Bastos, o escultor envia ao *Diário Ilustrado* um pequeno texto sobre a duquesa de Palmela. Cf. Anatole Célestin CALMELS, "A Duquesa de Palmella e o Escultor Calmels", *Diário Ilustrado*, Lisboa, Ano 33º, n.º 11.174, 10 Abr. 1904, pp. 1-2.

<sup>12</sup> Anatole Célestin CALMELS, 1904, p. 2.

<sup>13</sup> Anatole Célestin CALMELS, 1904, p. 2.

<sup>14</sup> Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, *Casa Palmela*, Livros de Contabilidade.

<sup>15</sup> Como é o caso de uma estufa que seria construída em 1880, ano em que são registadas diversas despesas nos livros de contabilidade da família.

<sup>16</sup> IAN/TT, *Casa Palmela*, Livro de Contabilidade de 1867. Cit. por José Sarmento de MATOS, *Procuradoria-Geral da República: Palácio Palmela*, Lisboa, Procuradoria Geral da República, 1987, p. 161.

<sup>17</sup> Além de alguns testemunhos escritos, conservam-se no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa algumas fotografias do interior do atelier, datáveis da última década de Oitocentos, e da autoria do italiano Francesco Rocchini (1822-1895). Activo em Portugal desde 1847, com estúdio lisboeta em São Pedro de Alcântara, fotografou um espaço repleto de esculturas e diversas outras obras de arte. Sobre Francesco Rocchini veja-se: *Catálogo das vistas photographicas*, Lisboa, Imp. Nacional, 1873; *Catálogo das vistas photographicas que se encontram à venda no atelier de Francisco Rocchini*, Lisboa, 1882; "Francisco Rocchini", *A Illustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 34, 7 Mar. 1887, p. 8.

<sup>18</sup> Conde de SABUGOSA, *Embrechados*, Lisboa, Livraria Ferreira Editora, 1907, p. 130.

<sup>19</sup> Gervásio LOBATO, 1894, p. 42.

- <sup>20</sup> Ignasi de L. RIBERA I ROVIRA, "Moviment artístich-literari de Portugal – La Duquesa de Palmella", *Catalunya Artística*, Barcelona, Ano 4º, n.º 138, 5 Fev. 1903, p. 92.
- <sup>21</sup> Ribeiro ARTUR, *Arte e Artistas Contemporaneos*, Vol. 2, Lisboa, Livraria Ferin, 1898, p. 84.
- <sup>22</sup> Surpreendido com tamanho reconhecimento, é de novo Teixeira Lopes quem fixa nas suas *Memórias* o esclarecimento dado pela própria duquesa, ao confessar-lhe que era Calmels "um homem dedicadíssimo, um amigo. Quando perdi o meu filho e fiquei desoladíssima, sucumbida de todo, Calmels prodigalizou-me os maiores carinhos, procurando confortar-me no atelier, junto dos meus e seus trabalhos, mostrando-me que a Arte é um grande refúgio, uma consolação. Sem o meu velho Mestre, Teixeira Lopes, talvez não resistisse a esse grande desgosto." Cf. António Teixeira LOPES, 1968, p. 400.
- <sup>23</sup> IAN/TT, *Casa Palmela*, Livro de contabilidade n.º 33, fl. 6.
- <sup>24</sup> Escultura iniciada em 1877, foi realizada por um total de 540.000 réis.
- <sup>25</sup> José Sarmento de MATOS, 1987, p. 165.
- <sup>26</sup> António Teixeira LOPES, 1968, p. 159.
- <sup>27</sup> Ramalho ORTIGÃO, *Arte portuguesa*, Tomo 3, Lisboa, Clássica, 1947, p. 161.
- <sup>28</sup> Essas aulas valiam ao escultor a invariável quantia mensal de 27.000 réis.
- <sup>29</sup> Anatole Célestin CALMELS, 1904, p. 2.
- <sup>30</sup> *Relatório e contas da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal no anno de 1879*, Lisboa, Tipografia Universal, 1879, p. 7.
- <sup>31</sup> Ramalho ORTIGÃO, "O Centenário e a Exposição de Bellas-Artes", *Diário da Manhã*, Lisboa, Ano 6º, n.º 1470, 16 Jun. 1880, p. 2.
- <sup>32</sup> Filho de ALMEIDA, *Os Gatos*, Vol. 5, 6ª ed., Lisboa, Livraria Clássica, 1933, p. 163 (1ª ed. 1892).
- <sup>33</sup> Filho de ALMEIDA, 1892, p. 170.
- <sup>34</sup> João SINCERO, "A Exposição de Bellas Artes do Grémio Artístico", *O Occidente*, Lisboa, Ano 15º, n.º 483, 21 Mai. 1892, p. 115.
- <sup>35</sup> De acordo com Teixeira Lopes, D. Carlos voltaria a contribuir com uma aguarela, enviou à duquesa "para ser vendida a quem mais desse". Cf. António Teixeira LOPES, 1968, p. 158.
- <sup>36</sup> Joaquim Martins Teixeira de CARVALHO, *Notas de arte e crítica*, Porto, Livraria Moreira Editora, 1926, pp. 241-242.
- <sup>37</sup> Gervásio LOBATO, 1894, p. 42.
- <sup>38</sup> António Teixeira LOPES, 1968, p. 157.
- <sup>39</sup> Henrique VASCONCELOS, "Exposição de Bellas-Artes", *Brasil – Portugal*, Lisboa, Ano 3º, n.º 58, 16 Jun. 1901, p. 155.
- <sup>40</sup> Postumamente, em 1913, é realizado um leilão com obras de diversos artistas contemporâneos, oferecidas por Maria Luísa, Costa Mota e Moreira Rato, e cujo produto reverteu também em benefício dessa causa. Cf. "A favor d' Assistencia aos Tuberculosos", *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 371, 31 Mar. 1913, p. 397.
- <sup>41</sup> Bernardino Cincinnato da COSTA, *Exposição Nacional no Rio de Janeiro em 1908: catalogo official da secção portugueza*, Lisboa, Tipografia A Editora, 1908, p. 490.
- <sup>42</sup> António Teixeira LOPES, 1968, p. 158.
- <sup>43</sup> António Teixeira LOPES, 1968, p. 158.
- <sup>44</sup> Nesta linha de influência, inscrevem-se ainda outras obras, como o *Campino e Varina*, executadas nos anos seguintes.
- <sup>45</sup> Zacharias d' AÇA, "Visita á exposição da Sociedade Promotora das Bellas Artes", *Diario Illustrado*, Lisboa, Ano 3º, n.º 631, 11 Jun. 1874, p. 2.
- <sup>46</sup> Como é o caso da Condessa de Ficalho e de Maria António Rebelo de Andrade.
- <sup>47</sup> Maria O'NEILL, "A Duquesa de Palmella: esculptora", *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 180, 2 Ago. 1909, p. 134.
- <sup>48</sup> Rangel de LIMA, "Folhetim", *Diário de Notícias*, 25 Mai. 1880.

- <sup>49</sup> "Duqueza de Palmella", *A Illustração Portuguesa*, Lisboa, Ano 4º, n.º 42, 1 Mai. 1888, p. 7.
- <sup>50</sup> Henry HOUSSAYE, "Le Salon de 1884", *Revue des Deux Mondes*, Paris, Tomo 63, 1 Jun. 1884, pp. 594-595.
- <sup>51</sup> Cf. Simon THOMASSIN, *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues et autres ornements de Versailles tels qu'ils se voient à présent dans le château et parc*, Amsterdam, P. Mortier, 1695.
- <sup>52</sup> Louis de FOUCARD, "Le Salon de 1884", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Tomo 30, n.º 325, 1 Jul. 1884, p. 60.
- <sup>53</sup> Louis de FOUCARD, 1884, p. 57.
- <sup>54</sup> Louis de FOUCARD, 1884, p. 60.
- <sup>55</sup> Maria O'NEILL, 1909, p. 136.
- <sup>56</sup> Joaquim Martins Teixeira de CARVALHO, 1926, p. 245.
- <sup>57</sup> De acordo com a tradição familiar, o mesmo jovem terá sido retratado noutras obras da duquesa de Palmela, que identificamos com dois bustos de criança, executados em 1885 e 1887, respectivamente.
- <sup>58</sup> Conde de SABUGOSA, 1907. Porém, sabemos ainda que as primeiras versões em bronze desta peça remontam a 1892, pois será no final desse ano que vamos encontrar, entre os registos da Casa Palmela, um pagamento no valor de 479.723 réis, ao francês Thiébaud, pela realização de um reprodução da referida escultura. Cf. IAN/TT, *Casa Palmela*, Livro de Contabilidade n.º 40, fl. 110.
- <sup>59</sup> Conde de SABUGOSA, 1907, pp. 130, 132.
- <sup>60</sup> Conserva-se na Academia de Belas-Artes de Lisboa uma carta da duquesa de Palmela, em que é oficializada a oferta desta cópia em mármore do *Fiat Lux*. Sobre o mesmo assunto veja-se também *Academia Real de Belas Artes de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1904.
- <sup>61</sup> Ao qual se pode também juntar um busto de *Santa Teresa de Jesus* (1885), sintomático de uma opção iconográfica ainda próxima de valores tradicionais. Presa a um anacrónico e longínquo gosto berniniano, que fixara aquele modelo extasiado da Santa de Ávila, julgamos que esta escultura tenha sido feita com o propósito de ser exposta no *Salon* de 1886, onde foi premiado com uma menção honrosa.
- <sup>62</sup> Ignasi de L. RIBERA I ROVIRA, 1903.
- <sup>63</sup> João da CÂMARA, "Mater Admirabilis", *Diário Illustrado*, Lisboa, Ano 33º, n.º 11.174, 10 Abr. 1904, p. 1.
- <sup>64</sup> Caetano ALBERTO, "Duquesa de Palmella", *O Occidente*, Lisboa, Ano 32º, n.º 1106, 20 Set. 1909, p. 203.
- <sup>65</sup> Maria O'NEILL, 1909, p. 135.
- <sup>66</sup> Maria O'NEILL, 1909, pp. 136-137.
- <sup>67</sup> *Illustração Portuguesa*, n.º 471, p. 278.
- <sup>68</sup> *O Occidente*, n.º 1106, p. 203.
- <sup>69</sup> Zacharias d' AÇA, 1874, p. 2.
- <sup>70</sup> Anatole Célestin CALMELS, 1904, p. 2.
- <sup>71</sup> Ramalho ORTIGÃO, "A Exposição de Bellas Artes - o congresso literário", *Diário da Manhã*, Lisboa, Ano 6º, n.º 1476, 23 Jun. 1880, p. 2.
- <sup>72</sup> Rangel de LIMA, 1880.
- <sup>73</sup> Manuel Joaquim Pinheiro CHAGAS, O Marquez de Sá da Bandeira: busto da Srª. Duquesa de Palmella", *O Occidente*, Lisboa, Ano 2º, n.º 28, 15 Fev. 1879, p. 27
- <sup>74</sup> Rangel de LIMA, 1880.
- <sup>75</sup> António GUIMARÃES, *A ultima Duquesa de Palmella*, Lisboa, Edição do Autor, 1912, p. 15.
- <sup>76</sup> Maria Amália Vaz de CARVALHO, *Duquesa de Palmela: in memoriam*, Separata de *Jornal do Commercio do Rio de Janeiro*, Lisboa,



Tipografia Castro Irmão, 1910, p. 11.

<sup>77</sup> António Teixeira LOPES, 1968, p. 158.

<sup>78</sup> Zacharias d' AÇA, 1874, p. 2.

<sup>79</sup> Gervásio LOBATO, 1894, p. 42.

<sup>80</sup> António de LEMOS, *Notas d'arte*, Porto, Tipografia Universal, 1906, p. 79.

<sup>81</sup> *Relatório e contas (...)*, 1879, p. 7.

<sup>82</sup> *Relatório e contas (...)*, 1879, p. 7.

<sup>83</sup> "Duqueza de Palmella", *A Illustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 42, 1 Mai. 1888, p. 7.

<sup>84</sup> Apontamento com a letra de D. Carlos, pertencente ao palácio das Necessidades, publ. por Raúl BRANDÃO, *Memórias*, Vol. 2, 3ª ed., Paris-Lisboa, Aillaud & Bertrand, 1925, pp. 76-77.

<sup>85</sup> João da CÂMARA, "Duqueza de Palmella", *Perfis contemporaneos: retratos, biographias e litteratura*, Lisboa, Ano 1º, n.º 2, 15 Jul. 1895, p. 7.

<sup>86</sup> Publ. por Raúl BRANDÃO, 1925, p. 76.

<sup>87</sup> Publ. por Raúl BRANDÃO, 1925, pp. 76-77.

<sup>88</sup> "Honra ao talento", *Serões*, Lisboa, Vol. 8º, n.º 44, Fev. 1909, pp. 161-162.